



UNIL | Université de Lausanne

Unicentre

CH-1015 Lausanne

<http://serval.unil.ch>

Year : 2015

Roman et théorie, Boulgakov et Bakhtine: éclairages réciproques : Le Maître et Marguerite, le carnaval, la ménippée

BOYARSKAYA Natalia

BOYARSKAYA Natalia, 2015, Roman et théorie, Boulgakov et Bakhtine: éclairages
réciproques Le Maître et Marguerite, le carnaval, la ménippée

Originally published at : Thesis, University of Lausanne

Posted at the University of Lausanne Open Archive <http://serval.unil.ch>

Document URN : urn:nbn:ch:serval-BIB_5C46C6DF62B67

Droits d'auteur

L'Université de Lausanne attire expressément l'attention des utilisateurs sur le fait que tous les documents publiés dans l'Archive SERVAL sont protégés par le droit d'auteur, conformément à la loi fédérale sur le droit d'auteur et les droits voisins (LDA). A ce titre, il est indispensable d'obtenir le consentement préalable de l'auteur et/ou de l'éditeur avant toute utilisation d'une oeuvre ou d'une partie d'une oeuvre ne relevant pas d'une utilisation à des fins personnelles au sens de la LDA (art. 19, al. 1 lettre a). A défaut, tout contrevenant s'expose aux sanctions prévues par cette loi. Nous déclinons toute responsabilité en la matière.

Copyright

The University of Lausanne expressly draws the attention of users to the fact that all documents published in the SERVAL Archive are protected by copyright in accordance with federal law on copyright and similar rights (LDA). Accordingly it is indispensable to obtain prior consent from the author and/or publisher before any use of a work or part of a work for purposes other than personal use within the meaning of LDA (art. 19, para. 1 letter a). Failure to do so will expose offenders to the sanctions laid down by this law. We accept no liability in this respect.

FACULTÉ DES LETTRES

SECTION DE LANGUES ET CIVILISATIONS SLAVES

**Roman et théorie, Boulgakov et Bakhtine: éclairages
réciproques**

Le Maître et Marguerite, le carnaval, la ménippée

**Роман и теория, Булгаков и Бахтин: взаимное освещение
Мастер и Маргарита, карнавал, мениппея**

(en russe)

THÈSE DE DOCTORAT

présentée à la

Faculté des lettres
de l'Université de Lausanne

pour l'obtention du grade de
Docteur ès lettres

par

Natalia BOYARSKAYA

Directeur de thèse

Leonid HELLER

Février 2015

IMPRIMATUR

Le Décanat de la Faculté des lettres, sur le rapport d'une commission composée de :

Directeur de thèse :

Monsieur Leonid Heller

Professeur honoraire, Faculté des lettres, Université de Lausanne

Membres du jury :

Madame Anastasia Forquenot
de la Fortelle

Professeure, Faculté des lettres, Université de Lausanne

Madame Anne Coldefy

Maître de conférence, Université de Paris IV-Sorbonne, France

Madame Irina Popova

Professeure, Université de Moscou et Directrice de recherche à l'Institut de la Littérature Mondiale, Moscou, Russie

autorise l'impression de la thèse de doctorat de

MADAME NATALIA BOYARSKAYA

intitulée

**Roman et théorie, Boulgakov et Bakhtine:
éclairages réciproques**

Le Maître et Marguerite, le carnaval, la ménippée.

sans se prononcer sur les opinions du candidat / de la candidate.

La Faculté des lettres, conformément à son règlement, ne décerne aucune mention.

Lausanne, le 16 juin 2015


François Rosset
Doyen de la Faculté des lettres

Содержание

Введение	6
Глава I. ММ и понятие мениппея Бахтина	19
I.1. ММ как мениппея Бахтина. Обзор критической литературы	19
I.2. Мениппея Бахтина в свете дискуссии о жанре	32
I.3. История возникновения, описание и эволюция понятия мениппеи у Бахтина	42
I.4. Мениппея Бахтина: историческая поэтика vs «культурно-историческая “телепатия”»	72
I.5. Случай Бахтина: между философией, эстетикой и литературоведением	79
I.6. Категория жанра у Бахтина	87
Глава II. Теория карнавала Бахтина	97
II.1. Проблема интерпретации понятия <i>карнавал Бахтина</i>	97
II.2. Карнавализация истории: тоталитарный карнавал как анти-карнавал Бахтина	106
II.3. Смерть, насилие и жертва в философии карнавала Бахтина	115
II.4. Карнавал, праздник, жертвоприношение как научная тема 1930-40-ых годов	130
II.5. Ритуально-мифологические корни карнавала	135
II.5.1. Миф о Золотом веке	135
II.5.2. Миф об умирающем и воскресающем Боге	140
Глава III. Карнавальное мироощущение Булгакова и его отражение в ММ	148
III.1. Карнавальное мироощущение Булгакова. <i>Другое жизни в ММ: карнавал и мнимости</i>	148
III.2. «Вневременная вертикаль» и мироустройство в ММ	165
III.3. «Культурно-историческая “телепатия”» в ММ	180
III.3.1. Элементы жанра видений в ММ	182
III.3.2. Нарративизация бранного словаря в ММ	192

Глава IV. Карнавальные традиции и мистериальные мотивы

в *ММ*..... 197

IV.1. Праздничное время в <i>ММ</i> и проблема датировки событий романа ...	197
IV.2. Языческий шабаш на реке и обряд инициации Маргариты.....	203
IV.3. Майские король и королева: Мастер и Маргарита, Воланд и Маргарита.....	209
IV.4. Шабаш-бал Воланда и обряд поминовения.....	223
IV.5. Элементы мифа об умирающем и воскресающем боге в <i>ММ</i>	229
IV.6. Обряд козлоотпущения и карнавал Булгакова	238
IV.7. Жертвоприношение и пир в <i>ММ</i>	262
IV.8. Травматический опыт Булгакова и идея изменения обряда жертвоприношения	267

Заключение 274

Библиография 288

I. Первичная литература	288
I.1. Тексты Бахтина.....	288
I.2. Тексты Булгакова	288
II. Вторичная литература.....	289
II.1. Литература о Булгакове	289
II.2. Литература о Бахтине.....	303
II.3. Остальная использованная литература.....	310

Введение

1960-е годы заново открыли миру философа Михаила Бахтина и писателя Михаила Булгакова; без учета их наследия, отражающего наиболее характерные тенденции культурного процесса конца 1910-40-х годов, не могут быть правильно осмыслены ни их эпоха, ни последующие, на которые они повлияли и продолжают влиять. Создававшиеся практически одновременно карнавально-мениппейная теория и последний роман Булгакова с момента их появления оказались связанными в восприятии читателей и критиков (первая редакция книги о Достоевском – *Проблемы творчества Достоевского* – вышла в 1929-ом, вторая – *Проблемы поэтики Достоевского* – с дописанной четвертой главой в 1963-ем, книга *Франсуа Рабле в истории реализма* была закончена в 1940-ом году и издана под названием *Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса* в 1965-ом; роман *Мастер и Маргарита* писался с 1928-го по 1940-й, опубликован в 1966-67-ом). Уже в послесловии к первой публикации романа *Мастер и Маргарита* был назван «мениппеей Бахтина». ¹ С тех пор тенденция их сближения только усиливалась.

«Менипповы сатуры» Варрона и его последователей имеют свою историю изучения. ² Мениппова сатира (мениппея), воспринятая как жанр древней и современной литературы в процессе переосмысления Бахтиным некоторых литературных форм, непризнанных в античности, вписывается в эту историю с большими трудностями. Для описания мениппеи ученый привлекает свою теорию карнавала и использует язык, выработанный им в исследовании о Рабле. Переоткрытый им жанр – будем называть его *мениппеей Бахтина* – имеет спорный характер и был неоднозначно воспринят литературоведами разных направлений. Это не мешает булгаковедам широко использовать его на том основании, что *Мастер и Маргарита* (далее: *ММ*) удивительным образом

¹ Вулис 1966.

² Помяловский 1896; Duff 1937; Relihan 1984, 1993; Ramage 1974; Coffey 1976; Weinbrot 2005; Milowicki, Wilson 2002; Riikonen 1987; Kirk 1980.

подходит под четырнадцать пунктов, составляющих, согласно Бахтину, характерные признаки мениппеи. Однако о чем на самом деле говорит это соответствие? Что в действительности сближает теорию последнего и роман Булгакова, если возможность непосредственного взаимного влияния исключена? Чем был вызван их одновременный интерес к карнавальной поэтике? И такими ли похожими были их представления о стихии карнавала? Эти вопросы будут определять построение нашего исследования. В ходе детального анализа родства романа Булгакова и теории Бахтина, о которых говорят многие критики, мы попытаемся не только по-новому взглянуть на *ММ*, но и сказать нечто новое о *карнавале Бахтина с точки зрения карнавала Булгакова*.

Говоря о *ММ* в контексте бахтинской карнавально-мениппейной теории, необходимо принять во внимание, что большая часть булгаковедов придерживается именно того представления о жанровой форме как о шаблоне, которое критиковал Бахтин. На чем основана его теория жанра мениппеи и что он понимает под литературным жанром? Характер литературоведческой мысли философа Бахтина таков, что следуя за ней, мы будем выходить за пределы собственно литературных вопросов в сферы культурологии, антропологии, философии. Однако этот маршрут должен привести нас обратно к литературе, к лучшему пониманию того, как воспринимал ее Бахтин.

Мениппея Бахтина остается одним из спорных и наименее изученных элементов его теории.³ Работа по прояснению этого понятия и, соответственно, по новому рассмотрению его роли в бахтинской концепции и в связанной с ним понятийной сети, представляется необходимой. Такая работа тем более актуальна после выхода *Собрания сочинений* ученого (1996-2012), монографий Ирины Поповой *Книга М.М. Бахтина о Франсуа Рабле и ее значение для теории литературы* (2009) и Николая Панькова *Вопросы биографии и научного творчества М.М. Бахтина* (2010), закладывающих новый фундамент для полноценного исследования такого рода.

Бахтиноведческие труды, в особенности исследования о категории жанра у Бахтина (Э. Ренфрю, И. Попова, И. Шайтанов, Г.С. Морсон и К. Эмерсон, Ц. Тодоров и др.), послужат концептуальной опорой для нашей работы, как и, разумеется, общие труды по теории литературы, в которых отразилась наша проблематика (Ж. Женетт, Ж.-М. Шеффер, Ц. Тодоров, Н. Фрай, Э. Хирш, С. Аверинцев, Н. Лейдерман, В. Тюпа).

³ Шкловский 1970; Попова 2009; Szilard 1985; Брагинская 2004; Панков 1995; Morson, Emerson 1990; Weinbrot 2005.

Во избежание терминологической разногласии, мы будем использовать в основном понятия и термины, которыми пользовался Бахтин, хотя далеко не все из них нам кажутся однозначными и эффективными.

Уточним разницу значений центральных для концепций карнавала терминов 'карнавальный' и 'карнавализованный', иногда выступающих в бахтиноведении как синонимы. У самого Бахтина термин 'карнавальный' обычно используется по отношению к писателю, обладающему особым видением и восприятием мира («карнавальный писатель»⁴, «карнавальный разум»⁵) и для обозначения поэтики, соответствующей карнавалу в широком смысле слова («карнавальная традиция»⁶). Бахтин не использует понятие 'карнавальная поэтика'; вслед за Елеазаром Мелетинским под *карнавальной поэтикой* мы понимаем поэтику, опирающуюся на традиции, пронизанные представлениями о циклическом времени и вечном обновлении через смерть, сформировавшимися в архаических аграрных ритуалах и новогодних праздниках античности.⁷ Введенный Мелетинским термин наследует известную исторически-временную неточность, характерную для подхода Бахтина к рассмотрению сатурналий и связанных с ними ритуально-мифологических представлений античности сквозь призму более позднего явления – средневекового карнавала, например, когда он (Бахтин) говорит о «карнавальном фольклоре» античности (*Проблемы поэтики Достоевского*, далее: ППД, 6: 122) и о свойственном ему «карнавальном мироощущении», основанном на древнейшем «пафосе смен и перемен, смерти и обновления» (6: 140).

'Карнавализованной' Бахтин называет литературу, претерпевшую влияние карнавального фольклора или форм, созвучных тому культурному явлению, которое он назвал карнавалом. Помимо этого понятие 'карнавализация' в широком смысле означает некий эвристический принцип постижения мира (схожий смысл вкладывает ученый в понятие 'карнавальное мироощущение'). Особого внимания заслуживает идея «карнавального осознания и оформления <...> истории» (*Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса*, далее: ТФР, 4/2: 290), описанию которой в ТФР Бахтин посвящает всего несколько страниц; для краткости обозначения этого явления мы предлагаем использовать понятие 'карнавализация истории'. На наш взгляд, неразличение

⁴ О Вагинове в беседе с Вулисом, цит. по: Вулис 1993: 183.

⁵ О Пушкине, см.: *Черновая рукопись дополнений ко второй машинописной редакции 1963-го года*, цит. по: Попова 2002: 517.

⁶ См., напр.: ППД, 6: 178, 179, 253.

⁷ Мелетинский 1995: 145.

понятий 'карнавал Бахтина' и 'карнавализация истории' приводит к различным ошибочным интерпретациям и необоснованным обвинениям в адрес его теории.

По аналогии с понятием *мениппеи Бахтина*, расширительное, переосмысленное им понятие карнавала будет справедливо называть *карнавалом Бахтина*.⁸ Его теория приобрела большую популярность и продолжает вызывать многочисленные дискуссии о том, как следует понимать *карнавал Бахтина*.⁹ О неоднозначности восприятия карнавальной теории говорят хотя бы результаты анкеты, проведенной журналом *Диалог. Карнавал. Хронотоп*. (далее: *ДКХ*) в 1996-97-ом годах, в которой приняли участие С. Бочаров, Ю. Кристева, Д. Шеперд, С. Аверинцев, Г. Тиханов, Ц.Тодоров, К. Кларк, К. Брандист, К. Эмерсон, С.А. Шульц, В. Библер, Б. Жилко и др.¹⁰

Карнавальная теория Бахтина, как и роман *ММ*, является частным проявлением характерного для модернизма интереса к «примитивизму» и праздничному фольклору.¹¹ Однако увлечение балаганно-ярмарочной культурой обнаруживается значительно раньше. И. Попова в своей статье «*Мистериальные корни русского театра: ассимиляция русской традиции*» (2006) пишет о том, что Серебряный век во многом возвращается «к идеям и образам пушкинского периода русской литературы. Удивление вызывает только то, как скоро было утрачено живое восприятие драматических экспериментов первой четверти XIX в.». ¹² Карнавальная атмосфера начинает остро ощущаться с начала XX-го века¹³ в многообразии игровых форм карнавализованного театра (Н. Евреинов, В. Мейерхольд, А. Таиров, Е. Вахтангов, Г. Козинцев, Н. Балиев),¹⁴ в живописи, которая возвращается к фольклорной и праздничной комике и образности (А. Бенуа, Б. Кустодиев, К. Малевич, М. Ларионов, Н. Гончарова)¹⁵, в поэзии, прозе и

⁸ «Bakhtin popularises the sources <...> that constitutes *his* carnival» (курсив автора – Р.К.), Coronato 2003: 23.

⁹ Библиографию по карнавалу Бахтина см. в: Adlam, Shepherd 2000, а также: *Bakhtin Analytical Database (The Bakhtin centre in Sheffield)*.

¹⁰ «Анкета “ДКХ”» / «“DCChr”’s Questionnaire» // *ДКХ*, 1994 No 1,3; 1995, No 2; 1996, No 4; 1997, No 1, 6, 7.

¹¹ См. о «примитивизме» см. напр.: Шевченко 1913; Юрков 2003; Прокофьев 1983; Геллер Л. 2004; Gray 2003; Henderson 1983.

¹² Попова 2006: 287.

¹³ Манн 1996; Гаспаров Б. 1993.

¹⁴ Колязин 2002; Мильков 1997; Щеглов 1998; Гуськов 2003. В европейском театре с этой тенденцией связаны имена Рейнхардта, Брехта и Бессона.

¹⁵ См., напр.: Marcadé 1973; Геллер Л. 2004.

драматургии символистов (А. Блок, А. Белый, В. Брюсов, Ф. Сологуб)¹⁶. Ту же атмосферу мы находим и у многих футуристов (В. Маяковский, В. Хлебников, Д. Бурлюк)¹⁷, и у других более или менее радикальных литературных новаторов (Е. Замятин, Б. Пильняк, И. Бабель, Ю. Олеша, М. Зощенко, Н. Эрдман, К. Вагинов, С. Кржижановский).¹⁸ Та же карнавальная атмосфера будет отличать и советское кино (С. Эйзенштейн, А. Довженко, ФЭКСы, Г. Александров, А. Медведкин).¹⁹ Карнавные и пракарнавные ритуалы и мифы, театральные и фольклорные смеховые формы становятся предметом изучения в трудах различных ученых и деятелей искусства (Вяч. Иванов, Н. Евреинов, М. Волошин, Л. Пумпянский, А. Луначарский, Адр. Пиотровский, Е. Евнина, В. Пропп, Р. Якобсон). Вяч. Вс. Иванов говорит о «целом предструктуральном направлении в нашей науке 30-х годов», для которого «тема карнавала окажется одной из главных». ²⁰ Не будет преувеличением сказать, что карнавал, проникающий во все сферы жизни с начала XX-го века и до сороковых годов, становится единым комплексом идей, некой культурной универсалией своего времени.

Наравне с *карнавалом Бахтина* можно было бы говорить о *карнавале Хлебникова*, *карнавале Евреинова*, *карнавале Эйзенштейна*, но изучение многочисленных и разнообразных проявлений карнавальской культуры, в соприкосновении с которыми создается теория Бахтина и последний роман Булгакова, выходит за рамки данного исследования. *Карнавал Рабле* в этой перспективе должен был бы рассматриваться как одна из концепций карнавала, осмысление которой дало толчок к возникновению теории *карнавала Бахтина*. *Карнавал Рабле* таким, каким мы его представляем после *ТФР*, стал возможен

¹⁶ О «карнавально-гротескном» периоде русского символизма см. монументальный труд Ханзен-Леве (Ханзен-Леве 1999), а также его статью о «бахтинских мотивах» в символизме (Ханзен-Леве 2004).

¹⁷ См., напр., работу Лённквист об «обалаганенном» авангарде Хлебникова (Lönnqvist 1979). См. также Бахтина о футуристах (*Записи лекций по истории русской литературы*, 2: 363-367, 369-375) и отдельно о Хлебникове (2: 367-369; «Теория романа. Теория смеха. О Маяковском», 5: 52, 58).

¹⁸ Наиболее объемным исследованием карнавализации в модернизме как «анти-гегемонном ресурсе» является книга Крэга Брандиста *Карнавальная культура и советский модернистский роман (Carnival culture and the soviet modernist novel)* о творчестве Олеси, Платонова, Хармса, Вагинова и Булгакова (Brandist 1996). См. также: Edwards 1982; Stam 1985; Anemone 1991; Жолковский 1994; Делекторская 2007.

¹⁹ Иванов 1999; Хренов 2000; Подорога 2001; Подорога 1996.

²⁰ Ст. «Из истории недавнего прошлого науки», Вяч. Вс. Иванов 2009: 114. Из более поздних работ Вяч. Вс. Иванов особо выделяет малоизвестную статью Р. Якобсона «Средневековая смеховая мистерия» (1958) «Medieval Mock Mystery – The Old Czech Ungentarius» in *Studia philologica in honorem L. Spitzer*. Bern, p. 245-265

только благодаря Бахтину и его, в терминологии А. Ухтомского²¹, «доминанте на» карнавал, т.е. некой установке на распознавание карнавальной поэтики в искусстве и в жизни. «Чуткое ухо всегда угадывает хотя бы и самые далекие отзвуки карнавального мироощущения» (ПД, 6: 122), – пишет Бахтин. Это мироощущение было свойственно Бахтину, и с различными оттенками перечисленным выше авторам, в том числе и Булгакову.

О карнавальной поэтике в жизни в обобщенном смысле уже неоднократно говорилось, в частности, Сергеем Хоружим, который понимает ее как «некоторую этологическую парадигму».²² В своей книге *«Улисс» в русском зеркале* (1995) он рассматривает в контексте теории карнавала Бахтина поэтическую «инаковость» комизма Джойса, Свифта, Гоголя, Хлебникова, Белого, Ремизова; их необычный смех («смеховая отъединенность»)²³, по его мнению, является их органической чертой; их странность, бунтарство или безумие в сочетании с гениальностью, остро ощущавшиеся современниками и воспринимающиеся как таковые их потомками, позволяют Хоружию говорить о странном поведении этих писателей как об этологической «инаковости» и «шире – [инаковости] антропологии, типа авторской личности»²⁴. Иными словами, это те сотрясатели устоев и традиций, которых Замятин в статье *«Завтра»* (1919) называл «еретиками»²⁵, а Бахтин назвал бы «глубоко карнавальными» людьми²⁶.

Карнавальность по-своему проявится у самых разных поэтов, писателей и художников этой эпохи и, как справедливо отмечает Вяч. Вс. Иванов: «далеко не всегда (скажем, у Эйзенштейна) эти [карнавальные] мотивы связаны с Бахтиным»²⁷. Нам также было важно попытаться разрушить сложившуюся тенденцию монополизации теории Бахтина в изучении открытого им явления карнавализации.

Мы будем учитывать концепции (И. В. Гете, Г. Райх, Вяч. Иванов), в диалоге с которыми складывается бахтинская философия карнавала; не менее продуктивным представляется рассматривать последнюю на фоне научного изучения праздника, карнавала и жертвоприношения, характерном для эпохи первых десятилетий XX-го века (Д. Фрезер, Ф.Х. Ранг, Адр. Пиотровский), а также

²¹ А. Ухтомский писал о создании теории человека, в которой необходимо поставить «доминанту на живое лицо» другого (Ухтомский 1973: 386).

²² Хоружий 1995: 23.

²³ Там же, 14.

²⁴ Там же, 15.

²⁵ Замятин 1999: 48.

²⁶ Беседы... 2002: 140.

²⁷ Там же, Вяч. Вс. Иванов 2009: 114.

сопоставить ее с мало или совсем не упоминавшимися применительно к Бахтину работами современных ему философов, – таких, как Р. Кайуа, Ж. Батай, М. Лейрис, Й. Хейзенга, К. Кереньи, Р. Генон, – занятых теми же вопросами, что и Бахтин.

Отдельная часть нашей работы отведена сопоставлению *карнавала Бахтина* с представлениями о *карнавале Булгакова*.

Исследователи творчества Булгакова единодушно отмечают присущие для его манеры сочетание высокого и низкого, размышления над последними вопросами, гротескность, воспроизведение устойчивых мифологем традиционно-праздничного типа, фантастику, двойничество, интерес к потустороннему, чертовщину, мистериальность, мистификации, установку на игровое начало, апокалиптические мотивы. Все эти черты характерны для *карнавальная поэтики*.²⁸ Карнавальный пафос явно ощутим уже в его ранней прозе и драматургии: в многочисленных фельетонах (1922-24) и повестях *Похождения Чичикова* (1922), *Дьяволиада* (1923), *Собачье сердце* (1925), в первом же романе *Белая гвардия* (1922-24, далее: *БГ*), а также в его пьесах: *Адам и Ева* (1931), *Зойкина квартира* (1925), *Блаженство* (1934) и произведениях, посвященных театру: *Багровый остров* (1927), *Театральный роман* (1936-37).

Перечисленные особенности художественного метода раннего Булгакова обычно рассматривают по отдельности²⁹, но в случае *ММ* их целенаправленно пытаются объединить и связать с вопросами жанра.³⁰ Мы полностью солидарны с Мироном Петровским в том, что резко заявленная в *ММ* «двусоставность», т.е. столкновение мистерии и буффонады, не является исключительной особенностью последнего романа Булгакова, – она присуща его художественному видению,³¹ которое влияет на жанр и остальных его произведений. Однако за некоторыми исключениями исследователи видят жанр мениппеи только в *ММ*.³²

Карнавальная природа *ММ* является предметом многих исследований, в которых применяется бахтинский подход без непосредственного соотнесения его

²⁸ См. напр.: Акимов 1995; Химич 1995; Смелянский 1989; Хохлова 2002; Меньшикова 2006, 2009; Autant-Mathieu 2000; Gourg-Antuszewicz 1989; Прохорова 2004; Гуськов 2003; Клейман 1991.

²⁹ Киселева 1992; Кораблев 1991; Круговой 1979; Каганская, Бар-Селла 1984; Чжон Мак Лэ 1998; Bethea 1989; Baratt 1985; Жаккар 1994; Джулиани 1999; Giuliani 1993; Крюкова 1992; Питоева 1995; Яблоков 2001; Джулиани 1994; Скорино 1968; Сисикин 1989, Петровский 1987; Петровский 2001; Гапоненков 1998; Nivat 1983; Haber 1998; Pagnini 1986; Злочевская 2008 и др.

³⁰ Proffer 1996; Milne 1977; Вулис 1966; Natov 1978, полную библиографию по этому вопросу см. *Главу I*.

³¹ Петровский 2001: 221.

³² См. напр., работу Р. Клеймана о мениппейных традициях повести *Собачье сердце* (Клейман 1991).

с жанром мениппеи. Основное внимание преимущественно уделялось проявлениям карнавальной поэтики³³ в различных сценах романа (разоблачения в Варьете, Торгсине и др.), а также вопросу о влиянии на роман предшествовавшей литературы, в особенности Данте³⁴, Сервантеса³⁵, Гете³⁶, Гофмана³⁷, Гоголя³⁸, Салтыкова-Щедрина³⁹ и Достоевского⁴⁰. В романе отмечалось характерное для этой традиции сочетание средневековой мистериальности и народно-смеховых традиций как европейских, так и русских, в частности, в контексте модернистского увлечения народной культурой.⁴¹ В целом воссоздание карнавальной атмосферы в *ММ* воспринимается в духе дьяволиады раннего Булгакова и как попытка противостояния официальной культуре сталинской эпохи.

Мы проведем анализ *ММ* в перспективе, заданной Бахтиным и скорректированной нами с опорой на работы его текстологов и комментаторов (И. Попова, С. Бочаров, В. Кожин, Н. Паньков, Л. Гоготишвили, К. Эмерсон, Г. С. Морсон, Ц. Тодоров, Г. Тиханов и др.). В то же время представляется необходимым дополнить и уточнить предлагаемый подход использованием различных источников, привлекая, по словам Ольги Фрейденберг, «в качестве материала обряд, миф, материальную культуру, фольклор и всякие вещи, за которые нужно раз навсегда извиниться и вежливо оставить их в составе именно литературоведческих работ»⁴².

В изучении романа *ММ* мы старались объединить два подхода: с одной стороны, мы выявляем те источники, на которые ориентировался Булгаков (Д. Алигьери, И.В. Гете, П. Флоренский, В. Брюсов, М. Орлов, Н. Евреинов, авторы избранных статей *Энциклопедического словаря Ф. Брокгауза и И. Ефрона* и др.), с другой стороны, ставим его роман в ту перспективу, которая должна помочь

³³ Жолковский 1994; Миллиор 1991; Gourd 1999; Меньшикова 2009; Прохорова 2004а,б; Autant-Mathieu 2000; Mossière 2008; Krasnov 1987; Arnold 2004; Proffer 1984 и т.д.

³⁴ См. напр., Андреев 1993; Бэлза 1978; Йованович 1989; Beatie, Powell 1981.

³⁵ См. напр., Doyle 1983.

³⁶ Белобровцева, Кульюс 2007; Бэлза 1978; Stenbock-Fermor 1969; Hatfield 1987; Testa 1990; Zimmermann 1994; Бойко 1992; Олонова 1991; Черноричская 2003; Лакшин 1968; Milne 1977; Perslier 2007; Bolen 1972 и др.

³⁷ Галинская 1986, Бемиг 2004; Соколов 1996 и др.

³⁸ Чеботарева 1984; Чудакова 1985; Степанов 1999; Егоров 1987; Вахтин 1988; Файман 1983; Фролова 1982; Curtis 1987; Gourg 2009; Weir 2002; Milne 1974 и др.

³⁹ Сахаров 1998; Степанов 1999; Гуткина 1998; Фоменко 1989 и др.

⁴⁰ Krasnov 1987; Gourg 1993; Lowe 1978.

⁴¹ См.: Milne 1977; Weeks 1996; Миллиор 1991, а также: Brandist 1996; Gourd 1999; Gourg-Antuszewicz 1989; Петровский 1991; Прохорова 2004а,б; Джулиани 1988 и др.

⁴² Фрейденберг 1997: 7.

уловить специфику его карнавальности и которую определяют работы по фольклористике (А. Афанасьев, А. Веселовский, В. Пропп, В. Еремина, С. Лащенко), мифо-археологии (Д. Фрезер, А. Лосев, М. Элиаде, К. Кереньи, В. Буркерт, А. ван Геннеп), мифологическому литературоведению (Е. Мелетинский, В. Топоров, О. Фрейденберг, Н. Фрай, Ж. Жирар). Мы будем привлекать к анализу и находки современной семиотики (Ю. Лотман, Б. Успенский, Вяч. Вс. Иванов).

В *Главе I* представлен обзор критической литературы о *ММ* как *мениппее Бахтина* и отмечены основные проблемы функционирования этого понятия в булгако- и антиковедении, истории и теории литературы. Вторая часть главы посвящена анализу карнавально-мениппейной теории и категории жанра в контексте литературоведческих и философских работ Бахтина.

В *Главе II* обсуждается многозначность понятия *карнавала Бахтина* и его производных, не различение которых приводит к неверным интерпретациям его теории, а также выявляются мифологические основы его философии карнавала в контексте работ о празднике и карнавале различных философов 1930-40-х годов.

В *Главе III* рассматривается карнавальное мироощущение Булгакова, проявляющееся в карнавально-фантастическом интуировании иных миров, и роль влияния Павла Флоренского и Данте Алигьери на создание картины мироустройства в романе, а также анализируются некоторые повествовательные стратегии *ММ* как карнавализованного романа: вертепная архитектоника, активизация жанров видений и сна и сюжетообразующая роль бранных выражений.

В *Главе IV* выявляются характерные проявления карнавальной поэтики *ММ*, ранее мало акцентировавшиеся в литературе; особое внимание уделяется использованию Булгаковым тех «пракарнавальных» мифологем, которые не нашли достаточного развития в теории Бахтина. Это позволит не только в новом свете увидеть ключевые сцены романа, но и сквозь призму *карнавала Булгакова* шире взглянуть на *карнавал Бахтина*.

В *Заключении* изложены выводы нашего исследования понятия *мениппеи Бахтина* и уточнены границы его применения, а также представлены результаты сопоставительного анализа *карнавала Бахтина* и *карнавала Булгакова*, оформленные в виде таблицы.

Принятые в тексте сокращения:

АБ – Архив Бахтина.

АГ – <Автор и герой>.

ДКХ – «Диалог. Карнавал. Хронотоп».

Доп. – «Дополнения и изменения к “Рабле”».

Доп. Д. – «<Дополнения и изменения к “Достоевскому”>».

ИО – «Искусство и ответственность».

ПТД – Проблемы творчества Достоевского.

ППД – Проблемы поэтики Достоевского.

Рабле – Франсуа Рабле в истории реализма.

«Риторика...» – «<Риторика в меру своей лживости>».

РВ – Роман воспитания и его значение в истории реализма.

РЗ – «Рабочие записи 60-х – начала 70-х годов».

РЛЖ – «Роман, как литературный жанр».

СВР – Слово в романе.

ТФР – Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса.

Хрон. – Формы времени и хронотопа в романе.

ФМ – Формальный метод в литературоведении. Критическое введение в социологическую поэтику.

ФП – <К философии поступка>.

ММ – Мастер и Маргарита.

ВК – Великий канцлер.

БГ – Белая гвардия.

Мнимости... – Мнимости в геометрии.

Ссылки на тексты Бахтина, вышедшие в семитомном *Собрании сочинений*, даются с указанием названия произведения, тома арабскими цифрами и номера страницы, напр.: ППД, 6: 226; на тексты Булгакова из десяти томного *Собрания сочинений* – с указанием названия, тома римскими цифрами и номера страницы, напр.: БГ, II: 37; ссылки на *Полное собрание редакций и вариантов романа «Мастер и Маргарита»* приводятся в скобках с указанием номера страницы, напр.: (65).

В диссертации используется современная транслитерация имен и названий.

Пользуясь возможностью, я выражаю свою благодарность Леониду Геллеру за многолетнее руководство и плодотворное общение, Ирине Поповой, трудами которой было во многом инспирировано данное исследование, всем участникам третьего цикла Лозаннского университета, которые высказывали свои замечания, в особенности Анн Кольдефи-Фокар, Михаилу Маяцкому и Эдуарду Надточию, моим родителям и друзьям и всем, кто оставался неравнодушен к моей работе, а также моему мужу Алексею Боярскому за терпение и профессиональную помощь в разборе математической части трактата Флоренского.

Глава I. ММ и понятие мениппея Бахтина

I.1. ММ как мениппея Бахтина. Обзор критической литературы

Первым, кто в нарождающемся в 1960-е годы булгаковедении заговорил о ММ как о мениппее, был Абрам Вулис. Получив еще в 1962-ом году доступ к архиву Булгакова, он первым столкнулся с проблемой жанрового определения ММ. Еще до выхода романа в свет он посвятил ему отдельную главу в своей книге *Советский сатирический роман* (1965), охарактеризовав его как «самую сложную страницу в истории советского сатирического романа»⁴³, и заочно связал его с той жанровой традицией, о которой только недавно написал Бахтин⁴⁴. По признанию Вулиса, концепцией Бахтина он «воспользовался по-школярски, ухватив представление о мениппее движением вокзального носильщика, волокущего очередной чемодан по заученному маршруту»,⁴⁵ вследствие чего его анализ ММ сводился к непосредственному наложению четырнадцати пунктов из описания мениппеи Бахтина на роман Булгакова. Приведем здесь эти пункты: даже беглого взгляда будет достаточно, чтобы убедиться в том, что ММ, действительно, удивительным образом подходит под бахтинскую теорию.

1. «особый карнавальный (в широком смысле этого слова) характер смехового элемента»,
2. «исключительная свобода сюжетного и философского вымысла»,
3. «создание *исключительных ситуаций* для провоцирования и испытания философской идеи – слова, *правды*, воплощенной в образе мудреца, искателя этой правды»,
4. органическое сочетание свободной фантастики, символики и мистико-религиозного элемента с труппным натурализмом,
5. постановка «последних вопросов»,
6. «трёхплановое построение: действие и диалогические синкризы переносятся с Земли на Олимп и в преисподнюю»,
7. особый тип экспериментирующей фантастики,
8. морально-психологическое экспериментирование: изображение необычных и ненормальных состояний

⁴³ Вулис 1965: 271.

⁴⁴ В действительности, осенью 1962-го года Вулис сначала прочитал ММ, а затем уже ППД (Вулис 1987/1: 151).

⁴⁵ Вулис 1987: 155.

человека (безумие, необычные сны, необузданная мечтательность и т. п.), 9. скандал и эксцентрика, 10. резкие контрасты и оксюморонные сочетания, 11. элементы социальной утопии, 12. использование вставных жанров, смешение прозы и стихов, 13. многостильность и многотонность, 14. злободневная публицистичность, фельетонность (ППД, 6: 128-134).

Против такого подхода возражала вдова писателя Е.С. Булгакова, с которой у Вулеса сложились дружеские отношения, поэтому при ее жизни он достаточно осторожно прокомментировал «это удивительное совпадение литературной теории и литературной практики»:

Характеристика мениппеи целиком приложима к «Мастеру и Маргарите», описывает жанровую специфику булгаковского романа с такой точностью, словно посвящена непосредственно его разбору <...> или, напротив использована Булгаковым в качестве художественной программы. Между тем, Булгаков, по-видимому, не был знаком с концепцией Бахтина, также как Бахтин не читал «Мастера и Маргариту».⁴⁶

К широкому читателю *ММ* также придет в непосредственной связи с теорией Бахтина, так как в послесловии к его первой публикации в журнале *Москва* (1966-67), Вулес повторно изложит свою точку зрения.⁴⁷ В 1987-ом году он снова вернется к своему изначальному предположению о прямом влиянии Бахтина на Булгакова:

Я не исключал и сейчас не исключаю, что Бахтин мог быть причастен – своею книгой, разумеется, а не лично, – к «Мастеру». «Проблемы поэтики Достоевского» попала на глаза Булгакову – допустим, в доме друзей. Писатель пробежал строки относящиеся к мениппее. Восхитился возможностями этой формы. Примерил ее к своим тогдашним, преимущественно фельетонным, наметкам. Ощутил диспропорцию: мениппея требовала больших глубин. И забыл о Бахтине, забыл о мениппее. А позже вернулся к Бахтину на уровне реминисценций – и мениппее на уровне личного творческого порыва, когда никакие жанровые критерии в голову не приходят. Герои живут сами по себе, а писатель только фиксирует их жизнь, сделавшись немигающим оком природы. Но при этом руководствует подсказками подсознательной памяти. Словом, если Бахтин и соучаствовал в появлении «Мастера», то на правах одного из первооткрывателей.⁴⁸

По всей видимости, к моменту выхода своей следующей книги *Роман М. Булгакова «Мастер и Маргарита»* (1989), Вулес уже понял, что Булгаков не мог подсмотреть у Бахтина его идею мениппеи, поскольку в первой редакции книги о

⁴⁶ Вулес 1965: 260.

⁴⁷ Вулес 1966.

⁴⁸ Вулес 1987/1: 155.

Достоевском (*Проблемы творчества Достоевского*, далее: ПТД) еще не было знаменитой четвертой главы, где излагалась концепция жанра мениппеи. (Это ошибочное предположение выдавалось за истину и другими исследователями.)⁴⁹ В действительности она увидела свет только в редакции 1963-го года. По-видимому, по этой причине здесь Вулис рассматривает *ММ* исключительно как сатирический роман. Что же касается предполагаемого влияния Бахтина на Булгакова, то учитывая, что они не были знакомы и находились в разных городах⁵⁰, можно было бы говорить лишь о возможности опосредованного знакомства с идеями Бахтина через каких-нибудь общих знакомых. Однако, как мы уже отмечали, карнавальность ощущалась в самой атмосфере эпохи, и Булгаков, как показывает все творчество, ее отчетливо улавливал.

Заметим, что предположение Вулиса о том, что роман мог быть написан по образцу *мениппеи Бахтина*, говорит о рассмотрении *ММ* в определенном «жанровом режиме»: понятие мениппеи является *прескриптивным*, подразумевающим соблюдение предписываемых правил из четырнадцати пунктов. В классификации различных жанровых логик и модуляций Ж.-М. Шеффера (*Что такое литературный жанр*, 1989) такой жанр рассматривается как продукт *регулятивной конвенции* (для краткости обозначим его как *жанровый режим П*).⁵¹

Бахтин же последний роман Булгакова читал. Летом 1966-го года по просьбе Е. С. Булгаковой Вулис сам отвезет его Бахтину в Малеевку. Казалось бы, это и был момент истины, когда могла бы проясниться ситуация этого загадочного родства романа и теории. В сохранившейся записке, адресованной жене писателя, Бахтин пишет:

От всего сердца благодарю Вас за Ваше доброе письмо и за предоставленную мне возможность ознакомиться с романом Михаила Афанасьевича. Я сейчас весь под впечатлением от «Мастера и Маргариты». Это – огромное произведение исключительной художественной силы и глубины. Мне лично оно очень близко по своему духу. По приезду в Саранск я напишу Вам более подробно о своем впечатлении.⁵²

⁴⁹ См., напр.: Proffer 1969, 1973; Gourg 1993.

⁵⁰ Когда в 1921 году Булгаков переедет Москву и останется в ней до конца своих дней, Бахтин живет в Витебске, затем в Ленинграде, в ссылке в Кустанае, а после нее в Саранске и Савелове с краткими заездами в Москву.

⁵¹ Jean-Marie Schaeffer, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire?*, Шеффер 2010: 178.

⁵² Цит. по: Попова 2010: 251.

Более подробный отзыв Бахтина о романе неизвестен. По предположению И. Поповой, он так и не был написан. К сожалению, единственное письменное высказывание Бахтина о *ММ* оказалось слишком кратким и оставляет только строить предположения. Вполне вероятно, что Бахтину просто-напросто не хватило времени и здоровья. Но о какой «близости духа» могла бы идти речь? Борис Соколов считает, что эта записка является прямым подтверждением того, что роман Булгакова «близок исследовательским интересам»⁵³ Бахтина, связанным с карнавализованной литературой. Однако роман мог быть созвучен и другим идеям Бахтина.

В начале 1970-х годов имя Михаила Булгакова несколько раз всплывает в разговорах с И.Л. Крупником и С.Г. Бочаровым, но уже в связи с темой спиритуалов.⁵⁴ По свидетельству Сергея Бочарова, Бахтин неоднократно заговаривал о *ММ*,

<...> причем евангельскую часть его в разных разговорах оценивал по-разному. Говорил, что с богословской точки зрения это все на низком уровне. Но говорил и всерьез о Христе у Булгакова, что это Христос в традиции спиритуалов, средневековых мистиков, последователей Иоахима Флорского, учивших о грядущей эре Святого Духа и новых отношениях человека с Богом, освобожденных от моментов авторитарности и подчинения. Тема спиритуалов была близка Бахтину, любившему повторять, что правда и сила несовместимы <...> Этой связью с традицией спиритуалов и был интересен ему Христос у Булгакова.⁵⁵

На основании бесед Бахтина с Виктором Дувакиным складывается впечатление, что Булгаков остается для него прежде всего автором *БГ*.⁵⁶ По крайней мере тогда, в 1973-ем году, он ни словом не упоминает о прочитанном несколько лет назад, так его потрясшем *ММ*. Перечисляя карнавальных авторов XX-го века, он не называет имени Булгакова (при встрече с Вулисом в 1966-ом году, еще до прочтения *ММ*, Бахтин с осторожностью говорил об отдельных карнавальных тенденциях в ранних вещах Булгакова)⁵⁷ и, наоборот, много говорит о своем друге «истинно карнавальном писателе»⁵⁸ Константине Вагинове и былом увлечении «глубоко карнавальным»⁵⁹ поэтом Велимиром Хлебниковым. По всей

⁵³ См. статью «*Мастер и Маргарита*» // Соколов 2007: ЭР.

⁵⁴ О теме спиритуалов у Бахтина см: Попова 2010: 522, 519-53; в частности, свидетельство И.Л. Крупника: Попова 2010: 522.

⁵⁵ Бочаров 1999: 476.

⁵⁶ Беседы... 2002: 243.

⁵⁷ Вулис 1993.

⁵⁸ В беседе с Вулисом, цит. по: Вулис 1993: 183.

⁵⁹ Беседы... 2002: 140.

видимости, умонастроению позднего Бахтина было ближе не столько карнавальное начало *ММ*, сколько звучащая в нем идея религиозного возрождения и его переключки с традициями спиритуалов.⁶⁰

Среди сторонников Вулиса бытует мнение, что роман «как никакой другой подходит под данное Бахтиным определение мениппеи». ⁶¹ Однако вместо доказательства этого как бы очевидного факта зачастую следует отсылка к Бахтину и хрестоматийные цитаты: «Мениппея – это жанр «последних вопросов»; в ней «испытываются последние философские позиции» (*ППД*, 6: 130); «содержанием мениппеи являются приключения идеи или правды в мире: и на земле, и в преисподней, и на Олимпе» (там же) и т.п. Далекое не всегда упоминается о соответствии романа списку признаков мениппеи и всего лишь в отдельных работах проводится детальный анализ. ⁶² Приходится констатировать, что название *ММ* мениппеей (здесь понимаемой как обновленный жанр античной литературы) мало способствует поиску новых путей его анализа.

Против подхода Вулиса в своей диссертации в 1970-ом году развернуто выступила Эллендея Проффер. ⁶³ Также ошибочно полагая, что бахтинская концепция жанра мениппеи появилась в 1929-ом году в *ПТД*, она называет Бахтина «изобретательным инженером Прокрустова ложа» («ingenious engineer of Procrustean bed») ⁶⁴ , т.е. изобретателем жанра менипповой сатиры? В перепечатанном в 1973-ом году тексте статьи эта характеристика будет заменена на другую: «изобретательный (/ оригинальный) русский критик-формалист» («ingenious Russian formalist critic»), озвучивая одно из распространенных западных заблуждений о Бахтине. ⁶⁵ Проффер представляет его как литературоведа, который первым применительно к русской литературе стал

⁶⁰ О францисканских традициях у Бахтина см.: Попова 2009: 158-171.

⁶¹ Ребель 1995: 21. См. также: Барков 2006; Приходько 1979; Ребель 2001; Немцев 1991; Вайль, Генис 1982; Ильинский 1980; Крючков 2003; Икрамов 1993, 2003; Сабина 1997; Соколов 1996; Сарнов 2009; Ерыкалова 2007; Химич 1995; Неводов 1990; Геллер М. 1999; Барр 2009; Кораблев 2007; Colin Wright 1978; Edwards 1982; Gourg 1993, Michaux 2008; Weeks 1996; Miln 1990; Ouallet 2008; Szilárd 1985; Gourg 1993; Arnds 2008 и др.

⁶² Напр., у Эдвардса: «The novel, for instance, answers to every one of the fourteen elements which Mikhail Bulgakov sees present in the Menippean satire» (Edwards 1982: 147). Сопоставление романа с теорией Бахтина можно найти у К. Икрамова и М. Барра (Икрамов 1993; Barr 2009).

⁶³ Proffer 1970.

⁶⁴ «In 1929, however, that ingenious engineer of Procrustean bed, M. Bakhtin, published his *Problemy poetiki Dostoevskogo*, in which he deals at great length with the characteristics of Menippean satire in general» (Proffer 1970: 337).

⁶⁵ Proffer 1973: 390. Представление о Бахтине-формалисте у исследователей Булгакова см.: Weeks 1996. О Бахтине и формалистах см. напр.: Clark, Tihanov 2011: 129-131.

использовать понятие мениппеи, широко популярное на Западе благодаря работам Нортропа Фрая и Гилберта Хайета.⁶⁶ Следует уточнить, что, во-первых, Бахтин обращается к мениппее независимо от Фрая и его последователей, а во-вторых, он сначала говорит о мениппее различных античных и европейских авторов и уже от них переходит к Достоевскому и Гоголю. Главное, в чем, по мнению Проффер, сходятся критики – это представление о мениппее как смешении серьезного и комического, драматического и повествовательного с общей установкой на фантастическое.

Оппонируя Вулису, Проффер сосредотачивается на критике бахтинской концепции жанра мениппеи. Она насчитывает совпадения по девяти пунктам, несколько ею переформулированным, поскольку некоторые из этих четырнадцати признаков в действительности не являются «логически делимыми».⁶⁷ И несмотря на это она выдвигает свои аргументы «против», выстраивая свое представление о «традиционной» (античной) мениппее по работам «новых критиков» Фрая и Хайета. Основная причина, по которой *ММ* не подходит под определение мениппеи Бахтина, пишет Проффер, заключается в том, что в менипповой сатире мы часто имеем дело с отсутствием единства и согласованности ее разнородных элементов; в то время как в *ММ* эти несогласованности напротив – преднамеренны.⁶⁸ В своей работе 1973-го года, посвященной той же проблеме, Проффер добавит еще несколько подобных малоубедительных возражений. Так, она утверждает, что традиционно мениппея тяготеет к эпизодичности, т.е. к линейной структуре, Булгаков же от нее отказывается, поскольку такая эпизодическая форма не позволила бы ему создать необходимый динамизм и напряжение, а также воплотить задуманные мистификации.⁶⁹

Против мениппеи, как ей кажется, восстает и библейский сюжет, переданный в романе как история о преступлении Пилата, а не о распятии Христа. В таком виде он не является пародией на Новый Завет, как это должно быть в мениппее⁷⁰, считает Проффер. Нам трудно с ней согласиться: как новый апокриф или Евангелие от Сатаны роман Мастера вполне вписывается в описанную Бахтиным мениппейную традицию.

⁶⁶ Northrop Frye *Anatomy of Criticism: Four Essays* (1957); Gilbert Highet, *The Anatomy of Satire* (1962).

⁶⁷ «Bakhtin's characterization of menippean satire contains fourteen separate (and numbered) points, but not all of these are logically distinct», Proffer 1970: 338.

⁶⁸ Proffer 1970: 337-339.

⁶⁹ Proffer 1973: 392.

⁷⁰ Proffer 1973: 394.

Некоторые ее возражения не совсем точны. Например, утверждение о том, что действие романа развивается «только в двух основных местах – Иерусалиме и Москве».⁷¹ Но как же быть с пятым измерением в *ММ*? Область мнимого и потустороннего организует то самое «трехплановое построение», о котором Бахтин пишет в шестом пункте своего описания мениппеи (см. выше).

Подводя итоги в своей книге *Последнее десятилетие Булгакова: писатель как герой* (1987), Проффер говорит о непродуктивности ведущихся жанровых исследований *ММ* и цитирует Михаила Крепса: «Платье менипповой сатиры при примеривании хорошо закрывает одни места, но оставляет оголенными другие».⁷² Сходного мнения придерживается и Ирина Белобровцева: «<мистерия (Милн⁷³) и мениппея> либо не исчерпывает булгаковского произведения, относится лишь к определённой его части, либо приложимо к нему лишь в метафорическом смысле, как, например, мистерия».⁷⁴

ММ у Проффер одинаково не подходит как под определение мениппеи Бахтина, так и под описание этого жанра у Фрая.

Смесь сатиры, реализма и фантазии в этом романе можно было бы назвать Менипповой сатирой, можно – и энциклопедической прозой. Но линейную <...> композицию этих жанров Булгаков замещает искусной сетью, в которую вовлечены практически все события и герои.⁷⁵

Энциклопедическая проза (*encyclopedic fiction*) – еще один жанровый термин Фрая, которым *ММ* также называют Б. Бити и Ф. Пауэлл, не уточняя причины предпочтения этого варианта.⁷⁶

Неубедительность доводов Проффер и постоянное возвращение к этой теме в конце концов формируют у ее читателя противоположное мнение, озвученное

⁷¹ «The novel does not shift its setting as much as one would expect a Menippean work to do. The action of the novel takes place in only two basic locations – Jerusalem and Moscow» (Proffer 1973: 393).

⁷² *Bulgakov's last decade: The writer as hero*. Proffer 1987: 129, цит. по: Крепс 1984: 67.

⁷³ Miln 1977.

⁷⁴ Белобровцева 1997: 20.

⁷⁵ Проффер 1991: 212.

⁷⁶ Beatie, Powell 1978. Энциклопедической формой Фрай называет «анагогическую форму символизации, такую как священное писание или его аналогии в других искусствах. К ней относятся Библия, Божественная комедия Данте, произведения Джойса и Пруста.» («Encyclopaedic form: a genre presenting an anagogic form of symbolism, such as a sacred scripture, or its analogues in other modes. The term includes the Bible, Dante's *Commedia*, the great epics, and the works of Joyce and Proust.»), Frye 1957: 365).

Владиславом Красновым: «Булгаковский роман <ММ> является мениппеей *par excellence*»⁷⁷. Неслучайно некоторые исследователи ссылаются на Проффер как на популяризатора *мениппеи Бахтина* в англоязычном булгаковедении.⁷⁸

Противоположные мнения Вулиса и Проффер, высказанные ими на начальном этапе изучения романа, сформировали два больших русла, по которым долгие годы происходит осмысление вопроса принадлежности *ММ* к жанру *мениппеи Бахтина*. Отсылка к их работам для их последователей, как правило, снимает необходимость повторного пересмотра обсуждаемой проблемы, как и в других вопросах ссылка на Бахтина. И все же в булгаковедении существует ряд самостоятельных критических исследований на данную тему.

Критике предложенных подходов посвящена цитировавшаяся выше статья В. Краснова «Роман Булгакова “Мастер и Маргарита” в свете “Проблем поэтики Достоевского” Бахтина» (1987). Автор отмечает, что Вулис и Проффер одинаково упускают из виду важное уточнение Бахтина о том, что применительно к современной литературе термин ‘мениппея’ функционирует не в античном значении жанрового канона, а как «жанровая сущность»; в этом значении в литературе нового времени работают также жанровые термины: ‘эпопея’, ‘идиллия’ и ‘трагедия’. Краснов подчеркивает, что благодаря этому термину появляется возможность классифицировать роман Достоевского, противопоставленный роману-эпопее Толстого, роману-идиллии Гончарова и Тургенева.⁷⁹ Игнорируя этот факт, Вулис и Проффер рассматривают *ММ* как мениппею, в то время как, по мнению Краснова, нужно говорить о полифоническом романе. «Анти-мениппейные аргументы» Проффер могут быть применимы только к античной мениппее.⁸⁰ Краснов прочитывает *ММ* как продолжение («a sort of sequel») *Бесов* Достоевского и называет его «Мениппейный роман-сатира» («Menippean novel-satire») или «роман-мениппея» о приключениях философской идеи атеизма в советской России.⁸¹

В данном случае находит отражение еще один *жанровый режим* Ж.-М. Шеффера, который мы обозначим *жанровый режим II*; для него характерно представление о жанре как о гипертекстуальной традиции, где каждый

⁷⁷ «Bulgakov's novel is a Menippea *par excellence*» (Krasnov 1987: 97).

⁷⁸ См. напр.: Weeks 1996.

⁷⁹ «Just as the ancient term “epic”, “tragic” or idyllic” can be profitably used to describe modern works, Bakhtin’s term “Menippean” is helpful in singling out Dostoevskij’s novels from among the novels of his contemporaries, such as Tolstoj, Turgenev, and Gončarov» (Krasnov 1987: 97).

⁸⁰ Krasnov 1987: 97.

⁸¹ Krasnov 1987: 103.

последующий текст подражает своему метатексту. Одни считают, что *ММ* подражает роману Достоевского как мениппее, другие – как философскому роману, третьи – как полифоническому.

Заново написанная Бахтиным четвертая глава, посвященная вопросу происхождения полифонического романа Достоевского, в *ППД* 1963-го года входит как самостоятельное исследование жанра мениппеи и ставит перед читателем выбор: рассматривать романы Достоевского как мениппею или как ею подготовленный полифонический роман.⁸² Кэрол Эмерсон, пишущая о полемике вокруг понятия мениппеи Бахтина (как и Нина Брагинская, ее цитирующая) считает, что по сравнению с полифонией, область «серьезно-смехового» и, в частности, мениппея «не открывает ничего существенного в Достоевском».⁸³ Видимо, по этой причине в другой своей книге *Кембриджское введение в русскую литературу* (2008) Эмерсон, развивая идею Бахтина о двух линиях в литературе, рассматривает *ММ* как «величайший продукт»⁸⁴ продолжения в XX-ом веке линии Гоголя – Достоевского, но не использует его теорию мениппеи; кульминацией «линии Толстого», по ее мнению, является роман Солженицына *Раковый корпус*.

Многие исследователи приходят к определению мениппеи, также видя в *ММ* жанрового преемника романов Достоевского.⁸⁵ А.В. Эрастова считает вопрос о жанровом влиянии его романов, и в первую очередь *Братьев Карамазовых*, биографически доказанным: с того момента, как 7-го апреля 1935-го года Булгаков покупает *Материалы Достоевского* с текстами черновых записей Достоевского к *Братьям Карамазовым* и *Бесам*, из черновых тетрадей *ММ* исчезает запись после названия: «фантастический роман».⁸⁶ Однако очевидно, что исчезновение этой авторской характеристики невозможно трактовать как отказ

⁸² «...античная мениппея еще не знает полифонии. Мениппея, как и “сократический диалог”, могла только подготовить некоторые жанровые условия для ее возникновения» (*ППД*, 6: 137).

⁸³ Эмерсон 1996: 71. Н. Брагинская пишет: «Мне всегда казалось, что “мениппея” ничего не дает для понимания Достоевского. Я долго оставалась наедине с этим мнением, пока не встретила примерно то же у Кэрол Эмерсон, известной переводчицы М.М. Бахтина и автора книг о нем. Она писала о четвертой главе второго издания книги о Достоевском как о плоде неопубликованной книги о Рабле, часть которой таким образом увидела свет: “Я думаю, никто не станет спорить с тем, что оно [изложение истории серьезно-смешного] интересно, но все же это только добавление. Оно много теряет по сравнению с мощными идеями полифонии и двуголосья и само по себе не порождает глубокой интерпретации, не открывает ничего существенного в Достоевском”» (Брагинская 2004: 67).

⁸⁴ Emerson 2008: 142.

⁸⁵ Krasnov 1987; Ребель 2001; Gourg 1993. О *ММ* как жанровом преемнике философского романа Достоевского см. также: Левина 1991; Гапоненков 1998.

⁸⁶ Эрастова 1994: 10.

Булгакова от фантастики и начало следования роману Достоевского как эталону. По мнению Э. Хирша, авторское жанровое понятие – это «внутренний жанр» (intrinsic genre) и имеет всего лишь эвристическую ценность; у «внутреннего жанра» всегда много «родственников», которые могут быть из самых разных областей, но ни одно из авторских жанровых понятий не сводимо к понятию «внешнего жанра» (extrinsic genre)⁸⁷. (Ж.-М. Шеффер, развивая мысль Хирша, говорит о том, что «внутренний жанр» противопоставлен «внешнему жанру», как два разных режима восприятия: авторский и читательский.)⁸⁸ Поэтому роман Достоевского правильнее будет рассматривать, как один из таких жанровых «родственников» *ММ*.

Одной из ключевых особенностей, на основании которой *ММ* можно было бы отнести к «свободной мениппее»⁸⁹, пишет Галина Ребель, является тип главного героя:

<...> непредсказуемого, бездомного, асоциального, внеисторичного. <...> это касается не только вечных «скитальцев» – Иешуа, Воланда, Понтия Пилата, но и Ивана, мастера и Маргариты. Особенно показательна в этом плане фигура Бездомного. К нему даже в большей степени, чем к героям Достоевского, приложимы все те характеристики, которые дает последним М. Бахтин, обосновывая мениппейную жанровую природу романов Достоевского.⁹⁰

В своей работе, посвященной структурной и типологической амбивалентности *Театрального романа* и *ММ* (2001), Надин Натов отмечает, что эти романы не подходят ни под один из четырех типов, описанных Фраем, в частности, под его описание мениппеи (*anatomy*). Сравнительный анализ двух теорий мениппеи (Бахтина и Фрая) остался за рамками статьи Натова, и в чем именно заключается преимущество подхода Бахтина по сравнению с фраевским подходом, – напрямую не говорится.

Во многом последние произведения Булгакова представляют собою преобразование карнавализованной мениппеи, возрожденной на новой реальной исторической основе. Однако было бы неверно ограничить своеобразие «Мастера и Маргариты» сведением этого произведения даже к самой широкой форме мениппеи. Введение

⁸⁷ E. Hirsch, *Validity and Interpretation* (1967), Цит. по: Шеффер 2010: 148.

⁸⁸ Шеффер 2010: 148.

⁸⁹ «Свободными по внешней форме, но типическими по своему жанровому существу» мениппеями Бахтин называет, напр., философские повести Дидро и Вольтера и сказочно-фантастические произведения Гофмана и По (*ППД*, 6: 161).

⁹⁰ Ребель 2001: 193.

философско-религиозной идеи, воплощенной в исторических и метафизических образах и проникающей во все другие слои романа, придавая им особое значение, свидетельствует не только об обновлении уже существующих жанровых структур, но и о полной их трансформации и создании таким путем оригинальной новаторской формы.⁹¹

И хотя жанр мениппеи Бахтина не исчерпывает всего многообразия *ММ*, в целом, считает Н. Натов, его концепция представляет собой благодатный фон для исследования романов Булгакова.

Нередким является представление о мениппее как об одном из дискурсивных жанров, в то время как жанром целого является роман. Вообще жанр романа в своих разновидностях⁹² является лидирующей жанровой дефиницией *ММ*. Пытаясь зафиксировать гетерогенную природу *ММ*, помимо мениппеи исследователи используют такие определения, как: роман-сказка⁹³, роман-миф⁹⁴, роман-пародия⁹⁵, роман-поэма⁹⁶, роман-трагедия⁹⁷, роман-театр⁹⁸, роман-мистерия⁹⁹. Другие, отказываясь от определения жанра романа в целом, ограничиваются выявлением его составных жанровых частей.¹⁰⁰ По мнению Е.Г. Коробовой, тот факт, что *ММ* прочитывается «как сатирический роман, роман о художнике, эзотерический текст, роман-мениппея и роман-миф» и в то же время принципиально несводим ни к одному из них говорит только о том, что *ММ* является продуктом становления незавершенного жанра романа; здесь, пишет автор, – «мы можем в синтагме видеть то, что в истории романа наблюдалось в парадигме».¹⁰¹

В некоторых работах теория *мениппеи Бахтина* признается вредной и сбивающей «с толку читателя, никогда не слыхавшего о такого рода

⁹¹ Натов 1978: 549.

⁹² Романтический роман (Ладыгин 1981); философский роман (Лакшин 1986; Каверин 1989; Левина 1991; Гапоненков 1995); гностический роман (Круговой 1979); антигностический роман (Ильинский 1980); сентиментальный роман (Жилякова 1992.); сатирический роман (Вулис 1965; Сабина 1997); мифологический роман (Nivat 1983) и роман воспитания (Нива 1990); неомифологический роман (Белобовцева 1997); театральный роман (Максудов 1991); постмодернистский роман (Белобровцева, Кульюс 1996) и др.

⁹³ Галинская 1986.

⁹⁴ Гаспаров Б. 1988; Лазарева 2000; Агеносов 1989.

⁹⁵ Ляшенко 1992.

⁹⁶ Миллиор 1991.

⁹⁷ Гапоненков 1995; Эрастова 1994.

⁹⁸ Целински, см.: Дранов 1991.

⁹⁹ Miln 1977, Чжон 1998.

¹⁰⁰ Крепс 1984; Barratt 1987; Pagnini 1992; Симонов 1966.

¹⁰¹ Коробова 1995: 40.

литературном феномене», – это мнение Георгия Лескиса совпадает с мнением исследователя английской сатиры Метью Вильямса, рассматривавшего применимость теории мениппеи к целому ряду произведений литературы XVIII-го века: *Дунсиаде* Поупа, *Сказке бочки* Свифта и др. : «Термин *мениппея*, скорее, мешает, чем служит пониманию этих текстов».¹⁰²

О своем неприятии *мениппеи* Бахтина говорил Владимир Лакшин:

То, что автор [Булгаков] свободно соединяет несоединимое: историю и фельетон, лирику и миф, быт и фантастику, – создает некоторую трудность при определении жанра книги. Основываясь на трудах М.М. Бахтина, ее уже пробовали называть *мениппеей*. Не берусь спорить. Но с тем же успехом ее можно было бы, вероятно, назвать комической эпосеей, сатирической эпосеей и еще как-нибудь иначе. Приблизит ли нас это, однако, к пониманию самой книги? <...> Для удобства словоупотребления годится сказать о ней и просто: роман.¹⁰³

Достаточно часто слова недоверия к мениппее звучат и среди сторонников Вулиса. Его истолкование романа Булгакова как мениппеи, пишет Александр Казаркин, – «нам кажется вполне приемлемым. Правда, само понятие “мениппея” мало к чему обязывает в силу расплывчатости и неопределенности слова».¹⁰⁴ Эти сомнения выражаются в попытках ограничить тотальное перенесение теории на роман; так Юрий Неволов предлагает говорить только о наличии у Булгакова «карнавального мироощущения, воспринятого в эпоху Октября».¹⁰⁵

* * *

В конце обзора хотелось бы сделать несколько общих замечаний. Отметим, что исследователи Булгакова, практикующие преимущественно интерпретационный подход¹⁰⁶, к *мениппее* Бахтина имеют устойчивый, но в целом несколько поверхностный интерес. Мениппея бьет рекорды по количеству упоминаний, но исследователями традиционнно-тематического направления

¹⁰² Лескис 1999: 229. «The term *Menippean* may prevent, rather than serve, our understanding of these texts» (Williams 2008: 52).

¹⁰³ Лакшин 1986: 286.

¹⁰⁴ Казаркин 1979: 51.

¹⁰⁵ Неволов 1990: 46.

¹⁰⁶ О критике и научном подходе (структурной поэтике) см. статью «Поэтика» Ц. Тодорова (Тодоров 1975).

зачастую используется интуитивно, как пресловутый *чемодан Вулиса*, в состоянии той «методологической успокоенности» при работе с экспериментальными жанровыми терминами, от которой предостерегал Сергей Аверинцев.¹⁰⁷ Пиететное отношение к слову Бахтина превращает его открытие в малопродуктивную научную догму. Предпринимавшиеся же булгаковедами отдельные попытки интерпретации понятия мениппеи свидетельствуют о ее статусной непрозрачности и сверхжанровой природе; они скорее сигнализируют о наличии проблемы, нежели приближают к ее решению.¹⁰⁸

Жанр мениппеи привлекает своей многообразной, неоднородной природой, позволяющей объяснить соединение в *ММ* самых различных жанровых шаблонов и модусов письма, но порождает новые вопросы там, где теория, по замыслу Бахтина, должна была бы найти свое дальнейшее развитие. Например, здесь возникает спор о жанровой доминанте мениппеи *ММ*: сатирической¹⁰⁹, философской¹¹⁰, фантастической¹¹¹ или серьезно-смеховой¹¹²; разногласия такого рода, по мнению Леонида Геллера, обычно можно преодолеть, если вместо жанровой доминанты говорить о *сюжетной*. В случае мениппеи «сюжетной доминантой» является смешение всех этих элементов.¹¹³

ММ признается мениппеей с точки зрения различных жанровых логик, описанных Ж.-М. Шеффером: как жанровый канон («метаязык»), как жанровый образец (гипер- или «метатекст») и как читательская интуиция.¹¹⁴ Понятие мениппеи используется для указания на принадлежность *ММ* к *Другой* литературе, таким образом с его помощью пытаются восполнить нехватку инструментария в изучении новейшей литературы. В большинстве случаев отсутствие критического отношения к методологии Бахтина приводит к тому, что одно неизвестное (объект исследования) заслоняется другим неизвестным (неосмысленная бахтинская теория).

Нам кажется более продуктивным подход Галины Ребель; в своей монографии *Художественные миры романов Михаила Булгакова* (2001) она

¹⁰⁷ Аверинцев 1989: 202.

¹⁰⁸ Барков 2006; Ребель 2001; Вайль, Генис 1982.

¹⁰⁹ Вулис 1965.

¹¹⁰ Ильинский 1980.

¹¹¹ Ерыкалова 2007; Michaux 2008.

¹¹² Петровский 1987.

¹¹³ Геллер Л. 1985: 7-8.

¹¹⁴ В данном случае мы воспользовались формулировками С.Зенкина, переводчика книги Ж.-М. Шеффер «Что такое литературный жанр» и автора послесловия (Зенкин 2010: 190).

предлагает использовать мениппейную теорию как «путевой указатель»¹¹⁵, не связывая себя жанровыми определениями, т.е. применять *мениппею* Бахтина как эвристическое, а не таксономическое понятие. Это представление было взято за установку в нашем изучении романа *ММ*. Ниже мы предлагаем свое исследование карнавально-мениппейной теории и оценку возможностей ее применения в изучении романа Булгакова; для этого мы обсудим ее изнутри: рассмотрим описание мениппеи, изложенное в *ППД*, и попытаемся дополнить его, проследив эволюцию его формирования в более ранних работах Бахтина, и извне: проанализируем восприятие его теории литературоведами разных направлений, а также попробуем вписать его понятие мениппеи в контекст дискуссии о категории жанра XX-го века.

1.2. Мениппея Бахтина в свете дискуссии о жанре

Определение жанра литературного произведения – одна из наиболее сложных проблем в современной науке, которой занимались и продолжают заниматься ученые разных стран (Б. Эйхенбаум, Ю. Тынянов, Р. Якобсон, В. Пропп, Э. Ауэрбах, Д. Лукач, Н. Фрай, Ж. Деррида, С. Аверинцев, Ж. Женетт, Ц. Тодоров, А. Компаньон и др.). «Упадок жанрового мышления»¹¹⁶ и изменение значения категории жанра, начавшееся еще в XVII-ом веке, приводят, с одной стороны, к стиранию жанровых границ и появлению многочисленных промежуточных и смешанных жанров, а с другой, к отмиранию целого ряда замкнутых, строгих жанров.¹¹⁷ Все это порождает сомнения в актуальности этой категории в современной литературе. Деконструктивисты считают, что эта категория, изжив себя, стала малопродуктивной, и поэтому предлагают от нее отказаться, заменив ее такими универсальными категориями, как литература и литературная критика или книга, дискурс¹¹⁸, структуралисты, наоборот, признают не только лидирующую роль жанра, но и отмечают усиление позиций этой категории

¹¹⁵ Ребель 2001: 196.

¹¹⁶ Зенкин 2000: 32.

¹¹⁷ В.М. Жирмунский, *Теория литературы. Поэтика. Стилистика* (1977).

¹¹⁸ Jacques Derrida, *Acts of Literature* (1992); Maurice Blanchot, *Le livre à venir* (1959); Michel Foucault, *L'ordre du discours* (1971); о проблеме соотношения категорий жанра и дискурса см.: Тюпа 2011.

поэтики, но в ее новом значении.¹¹⁹ Для литературной науки второй половины – конца XX-го века характерна тенденция систематизации существующих подходов к категории жанра (Э. Хернади, Д. Фишелов, А. Фаулер, Н. Лейдерман)¹²⁰; в своей работе мы опираемся преимущественно на опыт осмысления различных жанровых логик и режимов философа Ж.-М. Шеффера¹²¹.

Исследование области «серьезно-смехового» Бахтина можно рассматривать как реплику в научной дискуссии о жанре 1930-70-х годов.¹²² Его переосмысление мениппеи как античного жанра совершается именно в той области, где, как устанавливает Жерар Женетт, оставался пробел в классификации жанров Аристотеля. Во *Введении в архитекст* (1979) Женетт излагает свое новое прочтение *Поэтики*, являющейся *de facto* теорией трагедии, в процессе которого он восстанавливает заданную Аристотелем «таксономическую сетку» жанров (см. с. 34).

Излишне говорить, что в дальнейшем ходе своего сочинения Аристотель подвергнет эту сетку ряду упрощений, умалчивая об одних ее элементах и убийственно низко оценивая другие: о низком повествовании речи больше не будет, о комедии тоже; останутся лишь два благородных жанра – лицом к лицу, но не на равных правах, поскольку «Поэтика», или, по крайней мере, то, что дошло от нее до нас, задав эту таксономическую сетку, уже через несколько страниц превратится, по существу, в теорию трагедии.¹²³

В систему жанров Аристотеля наравне с комическим повествованием не входят мелкие формы, которые в античности игнорировались в силу того, что описываемые в них действия не являлись подражанием лицам действующим и деятельным. Женетт замечает, что последняя клетка таблицы, зарезервированная для комического повествования, но оставшаяся пустующей, со временем заполнится новоевропейским романом и станет самой важной. Он называет ее не «пародией» как у Аристотеля (*parodiai*), а «пародийной эпопеей», так как, по его мнению, автор *Поэтики* отождествлял комическое повествование именно с «пародийной эпопеей (что бы мы ни понимали под этим термином)»¹²⁴.

¹¹⁹ Zvetan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique* (1970), *Poétique* (1973); Adena Rosmarin, *The Power of Genre* (1986).

¹²⁰ Paul Hernadi, *Beyond Genre: New Directions in Literary Classification* (1972); David Fishelov, *Metaphors of Genre: The Role of Analogies in Genre Theory* (1993); Alastair Fowler, *Kinds of Literature* (1982), Н. Лейдерман *Теория жанра* (2010).

¹²¹ Шеффер 2010.

¹²² О категории жанра Бахтина см.: Хализев 2006; Renfrew 2006; Verret 1997.

¹²³ Женетт 1998: 291.

¹²⁴ Там же, 313.

Аристотель, указывая на существование высокой драмы, низкой драмы и высокого повествования, делает вывод (из отвращения к пустоте и страсти к равновесию), что существует и повествование низкое, и отождествляет его в предварительном порядке с пародийной эпопеей.¹²⁵

К последней Аристотель относил не дошедшие до нас пародии Гегемона и Никохара и приписываемого Гомеру *Маргита*. Женетт восстанавливает даже не столько систему жанров, сколько систему модальностей (т.е. «ситуаций высказывания»¹²⁶).

Способ подражания Предмет Подражания	Простое подражание	Повествование
Высокий	Трагедия	Эпос
Низкий	Комедия	<i>Пародия</i>

«Таксономическая сетка» жанров Аристотеля по Ж.Женетту

Женетт приводит пример того, как достраивает эту клетку «новая поэтика» (или «новая критика») Н. Фрая (*Анатомия критики: четыре эссе*, 1957). Указывая на существование трех типов прозаического «вымысла» (fiction): лично-интровертного (романсированный роман (romance)¹²⁷), лично-экстрровертного (реалистический роман (novel)) и интеллектуально-интровертного (автобиография), Фрай добавляет четвертый тип – интеллектуально-экстрровертное повествование, которому соответствует жанр анатомии¹²⁸ – «форма прозаического вымысла, традиционно известная как Мениппова или Варронова сатира, представлена Бертоном в *Анатомии меланхолии* (1621), для которой характерно разнообразие тематики и усиленный

¹²⁵ Там же.

¹²⁶ Там же, 290.

¹²⁷ З. Зенкин переводит romance как «романную прозу», см.: Шеффер 2010: 107, прим. 2.

¹²⁸ Женетт 1998: 324, 328.

интерес к идейному содержанию». ¹²⁹ Фрай считает, что термин мениппова сатира в наше время неудачен, поэтому он заменяет его словом из названия энциклопедического сочинения Роберта Бертона. ¹³⁰

Женетт считает, что подобные экстраполяции являются правомерными действиями с точки зрения как теоретиков, так и историков литературы.

Нет такого жанрового уровня, который мы могли бы объявить более “теоретическим”, чем любой другой, или которого мы могли бы достигнуть с помощью более “дедуктивного”, чем любой другой: любые литературные виды, субжанры, жанры или супержанры – это жанры, установленные эмпирическим путем, посредством наблюдения за историческими данными, либо в крайнем случае путем экстраполяции, исходя из тех же самых данных <...> об этом наглядно свидетельствуют таблицы (реальные или виртуальные) Аристотеля и Фрая: наличие в них пустой клетки позволяет обнаружить жанр (“пародии”, “анатомии”), который иначе бы остался незамеченным. ¹³¹

К сожалению, Женетт обошел своим вниманием «альтернативную поэтику» Бахтина (термин Коблей) ¹³², которая также борется с неполнотой Аристотелевской системы жанров. Бахтин пытается уравнивать в правах с главными жанрами античности непризнанные жанры, принадлежащие к области «серьезно-смехового» (σπουδο-γέλοιοι): мимы, буколическая поэзия, басня, ранняя мемуарная литература, памфлеты, сократические диалоги, римская сатира, симпозионы, античный жанр менипповой сатиры, диалоги лукиановского типа и т.д. («Роман, как литературный жанр», далее: РЛЖ, 3: 625), и греческий роман ¹³³. В письме Вадиму Кожинову от 1.IV.1961 Бахтин называет жанры «серьезно-смехового» «средними жанрами» (3: 667), по всей видимости, говоря о смешении

¹²⁹ «Anatomy – forme of prose fiction, traditionally knows as the Menippean or Varronian satire and presented by Burton’s Anatomy of Melancholy, characterized by a great variety of subject-matter and a strong interest in ideas» (Frye 1957: 365).

¹³⁰ *Анатомия меланхолии, всё о ней: виды, причины, симптомы, прогнозы и некоторые лекарства. В трех частях со своими секциями, разделами и подразделами. Философично, исторично. Просто и понятно* (*The Anatomy of Melancholy, What it is: With all the Kinds, Causes, Symptomes, Prognostickes, and Several Cures of it. In Three Maine Partitions with their several Sections, Members, and Subsections. Philosophically, Medicinally, Historically, Opened and Cut Up*), 1621. «The word “anatomy” in Burton’s title means a dissection or analysis, and expresses very accurately the intellectualized approach of his form. We may as well adopt it as convenient name to replace the cumbersome and in modern times rather misleading “Menippean satire”» (Frye 1957: 311-312).

¹³¹ Женетт 1998: 328.

¹³² Copley 1988.

¹³³ По теории Бахтина, греческий роман подготавливает роман испытания или роман барокко, серьезно-смеховые жанры формируют роман нового времени, см.: «Слово в романе» (далее: СВР) и «Формы времени и хронотопа» (далее: Хрон.).

высокого и низкого способов изображения, а не о предмете изображения. Одним из источников сведений об этой области для Бахтина послужила указанная им в библиографии к статье «Сатира» диссертация Теодора Бирта.¹³⁴

Однако как выглядит гипотетическая система жанров у Бахтина: достраивает он четвертую клетку или перестраивает всю таблицу, как романтики-теоретики (братья Шлегель, Шеллинг, Гегель), создававшие трехчастную систему¹³⁵, – следовало бы говорить отдельно. Для этой экстраполяции было бы необходимо учитывать множество не до конца проясненных фактов и прежде всего исходную позицию философа Бахтина в подходе к жанру, критиковавшего Аристотеля за отсутствие философского обоснования этой категории. Можно было бы сказать, что Бахтин заполняет пустующую клетку романом или менипповой сатирой, напоминающей анатомию Фрая,¹³⁶ но что такое *мениппея Бахтина*: жанр, модус письма, модальность, или может, прав Ц. Тодоров, когда говорит, что Бахтин открывает тип повествования¹³⁷ – диалогический или полифонический, который в разное время получает воплощение в различных жанрах: в сократических диалогах, мениппее и карнавальной литературе средневековья и Возрождения?¹³⁸

Фрай, как мы помним, не столько восстанавливает забытый жанр, сколько выводит один из четырех модусов письма. Мы позволим себе не углубляться в сравнение анатомии (мениппеи) Фрая и *мениппеи Бахтина*, так как это уже неоднократно проделывалось в литературе;¹³⁹ отметим лишь, что теорию последнего ожидала иная участь по сравнению с общепризнанной анатомией.

Мениппея Бахтина, нашедшая положительный отклик у структуралистов (Ж. Женетт, Ю. Кристева, Ц. Тодоров), встречает активное неприятие у антиковедов.¹⁴⁰ С точки зрения филологов-классиков, наиболее уязвимым местом теории Бахтина

¹³⁴ Th. Birt, *Zwei politische Satiren des alten Rom*, (1888). Подробнее см.: Попова 2009: 115.

¹³⁵ О жанровом треугольнике теоретиков романтизма см.: Женетт 1998: 306-312.

¹³⁶ Первые упоминания менипповой сатиры у Бахтина датируются 1940-ым годом (статья «Сатира»), сама теория появляется на свет в 1963-ем году, теория Фрая также возникает в 1940-е (статья «*The Nature of Satire*», 1944), отдельной книгой выходит в 1957-ом. Был ли Бахтин знаком с *Анатомией критики* – нам не известно. Любопытно, что ни в одном из просмотренных нами более поздних исследований Фрая имя Бахтина, уже широко известного на Западе, не встречается; равно как и имя Фрая у позднего Бахтина.

¹³⁷ Ц. Тодоров использует понятие общей, а не исторической поэтики, разработанное Ламмертом: «Под типом подразумевается некий определенный набор свойств литературного текста, признаваемых важными для тех текстов, в которых они встречаются» (Тодоров 1975: 99)

¹³⁸ Тодоров 1975: 100.

¹³⁹ См.: Weinbrot 2005: 11-16; Лало 1998: 143-154; Riikonen 1987: 32-38; Мухина 1995: 13-18.

¹⁴⁰ О трудностях вписания мениппеи Бахтина в историю менипповой сатиры см.: Weinbrot 2005; Martin 2001.

становится наделение мениппеи статусом жанра. Так, для Сергей Аверинцева идея говорить «без всяких оговорок о “мениппее” как о жанре, “геносе”»¹⁴¹ является недопустимой. В своем еще неопубликованном докладе «*Мениппова сатира: к диалогу М.М. Бахтина и М.Л. Гаспарова*» (2006) Н. Брагинская говорила о том, что мениппея «есть вообще нечто несуществующее, ибо такого наименования жанра античность не знала». ¹⁴² В другой статье она очень резко высказалась о рассуждениях о мениппее Юлии Кристевой.¹⁴³

Для Юлии Кристевой мениппея – это никак не реконструкция, которая должна после того, как ее сконструируют, послужить объяснительной инстанцией, а непосредственная литературная реальность, вещь, а не идея. Но ничего, кроме того, что сказано о мениппее у Бахтина, она не знает. Глава «Мениппея» в ее работе – это перевод на французский без кавычек куска из 4-й главы «Проблем поэтики Достоевского». Кажется, будто Кристева тоже что-то пишет о мениппее, а между тем она не прибавила от себя ни слова! Потом Кристеву переводят на русский. Теперь можно сравнить просто Бахтина с Бахтиным в обратном переводе. Вышло очень похоже.¹⁴⁴

Этот случай можно считать иллюстрацией к словам Михаила Гаспарова о том, что бывает, когда исследованием идей Бахтина занимаются не историки, а теоретики литературы, для которых авторитетно слово Бахтина, а не дошедшие до нас факты истории литературы.¹⁴⁵ Следует уточнить, что Ю. Кристева, хотя и принимает мениппею Бахтина за факт литературы, тем не менее использует ее как объяснительную конструкцию в своей теории интертекстуальности.

Однако и позиция Брагинской не столь уж однозначна, отказывая теории Бахтина в историзме, она тем не менее находит свой пример мениппеи, «которую Бахтин не знал, но которую предсказал»¹⁴⁶. Речь идет о *Жизнеописании Эзоп* – единственном целиком сохранившемся произведении, которое, по ее мнению, «отвечает практически всем характеристикам, которые М.М. Бахтин с миру по нитке собрал для конструирования жанра мениппеи». Этой теме был посвящен ее доклад на *Гаспаровских чтениях* в 2011-ом году, который так и назывался – «*Единственная мениппея*». ¹⁴⁷ Таким образом, Брагинская и сама вступает в

¹⁴¹ См.: Аверинцев 1996: 201. Критике Аверинцева подверглась также диссертация Альфреда Щербантина (A. Scherbantin, *Sature Menippea. Geschichte eines Genos*, 1951).

¹⁴² Цит. по: Мильчина 2006: 541.

¹⁴³ Кристева 2001.

¹⁴⁴ Брагинская 2004: 79.

¹⁴⁵ Гаспаров 2004.

¹⁴⁶ Брагинская 2007: 150.

¹⁴⁷ Подробнее о неопубликованном докладе Н. Брагинской «*Единственная мениппея*» см.: Теперик, Мостовая, Головастикова 2011.

неявный спор с Гаспаровым, который в отличие от Бахтина, *Жизнеописание Эзопа* хорошо знал, но категорически отрицал существование жанра менипеи.

Традиционно Менипповой (Варроновской) сатирой называли один из типов, наравне с сатирой Ювенала и Горация она понималась всего лишь как разновидность жанра сатиры.¹⁴⁸ «Мениппова сатира» – название огромного сборника Варрона, где по примеру эллинистического писателя Мениппа Гадарского были свободно перемешаны стихотворные и прозаические пассажи серьезного и несерьезного свойства.¹⁴⁹ Будучи популярным автором своего времени, Варрон своим примером стимулировал возникновение еще нескольких произведений римской литературы, также сочетавших стихи и прозу: *Отыквление* Сенеки, *Сатирикон* Петрония, *Свадьба Меркурия и Филологии* Марциана Капеллы, *Утешение философией* Боэция, но в древности их «мениппеями не называли»¹⁵⁰, – пишет Аверинцев, – более того, «любой носитель античной культуры должен был бы удивиться, что это слово – терминологическое обозначение литературного жанра».¹⁵¹

От сочинений Мениппа, как и от сочинений Варрона, мало что сохранилось. Дошедших же до нас ничтожных отрывков недостаточно, чтобы составить целостное представление ни о произведениях, ни тем более об их принадлежности к жанру менипеи. По словам Ивана Помяловского, защитившего в 1868-м году диссертацию *Марк Теренций Варрон Реатинский и Мениппова сатура*, единственное точное утверждение, которое можно сделать в данной ситуации, «весьма незначительно; его можно формулировать так: был литературный род произведений, относимых древними к сатурам (сатирам), созданный в Греции Мениппом и обработанный в Риме Варроном».¹⁵² Анализ принадлежащих Варрону фрагментов позволяет отчасти восстановить его манеру письма: смешение греческой и латинской, прозаической и стихотворной речи, немалое число заимствований из греческих и римских авторов, а также разные способы изложения и перемежение отрывков серьезного, дидактического содержания отрывками шуточного и насмешливого тона.

Словосочетание 'Мениппова сатира' возвращается в литературу лишь в XVI-ом веке. Оно было обновлено группой ученых французских памфлетистов,

¹⁴⁸ Мениппова сатира как «косвенная сатира»: «Indirect satire is cast to some other literary form than that of direct address to the reader» (Abrams, Harpham 2012: 354), см. также: Murfin, Ray 2009: 210.

¹⁴⁹ См., напр.: Аверинцев 1996: 200-201.

¹⁵⁰ Там же, 200.

¹⁵¹ Аверинцев 1996: 200.

¹⁵² Помяловский 1869: 269.

озаглавивших так свое публицистическое сочинение («*Satyre Ménippée de la vertu de Catholicon d'Espagne, et de la tenue des Estates de Paris*» (1594))¹⁵³, направленное против Лиги и по античному образцу сочетавшее прозу со стихами. И на этот раз, по мнению Аверинцева, это «было не обозначение жанра, а название, отсылавшее к образцу: Варрон хотел сказать, что следует примеру Мениппа, французские авторы – что следуют примеру Варрона».¹⁵⁴

В теоретических работах оно впервые прозвучало в латинском труде Исаака Казобона *De satyrica Graecorum poesi et de Romanorum satyra* (1605). Как считает И. Попова, подтверждением того, что Бахтину все это было известно, является тот факт, что он ведет историю термина «мениппея» как раз с XVI-го века, а не с древних времен.¹⁵⁵ Традиция изучения мениппеи как античного жанра существовала до Бахтина в немецкой классической филологии, в контексте которой, по мнению исследователя, и следует рассматривать «мениппейный сюжет» Бахтина. В качестве наиболее значимых для Бахтина источников И. Попова называет работы О. Вайнрайха, Р. Хельма, Г. Райха и Р. Гицерля;¹⁵⁶ тем более удивительным оказывается факт, что идеи Бахтина, по свидетельству Энтони Уолла, с трудом вписываются в современную немецкую науку, где они или «не принимаются всерьез или сознательно игнорируются».¹⁵⁷

Роберт Бранхам, посвятивший несколько своих исследований теме «Бахтин и классика»¹⁵⁸, признает, что его понятие менипповой сатиры не так уж и «неисторично» («ahistorical»), если принимать во внимание, что оно складывается в процессе развития трех научных сюжетов: предыстории жанра романа, теории хронотопа и неканонических жанров; его описание вполне исторично, но «чрезмерно расширенно и своеобразно».¹⁵⁹

Основную причину неприятия *мениппеи* Бахтина И. Попова видит в его непривычном методе, заключающемся в «выстраивании длинных линий жанровой истории, от античности до Нового времени, меняющих само

¹⁵³ Возможны различные варианты орфографии в написании названия памфлета. В данном случае мы приводим вариант, используемый И. Поповой (Попова 2009).

¹⁵⁴ Аверинцев 1996: 200.

¹⁵⁵ Попова 2009: 124.

¹⁵⁶ Попова 2009: 120.

¹⁵⁷ Уолл 2002: 425.

¹⁵⁸ Под редакцией Бранхама вышли научные сборники: *Bakhtin and the classics* (2002), *The Bakhtin Circle and Ancient Narrative* (2005).

¹⁵⁹ «While Bakhtin's conception of Menippean satire is not as ahistorical as it sometimes seems when taken out of the context of his three pronged account, it is sweeping and idiosyncratic» (Branham 2005: 3). Идиосинкразия – (древнегреч.) «свой, частный, особенный».

представление о жанре и слове, его называющем».¹⁶⁰ Этот метод Бахтин наследует у Казобона, который, по ее предположению, был первым, кто выстроил линии преемственности мениппеи в греческой и римской литературе. В этом свете новаторство Бахтина заключается не только в непривычном способе построения истории европейской литературы, но и в том, что выстраиваемые им линии, включающие в себя множество разных имен мировой литературы, приводят к роману Достоевского. По мнению Н. Брагинской, *мениппея Бахтина* является запоздалой реализацией идеи Третьего Возрождения, правда, в несколько «спекулятивном виде». ¹⁶¹ Ретроспективное выстраивание в цепочку одновременных текстов и их группировка по определенным признакам, отражающим волю критика, также подпадает под одну из жанровых логик Шеффера¹⁶², которую мы пока только обозначим как *жанровый режим III* и вернемся к ней чуть позже.

Причин неприятия *мениппеи Бахтина* много: и непривычная методология, и необычный терминологический язык, и известная грубость приемов первопроходца; С. Аверинцев, говорит об известном схематизме его построений, основанных на «четких дихотомических антитезах»¹⁶³. Смущает и перечень признаков мениппеи, сформулированных слишком широко, так, что оказываются смешанными разные уровни и категории от топики до стиля и тематики. Иногда пояснение дается в терминах, которые сами нуждаются в пояснении («трусобный натурализм»), иногда жанровые признаки смешиваются с идеологическими, в то же время они не обязаны встречаться все вместе в границах одного произведения, так что при желании под них неожиданным образом могут быть подведены самые разные произведения. Так, Гаспаров упрекает Бахтина в создании «новой, небывалой» мировой литературы» от античности до наших дней:

<...> программа, которую сочинил Бахтин, называлась мениппеей. Это название вводит в заблуждение своей конкретностью: оно отсылает к греческим сатирам Мениппа и римским Варрона, от которых сохранились только невразумительные фрагменты, легко поддающиеся фантастическим разнотолкованиям. <...> Потом он расширяет это обозначение на всю мировую литературу <...> – едва ли не любое произведение, упоминаемое Бахтиным, оказывается чем-нибудь причастно мениппее. Этим гиперболически возвеличивается важность именно этого литературного ряда в ущерб всем остальным.¹⁶⁴

¹⁶⁰ Попова 2009: 124.

¹⁶¹ Брагинская 2004: 68-69.

¹⁶² Шеффер 2010: 174-178.

¹⁶³ Аверинцев 1996: 154.

¹⁶⁴ Гаспаров 2004: ЭР.

Николай Паньков утверждает, что Бахтин не выдумал свою мениппею, а списал все ее четырнадцать признаков у немецкого историка классической литературы Отто Вайнрайха из его исследования о Сенеке («Отыквление» Сенеки, сатира на смерть и поездку императора Клавдия на небеса и в ад, 1923).¹⁶⁵ К сожалению, Н. Паньков не приводит никаких доказательств и к этой теме больше не возвращается. В действительности, этот список признаков в том виде, в котором мы его находим в ППД, у Вайнрайха не содержится; последний больше говорит о комплексе мотивов: путешествий на небо, спусков в преисподнюю, разговоров в царстве мертвых и т.п., – всего семь мотивов¹⁶⁶. И. Попова обращает внимание, что не в меньшей степени, чем исследование Вайнрайха на Бахтина оказала влияние статья Р. Хельма «Менипп» (1931) в *Большом Паули (Paulys Real-Encyclopädie der classischen Altertumswissenschaft)*, однако преимущество *мениппеи Бахтина* немецкой классической филологии хотя и установлена, но еще не исследована.¹⁶⁷ На наш взгляд, восстановление этой связи и изучение диалога, который вел Бахтин с немецкими антиковедами, смогло бы многое прояснить как в его теории, так и в понимании самой традиции изучения греческой и римской сатиры в Германии XIX-го века. Долгое время немецкая школа классической филологии признавалась наиболее авторитетной; такую высокую оценку немецкой науке давал, в частности, французский исследователь античности Ж.-П. Сэб (Jean-Pierre Cèbe) во вступительной статье к тринадцатитомному изданию своих переводов *Менипповых сатур* Варрона.¹⁶⁸

* * *

Полемика вокруг понятия *мениппеи Бахтина* не утихает и по сей день.¹⁶⁹ Мы не претендуем на ее полное освещение. Не будучи экспертами в области античной литературы, мы не пытаемся принять *a priori* позицию одной из спорящих сторон;

¹⁶⁵ Паньков 2010: 97. Otto Weinreich, *Senecas «Apocolocyntosis», die Satire auf Tod, Himmel- und Höllenfahrt des Kaisers Claudius / Einführung, Analyse und Untersuchungen, Übersetzung*. Berlin, Weidmannsche Buchhandlung, 1923.

¹⁶⁶ Weinreich 1923: 121-125.

¹⁶⁷ Подробнее см.: Попова 2009: 120.

¹⁶⁸ Jean-Pierre Cèbe, *Varron, Satires Ménippées (1972-1999)*; см.: Cèbe 1972: VI.

¹⁶⁹ См., см. также.: Relihan 1993; Sherbert 1996; Riilkonen 1987; Griffin 1994; Williams 2008; Kaplan 2000.

наши цели иные: подчеркнуть спорный характер *мениппеи Бахтина* как понятия исторической поэтики и отметить близость его исследований жанра идеям, развиваемым «новыми критиками» и структуралистами. Для нас вполне приемлемым представляется подход постструктуралистов Эдварда Миловики и Роберта Уилсона. По их мнению, диспут о статусе менипповой сатиры связан с кризисом категории жанра; дабы примирить бытующие крайние взгляды, они вводят понятие «мениппейный дискурс» («*Menippean discourse*»), под которым они понимают сатирический способ письма по образцу «Менипповой сатиры», независимо от того, признаем мы существование такого жанра или нет.¹⁷⁰

I.3. История возникновения, описание и эволюция понятия мениппеи у Бахтина

Итак, что такое мениппея или мениппова сатира по Бахтину?¹⁷¹ Автор не дает четкого определения этого понятия. В четвертой главе *ППД* он указывает мениппову сатиру в списке жанров, относящихся к области «серьезно-смехового», наравне с сократическим диалогом, симпозионом и др. Он противопоставляет их «серьезным жанрам» (эпосе, трагедии, истории, классической риторике и др.) на основании их глубокой связи с тем, что он называет *карнавальным фольклором*. Свободные от античных канонов, они избирают предметом своего изображения злободневную современность, опираются лишь на опыт и свободный вымысел, игнорируя любые стилистические единства и правила.

Мениппея возникает в эпоху подготовки и формирования христианства:

<...> в эпоху разложения национального предания, разрушения тех этических норм, которые составляли античный идеал «благообразия» («красоты – благородства»), в эпоху напряженной борьбы многочисленных и разнородных религиозных и философских школ и направлений, когда споры по «последним вопросам» мировоззрения стали массовым бытовым явлением во всех слоях населения и происходили всюду <...> Другая сторона этой эпохи – обесценивание всех внешних

¹⁷⁰ « <...> whether or not a distinct genre, traditionally called Menippean satire, can be arrived at or agreed upon remains problematic, as does the concept of genre itself. Instead, we attempt to establish a taxonomy that isolates and identifies what we call the major colligatory motifs numerous yet distinct, that constitute Menippean discourse» (Milowicki, Wilson 2002: 291).

¹⁷¹ Мениппея – краткое название «Менипповой сатиры» (б: 128) существовало и до Бахтина.

положений человека в жизни, превращение их в роли, разыгрываемые на подмостках мирового театра по воле слепой судьбы <...> Это приводило к разрушению эпической и трагической целостности человека и его судьбы (ППД, 6: 134).

Свое название жанр получил от имени философа III века до н. э. Мениппа из Гадары, придавшего ему «классическую форму»; «его сатиры до нас не дошли, – уточняет Бахтин, – но названия их сообщает Диоген Лаэртский» (там же, 127).

<...> самый термин как обозначение определённого жанра был впервые введён римским учёным I века до н. э. Варроном, который назвал свои сатиры «*saturae menippeae*». Но самый жанр возник гораздо раньше: первым представителем его был, может быть, ещё Антисфен, ученик Сократа и один из авторов «сократических диалогов» (там же, 128).

Таким образом, как мы видим, Бахтин говорит о термине «мениппова сатира» уже применительно к античности. Он выстраивает линию развития жанра, которая от ее основателей (Мениппа и Варонна) идет и вглубь: Антисфен, Гераклид Понтийский, Бион Борисфенит, Менипп, Варрон и вверх: Сенека, Петроний, Лукиан, Апулей, Бозций. Элементы менипповой сатиры он находит в некоторых разновидностях «греческого романа», в античном утопическом романе и в римской сатире (там же, 127-128). На этом мениппея не пресеклась.

В разных вариантах и под разными жанровыми названиями она продолжала своё развитие и в послепантичные эпохи: в средние века, в эпоху Возрождения и Реформации и в новое время: продолжает она, по существу, развиваться и сейчас (как с отчётливым жанровым осознанием, так и без него (там же).

В разной степени она возродилась в творчестве таких авторов, как Рабле, Сервантес, Гриммельсхаузен, Эразм, Шекспир, Кальдерон, Кеведо, Сорель, Скаррон, Свифт, Вольтер, Гете, Гофман, Буало, Фенелон, Фонтенель, Лесаж, Гофман, Гоголь, Э. По и др. Вершиной развития мениппеи Бахтин считает романы Достоевского.

Бахтин выделяет несколько разновидностей менипповой сатиры: литературно-полемическая мениппея (Буало *Герои романа*, Гете *Боги, герои и Виланд* и «диалоги мертвых» Фенелона и Фонтенеля), связанная с изображением загробного царства (лукиановская форма); свободная мениппея: один ее тип представляли «философские повести» Вольтера, другой тип – с фантастическим и сказочным элементом – творчество Гофмана и отдельные рассказы Э. По; «сонная сатира», через которую в европейскую литературу вошел сон с его «особым

неэпопейным осмыслением»; «фантастические путешествия» с утопическим элементом; мениппея варроновского типа, к которой близок «глубоко карнавализованный рассказ» Достоевского *Скверный анекдот*; «христианизованная мениппея» (там же, 161-175) и др.

Исключительная «протеическая» способность мениппеи заключается в том, что, меняя свою внешнюю форму и сохраняя свою жанровую сущность, она может «разрастаться до целого романа, сочетаться с родственными жанрами, внедряться в другие большие жанры (например, в греческий или древнехристианский роман)» (там же, 153).

Основные особенности этого жанра сформировались еще в античности – мы перечисляли их выше. Гетерогенный материал жанра, его «несовместимейшие элементы» нуждались, по мнению Бахтина, в некоем скрепляющем начале, способном связать их в «органическое целое жанра» (там же, 151). Этим началом был карнавал и «карнавальное мироощущение». Здесь под карнавалом Бахтин подразумевает не средневековый праздник, а особый образ жизни и восприятия мира, основанный на принципе *веселой относительности*, характерный для античных и средневековых праздников.

Карнавал – это зрелище без рампы и без разделения на исполнителей и зрителей. В карнавале все активные участники, все причащаются карнавальному действу. Карнавал не созерцают и, строго говоря, даже не разыгрывают, а живут в нем <...> Карнавальная <...> жизнь – это жизнь, выведенная из своей обычной колеи, в какой-то мере «жизнь наизнанку», «мир наоборот» (там же, 138).

«Карнавальное мироощущение» основывается на представлении о чередовании жизни обычной, когда человек жил, соблюдая законы здравого смысла и морали и подчиняясь существующим в обществе иерархическим отношениям, и жизни карнавальной, которой человек жил во время праздников, при помощи смеха профанируя, пародируя, развенчивая, эти официальные представления. «Не учитывая чередования взаимного острашения этих двух систем мышления (официальной и карнавальной), – пишет Бахтин, – нельзя правильно понять своеобразия культурного сознания средневекового человека, нельзя разобраться и во многих явлениях средневековой литературы» (там же, 146).

Таким образом, в своем описании мениппеи Бахтин выделяет формальные признаки, которые могут по-разному комбинироваться, и ее неизменную составляющую – «жанровую сущность» – «карнавальное мироощущение», которое в разные эпохи объединяет эти динамически подвижные содержательные

элементы в единое целое жанра. В то же время Бахтин говорит о «карнавальном мироощущении» как об особом способе «видения мира и человека и той поистине божественной свободы в подходе к ним» (там же, 178).

Еще раз напомним о замечании, которое Бахтин делает в конце своего экскурса в историю полифонического романа Достоевского: «жанровое название “мениппея”, в применении к литературе нового времени употребляется как обозначение жанровой сущности, а не как определение жанрового канона (как в античности)» (там же, 154); отсюда следует, что по отношению к творчеству Достоевского (или Булгакова) следует прежде всего говорить о мироощущении или видении автора, вопрос о жанре (мениппее или полифоническом романе) оказывается если не вторичен, то им обусловлен.

Таково вкратце ставшее уже хрестоматийным несколько сглаженное описание *мениппеи Бахтина*. Присмотревшись к нему внимательнее, можно увидеть понятие мениппеи в единстве его противоречий, которых на самом деле не мало. Прежде всего обращает на себя внимание манера написания полного названия жанра в кавычках и с заглавной буквы – «Мениппова сатира», – в таком виде оно неотлично от названия Варроновского сборника. В других случаях название сборника дается с маленькой буквы как название жанра.

Возникает также вопрос: почему Бахтин в своей книге о творчестве Достоевского, подробно описав античную мениппею, не дает такой же развернутой характеристики мениппеи Достоевского по тем же четырнадцати пунктам? Казалось бы, именно этому должна была быть посвящена глава «*Жанровые и сюжетно-композиционные особенности произведений Достоевского*», тем более что, как отмечает автор, «по творческому использованию этих жанровых возможностей Достоевский далеко ушел от авторов античных мениппеей» (там же, 137).

Несколько противоречиво звучат его рассуждения о мениппее как о не «канонизованном» жанре ¹⁷². С одной стороны, Бахтин говорит о ее противопоставленности «серьезным», признанным жанрам античности, а с другой, анализируя фантастические рассказы Достоевского *Бобок* и *Сон смешного человека*, называет их «мениппеей почти в строгом античном смысле этого термина, настолько четко и полно проявляются в них классические особенности этого жанра» (там же, 155). Непонятен характер изменений, произошедших с ней в новое время: какой «жанровый канон» она могла утратить, если она как не «канонизованный» жанр его никогда не имела? Здесь, видимо, следует учитывать

¹⁷² О признанных жанрах как «канонизованной литературе» Бахтин говорит в: *Доп.*, 4/1: 705.

два значения слова 'канон': первое – закрепленная форма, второе – признанная форма; в этом случае мениппова сатиру следует понимать как закрепленную, но непризнанную форму античной литературы, которую в своем почти изначальном виде можно найти у Достоевского.

Нуждается в уточнении и представление об «устойчивой жанровой форме» мениппеи (там же, 135), в новое время продолжающей свое развитие под разными жанровыми названиями. Очевидно, что при наличии определенной жанровой схемы, например, в философской повести Вольтера, которую Бахтин называет свободной мениппеей, в фантастическом рассказе Гофмана, обозначим ее как сказочно-фантастическую мениппею, и «классической» мениппее *Бобок*, относящуюся к варроновской мениппее, содержатся разные *сюжетные доминанты*, по-разному акцентирующие философско-фантастически-диалогическое содержание мениппеи.

«В некоторых аспектах подхода Бахтина к Менипповой сатире этот жанр смешивается с романом», – отмечает Гэрри Шерберт,¹⁷³ по этой причине остается непонятным, как отличить роман с элементами мениппеи от мениппеи, «развернутой до пределов романа» (там же, 129). С чем мы здесь сталкиваемся: с процессом «романизации» других жанров, о которой говорит Бахтин, напр., в *Доп.Д.*, или не менее тотальным процессом карнавализации? В теории Фрая такое неразличение невозможно по той причине, что анатомия и роман (novel), будучи одинаково экстравертными повествованиями, – противопоставлены по принципу интеллектуального / личностного. У Бахтина такого четкого противопоставления мениппеи и романа не наблюдается.

Мениппея происходит из «карнавального фольклора» античности, т.е. изначально отмечена карнавальностью, поэтому она может карнавализовать другие формы, она как бы, раз родившись, вечно существует, предлагая свои ресурсы для карнавализации. Вместе с тем Бахтин характеризует мениппею как «карнавализованный жанр, необыкновенно гибкий и изменчивый, как Протей, способный проникать и в другие жанры» (там же, 128). Таким образом, мениппея родилась из карнавальной стихии и постоянно подвергается ее влиянию. Имеет ли карнавализация через мениппею свои особенности, отличающие ее от карнавализации вообще?

Как и Арону Гуревичу, нам трудно согласиться с тем, что ощущение нового и смены исторического времени могут быть одинаковыми в античности, в средние

¹⁷³ «Certain aspects of Bakhtin's approach to Menippean satire confuse the genre with the novel» (Sherbert 1996: 7). См. также: Брагинская 2004: 67-70; Мелетинский 1986: 127-128.

века ¹⁷⁴ и, скажем, в XIX-ом веке. Бахтин вводит понятие «карнавального мироощущения» в контексте исследования творчества Рабле и народной культуры средневековья, но затем переносит его на другие эпохи. Он отмечает, что для средневекового человека представление о постоянном чередовании официальной и карнавальной жизни было вполне органичным, однако в античном мире такого представления еще быть не могло, так как между официальной и карнавальной жизнью «не было такого резкого разрыва (особенно в Греции)» (там же, 146). Внесем небольшое уточнение: на наш взгляд, необходимо различать «карнавальное мироощущение» в узком и широком смысле, и тогда узкому значению соответствовало бы понятие 'сатурналистического' мироощущения применительно к античности и, скажем, 'посткарнавального' ('балаганного' или 'трагикомического', возможно, существуют и более удачные названия) применительно к новейшему времени; тогда как в широком смысле «карнавальное мироощущение» может объединять разные по мировоззрению позиции в некоторых аспектах мировосприятия и отношения к действительности, проявляющихся в ощущении непрочности и условности мира. Только в таком смысле можно говорить о близости мироощущения Петрония и Достоевского.¹⁷⁵

Осталась не до конца раскрытой идея «памяти жанра», о ней содержится всего несколько высказываний, в которых говорится о способности «жанровой архаики» (там же, 137) к самопроизвольному реанимированию в последующей литературе.

Значит ли это, что Достоевский непосредственно и осознанно шел от античной мениппеи? Конечно, нет! Он вовсе не был стилизатором древних жанров. Достоевский подключился к цепи данной жанровой традиции там, где она проходила через его современность, хотя и прошлые звенья этой цепи, в том числе и античное звено, были ему в большей или меньшей степени хорошо знакомы и близки <...>. Говоря несколько парадоксально, можно сказать, что не субъективная память Достоевского, а объективная память самого жанра, в котором он работал, сохраняла особенности античной мениппеи (там же).

Однако как работает память жанра и что именно она передает в веках – остается не ясно. Подобные недосказанности в его концепции многочисленны; на

¹⁷⁴ Гуревич 1984: 103.

¹⁷⁵ Ср. с утверждением П. Вайля и А. Гениса об общей «мировоззренческой установке» Петрония, Рабле, Гоголя и Достоевского (Вайль, Генис 1982: 118).

них указывают самые разные исследователи.¹⁷⁶ Впоследствии его спорные идеи стали темой для размышлений позднейших ученых: непроговоренная, иногда противоречивая мысль философа не теряет своей оплодотворяющей силы.

* * *

Замысел теории мениппеи, по всей видимости, возникает в 1920-е годы. Н. Брагинская считает, что «несмотря на время и обстоятельства появления части по исторической поэтике, ее *Sitz im Leben* в начале 20-х годов, в обсуждениях в Невеле докладов Пумпянского о Достоевском».¹⁷⁷ С. Бочаров указывает на интерес Бахтина к карнавальным аспектам античной культуры еще в пору его пребывания в Петроградском университете. В одном из их разговоров Бахтин признавался, что в студенческие годы он занимался изучением латинских комических персон: «Собрал большой материал – вернулся потом в 30-е годы».¹⁷⁸ Время начала разработки термина ‘мениппова сатира’ в контексте изучения Рабле И. Попова датирует 1940-ми.¹⁷⁹

К моменту выхода *ПТД* понятие мениппеи оказалось непосредственно связанным с определением жанрового типа романов Достоевского. В первой редакции *ПТД* не было даже скрытого упоминания менипповой сатиры, и тем не менее, мы начнем наш обзор именно с этой работы, для того чтобы выяснить, как Бахтин определял жанровый тип романов Достоевского в конце 1920-х годов, и попытаться найти намеки на ее появление.

Проблемы творчества Достоевского (1929)

В четвертой главе *ПТД* вопрос о жанровом типе романов Достоевского еще не затрагивался. Как видно уже из названия главы «*Функции авантюрного сюжета в произведениях Достоевского*», Бахтин говорил в ней только об

¹⁷⁶ См., напр.: Шкловский 2001: 442-447; Толстогузов 2011: 245-248; Брагинская 2004: 49-80.

¹⁷⁷ Брагинская 2004: 67.

¹⁷⁸ Бочаров 1996: 419.

¹⁷⁹ Попова 2010: 565, 554.

авантюрном сюжете, цель которого «ставить человека в различные положения, раскрывающие и провоцирующие его, сводить и сталкивать людей между собою, но так, что в рамках этого сюжетного соприкосновения они не остаются и выходят за их пределы» (ПТД, 2: 76). Героем такого сюжета являлся идеолог.

По мнению комментаторов второго тома *Собрания сочинений* Бахтина, завязкой новой четвертой главы в первой редакции был анализ разнородного материала романов Достоевского, основанный на характеристиках Леонида Гроссмана.¹⁸⁰ Мы позволим себе привести целиком фрагмент из его книги *Поэтика Достоевского* (1926), цитируемый Бахтиным в начале первой главы.

<...> основной принцип его <Достоевского> романической композиции: подчинить полярно несовместимые элементы повествования единству философского замысла и вихревому движению событий. Сочетать в одном художественном создании философские исповеди с уголовными приключениями, включить религиозную драму в фабулу бульварного рассказа, привести сквозь все перипетии авантюрного повествования к откровениям новой мистерии – вот какие художественные задания выступали перед Достоевским и вызывали его на сложную творческую работу. Вопреки исконным традициям эстетики, требующей соответствия между материалом и обработкой – предполагающей единство и, во всяком случае, однородность и родственность конструктивных элементов данного художественного создания, Достоевский сливает противоположности. Он бросает решительный вызов основному канону теории искусства. Его задача: преодолеть величайшую для художника трудность – создать из разнородных, разноценных и глубоко чуждых материалов единое и цельное художественное создание. Вот почему книга Иова, Откровение св. Иоанна, евангельские тексты, Слово Симеона Нового Богослова, все, что питает страницы его романов и сообщает тон тем или иным его главам, своеобразно сочетаясь с газетой, анкетой, пародией, уличной сценой, гротеском или даже памфлетом. Он смело бросает в свои тигеля все новые и новые элементы, зная и веря, что в разгаре его творческой работы сырые клочья будничной действительности, сенсации бульварных повествований и боговдохновенные страницы священных книг расплавятся, сольются в новый состав и примут глубокий отпечаток его личного стиля и тона (там же, 21).

Бахтин признает эту характеристику «великолепной», поскольку в ней отмечены столь важные для теории полифонического романа Бахтина свойства: «гетерогенный материал» и «особая форма философствования» Достоевского (диалогизм). И «если бы Гроссман связал композиционный принцип Достоевского – соединение чужероднейших и несовместимейших материалов – с множественностью не приведенных к одному идеологическому знаменателю центров – сознаний, то он подошел бы вплотную к художественному ключу романов Достоевского – к полифонии» (там же, 23-24), – пишет Бахтин.

¹⁸⁰ Бочаров 2002: 474.

Однако четвертая глава 1963-го года посвящена не полифонии, а карнавально-мениппейным традициям романов Достоевского. Имеет ли гроссмановская характеристика отношение к изменениям текста во второй редакции – вопрос, на который нам еще предстоит ответить. С одной стороны, о связи этой характеристики с жанровым типом романов Достоевского говорят исправления, которые Бахтин вносит в текст *ППД* вследствие расширения главы: если в первой редакции характеристика Гроссмана понималась как «описательная характеристика романной композиции» (*ПТД*, 2: 21), то во второй – уже как «описательная характеристика жанровых и композиционных особенностей» (*ППД*, 6: 21); а с другой стороны, если зачатки концепции мениппеи находятся в этой цитате из Гроссмана, то мы должны будем заметить, как в своих последующих работах Бахтин развивает его идеи.

Жанровому определению романов Достоевского как мениппеи, считает С. Бочаров, предшествовало обнаружение нового источника его диалога. Вопрос о происхождении диалога у Достоевского в разных редакциях решается по-разному, но в обоих случаях Бахтин не соглашается с драматическим происхождением диалога, о котором писал Вяч. Иванов, определяя роман Достоевского как роман-трагедию. В 1929-ом году сопоставление диалогов Достоевского с диалогом Платона кажется Бахтину «непродуктивным и несущественным, ибо диалог Достоевского вовсе не чисто познавательный, философский диалог» (*ПТД*, 2: 173)¹⁸¹, поэтому он сопоставляет его с библейским и евангельским диалогом, в частности, с диалогами Иова, по своей «структуре внутренне бесконечными», как противостояние души Богу (там же), а в 1963-ем – с сократическим диалогом. Влияние диалога на определение жанрового типа романов Достоевского, по мнению С. Бочарова, бесспорно, и он предлагает рассматривать обе версии происхождения диалога (от библейского и евангельского диалога и от диалога Сократа,) как равноценные и полноправные.

Таким образом, в 1929-ом году

1. вопрос о жанровом типе романов Достоевского еще не был поставлен, вместо этого речь шла только об авантюрном сюжете, целью которого является испытание идеи и ее носителя; 2. гетерогенный материал романов Достоевского Бахтин распределял между несколькими полноправными мирами-сознаниями по принципу «ты еси» Вяч. Иванова; 3. некоторые зачатки карнавально-мениппейной концепции можно найти в характеристике Гроссмана, используемой Бахтиным

¹⁸¹ Решительное неприятие диалога Платона С. Бочаров объясняет влиянием Ницше, см.: Бочаров 2000: 542-543.

(гетерогенность, особый тип философствования – диалогизм); 4. источники диалога Достоевского Бахтин находит в библейских и евангельских диалогах; 5. идеи полифонии и диалогизма как особого способа философствования существовали задолго до появления карнавально-мениппейной теории.

«Слово в романе. К вопросам стилистики романа» (1930)

Работа, написанная Бахтиным в Кустанае в первый год ссылки, ставит задачу построения общей теории романа. Определенное место в ней будет отведено романам Достоевского, что говорит о намерении автора развивать идеи ПТД в новом направлении. Бахтин обнаруживает зачатки романного жанра в двуязычной прозе, элементы которой рассеяны по отдельным жанровым формам античности: реалистическим новеллам, биографическим и автобиографическим формам, некоторым чисто риторическим жанрам (диатриба), историческим и эпистолярным жанрам. В этом списке были упомянуты и сатиры Варрона всего лишь как фрагменты, сыгравшие свою роль в подготовке романа. Помимо юмористической установки, пародийной стилизации ученой и морально-проповеднической речи, в сатире *Полтора Улисса (Sesculixes)*¹⁸² Бахтин находит близкую к романной «оркестровку смысла» (СВР, 3: 126). Понятие 'оркестровки' восходит к уже разработанной в ПТД полифонической проблематике, но широко применяется только в этой работе. «Романную оркестровку разноречием» (там же) он отмечает и у Платона в *Апологии Сократа*.

Жанровый тип романов Достоевского Бахтин определяет как барочный роман, для которого, пишет Бахтин, «справедливо усвоено обозначение – “роман испытания” (*Prüfungsroman*)». ¹⁸³ Он считает его одной из важнейших разновидностей романного жанра в позднее средневековье и новое время и относит романы Достоевского к его «житийно-исповедально-проблемно-авантюрной ветви» (там же, 127). Смешивая разные критерии и уровни, давая в одном ряду характеристики жанра и понятия, связанные с периодом и стилем, он

¹⁸² О *Sesculixes* Варрона писал Георг Миш (G. Misch), на которого ссылается Бахтин. Миш в свою очередь цитирует Вильгельма Шмидта (W. Schmidt), писавшего, что «этот комический рассказ предполагалось считать образцом для дальнейшего развития менипповой сатиры в романе от первого лица [Ich-Roman]», цит. по: Бочаров, Кожинов, Ляпунов, Махлин 2012: 750.

¹⁸³ Бахтин неявно ссылается на Джона Данлапа и Эрвина Роде, подробнее см. там же, 752-754.

устанавливает несколько линий родства его романов с барочным романом в английской, французской и немецкой традициях.

С барочным романом Достоевский был связан по четырем линиям: через английский «сенсационный роман» (Льюис, Радклиф, Уолпол и др.), через французский социально-авантюрный трущобный роман (Э. Сю), через роман испытания Бальзака и, наконец, через немецкую романтику (главным образом через Гофмана). Но, кроме того, Достоевский оказывается непосредственно связанным с житийной литературой и христианской легендой на православной почве, с их специфической идеей испытания (там же, 147).

Следует отметить склонность Бахтина к использованию разных терминов к одному явлению («роман испытания» = «барочный роман» = «роман барокко») и в целом непривычный терминологический язык Бахтина, временами громоздкий и неудобный («житийно-исповедально-проблемно-авантюрная ветвь»). В приведенном выше фрагменте он употребляет термин Вильгельма Дибелиуса «сенсационный роман», который тот использовал вместо общепринятого – «английский готический роман» («Gothic novel» или «Gothic romance»).¹⁸⁴ Однако уже в работе *Роман воспитания и его значение в истории реализма* (далее: *PВ*) Бахтин употребляет более привычный – «готический роман» (*PВ*, 3: 224), а в издании *PВ* 1979-го года еще один его вариант – «черный роман».¹⁸⁵

Гетерогенность материала романов Достоевского Бахтин объясняет многообразием жанровых источников, тогда как «органическое соединение в его романах авантюры, исповеди, проблемности, жития, кризисов и перерождения <...> – комплекс, который характерен уже для римско-эллинистического романа испытания» Таким образом Бахтин устанавливает уходящие вглубь жанровые традиции романов Достоевского. К этому же типу романа он относит *Золотого осла* Апулея – произведение, за осмыслением которого в различных работах Бахтина также будет полезно проследить.

В 1930-м году Бахтин

1. соотносит романы Достоевского с романом испытания, восходящим к христианским идеям мученичества и искушения; 2. объясняет гетерогенность романов Достоевского большим количеством жанровых источников; 3. осторожно отзывается о сатирах Варрона, ссылаясь на недостаточность дошедших до нас материалов; 4. относит *Золотого осла* Апулея к римско-эллинистическому типу романа испытания.

¹⁸⁴ Об авторитете Дибелиуса в 1930-годы см. там же, 742.

¹⁸⁵ Бахтин 1979: 193.

Роман воспитания и его значение в истории реализма (1936-39)

Рукопись этой книги, основанной на курсе лекций, прочитанных в Мордовском Педагогическом Институте в 1936-37-ом году, некоторое время считалась утерянной. Мы будем ее обсуждать по черновому тексту, напечатанному в *Эстетике словесного творчества* (1979) и по окончательному варианту, который был обнаружен Н.А. Паньковым всего несколько лет назад и опубликован в третьем томе *Собрания сочинений* Бахтина. Общая идея в них оставалась неизменной: Бахтин разрабатывает классификацию романа по принципу построения образа главного героя. Он выделяет несколько его разновидностей: роман странствований (к одному из его подвидов он относит *Золотого осла* Апулея), роман испытания, роман воспитания и биографический роман, которые присутствуют в обоих вариантах текста. В более раннем – романы Достоевского рассматривались как романы испытания, где идея испытания выступает в качестве композиционной силы, «позволяющей глубоко и существенно организовать разнородный материал вокруг героя, соединять острую авантюренность с глубокой проблемностью и сложной психологией».¹⁸⁶ Позднее, в «проспекте книги» (*РВ*, 3: 181) в процессе переговоров об издании книги¹⁸⁷ появляется еще один тип романа: «великий синтетический роман XIX века» (там же, 182). В рамках последнего предполагалось рассмотреть реалистический роман Стендаля, Бальзака, Диккенса, Теккерея и «великий русский роман» (там же, 194) Тургенева, Гончарова, Толстого и Достоевского. В плане было также заявлено изучение «развития романа воспитания после Гете», вплоть до романов воспитания советской эпохи: *Кащеева цепь* М. Пришвина, *Братья* К. Федина, *Капитальный ремонт* Л. Соболева, *Последний из УДЭГЕ* А. Фадеева и соцреалистических романов М. Горького (см.: там же, 21-217; 333-335).

В этой работе Бахтин

1. рассматривает романы Достоевского как средневековые романы испытания или роман барокко; 2. отмечает, что организующей его композиционной силой является идея испытания героя; 3. *Золотой осел* Апулея определен здесь как роман странствование, с некоторыми элементами испытания страданиями и соблазнами.

¹⁸⁶ Бахтин 1979: 194-195.

¹⁸⁷ Подробнее см.: Бочаров, Кожинов, Ляпунов, Махлин 2012: 757-765.

«Сатира» (1940)

Текст статьи, написанной для *Литературной энциклопедии* (1929-39), сохранился не полностью. В ее начальном варианте большое внимание было уделено фольклорной основе сатиры, по этой причине шесть из тринадцати позиций в библиографии к статье «Сатира» посвящены предыстории сатирического: смеховым праздникам и народным комическим жанрам, что было с неодобрением отмечено заказчиком. Редакция просит Бахтина «исключить из определения упоминания о не-смеховой сатире, указать на качество сатирического отрицания и его социальную направленность, расширить разделы о русской и советской сатире».¹⁸⁸ На характере исследования сатиры очевидным образом сказался тот факт, что оно проходило сразу же после написания книги *Франсуа Рабле в истории реализма* (далее: *Рабле*) и работ по истории романа. Более того, И. Попова считает, что Бахтин, не надеясь увидеть свою книгу о Рабле и другие статьи опубликованными, воспользовался случаем, чтобы изложить, хотя бы и в сжатой форме, их основные идеи.

Бахтин выделяет три явления, обозначаемые термином 'сатира': 1) определенный стихотворный жанр римской сатиры, возрожденный неоклассиками (Буало, Кантемиром и др.), 2) «мениппова сатира» – «менее определенный смешанный жанр» и 3) «между-жанровое явление», выражающее «определенное (в основном – отрицательное) отношение творящего к предмету своего изображения» («Сатира», 5: 11). Здесь, насколько можно судить, впервые в работах Бахтина появляется понятие «менипповой сатиры». Примечательно то, что он разводит жанр и отношение к действительности (то, что можно было бы назвать *модусом письма* (Н. Фрай) или *типом условности* (Л. Геллер)). В его последующих штудиях жанр менипповой сатиры и сатирический *модус* (позднее карнавальный) оказываются трудно отличимы.

В первую очередь нас интересует второе и третье значение сатиры.

<...> [«мениппова сатира»] «менее определенный смешанный (с преобладанием прозы) чисто диалогический жанр, возникший в эллинистическую эпоху в форме философской диатрибы (Бион, Телет), преобразованный и оформленный циником Мениппом (III в. до н.), и по его имени названный «менипповой сатирой». Традиции Мениппа продолжали Лукиан, Варрон, Сенека, Петроний, а в новое время – Рабле и Сервантес (там же).

¹⁸⁸ Попова 1997: 403.

История жанра менипповой сатиры здесь едва преодолевает границу эпохи античности, поскольку романы Рабле и Сервантеса являются не мениппеями, а романами, ею подготовленными. Бахтин прослеживает их корни от менипповой сатиры к *Сатирикону* Петрония и отчасти к *Золотому ослу* Апулея, и далее – непосредственно к *Гаргантюа и Пантагрюэлю* и *Дон Кихоту* (имя Достоевского здесь не упоминается). Он указывает на смешение стихов и прозы как на отличительный признак этого не совсем определенного жанра, возникшего из диатрибы¹⁸⁹, а не из сократического диалога, как в *ППД* (6: 127).

Уже в этой ранней версии концепции менипповой сатиры Бахтин выделяет ее основные признаки, которые будут развиты в новой четвертой главе. Определяющая роль уже здесь отдана народно-праздничному смеху. Отмечается и широкое отражение идеологической действительности: становление и изменение идей, господствовавшей правды, морали, верований, свойственные менипповой сатире образы материально-телесного низа и непристойностей, трехплановое построение (спуски в преисподнюю и подъемы на небо), утопичность, фантастика, смешение жанров и стилей («*Сатира*», 5: 24-25). Однако существуют и важные отличия этой характеристики от последующих версий. Здесь в ее основе лежит своеобразное сочетание древнего диалогического взаимоосмеяния и взаимопосрамления и древнего комического «спора» (агона), типа «спора жизни со смертью», «зимы с летом», «старости с молодостью» и т.п. с кинической философией; цель этого жанра заключается в показе «исторической относительности “правды”» (там же, 25). Далее мы увидим, как изменится цель мениппеи.

Бахтин также пока не говорит о карнавальном мироощущении и его «цементирующей» для жанра функции, однако можно легко представить, как «сатирическое ощущение времени, смены веков и поколений (как ценностных миров), и глубоко сатирическое осуждение настоящего» (там же, 18) сквозь призму идей книги о Рабле превращается в то самое карнавальное мироощущение, о котором пойдет речь в *ППД*. Мировоззренческий характер «сатирического восприятия» до конца еще не осмыслен, в изначальном варианте и в записях, сделанных в процессе доработки статьи:

¹⁸⁹Диатриба – жанр морально-философской проповеди в форме диалога с отсутствующим собеседником, созданный киниками, впоследствии проникший в римскую и византийскую литературы и оказавший существенное влияние на жанровые особенности христианской проповеди (Попова 1997: 407).

Особенно важное значение имело отношение народного смеха к времени и временной смене: благодаря ему в формах народной смеховой сатиры складывались и созревали образы для выражения смены эпох, относительности господствующего строя и того нового и исторического ощущения, которое проникает в романы Рабле и Сервантеса» (5: 36).

Как был представлен жанр менипповой сатиры и статья в целом в окончательном виде, сказать трудно, поскольку последняя версия не найдена, а сама статья так и не вышла. (В *Литературной энциклопедии терминов и понятий* (2001) статья «Сатира» была опубликована с написанным И. Поповой разделом о русской сатире.)

Наибольшее внимания, по мнению Бахтина, заслуживало третье значение термина 'сатира' – «между-жанровая» сатира, его доминирующая роль продемонстрирована в соотношении масштабов всех трех явлений сатиры:

<...> в океане сатирического творчества – народного и литературного, – использующего разнородные жанры и формы, специфические жанры римской сатиры и менипповой сатиры представляются лишь маленькими островками (хотя историческая роль их весьма существенна) (5: 12).

«Между-жанровая» сатира живет повсюду: в быту, праздничных зрелищных формах и литературе, где она «касается всех жанров, притом в наиболее критические моменты их развития» (там же, 12). Бахтин говорит о ней то как о «сатирическом отношении к действительности (образном отрицании)», то как о «сатирическом моменте» и «сатирическом элементе», то просто – как о сатире, внедряющейся в любой жанр для очищения от омертвевшей условности. «Правильно понять и оценить эту роль сатиры в процессе обновления литературных языков и жанров, – пишет Бахтин, – можно только при постоянном учете связи сатиры с пародией, <...> (достаточно назвать мениппову сатиру, обычно насыщенную пародиями и травестиями, "Письма темных людей", романы Рабле и Сервантеса)» (там же, 13).

В качестве одного из примеров «высокой культуры пародирования» (там же, 18) греков он упоминает песни о дурачке Маргите, которые, как мы говорили выше, Аристотель относил к «пародии». Особую роль «между-жанровая» сатира играет в развитии жанра романа, который был ею подготовлен и за счет нее обновляется, в то время как «история сатиры слагается из важнейших («критических») страниц истории всех остальных жанров, особенно романа» (там же, 13).

Подведем итоги обсуждения статьи «Сатира»:

1. в ней мы находим первые упоминания о менипповой сатире, представленной в качестве жанра античной литературы, цель которого – показать «историческую относительность “правды”»; 2. понятие карнавального мироощущения еще не сформулировано, некоторые его отголоски можно найти в «сатирическом отношении ко времени» и в «новом историческом ощущении», которые выделены в отдельное значение термина «сатира» как «между-жанровая» сатира; 3. слово «карнавал» употребляется в своем прямом значении обрядово-праздничной формы средневековых празднеств, однако уже ощущается возможность расширения этого понятия; 4. признает мениппову сатиру менее определенным, по сравнению с другими формами сатиры, жанром, хотя и перечисляет многие из ее признаков из окончательной версии; 5. установлено, что именно «между-жанровая» сатира подготавливает жанр романа.

«Роман, как литературный жанр» (1941)

Доклад, прочитанный в ИМЛИ в марте 1941-го года, почти полностью вошел в текст статьи *«Эпос и роман. О методологии исследования романа»*, опубликованной в 1970-ом году В. Кожинным. Выступление Бахтина было посвящено вопросу происхождения романного жанра и содержало (в отличие от статьи) изложение его представления о «философии жанра». Развивая идею о подлинных фольклорных корнях романа – народном смехе, он объявляет предшественниками романа жанры «серьезно-смехового». Теория романа выстраивается на его противопоставлении эпосе; точно так же эпосе оказывается противопоставлена и мениппова сатира, примером такой анти-эпопеи дается мениппова сатира Гоголя *Мертвые души*.

Согласно Бахтину, по сравнению с так называемым «греческим романом», жанры «серьезно-смехового» в гораздо большей мере содержат «подлинный дух романа как становящегося жанра» (РЛЖ, 3: 625). Греческий роман оказал сильное влияние на европейский роман в эпоху барокко, в то время как «серьезно-смеховые жанры <...> предвосхищают более существенные моменты развития романа нового времени» (там же, 626). Таким образом, Бахтин выстраивает две линии романа. Первая идет от греческого романа к роману барокко, вторая – от «серьезно-смеховых» жанров к роману нового времени и, видимо, к Гоголю. Однако к какой ветви относится Достоевский – неизвестно, так как он здесь не упоминается.

Докладчик дает более развернутую характеристику менипповой сатиры как жанра диалогического, но являющегося уже «продуктом распада сократического диалога» (там же, 629). Он перечисляет основные признаки менипповой сатиры: исключительная смеховая фамильярность, острая проблемность, утопическая фантастика, место построения образа героя – «зона грубого контакта», исключительная фантастическая свобода, трехплановость построения (небо – земля – преисподняя), совмещение прошлого с настоящим; и говорит о ее смехе в духе книги о Рабле. Все это вполне созвучно тому, что говорил Бахтин о менипповой сатире в статье «Сатира». Отличие новой версии заключается в том, что теперь он иначе определяет функцию менипповой сатиры. Ее необузданно-фантастические сюжеты подчинены испытанию и разоблачению идей и идеологов, «это – экспериментально-провоцирующие сюжеты» (РЛЖ, 3: 630, ср. с целью авантюрного сюжета). Таким образом, связь менипповой сатиры со сменой времен года и сельскохозяйственных циклов, которая была характерна для менипповой сатиры в статье «Сатира», теряет прежнее значение, и хотя Бахтин продолжает говорить о родстве менипповой сатиры с сатурналиями, он смещает акценты с этой фольклорной установки на литературную – идею испытания.

В этом месте очень ясно проступает особенность бахтинского философствования о литературе: получается так, будто у жанра есть своя воля, которая ведет его к цели, причем цель всегда идейна. Тем самым Бахтин противопоставляет себя формалистам, которые считают, что жанр образуется «случайно» (непроизвольно, как результат борьбы разных целей, функций и приемов) и очень сближается с марксистской критикой.

Подводя итоги этой статьи, отметим, что

1. жанр менипповой сатиры в новой разработке несколько ослабляет свою связь с фольклорными источниками (сельско-хозяйственными обрядами, взаимоосмеянием / взаимопрославлением) и получает новое, литературное назначение (предположительно, заимствованное у греческого романа) – испытание идеи и идеолога;
2. мениппова сатира является, наравне с другими серьезно-смеховыми жанрами, продуктом распада сократических диалогов;
3. она перестает быть жанром только античной литературы, в качестве ее примера в современной литературе названы *Мертвые души* Гоголя;
4. «серьезно-смеховые» жанры предстают предшественниками жанра романа;
5. *Золотой осел* Апулея и *Сатирикон* Петрония определены как сатирические романы.

«К истории типа (жанровой разновидности) романа Достоевского» (≈ 1941)

Текст, вероятно, являющийся наброском к одному из докладов, прочитанных Бахтиным осенью 1940-го и весной 1941-го года в ИМЛИ, можно считать наиболее ранним свидетельством возвращения к работе над романом Достоевского, результатом которой стало появление новой четвертой главы.¹⁹⁰ Здесь возникает совершенно иной подход к Достоевскому. Если в предыдущих работах поиски жанрового типа его романов никак не встречались с ведущимся одновременно исследованием теории и истории романа (в частности, менипповой сатиры, сыгравшей важную роль в становлении романного жанра), то здесь эти линии пересеклись. С. Бочаров рассматривает это пересечение как результат достаточно грубого (по сравнению с более тонким в ППД) наложения карнавально-мениппейной схемы на описание романов Достоевского. Бахтин неожиданно обнаруживает у Достоевского характерное для менипповой сатиры «одновременное созерцание (сочетание) двух бездн (верха и низа, падения и подъема, проклятия и хвалы, осанны)» («К истории типа (жанровой разновидности) романа Достоевского», 5: 42). Карнавальная атрибутика совершенно явно указывает на то, что новые дополнения были сделаны в духе книги о Рабле. Ее топографически акцентированный язык отчетливо распознается в следующем фрагменте этого наброска:

Психологизация материально-телесного низа у Достоевского: вместо полового органа и зада становятся грех, сладострастная мысль, растление, преступление, двойные мысли, внутренний цинизм: святость великого грешника (слияние верха и низа, лица и зада, хождение колесом, черт как изнанка Ивана, двойничество) (там же).

И. Попова считает, что здесь Бахтин изложил суть перехода от раблезианской образности к образности Достоевского как переход от изображения внешнего человека к изображению внутреннего.¹⁹¹

На уровне терминологии фиксируются сатурналистические корни карнавала: словосочетания «сатурналиевская плоскость», «сатурнализованно истолкованный», «сатурналиевский характер», «сатурналиевская концепция правды» выступают наравне с карнавальной лексикой. То же самое относительно карнавального принципа «все позволено» – Бахтин напоминает, что он приходит

¹⁹⁰ Бочаров 1996: 418.

¹⁹¹ Попова 2010: 570-571.

из сатурналий. Эта трактовка названа «карнавально-сатурналиевой», а не «сатурналиево-карнавальной», как можно было бы ожидать.

Эту черновую запись можно считать зародышем карнавально-мениппейной концепции Бахтина в целом, так как именно здесь впервые мениппова сатира оказалась неразрывно связана с понятием карнавала. Кроме того, этот набросок свидетельствует об отсутствии строгой зависимости определения жанрового типа романов Достоевского от наличного в них типа диалога, платоновского или сократического. На наш взгляд, Бахтин приходит к своей дефиниции именно через карнавальную проблематику. Переопределение жанрового типа произошло, скорее всего, в результате выработки целостного взгляда на историю романного жанра (и менипповой сатиры, способствовавшей его появлению) и карнавальной концепции, складывающейся в процессе написания книги о Рабле.

Итак, в наброске:

1. происходит слияние карнавального дискурса с теорией жанра менипповой сатиры, в результате чего начинает формироваться карнавально-мениппейная концепция; и 2. в свете последней рассматривается жанровый тип романов Достоевского.

«К вопросам самосознания и самооценки...» (1943?)

Статья датирована неточно и предположительно относится к первой половине 1940-х годов. Она посвящена проблеме самосознания в творчестве Достоевского. От самосознания как доминанты художественного образа у Достоевского Бахтин переходит к категории времени и пространства и жанровому типу романов Достоевского. Называя несколько исторических корней этого типа: солилоквия, моралия, мениппея, Бахтин особо выделяет последнюю. Он перечисляет повлиявшие на жанровый тип романов Достоевского идеи мениппеи: испытание правды на человеке; образ философа, воплощающего идею; экспериментирующий, провоцирующий (фантастический) характер сюжета; особое время и пространство (Магометово мгновение)¹⁹²; доведение идеи до

¹⁹² «Магометово мгновение – мгновение, в которое Магомет, разбуженный архангелом Гавриилом, совершил путешествие из Мекки в Иерусалим, побывал в раю, беседовал с Богом, ангелами и пророками, спускался в ад, а возвратясь, успел остановить падение сосуда с водой, который, улетаая, задел крылом архангел Гавриил» (Попова 1997: 471). При помощи этого образа Достоевский описывает свое состояние перед эпилептическим

последних выводов; безумия и самоубийства; особое отношение к современности; испытание нигилиста, атеиста, святого. Особенно ясно, по мнению Бахтина, «филогенезис формы» Достоевского как менипповой сатиры виден в его первоначальных черновых набросках («*К вопросам самосознания и самооценки...*», 5: 75).

Однако он не совсем четко говорит о самой традиции, к которой тяготеет жанровый тип Достоевского. Задается вопрос: «Каковы реальные пути жизни и передачи этой традиции (как книжные, так и не книжные)»? (там же), – и в ответ Бахтин набрасывает основные черты мениппеи, используемые Достоевским, но говорит о ней не как о жанре, а как о традиции или области, поскольку в нее входят такие *литературные и зрелищные формы*, такие как авантурный барочный роман, церковная и житийная литература (книга Иова), народный кукольный театр, средневековая драма, «диалоги мертвых» и лукиановские диалоги.

Обратим внимание на еще один момент: в докладе *РЛЖ* греческий роман и жанры «серьезно-смехового» выступали, скорее, как источники двух разных романских линий: от греческого романа Бахтин проводил линию к европейскому роману барокко, от серьезно-смеховых жанров – к романам нового времени, лишенным твердого композиционного костяка. Теперь же авантурный барочный роман включен в традицию менипповой сатиры. Показательно, что и романы Достоевского, определявшиеся раньше как роман испытания или барочный роман, теперь становятся менипповой сатирой.

В этой статье отметим, что

1. Бахтин говорит не только о *жанре* менипповой сатиры, но и о некоей более широкой *традиции*, нашедшей воплощение в *литературных и зрелищных формах*;
2. в ее контексте рассматривается жанровый тип романов Достоевского;
3. в качестве отдельных форм в эту традицию включены авантурный барочный роман и церковная и житийная литература.

«Дополнения и изменения к “Рабле”» (1944)

Текст написан в процессе подготовки к печати *Рабле*. В «Дополнения и изменения к “Рабле”» (далее: *Доп.*) мы находим более подробное описание менипповой сатиры, теперь как литературной традиции или области. Бахтин

припадком как минуты «необыкновенно усиленного самосознания» (С.В. Ковалевская, цит. по: Попова 1997: 471).

выделяет две линии развития менипповой сатиры: первая – «однотонно-оксюморонная», ее завершает Достоевский, вторая – «однотонная смеховая» – ведет к Рабле. В романах Достоевского он находит «предельный протест индивидуальности (телесной и духовной), жаждущей увековечения, против смены и абсолютного обновления <...> (неприятие становления). Вечность мгновения. Чистое проклятие, которое должно смениться в финале чистой хвалой (осанной)» (Доп., 5: 81-82). Линии Рабле, напротив, свойственна «не осанна, а гомеровский «вечный (неуничтожимый) смех богов» (там же, 82). Вероятно, противопоставление двух линий строится на антиномии чистая хвала / гомерический (вечный) смех, смертное индивидуальное / вечное космическое (божественное), старость, не желающая давать дорогу молодым / неизбежное обновление, смена. На наш взгляд, Бахтин слишком много недоговорил для того, чтобы до конца понять идею противопоставления Рабле Достоевскому.

По мнению И. Поповой понятие «однотонности» («однотонность и одностильность всего официального» (там же, 80) соотносится с обсуждающейся в записях проблемой серьезности, которая может быть официальной и неофициальной: серьезность власти и «серьезность жертвы» (там же, 81). К сожалению, также интересующая нас тема жертвы оказалась всего лишь намечена для себя. Разбирая этот фрагмент, И. Попова уточняет, что для Бахтина «за однотонностью серьезного и смехового во всякой официальной идеологии скрывается неопределенный разрыв между “идеей-образом смерти” и “идеей-образом возрождения”, между страданием и жертвой».¹⁹³ Романы Достоевского Бахтин относит к сфере неофициальной серьезности, причем неофициальное не обязательно означает смеховое. И. Попова считает, что «осерьезнение» является обратной стороной более позднего понятия «карнавализации». В целом же формирование идей, связанных со смеховой культурой, у Бахтина возникает как бы в тени его исследования *серьезной культуры* в работах первой половины 1940-х годов.¹⁹⁴ Однако столь важная проблема серьезности, восстанавливавшая двутонность мира и человека, так и не вошла в корпус *Рабле*, а вместе с ней отпала необходимость в противопоставлении романа Достоевского роману Рабле.

Бахтин снова возвращается к вопросу происхождения романа. На сей раз ведущей к первофеномену романа оказывается мениппова сатира; в то же время

¹⁹³ Попова 1997: 481. “Идея-образ смерти” и “идея-образ возрождения” понятия, которые Бахтин берет у Конрада Бурдаха (Konrad Burdach), о его книге *Reformation, Renaissance, Humanismus* Бахтин говорит во введении *ТФР*.

¹⁹⁴ К исследованиям серьезной культуры относится серия работ: фрагмент «Проблема серьезности», «<Риторика, в меру своей лживости>», «<К вопросам самосознания и самооценки>», Доп.; подробнее см. Попова 1997: 479-484.

он отмечает, что «термин “мениппова сатира” так же случаен и условен, так же несет на себе случайную печать одного из второстепенных моментов своей истории, как и термин “роман” для романа» (там же, 82).¹⁹⁵

К сожалению, лишь малая часть запланированных дополнений вошла в книгу *ТФР*. Текст *Доп.* содержит множество важных для нас уточнений и неожиданных поворотов в развитии тем и идей, не получивших продолжения; мы будем возвращаться к нему и далее.

Итак, на данном этапе работы

1. мениппова сатира была представлена как литературная традиция, имеющая две линии развития: «однотонно-оксюморонную» (Достоевский) и «однотонную смеховую» (Рабле); 2. подчеркнут случайный характер термина «мениппова сатира».

«<Мениппова сатира и ее значение в истории романа>» (1941-1944?)

Написанная в 1941-ом году статья с таким названием, содержится в «*Списке научных работ*» Бахтина, но, как отмечает И. Попова, в архиве не найдена и по этой причине это заглавие было дано другому тексту Бахтина – наброску о мениппее, датированному серединой 1940-х годов.

В статье проясняются некоторые идеи теории мениппеи, которые Бахтин наметил в *Доп.* Он возвращается к двум линиям развития мениппеи, которые здесь названы иначе: «церковно-проповедническая» или «морально-проповедческая», ее представляет Достоевский, и «цирковно-балаганная» или «карнавально-балаганная», которая ведет к Гоголю («<Мениппова сатира и ее значение в истории романа>», 4/1: 746).

Бахтин ссылается на авторов *Энциклопедии классической древности Паули-Виссова*: Курта Вахсмута, Отто Гензе, а также на Германа Узенера, считавших Биона из Борисфены «создателем менипповой сатиры» (там же, 741), – здесь, похоже, имеется в виду жанр.¹⁹⁶ По предположению И. Поповой, не указывая

¹⁹⁵ О случайности термина «роман» см. также *РЛЖ*.

¹⁹⁶ О каких именно работах Г. Узенера (Hermann Carl Usener), К. Вахсмута (Kurt Wachsmuth), О. Гензе (Otto Hense) говорит Бахтин – не установлено, однако работы двух последних содержатся в *Большом Паули (Paulys Real-Encyclopädie der classischen Altertumswissenschaft)*, которым пользовался Бахтин. См. список авторов энциклопедии на сайте: http://de.wikisource.org/wiki/Paulys_Realencyclopaedie_der_classischen_Altertumswissenschaft/Autoren

источник, Бахтин, по всей видимости, конспектирует уже упоминавшуюся выше статью Рудольфа Хельма «Менипп» из того же *Большого Паули*. Бахтин также приводит мнение Александра Ризе о мениппее как преобразованной философской диатрибе Биона и Телеса.¹⁹⁷ По всей видимости, споря с кем-то из них, Бахтин говорит о том, что мениппея не является продуктом разложения сократического диалога (там же, 746). Эта невнятная для стороннего наблюдателя полемика Бахтина с немецкими антиковедами (помимо перечисленных названы: Krumbacher, Рикль, Шустер, Ritsehl и Виламовиц; там же, 735, 739, 748, 749)¹⁹⁸ наводит на мысль, что вопрос Н. Брагинской: «кто в них <мениппеях> знает толк?»¹⁹⁹ – в XIX-ом веке не был бы воспринят как риторический.²⁰⁰

Большое внимание было уделено еще одной форме области «серьезно-смешного» – логисторикус (от *Logistorici* – названия сочинения Варрона), которая наравне с мениппеей также подготавливала формирование европейского романа.²⁰¹ Эти родственные жанры происходят из фольклора и связаны с одной стороны, с диатрибой, с другой – с сократическим диалогом; Бахтин перечисляет их общие особенности. Однако в *ППД* логисторикус будет всего лишь вскользь упомянут (*ППД*, 6: 127, 128). О существовавшем намерении шире осветить этот жанр во второй редакции также свидетельствуют *Доп.Д.*

Бахтин различает влияние фольклорных форм карнавального типа на мениппову сатиру своего времени в разные эпохи: сатурналий в античности – «сатурнализация» («*Мениппова сатира и ее значение в истории романа*», 4/1:

¹⁹⁷ Бахтин ссылается на Александра Ризе: Aleksandr Riese, *Varronis saturarum Menippearum reliquiae*, Leipzig, 1865, см.: 4/1: 736.

¹⁹⁸ Из них удалось установить только ссылки на Карла Крумбахера (Karl Krumbacher, *Geschichte der byzantinischen Literatur von Justinian bis zum Ende des Oströmischen Reiches*, 1890) и Ульриха Виламовиц фон Меллендорф (Enno Friedrich Wichard Ulrich von Wilamowitz-Moellendorf).

¹⁹⁹ Брагинская 2004: 68-69.

²⁰⁰ Как прерывание традиций немецкой классической филологии может быть проинтерпретирован тот факт, что Jürgen Brummack, автор статьи «Сатира» в тринадцатом томе (2002) *Нового Паули* (*Der Neue Pauly Enzyklopädie der Antike. Das klassische Altertum und seine Rezeptionsgeschichte*, Stuttgart: J.B. Metzle, 1996-2003), в списке литературы не упоминает имен немецких исследователей XIX-го века, а сама статья написана в духе пост-бахтинских дискуссий. См. электронный ресурс: <http://www.brill.com/publications/online-resources/new-pauly-online>

²⁰¹ Логисторикус – жанр, сочетающий в себе диалог (logos) и легендарный рассказ (historia). К этому жанру относятся многие *moralia* Плутарха (например, о демоне Сократа). Мастером этого жанра был Варрон. Границы между логисторикус'ом и менипповой сатирой не всегда четки, настолько эти жанры близки друг к другу, но мениппова сатира допускает большую свободу творческого вымысла (*Доп.Д.*, 6: 360).

747), «на европейской почве (в средние века и в эпоху возрождения) – праздника глупцов, risus paschalis и карнавала» – карнавализация и далее влияние «кукольного театра, наконец, балагана (Гоголь, Стерн, Смоллет и др., Сорель)» (там же, 744), которому Бахтин не дает названия. Здесь мениппова сатира подразумевает не столько жанр, сколько ту область литературы, через которую осуществляется карнавализация остальной литературы.

В целом в наброске содержится множество имен: античных и более поздних, изредка указывается вторичная немецкая литература по классической филологии, преимущественно XIX-го века, с которой работал Бахтин; из чего становится очевидным, какой большой исторический материал был привлечен и подготовлен для последующей экспозиции уже на момент написания этого текста. Далекое не все из намеченного войдет в описание мениппеи 1963-го года, и это вполне понятно: даже тот исторический экскурс в область «серьезно-смехового», который Бахтин делает в книге о Достоевском, колеблет ее цельность. Текст этого черновика делает бесспорным тот факт, что у Бахтина была возможность или даже план создать самостоятельное исследование о менипповой сатире, которому, однако, так и не было суждено осуществиться. По всей видимости, готовя вторую редакцию, Бахтин попытался, как и раньше в статье «Сатира», хотя бы таким образом заявить о своих исследованиях в области «серьезно-смехового».

Данный текст позволяет судить о том, что

1. Бахтин располагал обширным материалом о мениппее для самостоятельного исследования; он использовал в основном немецкие источники по классической античности, большая часть которых, похоже, до сих пор мало известна широкому научному сообществу; 2. ученый выделяет три последовательные волны карнавализации от древних времен до новейшего: «сатурнализация», «карнавализация» и влияние кукольно-балаганских форм.

Выступление Бахтина на защите диссертации Франсуа Рабле в истории реализма (1946)

Несколько иначе о традиции менипповой сатиры Бахтин говорит на защите своей диссертационной работы. Вступительное слово он начал с рассказа о том, как, работая над историей романа, он обнаружил целый ряд неизученных форм романа на античной стадии его развития, которые, в противоположность классическим, он называет «гротескными формами»; они господствуют в

«неофициальной, малоизвестной, анонимной, народной, полународной литературе».²⁰²

<...> это замечательная форма, *форма сатиры*, которая одна способна объяснить целый ряд выдающихся явлений в истории романов последующих веков, совершенно не изученных. И можно пересчитать по пальцам количество страниц, посвященных истории этого *своеобразного жанра*, в то время как у нас завершителем его *тысячелетних традиций* является Достоевский.

<...> И когда я по этой области блуждал, я натолкнулся на Рабле, в котором этот мир незаконченного, незавершенного бытия, мир *гротескных форм* очень последовательно раскрыт, раскрыт на стыке двух веков – нашего современного сознания и того, прошлого, продолжением, развитием и завершителем которого является его роман.²⁰³

Обращает на себя внимание легкость, с которой Бахтин буквально на глазах усиливает статус открытого им явления: от осторожного «форма» к более определенному «жанр», далее – к расширительному «традиция» и, наконец, – к всеобъемлющему «область». Это, конечно, не столько поиск удачной терминологии, – Бахтин постоянно возвращается к этой проблеме в работах по теории литературы – о его научном языке нам еще предстоит сказать отдельно, – сколько холистическая интенция его открытия. В осколке прошлого он обнаружил целый мир – «мир гротескных форм», который не сводился к одной литературе, ее непризнанным жанрам. Расширение этой традиции происходит также в географическом и временном аспектах:

<...> с явлениями того своеобразного <народно-праздничного> смеха я встретился и в русской литературе. Этот смех звучал не только на Палатинском холме, на холме святой Женеьевы, он звучал на Киевских горах, веселая монашеская игра – она была в Печерской лавре – ризус пасхалис, и традиции этого смеха я ясно прощупываю в наших летописях, в наших проповедях.²⁰⁴

Бахтин не говорит ни о мениппее, ни о других жанрах «серьезно-смехового». В начале своей речи он упоминает *Климентины* и *Гиппократов роман*, которые, скорее всего, были первыми романами, заставившими его обратить внимание на неклассические формы вообще. В архиве Бахтина (далее: АБ) содержится запись со ссылкой на А. Веселовского о том, что *Климентины* являются одним из самых

²⁰² Стенограмма... 2001: 326. Здесь и далее в этой подглавке курсив в тексте наш.

²⁰³ Там же, 326-327.

²⁰⁴ Там же, 329-330.

ранних источников легенды о Фаусте.²⁰⁵ Линия *Климентины* и *Гиппократов роман* – Рабле, Достоевский здесь лишь намечена и никак не прокомментирована.

Изменения, привнесенные в трактовку традиции, очевидны:

1. Бахтин говорит не столько о мениппее, а о малоизученных «гротескных формах» в литературе и зрелищной культуре; 2. приводит новые произведения в качестве прародителей той традиции, которую он раньше называл менипповой сатирой; 3. в начале линии, идущей от античности к романам Рабле и Достоевского называет *Климентины* и *Гиппократов роман*.

Рабочие тетради Бахтина за 1961-63-й год свидетельствуют о значительном обновлении замысла четвертой главы *ПТД* в процессе подготовки книги к переизданию. В текстах: <Дополнения и изменения к «Достоевскому»> (далее: *Доп. Д.*) и *Заметки 1962-1963 гг.*, мы остановимся лишь на существенных расхождениях с окончательной версией 1963-го года.

«<Дополнения и изменения к “Достоевскому”>» (1961-63)

Бахтин вновь возвращается к спору с Вяч. Ивановым, начатому в 1920-х годах, и дает более глубокое объяснение того, почему определение романа Достоевского как романа-трагедии неверно: творчество Достоевского тяготеет не к трагедии, а к сократическому диалогу и мимам, т.е. диалогическим жанрам. Эта традиция зарождается с возникновением диалогического понимания жизни и смерти, разложение диалога приводит к появлению различных форм менипповой сатиры (лунная сатира, сонная сатира). Ко времени Достоевского эта «карнавализованная романная художественная проза» уже измельчала, но в его романах снова оживает «предельная миросозерцательность и универсализм карнавально-авантюрно-философских жанров» (*Доп.Д.*, 6: 326), т.е. жанров «серьезно-смешного» (еще один вариант термина ‘серьезно-смеховой’).

Ведущая к романам Достоевского линия представляет собой сплетение эпической и диалогической линий. В свою очередь диалогическая линия впитала в себя карнавально-гротескную линию. Карнавальная и диалогическая линии имеют разные источники. Диалогическая линия происходит не из драматического диалога (там же, 328), а из области «серьезно-смешного», подготавливает будущие элементы полифонии. Таким образом, ключами для правильного понимания

²⁰⁵ Бочаров 1996: 680.

историко-генетических особенностей творчества Достоевского, утверждает Бахтин, являются мениппова сатира и карнавал.

Бахтин говорит об условности термина «мениппова сатира» применительно к творчеству Достоевского, который никогда не употреблял этого «несколько ученого» и не популярного в России «жанрового термина» (*Доп.Д.*, 6: 361). В европейских литературах он встречается с XVI-го века наравне с терминами: «лукиановский диалог» и более узким «диалогом мертвых». Сам Достоевский, – пишет Бахтин, – пользовался широким и неопределенным термином «фантастический рассказ». Но дело не в термине, а в самом жанре» (там же). Бахтин снова говорит о мениппе как о жанре, а не некой широкой традиции (литературной и народной) или особом (сатирическом или карнавальном) отношении к действительности. Здесь наконец-то появляются понятия карнавального мироощущения и карнавализации в том виде, в каком они увидели свет в *ППД*.

Как отмечает С. Бочаров в комментатории к пятому тому *Собрания сочинений*, в параллельных к этим текстам заметках как отдельная тема записано: «Гриммельсгаузен и Достоевский», из которой становится ясно о намерении Бахтина сопоставить *Симплициссимус* с *Житием великого грешника* и романами Достоевского²⁰⁶. В другом наброске из АБ говорится об «угадывании Достоевским менипповой сатиры, Симплициссимуса».²⁰⁷ Идея сравнения Гриммельсгаузена и Достоевского планировалась как отдельная тема о «культурно-исторической “телепатии”», в редакции 1963-го это понятие трансформировалось в «память жанра». Учитывая условность менипповой сатиры как названия жанра, можно предположить, что жанровый предшественник полифонического романа Достоевского также мог бы быть назван *симплициссимусом* или *климентинами*.

«Заметки 1962 г. - 1963 г.»

В этих опубликованных черновиках Бахтин делает наброски о типе героя Достоевского, стоящего в одном ряду с Сократом, Диогеном, Эпикуром, Дон Кихотом, Симплициссимусом и о наиболее близких к Достоевскому по форме и по духу произведениях – *Климентинах* и *Симплициссимусе*. Бахтин отмечает, что

²⁰⁶ Бочаров 1997: 680.

²⁰⁷ Там же.

Климентин Достоевский не знал, а о *Симплициссимусе*, вероятно, только слышал, и тем не менее он находит основания для такого сопоставления – это «художественно-смысловая конвергенция и единство стиля» (5: 377). По неизвестным причинам мысль Бахтина об угадывании Достоевским *Симплициссимуса* или *Климентин* не будет развита в ППД, как и идея сопоставления Достоевского с Гриммельсгаузенем. Факт отступления от первоначального замысла не может не удивлять, принимая во внимание то значение, которое имели эти произведения для понимания романов Достоевского.

Таким образом, в черновиках и набросках 1961-63-го годов:

1. Достоевский представлен наследником, продолжателем и завершителем традиции, восходящей к сократическому диалогу, диатрибе, менипповой сатире, сатурналиям, карнавалу, исповедальным жанрам и т.д.; 2. *Симплициссимус* заявлен в качестве непосредственного источника романов Достоевского; 3. впервые появляется понятие карнавального мироощущения, скрепляющее разнородный материал романов Достоевского; 4. ключами к пониманию творчества Достоевского становятся понятия менипповой сатиры и карнавала, т.е. две традиции: диалогическая и карнавальная.

* * *

Таково движение замысла мениппеи Бахтина в рассмотренных нами работах, написанных с 1929-го по 1963-й год. В заключении этого обзора хотелось бы отметить, что, если в момент своего первого появления в 1940-м году («Сатира») мениппова сатира была представлена как не слишком хорошо определенный жанр литературы античности на фоне обширной области «между-жанровой» сатиры, то уже в следующей работе (РЛЖ) она выступает как жанр не только античной, но и современной литературы. Дальнейшее расширение ее значения происходит за счет наложения на жанр мениппеи идей карнавальной культуры, вследствие чего становится возможным говорить о появлении карнавально-мениппейной теории («К истории типа...»). В терминах статьи «Сатира» это означает слияние жанра менипповой сатиры, средневекового карнавала и сатирического отношения к действительности. В черновых записях Бахтина первой половины 1940-х годов («<К вопросам самосознания и самооценки...>», Доп.,) мы находим уже новую трактовку понятия менипповой сатиры – как традиции, воплотившейся не только

в литературных, но и в зрелищных формах. На защите диссертации в 1946-ом году Бахтин больше говорит не о литературной традиции (связанной с названиями *Менипповой сатиры* или *Климентин*), а более широко – о «народно-праздничной» традиции и «гротескных формах». До 1960-х годов Бахтин, по всей видимости, не занимался мениппеей. И тем неожиданнее оказывается описание мениппеи как жанра античной литературы, возрождающейся в творчестве Достоевского, т.е. в том виде, в котором она появилась в ППД.

В различных работах роман Достоевского включается в разные линии жанровых традиций, прослеживаемых от античности, возникают новые произведения, которые декларируются как его жанровый образец, даются разные варианты его жанровых названий: «фантастический рассказ», «барочный роман», «полифонический роман» или мениппея. Указывая на условность выбранного им жанрового названия, Бахтин не объясняет причины предпочтения этого названия. Будет ошибкой считать, что название жанра никак не влияет на представление о нем; Фрай отказался от «менипповой сатиры» дабы избежать лишних коннотаций. Бахтин, выбрав мениппею, оказался в ловушке, так как выстроил свою теорию не на самом прочном историческом фундаменте, по-разному осмысливаемому литературоведами разных школ и направлений. Однако, учитывая особенности его методологии, трудно предположить, что его теория могла быть лучше воспринята, если бы в качестве жанрового названия были выбраны *климентины* или *симплициссимус*.

Следует отметить революционность и тотальность изучаемых Бахтиным процессов влияния на другие жанры: романа – «романизации» (РЛЖ), карнавала – «карнавализации» (ППД), а также внедрение в другие жанры и поглощение их мениппеей (ППД), которое можно было бы назвать *мениппеизацией*, или не менее тотальное и обновляющее влияние на развитие литературы сатиры («Сатира») – назовем его *сатиризацией*. Легализируемые им «неприкаянные» (Доп., 4/1: 706) неклассические жанры лишь на миг появляются на сцене и затем захватываются в рамки одного жанра, теряют свою специфику, становятся мениппеей или романом – это легализация, скорее, империалистично-философская, а не литературоведческая. Однако все перечисленные процессы связаны с обновлением самого видения мира, отношения к нему: карнавализация и *мениппеизация* через внедрение карнавального мироощущения, романизация через недистанцированное восприятие становящейся действительности, так называемая *сатиризация* сатирическое отношение к действительности.

Необходимо обратить внимание на характер расширения значения понятия менипповой сатиры, вбирающего в себя другие идеи Бахтина. В ППД Бахтин

говорил об авантюрном сюжете и идее испытания в романах Достоевского. Однако далее, как только Бахтин вписывает Достоевского в историю романного жанра, а его творчество начинает рассматривать в контексте традиции менипповой сатиры, мениппея меняет свою цель с «показа исторической относительности» на идею испытания. Несмотря на близость этих идей, очевидно, что акцент здесь уже меняется. То же самое происходило и с романом Апулея *Золотой осел*, за которым мы также следили в ходе нашего обзора; его Бахтин характеризует то как роман странствований (*РВ*), то как сатирический роман (*РЛЖ*), то как мениппову сатиру (*ППД*), в зависимости от задачи исследования.

Другой заметный сдвиг происходит в конце 1940-го года во время работы над книгой о Рабле, когда на понятие менипповой сатиры накладывается карнавальная концепция. Теперь к менипповой сатире Бахтин относит и те произведения, которые он раньше рассматривал как явления «между-жанровой» сатиры.

Аналогичный эффект описывают Кэрл Эмерсон и Гэри Соул Морсон в своей книге *Михаил Бахтин: создание прозаики* (1990)²⁰⁸; они обнаруживают у Бахтина три теории романа. Первая, наиболее, на их взгляд, удачная и оригинальная, описывает роман в терминах особого использования языка, вторая – основана на концептуализации исторического времени и социального пространства в их отношении с ситуацией персонажа, и третья, получившая наибольшее распространение на Западе, – теория романа в свете карнавальной проблематики.²⁰⁹

В действительности наблюдаемую картину не совсем верно будет представлять как эволюцию понятия мениппеи.²¹⁰ Было бы правильнее говорить о сосуществовании разновременных версий мениппейной теории, поскольку в рассмотренных выше работах мениппова сатира предстает всякий раз как новое, вполне осмысленное целое, отчетливо вписывающееся в новую картину исследования. По всей видимости, правы К. Эмерсон и Г.С. Морсон, предположившие, что Бахтин «видел свои теории, скорее, как дополняющие друг друга, нежели противоречащие. Поскольку любой специфический способ

²⁰⁸ Emerson, Caryl; Morson, Gary Saul, *Mikhail Bakhtin: Creation of a Prosaics*.

²⁰⁹ Emerson, Morson 1990: 301-302. Первая теория изложена в работах *СВР* и *Из предыстории романного слова (1940)*, вторая – в *Хрон.* и *РВ*.

²¹⁰ Ц. Тодоров считает, что бахтинская мысль имеет поразительную устойчивость и в ней нет развития в подлинном смысле (см.: Todorov 1981: 30), Пинский говорит о ее концентрическом, а не поступательном движении (см.: Пинский 1998: 106), см. также: Библиер 1991: 9. О методике чтения Бахтина «в обратном порядке» для понимания характера изменений второй редакции см.: Щитцова 2002: 116-122.

понимания мира необычайно сложен, к нему можно подойти с разных точек зрения, что всякий раз дает новый результат».²¹¹

Понятие менипповой сатиры получало в той или иной степени измененное толкование, как только менялся общий контекст исследования Бахтина. Противоречия его теории правильнее будет воспринимать не как дефекты концепции, а как результаты рассмотрения предмета под разными углами, от частой смены которых не все его идеи успели получить надлежащее развитие. В этом, как выясняется, у Бахтина было много общего с Гете, который в разные периоды жизни делал противоречащие друг другу высказывания об эстетике: «Самое замечательное то, – пишет Бахтин, – что Гете никогда не стремился устранить или смягчить эти противоречия и вовсе не хотел приводить свои эстетические взгляды в систему (исследователи которые пытаются это делать, в некоторой мере нарушают волю Гете)» (Из письма Бахтина Ивану Канаеву, 1: 711). Бахтин как «решительный сторонник идеи становления»²¹² идет за Гете.

Вышеизложенное позволяет нам сделать вывод о том, что теория Бахтина должна быть признана не субстанциональной, а функциональной, а его *мениппея* – понятием не номинативным, а эвристическим. Таким образом, ближе к пониманию его теории оказываются те исследователи, которые используют мениппею не как готовый инструмент исследования, а лишь как заданное направление, ориентирующее в поиске подходов к изучению карнавализованной литературы.

1.4. Мениппея Бахтина: историческая поэтика vs «культурно-историческая “телепатия”»

Однако главная загадка *мениппеи Бахтина* представляется не в том, существовала ли мениппова сатира как жанр, и не в выявлении неточностей изложения ее теории и не в обнаружении нескольких ее версий, а в другом.

²¹¹ «... saw his theories as complementary rather than contradictory. Because each specific way of understanding the world is extremely complex, it can be treated from different vantage points, each of which is bound to yield somewhat different results» (Emerson, Morson 1990: 302). См. также: Попова 2004: 103.

²¹² Clark, Holquist 1984: 64.

Вторую редакцию 1963-го года книги о Достоевском от первой 1929-го отличает только этот экскурс в предысторию романа Достоевского; зачем же Бахтину понадобилось в работе о полифоническом романе вскрывать архаику жанра и являть на свет мениппею? В чем заключалась роль бегло намеченной «памяти жанра»? Что должен помнить жанр вообще? И что помнит жанр полифонического романа, подготовленный античной мениппеей?

Начнем с последнего вопроса. Константой рассмотренных работ Бахтина является «мир *гротескных форм*» в его многочисленных литературных и нелитературных проявлениях в различных к нему подходах. В процессе изучения этого мира, отражающего в своем разнообразии становящееся, гротескное бытие, складывается его теория карнавала как формы бытия в его «принципиальной незавершенности и незавершимости»²¹³. Полифонический роман является частью и продолжением этого мира, об этом менее явно Бахтин говорил уже в *ПТД*: «дар видеть мир в категории взаимодействия и сосуществования, – все это образовало ту почву, на которой вырос полифонический роман Достоевского» (2: 40).

Различные попытки развития понятия «память жанра» зафиксированы в черновиках Бахтина 1940-х и 1960-х годов. В *Доп.Д.* она рассматривалась как «культурно-историческая “телепатия”, т.е. передача и воспроизведение через пространства и времена очень сложных мыслительных и художественных комплексов (органических единств философской и </> или художественной мысли) без всякого уследимого реального контакта» (6: 323). Здесь сказано о том, *что* передается: философские и философско-художественные комплексы представлений прошлого, и *как*: при помощи «лазеек структуры»; из клочка – целое, об этом Бахтин говорит далее:

Кончик, краешек²¹⁴ такого органического единства достаточен, чтобы развернуть и воспроизвести сложное органическое целое, поскольку в этом ничтожном клочке сохраняются потенции целого и лазейки структуры (кусочек гидры, из которого развивается целая гидра и др.) (*Доп. Д.*, 6: 323).

Однако что такое «лазейки структуры», из которой может воспроизводиться вся структура, и о какой структуре идет речь? Л. Гоготишвили, одна из авторов комментариев к пятому тому *Собрания сочинений* Бахтина, пишет, что культурологическая память в его философии находит осмысление в связи с языком, а сами формы языка рассматриваются как «накопленные памятью в ее

²¹³ Стенограмма... 2001: 326.

²¹⁴ Так у Бахтина.

полном смысловом объеме», – об этом Бахтин писал в связи с особенностями карнавального смеха Гоголя («*Рабле и Гоголь*»)²¹⁵ В таком случае языковыми «лазейкам структуры» являются фразеологические обороты, ругательства и двутонные выражения (хвала-брань), которые хранят связь с архаическими пластами человеческого опыта и истории. «Они, – пишет Бахтин, – составляют подоснову основного человеческого фонда языковых образов», они определяют основные средства изображения, топографию мира и организуют материал (*Доп.*, 5: 84-85). Механизм их самовоспроизведения Бахтин намечал в разборе пьес Шекспира в *Доп.*, где хвала и самопрославление как бы *запускают* сюжеты, основным содержанием которых являются преступления «уничтожающего самоутверждения» и «самоувенчания» любой власти (родовой, государственной, космической) (5: 85-87).

Бахтин устанавливает, что ругательство «черт побери», которое он определяет как «христианизированную однотонную форму благославляющего проклятия, пожелания обновляющей смерти» (*Доп.*, 5: 82), лежит в основе образа народного Фауста и Фауста Гете и определяет развитие сюжета; то же самое Бахтин говорит о карнавализованных образах «мира веселой преисподней» в *Мертвых душах* Гоголя.

Мы напомним здесь только знаменитую чисто карнавальную характеристику быстрой езды и русского человека: «И какой же русский не любит быстрой езды? Его ли душе, стремящейся закружиться, загуляться, сказать иногда: «черт побери все!» – его ли душе не любить ее?» (*Рабле и Гоголь*, 4/2: 515).

По логике Бахтина, вот из-за этого «черт побери!», выстраивающего определенный топографический план, наперекор собственному замыслу Гоголь написал не эпопею, а мениппову сатиру.

Он не мог выйти из сферы фамиллярного контакта, однажды войдя в нее, и не мог перенести в эту сферу дистанцированные положительные образы. <...> Трагедия Гоголя есть в известной мере трагедия жанра (понимая жанр не в формалистическом смысле, а как зону и поле ценностного восприятия и изображения мира). Гоголь потерял Россию, то есть потерял план для ее восприятия и изображения, запутался между памятью и фамиллярным контактом (грубо говоря, не мог найти соответствующего раздвижения бинокля) (*РЛЖ*, 3: 630).

Однако каким именно образом из «лазейки структуры» выстраивается целое, вся структура (здесь жанр), – Бахтин детально не излагает. Постановка

²¹⁵ Гоготишвили 1996 : 398.

вопроса о соотношении части и целого структуры сближает искания Бахтина и русских предструктуралистов 1920-30 годов. Подробный анализ этой проблематики у евразийцев Р. Якобсона, Н. Трубецкого и др. изложен в книге Патрика Серио *Структура и целостность: об интеллектуальных истоках структурализма в Центральной и Восточной Европе: 1920-30-е гг.* (1999).²¹⁶

Наум Лейдерман в своем труде *Теория жанра* (2010) дает следующее определение: «память жанра – это система сигналов, посредством которой в сознании читателя оживает представление о модели мира, окаменевшей в жанровом каноне (архетипе, первообразе)».²¹⁷ Таким образом, по Лейдерману, «лазейку структуры» – сигнал содержит само произведение, а достраивание структуры – уже не жанра, а некоего «художественно-философского комплекса» происходит в голове читателя. С точки зрения семиотической школы, «память жанра» может быть понята как запас древнейших архетипических знаков, получаемый с генетическим кодом; об этом писал Вяч. Вс. Иванов в своей статье «О Бахтине и семиотике» (1974)²¹⁸. В силу того, что идея «памяти жанра» или «культурно-исторической “телепатии”» не была до конца сформулирована, можно допустить самые разные сценарии ее развития. Как мы увидим в *Главе III*, прочтение *ММ* в ее свете также предлагает свою интерпретацию.

Основным противником идеи «памяти жанра» стал Ю. Лотман.²¹⁹ Он оспаривал состоятельность идеи единой генетической «памяти жанра» из-за утраты понимания контекста произведения и неразличения его подтекста: «Появление комментариев, глоссариев, как и восполнение эллиптических пропусков в тексте, – свидетельство перехода его [произведения] в сферу коллектива с другим объемом памяти».²²⁰

Думается, что Бахтин, писавший о Рабле как о «труднейшем из всех классиков мировой литературы», образы которого «до сегодняшнего дня во многом остаются загадкой» (*ППД*, 6: 10-11), – это прекрасно понимал. Задача Бахтина заключалась в том, чтобы сделать Рабле понятным, что, по его мнению, требовало перестройки художественного восприятия. Основная же трудность в

²¹⁶ Patrick Sériot, *Structure et totalite: Les origines intellectuelles du structuralisme en Europe centrale et orientale*. Paris, Presses universitaires de France, 1999. Русский перевод был издан издательством «Языки славянской культуры» в 2001 году.

²¹⁷ Лейдерман 2010: 87.

²¹⁸ Иванов Вяч. Вс. 6: 109-110.

²¹⁹ Попова 2009: 126-128; см. статью С. Зенкина «Память жанра: анализ одной гипотезы», Зенкин 2012а: 292-305; а также статью Лотмана «Память в культурологическом освещении», Лотман 2000: 673-676.

²²⁰ Лотман 2000: 675.

понимании Рабле заключается не только в том, что его произведения отражают неизвестные читателю XX-го века аллюзии на реалии своей эпохи – в *Доп.* Бахтин сравнивает этот современный исторический план произведения с орнаментом (5: 83-85), – настоящая проблема Рабле в разгадывании глубинного плана его образов.

Триста лет засилия «историко-аллегорического метода» (*ТФР*, 4/2: 127), расшифровывающего *орнаментальный* уровень *Гаргантюа и Пантагрюэля*, не смогли приблизить к пониманию Рабле. Бахтин приводит пример с интерпретированием знаменитого эпизода подтирания Гаргантюа мартовской кошкой, «которая разодрала ему при этом зад» (там же, 126), от царапин которой он исцеляется, подтираясь перчатками матери. В Гаргантюа обычно видят Франциска I, в подтирании – венерическую болезнь, которую он подцепил в восемнадцать лет от своей любовницы, а в исцелении перчатками – участие матери Франциска во время его лечения. Эта расшифровка оказывается бесполезной для Бахтина, раскрывающего топографическое, глубинное значение подтирания как традиционного фольклорного образа материально-телесного низа в духе «новогодней инвентаризации» (там же, 403). Рабле труден потому, что традиция народно-праздничного смеха, на которой возвращены его образы, угасла и перестала быть понятной. Традиция забыта, но использование писателем ее устойчивых элементов: образов, символов, устойчивых языковых форм *запускает* процесс ее самовоспроизведения на глубинном, топографическом уровне.

Проблема памяти и связи времен являются важными идеями философии Бахтина; игнорирование их рациональным мышлением философии XX-го века, в особенности натурфилософией, становится одним из предметов бахтинской критики. В современной философии, пишет он, все «дано как собственный опыт, а не как проникновенное истолкование многотысячелетнего опыта, воплощенного во внеофициальных системах символов» (*К вопросам самосознания и самооценки*, 5: 78-79). С понятием «память жанра» пересекается еще одно важное бахтинское понятие – «большая память». В цитированном выше наброске Бахтин осмысливает связь человечества со своей праисторией через понятие «большого» вообще и «большой памяти», «большого опыта», «большого времени», в частности; большая память, «не имеющая границ, <...> спускается и уходит в дочеловеческие глубины материи и органической жизни миров и атомов» (там же, 77). «Большому времени» противопоставлено «малое время» и «малый опыт» своей эпохи (там же). Произведения, выходящие за рамки своего времени, могут быть поняты только в контексте «большого», которое можно было бы

отождествить с началом и идеей вечного возвращения в «идеально-вневременную форму бытия» (*Формы времени и хронотопа в романе*, далее: *Хрон.*, 3: 401). Таким образом, приобщение к «большому времени» подразумевает активизацию мифопоэтического мышления.

Владимир Топоров считает, что «память жанра» связана с оживление «архаических схем мифологического сознания»,²²¹ эти схемы и воспроизводятся в романе Достоевского. В своей статье «*Поэтика Достоевского и архаические схемы мифологического сознания*» (1973) В. Топоров обнаруживает в *Преступлении и наказании* семантические схемы, характерные для мифопоэтического сознания.

При всей несравненной сложности романов Достоевского оказывается, что в них легко выделяются некоторые заведомо общие схемы (от которых автор, в отличие от большинства его современников, не хотел отказываться), наборы элементарных предикатов, локально-топографических и временных классификаторов <...> и, наконец, огромное число семантических (часто – символически) отмеченных кусков текста, которые могут появляться в разных частях одного или нескольких произведений (повторения, удвоения, «рифмы ситуаций», параллельные ходы и т. п.). В этом смысле романы Достоевского аналогичны мифопоэтическим текстам.²²²

Вслед за В. Топоровым такие архаические мифологические схемы (герой и трикстер, борьба Хаоса с Космосом и т.п.) у Достоевского обнаруживает Е. Мелетинский в монографии *Достоевский в свете исторической поэтики. Как сделаны «Братья Карамазовы»* (1996): «в поиске архетипов, которые эксплуатирует Достоевский, – пишет автор, – мы сделали попытку пройти всю литературу «вниз» и дошли до самых первоначальных истоков».²²³

Обращение Бахтина к «архаике жанра» перекликается с исследованиями его времени в самых разных областях: философии (Э. Кассирер, Л. Леви-Брюль), фольклористике (В.Я. Пропп), этнографии (Л.Я. Штернберг, В.Г. Богораз, А.Ф. Анисимов, С.А. Токарева), психоанализе (З. Фрейд, К. Юнг), но еще в большей степени с работами по античной мифологии и мифологическому литературоведению Вяч. Иванова, О. Фрейденберг, И.Г. Франк-Каменецкого, А.Ф. Лосева и работами по семиотике – Вяч.Вс. Иванова, Е.М. Мелетинского, В.Н. Топорова, И.П. Смирнова, А.М. Панченко и др.,²²⁴ и прежде всего с теми из них, для

²²¹ Топоров 2001: 244.

²²² Там же, 260.

²²³ Мелетинский 1996: 67.

²²⁴ О. Фрейденберг *Поэтика сюжета и жанра* (1936), *Образ и понятие* (1945-54); А.Ф. Лосев *Диалектика мифа* (1930), *Очерки античного символизма и мифологии* (1930); А.М. Панченко и И.П. Смирнов *Метафорические архетипы в русской средневековой словесности*

кого миф и ритуал являются, по словам Е. Мелетинского, «первой лабораторией человеческой мысли» и поэтической образности, и в чьих работах «не отдельные ритуалы трактуются как архетипы определенных сюжетов или целых жанров, а ритуально-мифологические мировоззренческие типы, которые могут трансформироваться в различные сюжеты и жанры».²²⁵

Отличие подхода Бахтина в первую очередь заключается в том, что, во-первых, античные неклассические формы он рассматривает преимущественно сквозь призму средневекового карнавала, а во-вторых, он не идет глубже античного карнавального фольклора, его не интересует собственно ритуал, а лишь «обрядово-зрелищные “мысли”» (ППД, 6: 139). В результате, *карнавал Бахтина* выстраивается в отрыве от ритуала жертвоприношения. Подробно о том, какое значение имеет факт игнорирования ритуала для бахтинской теории карнавала мы будем говорить в следующей главе. Для сравнения Н. Фрай, напротив, считает, что мифы и истории о богах имеют огромную сюжетообразующую силу и использует классическую мифологию и библейские символы как «грамматику литературных архетипов». ²²⁶ Одну из своих классификаций художественной литературы по архетипу (mythoi или generis plot)²²⁷ он выстраивает на принципе соотношения сезонных ритуалов и мифов, с одной стороны, и модусов письма, с другой.²²⁸ Так, жанр менипповой сатиры, в частности, и модус сатиры и иронии в целом он выводит непосредственно из зимних мифов и ритуалов. У Бахтина, как мы помним, жанр менипповой сатиры связан с определенным типом мироощущения, который несмотря на то, что тот восходит к ритуалу сатурналий, он описывает через средневековый карнавал. В целом нам кажется правильным развивать понятие «памяти жанра» в направлении, заложенном ритуально-мифологическим литературоведением.

Итак, зачем же Бахтину понадобилось говорить о «культурно-исторической “телепатии”». Существует мнение, что это понятие появляется в результате осознания неубедительности выстроенной им линии жанровой преемственности от карнавального фольклора и мениппеи через цепочку европейских романов к

и в поэзии начала XX в. (1971); Вяч.Вс. Иванов, В.Н. Топоров, *Славянские моделирующие языковые системы* (1965), *Исследования в области славянских древностей* (1974).

²²⁵ Мелетинский 1995: 143.

²²⁶ Frye 1957: 134-135.

²²⁷ Там же, 162.

²²⁸ Мифы весны переосмысливаются в комедии в широком смысле, читай: *комедийном модусе*; мифы лета – в романе (romance), мифы осени – в трагедии, также в широком смысле, и мифы зимы – в сатире и иронии, в частности, в жанре менипповой сатиры или анатомии.

полифоническому роману Достоевского.²²⁹ Означает ли это, что развивая идею генетической памяти художественной формы Бахтин переводит мениппею из категорий исторической поэтики в понятия философской антропологии? На наш взгляд, обоснование мениппеи через идею «памяти жанра» является очередной «культурологической переформулировкой» (термин В. Библера)²³⁰ его изначальной идеи, а не отказом от нее. Полифонический роман и мениппея являются частными случаями проявления в литературе тех явлений, которые в его философии были осмыслены как диалог и карнавал. Введение понятия «память жанра», на наш взгляд, фиксирует переход из одной «жанровой логики» (*жанровый режим III*) к другой, близкой, хотя и с оговорками, к тому, что у Шеффера мы обозначили как *режим II*. «Память жанра» подразумевает наличие единого метатекста, на который ориентируется целая литературная линия. Карнавализованная литература связана с метатекстом, который, по аналогии с бахтинским «большим временем», можно назвать *большим текстом*.

Подобная смена логик теоретизирования, как мы говорили, характерна для литературоведческой мысли Бахтина в целом. Остановимся подробнее на том, как призвание философа влияет на методологию и научный язык Бахтина, порождая те закономерные трудности интерпретации бахтинских понятий, в которыми мы сталкиваемся при рассмотрении его мениппеи.

1.5. Случай Бахтина: между философией, эстетикой и литературоведением

Сложности возникают со всеми вводимыми Бахтиным понятиями хронотоп, карнавал, диалог, полифония и др., которые будет ошибкой рассматривать как исключительно литературоведческие. В незаконченной работе «Проблема текста» (1959-61) Бахтин пишет: «Наше исследование движется в пограничных сферах, т.е. на границах всех указанных дисциплин [филология, лингвистика и другие гуманитарные науки], на их стыках и пересечениях. Текст – как первичная данность всех этих дисциплин и вообще всего гуманитарно-филологического

²²⁹ Напр.: Попова 2009: 128.

²³⁰ Библиер 1991: 87.

мышления» (5: 306). Бахтин создает новые термины, используя на правах метафоры термины из других наук. Первый такой «перевертыш» возник по аналогии с музыкальным термином «полифония»: «Не следует только забывать о метафорическом происхождении нашего термина», – предостерегает Бахтин (*ПТД*, 2: 30). Термин «хронотоп» (дословно «времяпространство»), взятый из теории относительности А. Эйнштейна, Бахтин переносит в литературоведение по примеру биолога Алексея Ухтомского, затрагивавшего на своих докладах вопросы эстетики²³¹. Бахтин использует термин в качестве «формально-содержательной категории» «почти как метафору (почти, но не совсем); нам важно выражение в нем неразрывности пространства и времени» (*Хрон.*, 3: 341).

Свое пристрастие к метафорам он объясняет отсутствием подходящего обозначения в самом литературоведении. Но только ли в этом кроется причина этих заимствований? В наброске *<К вопросам самосознания и самооценки>* мы находим следующие его рассуждения:

Греческая мысль (философская и научная) не знала терминов (с чужими корнями) не участвующих в том же значении в общем языке), слов с чужим и неосознанным этимологом. Выводы из этого факта имеют громадную важность.

В термине, даже и не иноязычном, происходит стабилизация значения, ослабление метафорической силы, утрачивается многомысленность и игра значениями. Предельная однотонность термина (5: 79).

Избегая терминов, Бахтин пытался избежать умерщвления понятия посредством придавания ему имени. Закрепить за изучаемым объектом имя-термин означает поставить точку в его постижении, обуживает его всегда потенциально более широкое значение. Подобное подозрительное отношение к термину было свойственно Марбургской школе, приверженцем которой был Бахтин. Борис Пастернак – ученик Германа Когена, также упоминает эту особенность: «Не подчиненная терминологической инерции Марбургская школа обращалась к первоисточкам, т.е. к подлинным распискам мысли, оставленным ею в истории науки».²³²

В этом смысле слово ‘термин’ легко укладывается в выстроенный Бахтиным семантический ряд: «серьезность (официальн<a>я), офи<i>ци<a>льность, монологизм – запреще<ние>, огр<ан>ич<е>ние, обеднение, закрытая две<р>ь» (*Рабочие записи 60-х – начала 70-х годов*, далее: *РЗ*, 6: 419).

²³¹ Бахтин ссылается на А. Ухтомского в *Хрон.* (3: 341).

²³² Пастернак 1982: 211-212.

Однотонность термина (и его устойчивость и однозначность) может быть только функциональной и только в системе. Где такой системы нет (в литературоведении), определенность и однозначность изолированного, отдельного термина превращает его в тот лежащий камень, под который вода не течет, живая вода мысли (*Заметки 1962 г. – 1963 г.*, 5: 377).

Термин в литературоведении вместо живого представления о предмете преподносит лишь «хромую» и «одностороннюю» правду (*РЗ*, 6: 419). Как неизменный спутник серьезного литературоведения он символизирует «полное отсутствие юмора», «полное отсутствие второго плана», «нечто псевдоправильное и одновременно совершенно неправильное, потому что мировоззренческая истина бежит от монолитной серьезности».²³³ Создать из слова термин – означает «начисто его обесстилить» (*Доп.*, 5: 110).

В наброске к предисловию сборника *Вопросы литературы и эстетики* (1973), он пытается подготовить читателя к своему метафорическому языку и необычной манере письма:

Единство становящейся (развивающейся) идеи. Отсюда и известная внутренняя незавершенность многих моих мыслей. Но я не хочу превращать недостаток в добродетель: в работах много внешней незавершенности, незавершенности не самой мысли, а ее выражения. Иногда бывает трудно отделить одну незавершенность от другой. <...> Моя любовь к вариациям и к многообразию терминов к одному явлению. Множественность ракурсов. Сближение с далеким без указания посредственных звеньев (5: 431).

Для оправдания метафорического использования чужеродных терминов в литературоведении Бахтин обращается к «новой физике».

В области новой физики мы привыкли иметь дело со всякою вероятностью и неопределенностью; мы великолепно этим оперируем и умеем придать определенные, правда, новые высшие качества (именно потому, что мы понимаем всю глубину этой неопределенности и «только вероятности» и не закрываем на нее глаза).

Почему же в литературе, т.е. в области художественного познания человека, мы требуем иногда самой грубой и, самой примитивной определенности (которая заведомо не может быть истинной) и негодуем, когда ее не находим (*Доп.Д.*, 6: 310).

²³³ Из беседы Бахтина с Вулисом (Вулис 1993: 178).

Необычная терминология Бахтина стала камнем преткновения уже на защите его диссертации, когда разгорелся спор вокруг его терминов *карнавал* и «готический реализм»;²³⁴ в частности, Борис Горнунг, один из сторонников Бахтина, заявил о том, что «некоторые положения автора кажутся <...> спорными из-за несколько необычной и очень оригинальной, а потому не всегда удачной терминологии».²³⁵

Отказ от литературоведческих терминов, использование в их роли метафор или терминов из других наук могут являться способом борьбы с научным догматизмом в литературоведении и академической наукой в целом. Гаспаров, как мы уже говорили, один из яростных противников *мениппеи Бахтина*, называет его язык «вызывающе-неточным»²³⁶ и видит в нем «бунт самоутверждающегося читателя против навязанных ему пиететов»²³⁷ и против классической дефинитивной поэтики. Бахтин спорит с Аристотелем, и этот спор надо понимать как спор двух философов, ведь Бахтин, по его собственному признанию, не был литературоведом.²³⁸ Уже не раз высказывались предостережения о необходимости критической переоценки литературоведческих понятий философа Бахтина и здесь не лишним будет снова об этом напомнить.²³⁹

В зависимости от того, как воспринимается Бахтин: как философ или литературовед – по-разному оценивается его наследие.²⁴⁰ Крайними точками зрения является признание его философом и сбрасывание со счетов неудобного груза его поэтики, видя в ней «“произвол” философа, подменяющего предмет филологии беспредметными фикциями, лишенными научно доказательной

²³⁴ К. Кларк и Г. Тиханов считают, что термин ‘готический реализм’ было почерпнуто Бахтиным в немецких источниках (Clark, Tikhonov 2011: 138), однако в подготовительных материалах к *Рабле* содержится конспект статьи Н.Я. Берковского «Реализм буржуазного общества и вопросы истории литературы» (1937), а затем собственные записи о терминах ‘готический реализм’ и ‘карнавал’, см.: Попова 2009: 52.

²³⁵ Стенограмма... 2001: 378.

²³⁶ Гаспаров 1997: 496. За терминологической нестрогостью языка Бахтина скрывается «творческий», т.е. по Гаспарову, философский подход к слову. «Философия – область творческая, как и литература. А филология – область исследовательская» (Гаспаров 2004: 8). Лотман считает, что метафорический язык Бахтина является результатом неразработанности темы, см.: «Наследие Бахтина и актуальные проблемы семиотики», Лотман 2002а: 151-152.

²³⁷ Гаспаров 1997: 495.

²³⁸ Бочаров 2006.

²³⁹ Бонецкая 2002: 133; Аверинцев 1989: 202; Брагинская 2004: 73.

²⁴⁰ См.: сборник *Бахтин как философ*; Dennes 1997: 79-105; Библер 1991: 58-94. Новый виток полемики породила статья М. Гаспарова, републикованная в 2004-ом году (Гаспаров 2004: 8-10.) См.: Бочаров 2006: 48-67; Эмерсон 2006: 12-47; Толстогузов 2011: 345-350; Тмарченко 2011: 291-340; Попова 2004: 103-114.

силы»²⁴¹ ; либо безоговорочное зачисление его в литературоведы и апологетически-пиетическое отношение к каждому его слову. В промежутке мы имеем целую палитру различных вариантов и комбинаций в духе: филолог и мыслитель, философ, замаскированный под литературоведа, теоретик литературы с философскими корням, нестрогий мыслящий философ-эссеист или «сверхфилолог» как Ницше²⁴² и т.д.

Сергей Зенкин в свою очередь задает вопрос, на который необходимо ответить тому, кто пытается анализировать «философские подтексты Бахтина»: «зачем же Бахтину понадобилось излагать свои идеи в форме теории литературы <...> ведь не только из-за советской философской цензуры?»²⁴³ На наш взгляд, переход Бахтина от философии к литературоведению не был политическим шагом, продиктованным несвободой времени. Хотя слово “переход” не совсем правильно отражает ситуацию. Профессиональное становление Бахтина, в ходе которого, в действительности, состоялось его сближение с гуманитарными науками, происходит значительно раньше, чем возникает советская цензура.²⁴⁴ До революции в Петербургском университете просто не было отдельного философского факультета. Об этом в беседе с В. Дувакиным рассказывает Бахтин: «Там исходили из таких соображений: что, дескать, такое философия? Ни то ни се. Надо быть специалистом. Поэтому философское отделение было, но не как самостоятельное».²⁴⁵ Чтобы стать профессиональным философом Бахтину нужно было закончить два дополнительных отделения. Он выбрал классическое и историко-филологическое, таким образом, став философом-«гуманитаристом».²⁴⁶ И, как видно, позднему Бахтину такой прикладной подход к философии казался вполне оправданным («я считаю, что правильно»)²⁴⁷.

Бахтин приходит в философию, когда все гуманитарные науки (и философия в том числе) находятся в кризисном состоянии по причине, как он говорит, «принципиального раскола» между миром жизни и миром культуры («<К философии поступка>», далее: *ФП*, 1918) (1: 7). На осознании этих фактов начинает

²⁴¹ Эмерсон 2006: 18.

²⁴² Бочаров приводит определение «сверхфилолога» Ницше у В.С. Соловьева (Бочаров 2006: 50-51). См. также: Конкин, Конкина 1993: 9; Зенкин 2003: 338; Гаспаров 2004: 8; Тмарченко 2011: 325

²⁴³ Зенкин 2003: 338.

²⁴⁴ Бахтин, по его собственным словам, заканчивает университет в двадцать три года в 1918-ом году, однако никакого тому документального подтверждения не сохранилось (Конкин, Конкина 1993: 47).

²⁴⁵ Беседы... 2002: 47.

²⁴⁶ Там же, 48.

²⁴⁷ Там же, 47-48.

складываться его нравственная философия – философия поступка, призванная преодолеть неслиянность этих миров. Проблеме построения науки об искусстве, независимой от систематической философии, посвящен целый ряд его работ, причем не только ранних, но и тех, что он написал, казалось бы, уже *переквалифицировавшись* в литературоведы, например неоконченная статья «Проблема текста». В своей ранней работе *Автор и герой в эстетической деятельности* (1924-25, далее: АГ), критикуя системную, материалистическую эстетику, Бахтин пишет о необходимости создания несистемной эстетики, разработанной на базе «эстетизирующей интуитивной философии» (1: 203). Поэтому в бóльшей степени будет справедливо говорить не о переходе Бахтина от философии к литературоведению, а, словами Н. Бонецкой, «о методологическом сдвиге (от “наукоучения” к “гуманитарному” принципу)».²⁴⁸

Представление о том, что систематическая философия должна прекратить свое существование, сделавшись эстетикой отдельных искусств бытовало в немецкой философии, в лоне которой вызревает философия Бахтина.²⁴⁹ «Научная философия может быть только специальной философией, т.е. философией областей культуры и их единства в теоретической транскрипции изнутри самих объектов культурного творчества и имманентного закона их развития» (1: 20), – пишет Бахтин в *ФП*. Такую точку зрения мы находим, в частности, у критика «эстетики вчувствования» Теодора Липпса²⁵⁰ – Иоганнеса Фолькельта.²⁵¹ Как устанавливает Брайан Пул, под непосредственным влиянием Фолькельта находился ближайший друг Бахтина, посещавший в Лейпциге его курс, – философ Матвей Каган.

В. Библер, оценивая степень значимости их *со-общения*, называет Кагана своего рода «другим “Я”» Бахтина.²⁵² Однако такими же важными «другими “Я”» для Бахтина были и другие его друзья и *со-авторы* со времен Невеля и Витебска. Гуманитарный характер философствования Бахтина также можно было бы рассматривать как отдельный проект, подготовленный кругом волновавших его

²⁴⁸ Бонецкая 1996: 33, 13.

²⁴⁹ Связь Бахтина с немецкой философией будет не совсем правильно понимать как влияние в смысле последовательного развития ее идей или заимствования. Об этом см.: Библер 1991: 17-25, Бонецкая 1996: 6. См. также: Графтон 2006: 59-92.

²⁵⁰ Взамен субъективному вчувствованию (отголоски теории Липпса еще различимы в АГ, но совершенно исчезают из его последующих работ, возможно, как результат знакомства с теориями Фолькельта и Макса Шелера) Фолькельт предлагает «трансубъективный» подход к проблеме восприятия как «со-познанию» (*“Mit-Erkennen”*) и «со-видению» (*“Mit-Sehen”*), у Бахтина созвучным идее диалога и со-бытия, как встречи с Другим.

²⁵¹ *Эстетическое сознание* (1920), *Das ästhetische Bewusstsein: Prinzipienfragen der Ästhetik*. См.: Пул 1997: 176-177.

²⁵² Библер 1991:15.

вопросов еще в бытность Невельской школы философии и общением с такими незаурядными людьми, как филолог-мыслитель, историк культуры и литературы, Лев Пумпянский, музыковед и театровед, знаток европейских языков и литературы Иван Соллертинский, поэт-импровизатор, скульптор, философ, масон-розенкрейцер Борис Зубакин, пианистка и композитор Мария Юдина, биолог и историк науки Иван Канаев, востоковед, участник Невельской школы философии Михаил Тубянский, лингвист, философ и музыковед Валентин Волошинов, юрист, политик и теоретик литературы Павел Медведев, поэт и писатель Константин Вагинов, уже упомянутый выше философ и культуролог Матвей Каган и др.²⁵³ Следовало бы обратить внимание и на то, что и «не литературовед» Бахтин, и «философствующий»²⁵⁴ филолог Пумпянский, и музыковед Соллертинский, и юрист и теоретик литературы Медведев в начале 1920-х годов пишут о Достоевском (Достоевский становится для них той «общей смысловой территорией, на которой происходит встреча»²⁵⁵) в одной манере, не признающей строгих границ между различными «науками о духе»: философией, литературой, теорией музыки и наукой о языке;²⁵⁶ поэтому, пишет И. Попова, зачастую «и всякая попытка рассмотреть какую-либо работу Бахтина или его “круга” в изоляции или под углом зрения научного спецификаторства – лингвистического, литературоведческого, философского – редуцирует, а иногда и вовсе искажает ее смысл».²⁵⁷

Одной из ключевых идей нравственной философии раннего Бахтина является проблема «интуитивно-эстетического единства познания и поступка» (1: 288) в философии и культуре. В его работе *К вопросам методологии эстетики словесного творчества* (≈1924), зафиксировавшей поворот от чистой онтологии к философской эстетике, видно, что он уравнивает в правах научный потенциал философии и индивидуального художественного творчества, одинаково противопоставляя их естественным наукам. Он рассматривает художественное

²⁵³ См.: Конкин, Конкина 1993: 48-126; Пул 1997: 162-181; Махлин 2001: 122-135; Васильев 2006: 408-414; Brandist, Shepherd, Tikhanov 2004; Adlam, Shepherd 2000.

²⁵⁴ В пятой беседе с Дувакиным Бахтин говорит о Пумпянском: «философом не был, но философствовал» (Беседы... 2002: 261).

²⁵⁵ Бонецкая 1996: 32.

²⁵⁶ Ранний вариант книги Бахтина о Достоевском (*ПТД*) был подготовлен к печати в августе 1922-го года (Игэта 2000: 8-9). В 1922-ом году Пумпянский заканчивает «*Достоевский и античность*» (сопоставление работ Пумпянского и Бахтина о Достоевском см.: Игэта 2000: 4-16, Николаев 1996: 115-127). О литературоведческой работе Соллертинского см.: Тмарченко 2011; о работе Медведева «О литературном наследии Достоевского» (1921) см.: Медведев, Медведева 2008. И. Попова сравнивает эту ситуацию с изучением Рабле школой Карла Фосслера (Попова 2009: 15-24).

²⁵⁷ Попова 2009: 16.

произведение как «эстетизированную философему» (1: 289) и признается, что его очень привлекает не только их изучение, но и возможность создания «теории интуитивной философии на основе теории искусства» (там же).

Творчество писателя, миф и философия – разновидности интуитивно-эстетического единства познания и поступка.

В этом, действительно, великий соблазн для мышления, который создал²⁵⁸ рядом с единой большой дорогой науки философии параллельные, но не дороги, а изолированные острова индивидуальных художественно-философских интуиций (пусть иногда гениальных в своем роде) (1: 288-289).

Чуть позднее он будет говорить об особом значении романа, способного, как и философия, к «интуированию» «иной действительности» («К стилистике романа» (1944-45), 5: 138): «Для настоящего художника (да и мыслителя) все в мире и в мировоззрении перестает быть чем-то само собой разумеющимся. И бытие и истина становятся ходячим бытием и ходячей истиной. За всем начинают сквозить иные возможности» (О Флобере, 5: 133).

Литературоведение в качестве одной из гуманитарных наук, изучающих «выразительное и говорящее бытие» («эстетическое бытие») («К философским основам гуманитарных наук» (~ 1940-43), 5: 8), представляла для Бахтина самостоятельный интерес как область, в своем гносеологическом устремлении равноправная с философией. Его гуманитарная познавательная методология²⁵⁹ в большей степени ориентирована на постижение «инакости» (иные миры, иной тип мышления), «другости» («чужое Я») и новых художественно-философских форм (новое видение, новое мироощущение, мировосприятие). Вслед за Н. Бонецкой ее можно было бы назвать «гуманитарным»²⁶⁰ или *диалогическим познанием*. Справедливыми кажутся ее слова о том, что представление о Бахтине исключительно как о философе будет такой же крайностью, что и представление исключительно как о литературоведе.

Философия и литературоведение в творчестве Бахтина слиты <...> Философствование Бахтина на каждом его этапе телеологически предполагает «эстетику словесного творчества»: наоборот, любая бахтинская

²⁵⁸ Так у Бахтина. По всей видимости, опечатка, так как великий соблазн создает само мышление; надо читать: мышление, которое создало «рядом с единой большой дорогой науки философии параллельные, но не дороги, а изолированные острова...».

²⁵⁹ Бонецкая 1996: 8.

²⁶⁰ Бонецкая 1996: 11.

литературоведческая концепция, ни в малой степени не переставая быть таковой, является тем или иным разворотом учения о бытии.²⁶¹

Нам было важно постараться увидеть «Бахтина как единое целое»²⁶², философа-«гуманитариста», для которого литература не была всего лишь «иллюстративным полем этических ситуаций»²⁶³ или особой формой для упаковывания своих философских идей. Далее мы рассмотрим, какую роль философия играет в формировании бахтинских представлений о категории жанра и, в частности, в переосмыслении античной мениппеи.

1.6. Категория жанра у Бахтина

Как уже многократно отмечалось, проблемы теории литературы в чистом виде Бахтина мало интересовали. Однако по мере того, как он приходит к изучению «эстетизированных философов» (в данном случае романа) понятие жанра становится краеугольным понятием его альтернативной поэтики. Обнаруживая беспомощность прежних поэтик перед новым, до конца не сформированным жанром романа, Бахтин осознает необходимость тотального обновления «жанристики»: «Все основные категории аристотелевской поэтики отказываются служить; отказываются служить и методы жанристики (в основном описательные), приспособленные к анализу готового и определенного в своей готовности жанра» («К вопросам теории романа», З: 605).

Катерина Кларк и Галин Тиханов также отмечают, что в этот период в его философствование входит категория жанра, до того заменявшаяся в его работах по эстетике пограничным понятием формы.²⁶⁴

Центральное значение, которое приобрели жанр и роман в 1930-е годы, было знаком более глубокого и серьезного сдвига в теоретической повестке дня Бахтина.

²⁶¹ Бонецкая 2002: 134.

²⁶² Такой же подход см. у М. Гардинера (Gardiner 1992) и К. Эмерсон и Г. Морсон (Emerson, Morson 1990).

²⁶³ Гаспаров 1997: 496.

²⁶⁴ Clark, Tihanov 2011: 121.

Безусловно, серьезным катализатором была Московская дискуссия о романе, но произошедшее изменение отразило также и собственную эволюцию Бахтина как мыслителя и переход от эстетики и этики к философии культуры, для которой теория жанра служила мощным проводником.²⁶⁵

Идея возвращения категории жанра в круг актуальных для современной теории литературы понятий была для него неизменно важной как в начале, так и в конце его литературоведческой деятельности. Бахтин / Медведев пытается ее реабилитировать как в 1928-ом году после формалистов, так и в дискуссии 1970-х годов, когда Бахтин выдвигает ее как своего рода конкурент категориям: метод, стиль, структура и др. По мнению Л. Гоготишвили, «вместе с проблемой автора категория жанра составляла демаркационную линию, отделявшую бахтинскую позицию от всех основных литературоведческих направлений советской науки того времени»²⁶⁶, и в то же время эти проблемы вписывают Бахтина в контекст поисков структуралистов 1950-70-х гг.²⁶⁷

Не изменяя своему принципу неаприорного, свободного обращения с материалом, Бахтин в разных работах применял самые различные подходы к жанру: органицистский (жанр рождается, живет, имеет память), и в то же время шире, иначе, чем у Аристотеля, так как жанры могут смешиваться: поглощать и растворяться друг в друге (ППД); образно-метафорический: жанры играют роль государства в политической жизни мира, а писатели – политические деятели («К стилистике романа»), канонические жанры подобны мертвым языкам, роман – живому, молодому языку (РЛЖ); философский: жанр как видение («Искусство и ответственность», 1919, далее: ИО; АГ; ППД); социологический (жанры как формы «понимания» в «процессе идеологического социального общения» (Формальный метод в литературоведении, далее: ФМЛ, 1928)²⁶⁸, лингвистический (Проблема речевых жанров, 1953-54).

Развернутые высказывания Бахтина по поводу литературного жанра, как правило, имели характер отклика: в 1920-е годы на выступления формалистов, в

²⁶⁵ «The new centrality of genre and the novel in the 1930s was a sign of a more profound and considerable shift in Bakhtin's theoretical agenda. The Moscow discussion on the novel was undoubtedly an important catalyst, but the change reflected Bakhtin's own evolution as a thinker and transition from aesthetics and ethics to the philosophy of culture, for which genre theory served as powerful vehicle» (Clark, Tihanov 2011: 124).

²⁶⁶ Гоготшвили 2002b: 718.

²⁶⁷ В. Тюпа в своей работе «Жанр и дискурс» (Тюпа 2011) сравнивает металингвистические исследования жанра Бахтина и теорию дискурса М. Фуко (Порядок дискурса, *Ordre du discours*, 1974).

²⁶⁸ Бахтин 1998: 255.

1930-40-е – на дискуссию вокруг теории романа Георга Лукача²⁶⁹, в 1960-70-е – на полемику Д. Благого и В. Виноградова об авторской маске²⁷⁰.

Бахтин под маской критикует представления формалистов о жанре и ведущей роли языка в восприятии и осознании действительности и смещает акцент с поэтического языка на жанр.

Осознание и понимание действительности совершается вовсе не с помощью языка и его форм в точном лингвистическом смысле слова. Формы высказывания, а не языка играют существеннейшую роль <...> Можно сказать, что человеческое сознание обладает целым рядом внутренних жанров для видения и понимания действительности.²⁷¹

В *ФМЛ* содержится несколько определений категории жанра, к которым мы вернемся позже. Здесь же мы бы хотели остановиться на достоверно бахтинском – устном – высказывании о жанре из обсуждения его доклада *РЛЖ* (1941). На вопрос о том, что собственно он понимает под жанром, Бахтин ответил:

Конечно, я отказываюсь дать определение жанра. Когда я в данном контексте говорю, что роман есть становящийся жанр, то я имею в виду под жанром не ту или иную литературную норму построения целого. Жанр – это норма, но определяющая форму, структуру целого литературного произведения. В более широком смысле можно, конечно, говорить о жанре в других областях, может быть, бытового жанра, жанра высказывания, – одним словом, жанр определяет форму целого, но определяет ее нормативно. Раз уже зашел разговор о жанре, я отказываюсь от определения, но считаю, что проблема жанра, в высшей степени существенная, должна быть прорабатываема в связи с более серьезной проблемой так называемой композиционной стилистики (З: 646).

Бахтин отказывается от общепринятого понимания жанра как нормы, но своего определения взамен не предлагает. Обращает на себя внимание и запятая перед «как» в названии доклада; роман не жанр, а «как бы “анти-жанр”», – уточняет Аверинцев.²⁷²

Особенности подхода Бахтина к проблеме жанра хорошо видны в его критике современных теорий жанров в наброске «*К стилистике романа*»; его не устраивают: «неисторичность», «ориентация на стабильные жанры» и «отсутствие философской основы», т.е. «модели мира, лежащей в основе жанра и образа» (5:

²⁶⁹ СВР, «Из предыстории романного слова».

²⁷⁰ См.: Гоготишвили 2002: 718.

²⁷¹ Бахтин 1998: 253-254.

²⁷² Аверинцев 1996: 149.

138). Напротив, Бахтин рассматривает формирование европейской поэтики с точки зрения литературы *неклассических форм*. Его «философия жанров» (РЛЖ, 3: 608) начинает формироваться в процессе обнаружения неклассических жанров и выявления романа как незавершившего еще свое формирование, главенствующего жанра современности («роман не жанр, а жанровая позиция», «К вопросам теории романа», 3: 600): «Роман перестроил литературное мышление Европы. <...> Но теория литературы осталась прежней <...> Роман должен перестроить и теоретическое мышление о литературе» («Проблемы теории и истории романа», 3: 655).

Результатом этого переосмысления, по мнению Кэрол Эмерсон и Гэри Соул Морсона, становится появление новой теоретической дисциплины, которую Бахтин создает в противовес традиционной «поэтике». Они называют ее *прозаикой*: «Предлагая “прозаику” <...> цель Бахтина заключалась не в том, чтобы добавить к традиционной поэтике «поэтику прозы», а в том, чтобы изменить наш подход к литературным жанрам как поэтическим, так и прозаическим».²⁷³

Вряд ли Бахтин ставил себе такую задачу, как создание новой дисциплины. Казалось бы тот факт, что *Поэтика* Аристотеля оказывается непригодной для понимания романа – не так уж и революционен и не должен опрокидывать его поэтику в целом, поскольку речь идет о жанре, складывающемся уже после Аристотеля. Однако для Бахтина это был важный момент расхождения с классиком, поскольку Аристотель не то чтобы игнорирует античный, подготовительный этап романа, по мнению Бахтина, – исходя из своих представлений о жанре, он не видит даже предпосылок к его появлению.²⁷⁴ В отличие от Аристотеля Бахтин не стремится ни к созданию «органичной»²⁷⁵ системы жанров, ни к исчерпывающему описанию последних. «Я, собственно рассматриваю ряд проблем, относящихся не к теории жанров, а к философии жанров» (РЛЖ, 3: 646), – уточняет Бахтин в заключительном слове к упоминаемому ранее докладу. Основные его действия направлены на достижение двойной цели: во-первых, нужно перестать воспринимать жанр как изначально заданный, ориентирующийся на свой идеал. «Бахтин-философ в принципе не

²⁷³ «In offering a prosaics, we will argue here, Bakhtin sought not to *supplement* traditional poetics with a “poetics of prose” but to change our approach to all literary genres, both poetic and prosaic» (Emerson, Morson 1990: 16).

²⁷⁴ См. 3: 610. Ср. Женетт 1998: 312-313, О невнимательном прочтении *Поэтики* Аристотеля потомками, в частности, о додумывании Бахтина, см.: Женетт 1998: 285.

²⁷⁵ Бахтин называет «органическими» поэтики Аристотеля, Горация, Буало, в них все жанры гармонически сочетаются в единое целое литературы, см., напр.: *К вопросам теории романа* (3: 601).

приемлет ничего заданного, то есть предопределяющего и диктующего, но лишь данное, наличное и предполагающее свободную ценностную ориентацию»²⁷⁶, – пишет Игорь Шайтанов, предполагая, что именно в этом и кроется причина его расхождения с Аристотелем-философом; в то же время он находит неожиданные точки пересечения поэтики Аристотеля и прозаики Бахтина, начиная от интереса к категории жанра в эпоху, когда жанр уходит со сцены²⁷⁷, и заканчивая бахтинской идеей о «жанровой спецификации» слова, перекликающейся со стилистической закрепленностью у Аристотеля. И наконец вторая цель, которую преследует Бахтин, – необходимость осознания принципиально иной, по сравнению с классическими жанрами, базы формирования романа: «показать, как он [жанр] рождается» (*РЛЖ*, 3: 650), – что Бахтин и пытается продемонстрировать во второй редакции книги о Достоевском.

В результате, главное, чего добивался Бахтин, все же достигнуто. По словам Аверинцева, ему удастся донести мысль, что в исторической перспективе «объем и смысл понятия “жанр” еще раз меняется в корне, о жанре в прежнем значении (а значит, и о поэтике в ее прежнем значении) с тех пор говорить просто невозможно».²⁷⁸

Как отмечает Эластер Ренфрю, автор монографии *К новой материальной эстетике: Бахтин, жанр и судьбы теории литературы* (2007)²⁷⁹, в целом исследование жанра у Бахтина идет в двух направлениях: лингвистическом, связанном с метафорой голоса (voice), и философском, связанном с метафорой видения (seeing).²⁸⁰ Они выстраивают «две четкие, если не сказать совершенно отдельные, линии развития»:

Одна <...> исходит из материальности языка и развивает теорию жанра, которая основывается на статусе дискурса как объекта изображения, другая, связанная хотя и с очень сложным «изображением мира», содержит остатки беспокойного идеализма, который был интеллектуальной родиной Бахтина.²⁸¹

²⁷⁶ Шайтанов 1996: 97.

²⁷⁷ Шайтанов ссылается на представление о жанре как пережитке аристотелизма у Б. Кроче.

²⁷⁸ Аверинцев 1996: 149.

²⁷⁹ Alastair Renfrew, *Towards a New Material Aesthetics: Bakhtin, Genre and the fates of Literary theory*.

²⁸⁰ Renfrew 2007: 97.

²⁸¹ «... follows two clear, if not entirely separate lines of development: one <...> grounded on materiality of language, <...> pursues a theory of genre that is a heavily predicated on the status of discourse as object of presentation. The other, which remains concerned with an albeit highly sophisticated ‘presentation of the world’, contains the remnants of the restless idealism from which Bakhtin was intellectually born...» (Там же, 109-110). Жанр как метафора голоса

По мнению Ренфрю, эти две линии должны были подготовить базу для создания «социологической поэтики» («подлинная поэтика жанра может быть только социологией жанра», *ФМЛ*²⁸²). Однако окончательно они так и не синтезировались в единое учение о жанре, во второй редакции *ППД* Бахтин остался ближе к философскому пониманию жанра.²⁸³

Идея видения (созерцания) – важная идея раннего Бахтина, остающаяся незамеченной. В его философии она получает свое развитие в связи с целым спектром различных проблем: интуиции / познания, единства бытия-события (*ИО*), проблемой автора (*АГ*)²⁸⁴ и т.д. В *ФП* он вводит понятие «эстетического созерцания» («эстетического видения»), которое «претендует быть философским видением единого и единственного бытия в его событийности» (*ФП*, 1: 20). Его существенным моментом «является вживание в индивидуальный предмет видения, видение его изнутри в его собственном существе» (там же), т.е. есть в противоположность теории вчувствования, вживание – «не чистое, теряющее себя, а объективирующее вживание» (там же). Таким образом, понятие видения подразумевает качественно новую способность понимания мира: «Понимание как видение смысла, но не феноменальное, а видение живого смысла переживания и выражения, видение внутренне осмысленного, так сказать самоосмысленного явления» (*К философским основам гуманитарных наук*, 5: 9).

Это обновленное *видение* отвечает поиску «новых мирозерцательных подходов» (*Доп.*, 5: 83) к действительности и человеку, о необходимости которых говорит Бахтин и которые он находит у Рабле и Достоевского. В ответ на реплику Шкловского о том, что Достоевский умер, так ничего и не решив, Бахтин пишет: «Он умер, создав новую форму художественного видения – полифонический роман» (*ППД*, 6: 49).

Достоевский сделал дух, то есть последнюю смысловую позицию личности, предметом эстетического созерцания, сумел увидеть дух так, как до него умели видеть только душу и тело. Он продвинул эстетическое видение в глубь, в новые глубинные пласты, но не в глубь бессознательного, а в глубь-высоту сознания (*1961. Заметки*, 5: 345).

находит отражение в работах: *СВР*, *Из предыстории романного слова*, *Проблема речевых жанров* и др., жанр как метафора видения в: *ПТД*, *ФМЛ*, *Хрон.*, *РВ*, *ППД* и др. (Там же, 110-116).

²⁸² *ФМЛ*, Бахтин 1998: 255.

²⁸³ Renfrew 2006: 173.

²⁸⁴ Автор для читателя как «единство трансгредиентных моментов видения», *АГ*, 1: 263.

Идея видения-понимания приходит из его философских работ («*Риторика в меру своей лживости*»», далее: «*Риторика...*»), где она проблематизируется на базе визионерской метафористики (глаза, человек у зеркала и т.п.) и работ по эстетике (ИО, АГ) ²⁸⁵. Представление о жанре как форме видения в различных формулировках звучат как в самых ранних, так и в поздних его текстах. Впервые прямо оно будет заявлено *Бахтиным под маской* в ФМЛ и тот факт, что идея видения Бахтина прозвучит и в спорном тексте лишней раз убеждает, как минимум, в его активной роли соавтора П. Медведева.²⁸⁶

Нельзя разрывать процесса видения и понимания действительности и процесса ее художественного воплощения в формах определенного жанра. <...> Художник должен научиться видеть действительность глазами жанра. Понять определенные стороны действительности можно только в связи с определенными способами ее выражения (ФМЛ);²⁸⁷

<...> формы художественного видения и завершения мира определяют внешнелитературные приемы, а не наоборот (АГ, 1: 253);

В жанрах на протяжении веков их жизни накапливаются формы видения и осмысления определенных сторон мира (<*Ответ на вопрос редакции «Нового мира»*>, 1970, 6: 455).

Идея видения ляжет в основу других спорных понятий из книги о Рабле: *карнавализации, карнавального мироощущения, карнавального смеха*, которые в целом будут представлены как определенные формы видения, постижения и

²⁸⁵ Бахтин использует понятия общей эстетики «зритель», «созерцатель», которые авторы комментария к первому тому *Собрания сочинений* сопоставляют с эквивалентами в немецкой эстетике: *Betrachten* – внимательно рассматривать, наблюдать и *Beschauer* – зритель, созерцатель (от *beschauen* – созерцать, осматривать, рассматривать), его использует Т. Липпс. Общий термин *Zuschauer* – зритель встречается у Ф.Т. Фишера (Ляпунов, Махлин, Николаев 2003: 538-539). Большое значение на Бахтина оказали идеи Вяч. Иванова об обоюдной творческой активности поэта и слушателя как «соучастника творения» (*Борозды и межи: Опыт эстетические и критические*, 1916, цит. по: Ляпунов, Махлин, Николаев 2003: 540). Эстетико-философский подход Бахтина к проблеме видения принципиально отличается от подхода русских религиозных философов (Соловьева, Шестова, Флоренского), отождествляющих познание-видение с откровением. Об этом подробнее см. статью Михаила Маяцкого «Некоторые подходы к проблеме визуальности в русской философии» (Маяцкий 1995).

²⁸⁶ Одной из последних «смелых» реплик в споре об авторстве «спорных текстов» можно назвать книгу Жан-Поля Бронкара и Кристиана Бота *Разоблаченный Бахтин. История лжеца, мошенничества и коллективного бреда* (Bota, Bronckart 2011). См. также вполне справедливую разгромную на нее рецензию С. Зенкина: Зенкин 2013.

²⁸⁷ Бахтин 1998: 254.

отображения действительности. Так, карнавальное мироощущение – это «формы видения мира и человека и той поистине божественной свободы в подходе к ним» (ППД, 6: 178); карнавализация – «гибкая форма художественного видения, своего рода эвристический принцип, позволяющий открывать новое и до сих пор невиданное» (ППД, 6: 188); смех – «определенный способ <...> видения и постижения, а следовательно, и определенный способ построения художественного образа, сюжета, жанра» (ППД, 6: 185); в то время как характеристика карнавальности привнесет в эти формы дополнительный элемент «божественной свободы», т.е. настоящей (карнавальной) свободы в постижении действительности.²⁸⁸

* * *

Рассмотрев *философскую сущность* категории жанра у Бахтина, мы возвращаемся к поставленному ранее вопросу о том, что должен помнить литературный жанр вообще и мениппея, в частности. Признанные классические жанры и непризнанные «гротескные формы» имеют различную память, исходящую из их разнящихся представлений о мире: для первых – мир завершен и в нем господствует монологическая истина, для вторых – мир открыт и находится в постоянном изменении. Эти два типа восприятия мира уходят вглубь человеческой истории и определяют две генеральные линии развития литературы: монологическую (риторическую) и карнавализованную. Жизнь и развитие жанра определяются востребованностью того или иного типа видения, а не автоматическим воспроизведением некоего жанрового эталона. Жанр помнит свою установку на определенный тип видения мира (на то, что в мифологической школе называется «ритуально-мифологическим мировоззренческим типом»), поэтому полифонический роман помнит карнавальное мироощущение античной мениппеи, которое передаются при помощи некой комбинации из числа описанных Бахтиным признаков.

Идея «памяти жанра» или «культурно-исторической “телепатии”» представляет собой философское объяснение жанрового родства романа Достоевского с античными и средневековыми авторами, для которых было свойственно одно и то же видение мира в его незавершенности. Бахтин

²⁸⁸ Подчеркивание автора – Н.Б.

предпринимает попытки перевода своих идей с языка философии на язык литературоведения.²⁸⁹ Это подразумевает не только смену жанровых логик, но и переход из одной вторичной моделирующей системы в другую. Это уже не просто перевод «одного вида знаков в другой, которым занимается каждый из нас», – как говорит Вяч. Вс. Иванов, – каждый «*homo symbolicus*»²⁹⁰; Бахтин пытается осуществить более сложный перевод: созданному им знаку он ищет соответствие в другой системе символов. Возможно ли это? Возможен ли перевод карнавала с языка символических форм на язык литературы, – Бахтин называет этот процесс «транспонировкой карнавала на язык литературы» (ППД, 6: 138)? В наброске начала 1960-х годов Бахтин пишет: «Я перевожу на язык отвлеченного мировоззрения то, что было предметом конкретного и живого художественного видения и стало принципом формы. Такой перевод всегда неадекватен» (1961 год. Заметки, 5: 345); то же самое о смехе: «смех – это определенное, но не поддающееся переводу на логический язык эстетическое отношение к действительности» (ППД, 6: 185). Для Бахтина такой перевод становится возможным при условии создания собственного языка и своей системы знаков в жанровой теории. В результате этой «транспонировки» и появляется его мениппея; игнорирование этого факта превращает мениппею в бесполезный термин. И. Попова писала об этом в своей статье «*О границах литературоведения и философии в работах М.М. Бахтина*» (2004): «В этом и заключается по-видимому, главная загадка теоретической методологии Бахтина: освобожденная от своей диалогической основы, она перестает быть и собственно научным инструментом исследования».²⁹¹

Переосмысленная Бахтиным античная мениппея, как и другие жанры «области серьезно-смехового», заполняющая пробел поэтики Аристотеля и подготавливающая место для романа Достоевского, была избрана для отражения в жанровой теории типа видения мира. Он спорит не только с Аристотелем, в определенном смысле еще одним его оппонентом была закосневшая в догме наука. По всей видимости, переоткрытая отечественному литературоведению мениппея реализовала его мечту, о которой он писал в своих черновиках в 1960-70-х годов: «Создать жанр, который бы не предопределял, не ограничивал, не командовал, не стеснял бы «нелепого» (с точки зрения канонов) развития жизни» (РЗ, 6: 439). Представление о жанрологии как об «эстетической танатологии»²⁹² –

²⁸⁹ См.: Стенограмма... 2001: 326.x

²⁹⁰ Ст. «*О Бахтине и семиотике*», Иванов Вяч. Вс. 6: 109.

²⁹¹ Попова 2004: 113.

²⁹² Исупов 1995: 111.

воспользуемся очень точной формулировкой К. Исупова – принципиально не устраивало философа-«гуманитариста» Бахтина. Его философско-литературоведческая мысль имеет отчетливый просветительский или воспитательный импульс. Учителями выступают и сами «эстетические философы»: жанр романа должен перестроить теоретическое мышление о литературе, подобно тому как роман Рабле в прочтении Бахтина меняет художественное восприятие читателя, которому открывается глубинный архетипический смысл образного языка одного из труднейших, карнавальных авторов.

В *Главе II* мы изложим свое понимание *карнавала Бахтина*, на основании которого был осуществлен проделанный нами анализ карнавально-мениппейной теории Бахтина.

Глава II. Теория карнавала Бахтина

II.1. Проблема интерпретации понятия карнавал Бахтина

В предыдущей главе мы уже затрагивали некоторые аспекты карнавальной теории в том виде, в котором понятие карнавала было привлечено Бахтиным для описания жанра мениппеи и карнавализованной литературы в *ППД*. В этой главе мы рассмотрим его описание карнавала в философском и культурологическом значении, изложенное в *ТФР* с тем, чтобы составить представление об особенностях *карнавала Бахтина* и впоследствии сравнить его с представлением о *карнавале Булгакова*. Мы согласны с Лесли Милн, по мнению которой для изучения романа *ММ* большую ценность представляет не столько книга о полифонии и Достоевском, сколько о карнавале и Рабле²⁹³, где карнавальная поэтика средневековья осмыслена в его причастности к «большому времени».

Бахтинское видение средневекового праздника карнавала, включающее различные близкие ему праздничные фольклорные формы, уже давно называют не иначе как *карнавалом Бахтина*. Попытка исследователей трактовать это понятие онтологически-исторически заводит в тупик, оно оказывается «невыводимым» из «материально» понятого карнавала, – подытоживает Виталий Махлин, – (на этой ловушке попались почти все)²⁹⁴. Не раз отмечалось, что концепция Бахтина описывает не конкретное историческое явление, а «дух карнавала, идею карнавала»²⁹⁵; вместо исторически существовавшего карнавала у Бахтина мы находим философскую концепцию, вместо истории карнавальных форм – мифологию²⁹⁶, а в целом, по словам Арона Гуревича, – «своего рода

²⁹³ Milne 1977.

²⁹⁴ Махлин 1996b: 27.

²⁹⁵ Манн 1996: 443.

²⁹⁶ Гуревич 1981: 271-283, 323-325.

научный миф». ²⁹⁷ Вполне понятно, почему книга *ТФР* была настороженно-критически воспринята медиевистами. ²⁹⁸ «То, что автор, высоко ценимый в литературных кругах, имел сказать по поводу репрессивной “серьезной культуры” <...> и оппозиционной “смеховой” (народной) культуры, – пишет Хорст Хурманн, – <...> граничит с чистейшим абсурдом и не имеет – в том, что касается Средних веков, ни малейшего отношения к реальным фактам». ²⁹⁹

По свидетельству С. Аверинцева, о некоторых эпизодах своей книги о Рабле Бахтин вспоминал с сожалением и «в разговорах приводил их как доказательство того, что он, Бахтин, был не лучше своего времени»³⁰⁰, в частности, он сожалел об описании серьезности, противопоставленной смеху средневековья. Как отмечает Л. Геллер, Бахтин, как и многие его современники, не смог до конца не поддаться советской идеологической реальности.³⁰¹ В одних случаях бахтинская риторика восстает против риторики сталинизма, в других – пытается ей подыграть. Так, например, другую его уязвимую категорию – «народность» Н. Бонецкая рассматривает как пример «терминологический мимикрии», в процессе которой он использует многозначные советские термины не вполне осознанно, ведомый желанием донести свою теорию до современного читателя; в то время как на самом деле «за бахтинским “народным” скрыты, закамуфлированы многие глубокие философские и духовные представления», близкие к дионисийскому началу у Ницше». ³⁰²

Не менее острой критике подвергаются и другие концепты его карнавальной теории, в частности, смех, который, как и другие метапонятия философского языка Бахтина, о которых мы говорили в *Главе II*, определяется как способ видения.³⁰³ Вызывает неприятие и изображение Ренессанса как эпохи беззаботного веселья. ³⁰⁴ Обвинения в идеализировании карнавала, анти-историзме, заигрывании с марксизмом и т.п. становятся общими местами критики

²⁹⁷ Гуревич 1996: 13.

²⁹⁸ Попова 2009: 15.

²⁹⁹ Хорст Фурманн, цит. По: Уолл 2002: 434.

³⁰⁰ Аверинцев 2001: 469.

³⁰¹ См.: Геллер Л. 1985.

³⁰² Бонецкая 1996: 41. О бахтинской категории народности см. также: Геллер Л. 2004: 113-114, его же статью «Ходынка, смерть Сталина, толпа» (Геллер Л. 2014: 137-153); Camille 1997: 18.

³⁰³ О смехе у Бахтина см., напр.: Аверинцев 2001: 468-483.

³⁰⁴ См. напр., обсуждение этого вопроса на защите диссертации Бахтина (Стенограмма... 2001).

книги о Рабле.³⁰⁵ И несмотря на все это, подытоживает один из активных критиков теории *карнавала Бахтина* Арон Гуревич, и с этим нельзя не согласиться: концепция карнавальная народная культура сыграла (и продолжает играть) роль «огромного интеллектуального стимула».³⁰⁶

Присмотримся в свою очередь к понятию карнавала. У Бахтина оно включает в себя явления самого разного уровня и порядка, причем переход от одного уровня значения к другому в теории Бахтина не всегда маркирован. В силу этого, используя одно и то же понятие, можно как будто говорить на разных языках. Функционирование слова 'карнавал' в узком и расширительных значениях само по себе не ново. Смешением узкого и широкого значений одного и того же понятия грешили многие теоретики, Ж. Женетт, находит его у Аристотеля.³⁰⁷ Что касается понятия карнавала, в расширительном значении его использовал, например, Ф.Х. Ранг в своей работе *Историческая психология карнавала* (1909), называя карнавалом любой праздник на стыке времен года, в основе которого лежит смена ролей («Rollentausch-Fest»)³⁰⁸ В стремлении свести все праздники к одному карнавальному типу упрекали, в частности, и Роже Кайуа, речь о котором пойдет ниже.

И. Попова устанавливает, что расширительное значение карнавала у Бахтина вырастает на базе представления о карнавале как «некой системе, обладающей своеобразной логикой, проникающей каждый участок его и каждый его образ. В основе лежит особое чувство жизни и истории (человеческого общения, слова, быта и др.)».³⁰⁹ Новый виток его расширению дает влияние этой системы на язык и «стилистический облик» писателя – так называемый «лексический карнавал» (термин К. Фосслера).³¹⁰

Смешение различных значений понятия *карнавала Бахтина* приводит к дополнительным трудностям понимания его теории. Так, например, находя античные корни карнавала в сатурналиях и близких ему празднествах, Бахтин говорит о карнавале не в узком смысле как о «сценарии» конкретного

³⁰⁵ Тиханов отмечает, что историзм Бахтина колеблется «между историчностью (иногда самой радикальной) и эссенциальной метаисторичностью» (1996: 120), см. также в его книге *The Master and the Slave: Lukács, Bakhtin, and the Ideas of Their Time* (Tikhanov 2000: 60), Махлин рассматривает его как «абсолютную историчность» (Махлин 2001: 340). Об увлечении Бахтина марксизмом см.: Graham 1983; Bernard-Donals 1994; Gardiner 2002. См. также: Bernstein 1983; Gardiner 2002: 182-183.

³⁰⁶ Гуревич 1996: 13.

³⁰⁷ Женетт 1998: 442-443.

³⁰⁸ Цит. по Попова 2009: 134-139, сопоставление теории Бахтина и Ранга см. : Lewer 2012.

³⁰⁹ Попова 2010: 554.

³¹⁰ Там же, 561.

празднества, как предполагает А. Гуревич,³¹¹ а как об одном и том же типе восприятия действительности в ее незавершенности, т.е. о карнавальном мироощущении. Как мы уже говорили выше, это понятие также имеет узкое и широкое значение. Карнавальное мироощущение в расширенном понимании не делает различия между античными сатурналиями и средневековым карнавалом. По этой причине критики говорят о неисторичном («ahistorical»)³¹² представлении о карнавале и о «временном панхронизме»³¹³ карнавального мироощущения.

Карнавал – это великое всенародное мироощущение прошлых тысячелетий. Это мироощущение, освобождающее от страха, максимально приближающее мир к человеку и человека к человеку (все вовлекается в зону вольного фамильярного контакта), с его радостью смен и веселой относительностью, противостоит только односторонней и хмурой официальной серьезности, порожденной страхом, догматической, враждебной становлению и смене, стремящейся абсолютизировать данное состояние бытия и общественного строя (ППД, 6: 180).

Нам кажется вполне адекватным определение *карнавала Бахтина* как многослойного понятия, которое дает В. Махлин: карнавал – это, во-первых, тип восприятия («карнавальное мироощущение»), во-вторых, система поведения от всенародных карнавальных действий до отдельных жестов, в-третьих, – и этот момент объединяет два предыдущих – «язык символических форм», причем такой который не переводим на язык отвлеченных понятий.³¹⁴ Хотелось бы только уточнить, что восприятие и мироощущение не совсем синонимичны: первое делает нажим на себя воспринимающего, второе на мировое качество воспринимаемой реальности. Проблемой различения понятий ‘мироощущение’, ‘миросозерцание’ и ‘мировоззрение’ у Бахтина занимался, в частности, А. Панков.³¹⁵

Однако существует еще одно важное для нас философское значение карнавала как формы Другого: карнавал – как *Другое жизни* и соответственно

³¹¹ «...едва ли есть основания возводить карнавальную культуру к архаике и древности, поскольку карнавал, протекающий в соответствии с разработанным сложным “сценарием”, зафиксирован в источниках лишь начиная с позднего средневековья, и до этого времени я бы решился говорить лишь об отдельных элементах будущего карнавала, о “карнавале до карнавала”» (Гуревич 1996: 12). На сколько мы можем судить, на данный момент в карнаваловедении не существует единой точки зрения на происхождение карнавала: произошел карнавал из литургии или из римских сатурналий и луперкалий – вопрос открытый, см.: Колязин 2002.

³¹² Gardiner 2002: 182.

³¹³ Зенкин 2012: 411.

³¹⁴ Махлин 2001: 340.

³¹⁵ Панков 1995: 154.

карнавальное мироощущение как способность к видению иных возможностей жизни. В таком понимании *Другое жизни* отражает не только обратную сторону жизни (смена знака с «плюса» на «минус» и наоборот: будни / карнавал, жизнь / смерть, поскольку смерть также является *Другим жизни*), но и отличные от нее другие способы жизнеустройства. Идею возможности иных линий жизни Бахтин развивает в одном из наиболее важных незаконченных текстов, озаглавленном составителями его *Собрания сочинений*, «<О Флобере>» (1944). И хотя этот текст не связан с темой карнавала, на наш взгляд, именно здесь проясняется его философское значение. Карнавал как *Другое жизни* означает:

Не изменения в пределах данной жизни (прогресс, упадок), а возможность принципиально иной жизни, с иными масштабами и измерениями. Возможность совершенно иного мировоззрения. В свете этой возможности все настоящее общепризнанное мировоззрение (знающее только себя и потому бесконечно самоуверенное, тупо самоуверенное) представляется системой глупостей, ходячих истин, и не только самые истины, но и способы их приобретения, открытия, доказательства, самое понятие истинности, верности. Острое ощущение возможности совершенно иного взгляда на ту же жизнь. В иные эпохи точно пробуждается память о своих предсуществованиях, человек перестает укладываться в пределах своей жизни. В этом свете должна быть пересмотрена проблема мечты. (5: 132).

Карнавальная жизнь – это реализованная на время мечта о возвращении Золотого века. Карнавал дает возможность проявиться тому, что составляет неофициальную, несоциальную, духовную, мистическую, метафизическую, извечную, космическую, подспудную жизнь народа. Она существует, и когда карнавал не празднуется.

Другое жизни открывает иное понимание пространства и формы жизни («Эйнштейновская и вероятностная вселенная», *Доп.Д.*, 6: 357); иным, а не примитивным по отношению к современному, оказывается первобытное мышление, возможны целые «параллельные ряды линий жизни во времени» (<О Флобере>, 5: 136). Другая жизнь может и не быть карнавално опрокинутой по отношению к существующей, но также координально от нее отличаться.

В работах Леонида Геллера понятие Другого Бахтина сопрягается с различными дискурсивными традициями; в своей статье об экзотизмах автор замечает близость Другого с «*altérité*» («другость») французских философов (Жан-Мари Гюйо, Виктор Сегален), которое включает такие оттенки экзотического как

«иное-Autre, разное-Divers, чужой-Etranger».³¹⁶ Говоря о *карнавале Бахтина* как о *Другом жизни*, мы имеем в виду эти дополнительные оттенки и прежде всего оттенок «разное-Divers». В статье «Поиски в инаком. О литературной фантастике» (1994) Л. Геллер замечает, что *иные-Autres* французских философов «уживаются в межсубъектности, в многоголосой, как в бахтинском полифоническом романном слове, многомирной реальности»³¹⁷, т.е. разные *Другие жизни* звучат как разные голоса полифонической многотоновой реальности.

Таковыми же многослойными оказываются и другие бахтинские понятия, производные от карнавала, поэтому следует более подробно остановиться на его идее «карнавализации мира, мысли и слова» (ТФР, 4/2: 407). В постбахтинское литературоведение прочно вошло понятие карнавализации как влияния карнавальных форм на литературу.³¹⁸ Напомним, что в расширительном значении карнавализация опять-таки представляет собой эвристический принцип, позволяющий открывать новое. Таким образом, понятие карнавализации позволяет, с одной стороны, изучать влияние карнавальных форм на Рабле, Достоевского и др., а с другой, – выстраивать более широкие и неожиданные аналогии: например, в осмыслении истории и науки сквозь призму карнавала.

Механизм карнавализации подразумевает двоякую направленность. Карнавализованным может оказаться сознание / видение как людей, совершающих переворот, его участников, оформляющих насильственную смену в карнавальном духе, так и людей, наблюдающих переворот на различной временной дистанции. Мы можем говорить как о карнавальном видении Достоевского или Ивана Грозного, так и о карнавальном восприятии их Бахтиным.

«Я в любом романе найду более глубокие следы исторической роли, которую в тысячелетиях сыграл и проводил смех» (РЛЖ, 3: 649), – говорит Бахтин на докладе о жанре романа. Возможно, в этом заключается еще одна причина его перехода в литературоведение, которое, по его словам, является «наиболее свободной (почти карнавальной) областью исследования» (РЗ, 6: 419). Действия литературоведа в определенном смысле тождественны карнавальному разъятию на части и свободному (гротескному) сопоставлению, фамильярному ощупыванию, верчению в руках, бесцеремонному всматриванию, неприличному подглядыванию и т.п., не говоря уже о разоблачительском азарте.

³¹⁶ Jean-Marie Guyau, *L'Art au point de vue sociologique*; Victor Segalen, *Essai sur l'exotisme une esthétique du divers; Textes sur Gauguin et l'Océanie*, см.: «К описанию экзотизмов. Предложения», Геллер Л. 2014: 222-224, 230.

³¹⁷ Геллер Л. 1994: 7.

³¹⁸ О трудностях в обращении с понятием см.: Belleau 1984: 37-38; Booker 1991; Кристева 2001: 232.

Бахтин видит элемент насилия и в самом объектном познании, целью которого является умерщвление предмета и его поглощение. Во власти ученого «обойти предмет со стороны будущего, показать его в его исчерпанности и этим лишить его открытого будущего» («Риторика...», 5: 65). Эта мысль, перекликающаяся с принципиальной установкой Бахтина на незавершенность, можно рассматривать как попытку преодоления акта насилия через утопическое упование на продолжение в диалоге, т.е. очередную «лазейку в будущее» (РЛЖ, 3: 620). И все же карнавализация действий ученого в большей степени связана не с развенчанием и карнавальным насилием, как об этом говорят М. Липовецкий и И. Сандомирская³¹⁹, а с открытием нового.

Для настоящего художника (да и мыслителя) все в мире и в мировоззрении перестает быть чем-то само собой разумеющимся. И бытие и истина становятся ходячим бытием и ходячей истиной. За всем начинают сквозить иные возможности (<О Флобере>, 5: 133).

«Глубоко карнавальный»³²⁰ ученый тревожит мирный «сон науки», – говорит Бахтин о Г. Райхе (Рабле, 4/1: 783), «карнавальный человек» осуществляет открытия, которые переворачивают существующие представления о реальности, будь то открытие новых измерений в физике (Эйнштейн)³²¹, или в живописи (Малевич)³²², или открытие новых областей человеческого сознания (Фрейд)³²³, или «коперниковские перевороты» в описании этого сознания в художественной литературе (Достоевский, ППД, 6: 58; Доп. Д, 6: 307), или, наконец, переоткрытие видения человека как части Вселенной (Маяковский, Хлебников)³²⁴. Однако и новый Рабле, и новый Достоевский приходят к читателю, благодаря коперниковским переворотам самого Бахтина; поэтому В. Библер говорит о переворотах Достоевского как об «открытиях Достоевского – Бахтина»³²⁵.

Характеристики «карнавальный человек» (о Мейерхольде), «карнавальный писатель» (о Вагинове) – более поздние, они фигурируют в беседах с В. Дувакиным и черновых записях 1960-70-х годов, но происходят из той же идеи карнавального мироощущения как способности к видению иных возможностей, совершению

³¹⁹ Липовецкий, Сандомирская 2006.

³²⁰ Беседы... 2002: 140.

³²¹ Бахтин об Эйнштейне см.: 1961. Заметки, 5: 357, 367; о теории относительности см. <О Флобере>, 5: 135.

³²² См. Беседы... 2002: 156-157.

³²³ См. там же, 230.

³²⁴ См. сноску 13.

³²⁵ Библер 1991: 166-168.

открытий и переворотов в устоявшейся жизни. По мнению Вяч. Вс. Иванова, изучающего влияние научных открытий на авангардное искусство первых двух десятилетий XX-го века: «Изменение хронотопа и осознание возможности многих (в определенном смысле равноправных) хронотопов было одним из основных знаков того переворота во взглядах на мир».³²⁶ В статье «*О синтетизме*» (1922) Замятин пишет: «После произведенного Эйнштейном геометрически-философского землетрясения – окончательно погибли прежнее пространство и время. Но еще до Эйнштейна землетрясение это было записано сейсмографом нового искусства».³²⁷ В другой статье «*Я боюсь*» (1921) Замятин говорит о «еретиках» в науке и искусстве:

<...> настоящая литература может быть только там, где ее делают не исполнительные и благонадежные чиновники, а безумцы, отшельники, еретики, мечтатели, бунтари, скептики. <...> Пытающиеся строить в наше необычайное время новую культуру часто обращают взоры далеко назад: к стадиону, к театру, к играм афинского демоса. Ретроспекция правильная.

Я боюсь, что настоящей литературы у нас не будет, пока мы не излечимся от какого-то нового католицизма, который не меньше старого опасается всякого еретического слова.³²⁸

По Замятину, движение вперед, развитие, совершается с оглядкой назад; он приходит к той же проблеме памяти и приобщения к «большому» в строительстве нового и революционного, что и Бахтин. Писатель-еретик связан со *смеховым насилием*, он должен «хлестать всех, как Свифт, улыбаться над всем, как Анатолий Франс».³²⁹ Еретичество у Замятина противопоставлено официальной литературе и идеологической застывленности и отражает право писателя на собственное видение и суждение о мире.³³⁰ «...мир жив только еретиками: еретик Христос, еретик Коперник, еретик Толстой»³³¹ – такое мог написать только еретик, каким и является сам Замятин.

Нам кажется, что Бахтин согласился бы с Замятиным, и перечисленные имена еретиков, или на его языке *карнавальных людей*, – не вызвали бы у него сомнений. О Копернике Бахтин и не раз писал сам; Толстого не писателя-

³²⁶ Ст. «*Практика авангарда и теоретическое знание XX века*», Иванов Вяч. Вс. 4: 347.

³²⁷ Замятин 1999: 78.

³²⁸ Там же, 52-53.

³²⁹ Там же, 52.

³³⁰ О «еретиках» в литературе»: Замятине, Пильняке, Булгакове, Андрееве см.: Крючков 2003.

³³¹ Статья «*Завтра*» (1919), Замятин 1999: 48.

моралиста, а мыслителя, в своем учении отделяющего Христа от церкви, Толстого – саморазвенчанного, босоногого графа, он вполне мог назвать еретиком, кем собственно он и был объявлен, отлученный от церкви писатель; что же касается Христа, тут можно привести слова В. Турбина, в беседах с которым Бахтин говорил о жизнеописании Христа: «и Евангелие карнавал»³³².

Кем же был Бахтин? На защите своей диссертации Бахтин называет себя «одержимым новатором»³³³, для потомков он остался еще и мистификатором от науки, заставляющим гадать об истинном авторстве нескольких связанных с его именем работ. По всей видимости, он ощущал себя представителем той «веселой науки», которая у Ницше понимается как «сатурналии духа»³³⁴; он был полон того «веселого знания», которое объединяло Бахтина «с его будущими героями – обитателями Телемской обители в романе Рабле»³³⁵, – таким веселым «мудрецом» его видит Вяч. Вс. Иванов. И в то же время, по очень точному замечанию Л. Геллера, Бахтин смеялся исключительно *чужим смехом*. В его книге о Достоевском и вовсе нет веселья; что же касается его мистификаций с авторскими масками, то здесь так же до конца не понятно, насколько это было искреннее, а не вынужденное веселье; и если характеристика «еретик» по отношению к Бахтину не нуждается в комментарии, то его же определение «карнавальным человеком» в собственный адрес требует уточнений. Определение «еретик» Замятина оказывается более точным и лаконичным, чем «карнавальным человеком», т.е. *человек с карнавальным мироощущением*, для расшифровывания которого необходимо иметь в виду, что речь идет о философском значении *карнавала Бахтина*, связанном не с народно-смеховым, а с «трансгрессивно-элитным» (термин Л. Геллера).

Различение всех оттенков значений понятия 'карнавал' представляется нам чрезвычайно важным, поскольку, повторим снова, их смешение приводит к неверным интерпретациям бахтинской теории в целом; далее мы будем говорить о наиболее распространенном заблуждении, основанном на смешении *карнавала Бахтина* как утопической модели и анти-карнавала истории.

³³² См. запись лекций Бахтина о Толстом, 2: 238-265; см. также ст. «О Бахтине», Турбин 1994: 464.

³³³ Стенограмма 2001: 378.

³³⁴ Ницше 2010: 6.

³³⁵ Ст. «О Бахтине и семиотике», Иванов Вяч. Вс. 6: 103.

II.2. Карнавализация истории: тоталитарный карнавал как анти-карнавал Бахтина

Особое внимание следует обратить на небольшой фрагмент о карнавализации истории, перенесенный Бахтиным в третью главу «*Народно-праздничные формы и образы в романе Рабле*» из *Доп.*, написанных в 1940-е, который не соответствует заявленной теме. Фрагмент, описывающий манеру правления Ивана Грозного и Петра I, автор помещает за анализом эпизода растерзания одного из героев романа Де Баше.

Оно <растерзание> было выражено в большом стиле и осмыслено во всех деталях. Пошеям был представителем старого мира, и его растерзание было положительно осмыслено. Свобода и безнаказанность и здесь не отделимы от положительного содержания всех образов и форм этого эпизода.

Карнавальное оформление расправы со старым миром не должно было вызывать нашего изумления. Даже большие экономические и социально-политические перевороты тех эпох (разрядка автора – М.Б.) не могли не подвергнуться известному карнавальному осознанию и оформлению. Я коснусь двух общеизвестных явлений из русской истории (*ТФР*, 4/2: 290).

Далее Бахтин кратко перечисляет карнавальные черты правления Ивана Грозного и Петра I: расправа над старым миром через осмеяние, маскарадные переодевания, выворачивание наизнанку, развенчание и снижение, нестабильность и незавершенность, обращение к конкретным карнавальным формам (например, праздник дурака в эпоху Петра) и т.д. Карнавализация петровской эпохи имела более «импортный характер», она определялась государственной политикой Петра I, направленной на создание новой, европеизированной России. Для карнавализации Петра в большей степени было присуще ощущение перемен, отказ от старого мира и разнообразие увеселительных форм, преимущественно западного образца. Новшества чувствовались во всем: в строительстве, в одежде, во введении особой иерархии чинов (*Табели о рангах*), в этикете, в системе обращений, в еде. В целом удельный вес фольклорно-народного в историческом процессе петровской эпохи по сравнению с эпохой Ивана Грозного значительно снижается.

Единственный комментарий, которым Бахтин сопровождает эти описания, – рассуждение о свободе и безнаказанности власти Ивана Грозного и Петра, использующей народно-праздничные формы и несущей в мир «новый положительный аспект», т.е. создающей новую жизнь. Этот фрагмент можно

интерпретировать двояко, делая акцент то на безнаказанности власти, то на всенародности карнавальных форм, выступающих гарантом народного одобрения в созидании нового мира.

Еще одно упоминание о карнавализации русской истории содержалось в *Рабле*, где четвертая глава начиналась с эпитафии из *Бориса Годунова*: «Внизу народ на площади кипел // И на меня указывал со смехом...» (*Рабле*, 4/1: 185), в *ТФР* он был заменен цитатой из Гераклита: «Время – это играющий мальчик, передвигающий шашки. Ребенку принадлежит господство» (4/2: 213).

На наш взгляд, этот неожиданный экскурс Бахтина в русскую историю в книге о французской средневековой культуре еще не был до конца осмыслен. Прежде всего, обращает на себя внимание несвойственная для Бахтина неловкая попытка закрыть только что начатую тему карнавального осмысления истории. Разрядка на словах «тех эпох» отмечает место, где Бахтин останавливается, чтобы красноречиво *не* говорить о карнавальном оформлении социалистического переворота 1917-го года и карнавальных формах правления советской власти. И нет никакого «эзопова языка», на который, по мнению многих исследователей, Бахтин якобы переходит, чтобы говорить о современности.³³⁶ Он не зашифровывает, а просто молчит – автор теории гетероглосии знал и разные типы молчания,³³⁷ но в 1930-е годы фигура Грозного непосредственно ассоциировалась со Сталиным.³³⁸

Однако сама тенденция карнавального осмысления фигуры Ивана Грозного, возникшая задолго до Бахтина (еще Курбский отождествлял политику Грозного с сатурналиями, а его времяпровождение называл не иначе как «Кроновы» и «Афродитовы дела»³³⁹), была в духе его времени, особенно чутко настроенного к различным проявлениям карнавальности. В 1910-ом году Владимир Боцяновский в своей статье «*О Сологубе, Недотыкомке, Гоголе, Грозном и пр.*» представляет Ивана Грозного как устроителя театра, сиречь карнавала; об этом уже писал Л. Геллер в своей статье «*Сологуб и Замятин*» (1994).³⁴⁰ Рассматривая, по сути, *карнавал Сологуба*, Боцяновский использует созданный историками и писателями (Ключевский, К. Аксаков) образ Ивана IV для объяснения историчности и

³³⁶ Слоун 2002; Clark, Holquist 1984: 273-274; Coates 1998: 22-24; Lacombe 1993: 517-18;

³³⁷ См.: напр.: РЗ, 6: 376-377, 392-393.

³³⁸ О сталинской действительности в пьесе Булгакова *Иван Васильевич* см.: Лурье 1992: 315-321; Doyle 1982: 33-42; Maureen 2005: 143-156.

³³⁹ Из переписки Андрея Курбского с Иваном Грозным, цит. по: Лихачев, Лурье 1993: 110.

³⁴⁰ Статья была опубликована в 1910-ом году (№ 11) в журнале *Новое слово* и перепечатана в 1911-ом: *О Федоре Сологубе. Критика. Статьи и заметки. Сост. Ан. Чеботаревской. СПб.*; см. также: Геллер Л. 1994: 103-113.

жизненности таких карнавализованных персонажей как Передонов (*Мелкий бес*, 1892-1902) и Триродов (*Творимая легенда*, 1906). Выстраивая «парадоксальную параллель Сологуба с Грозным» Боцяновский тем самым проводит аналогию между «старым XVI веком» и тридцатью годами между Гоголем и Сологубом, т.е. довоенным и дореволюционным (если не считать 1905-й год), достаточно спокойным временем, если сравнивать его с последующим кровавым карнавалом советской эпохи. На смену «великану Грозному», «Бесу крупному», по мнению Боцяновского, пришел мелкий бес Сологуба. Тревога автора в конце статьи является предвещанием появления нового Большого беса, одной из невинных жертв которого станет критик Владимир Боцяновский³⁴¹.

Бахтинская идея карнавализованного видения истории и попытки обнаружения русских эквивалентов карнавальной культуры находят горячий отклик у авторов монографии *Смех в Древней Руси* (1984), которые приводят многочисленные примеры карнавального поведения реформатора Московского царства.³⁴² Карнавализация жизни при Иване Грозном и Петре I шла сверху: вместо народного смеха были слышны, по словам Дмитрия Лихачева, плач покалеченных и разоренных и «государственный смех»³⁴³ (применительно к советской эпохе Евгений Добренко говорит о «госсмехе»³⁴⁴). Вяч. Вс. Иванов в своей статье *«Из заметок о строении и функциях карнавального образа»* (1973) также поддерживает бахтинскую идею карнализации истории и рассматривает, как карнавализованное осмысление правления Ивана Грозного отразилось в теоретических записях и фильмах Сергея Эйзенштейна,³⁴⁵ иными словами, повлияло на *карнавал Эйзенштейна*.

С этим новым подходом к изучению средневековой истории Руси и, прежде всего, средневековой русской литературы не соглашались семиотики Юрий Лотман и Борис Успенский.³⁴⁶ Основное их возражение заключается в том, что карнавал как явление западноевропейской культуры с трудом переносится на русскую почву; Бахтин же, как мы знаем, настаивал на «экстерриториальном»

³⁴¹ Официальная дата смерти Боцяновского – 1943-й год, подробности смерти не установлены, однако имя Владимира Феофиловича Боцяновского, 1869-го года рождения, содержится в списке жертв политических репрессий на сайте электронной книги памяти *Возвращенные имена*, (дата последнего обращения: 16.02.2015) электронный ресурс: <http://vizz.nlr.ru/searchname.php?lname=%E1&rpp=20&p=536&razdel=1>

³⁴² Лихачев, Панченко, Поньрко 1984.

³⁴³ Там же, 57.

³⁴⁴ Там же. О государственном смехе сталинской эпохи см.: Добренко 1994; Добренко 2009; а также: Аверинцев 2002; Паньков 2005.

³⁴⁵ Иванов Вяч, Вс. 6: 124-132.

³⁴⁶ Лотман, Успенский 1977.

характере карнавала (ТФР, 4/2: 290). Однако идея сближения русской масленичной культуры и западной карнавальной в русской фольклористике проводилась задолго до Бахтина, например, Всеволодом Миллером (*Русская масленица и западноевропейский карнавал*, 1884), а в советское время, т.е. одновременно с Бахтиным, Юрием Соколовым (*Русский фольклор*, 1938),³⁴⁷ поэтому неправомерным, скорее всего, видится непосредственное наложение теории карнавала Бахтина на русскую ситуацию. По мнению Лотмана и Успенского, основной пафос жизни на Руси складывался не на оппозиции официального / карнавального, а божественного / сатанинского.³⁴⁸

Карнавал как метафора оказывается чуждым Лотману, который свой образно-символический способ видения исторической реальности связывает с театром и идеей *театрализации*, развиваемой им применительно к эпохе правления Александра I. Лотман говорит о «театральности» поведения царя и его окружения³⁴⁹, дворцовые ритуалы и церемониалы (парад и балет) которого прямо заимствовались из театра. Он обнаруживает совершенно иную эстетику власти, направленную на еще большее возвеличение высокого идеала, она не имеет ничего общего с толпой и карнавальными действиями. Метафора театра, у Лотмана связанная с возвышенным, героическим, регламентированным поведением и в целом с аполлоническим пафосом, оказывается противопоставленной дионисийству и карнавальному видению Бахтина.

Еще один пример восприятия истории через образ-символ театра мы находим у Николая Евреинова, автора теории терапевтического театра, основанной на инстинкте театральности (его расширительно трактуемое понятие театра включает в себя всевозможные «обряды-пародии», в том числе и карнавал). В его театрально-исторической перспективе ключевой фигурой оказывается Петр I, Евреинов включает его в список «Режиссеров жизни», исходя из его реформаторско-просветительских задач.³⁵⁰ Наравне с Периклом, Нероном, Наполеоном, Людовиком XIV, Петра I ждет «еще новая оценка в истории, – оценка театрально-режиссерская».³⁵¹

<...> задача великой театрализации жизни, была разрешена Петром с успехом, неслыханным в истории венценосных реформаций. Но на этой задаче, по-видимому, слишком истощился сценический гений Петра! На переряженье и

³⁴⁷ Миллер 1884; Соколов 2008.

³⁴⁸ О разнице подходов к карнавалу Бахтина и Лотмана см.: Щукин 2008: 95-129.

³⁴⁹ Лотман 1992: 269-286. См. также: Дмитриевский 1999: 300.

³⁵⁰ Евреинов 2011: 90.

³⁵¹ Евреинов 2002: 37.

передекорирование азиатской Руси ушло так много энергии, затрачено было так много средств, обращено, наконец, столько внимания, что на театр, в узком смысле этого слова, гениальному Режиссеру жизни, выражаясь вульгарно, просто «не хватило пороху». Иначе трудно объяснить недолговечный и в высшей степени сомнительный успех петровской «комедиальной храмины».³⁵²

У Евреинова театр становится *Другим жизни*, отчасти и в утопическом смысле: театр – это место, где становится возможным преобразование и инсценирование неосуществимых в обыденной жизни фантазмов. Действия режиссера жизни эпохи «театрокрации» будут направлены на тотальную театрализацию как необходимое преобразование действительности: «Театр будет новым учителем. Оатеатрлить жизнь, – вот, что станет долгом всякого художника».³⁵³

Для Евреинова театр – это способ не столько понимания, сколько изменения истории, театрализация представляет собой программу действий по преобразованию действительности. Увлечение театрализацией заводило его столь далеко, что он был готов оправдать любое насилие ради красивого театрального жеста или эффектной сцены, что во многом объясняется его представлением об эшафотном происхождении искусства, которое разделял и Эйзенштейн (о карнавализованном видении которого писал Вяч.Вс. Иванов³⁵⁴). В статье «*Театр в будущем*» Евреинов пишет:

Отчего не допустить, например, что та часть русского народа, которая не сопьется и не исподличается <...> в один поистине прекрасный день неожиданно для всех, врасплох, сюрпризом, заберет, объединенная своим сильнейшим представителем, мировую власть и... не убоившись миллионов жертв, во имя сказочной, быть может, древней и варварской красоты, перестроит жизнь, с ребяческим хохотом и ребяческой правотою, на таких диковинных началах волшебной театральности, что все перед насильниками преклонятся...³⁵⁵

Театрализованная жизнь, в своем апофеозе подразумевающая выход за пределы сценического пространства в жизнь, на улицу, на площадь, – напомним, что в постановке Евреинова *Повторное Взятие Зимнего дворца* (1920) приняло участие более десяти тысяч актеров и пятнадцати тысяч зрителей, – сближается с карнавальной утопией Бахтина. Последний в то же самое время также устраивает массовое театральное представление, о котором в мае 1919-го года писала

³⁵² Евреинов 2011: 90.

³⁵³ Там же.

³⁵⁴ Ст. «*Проблема искусства по Эйзенштейну и Бахтинский карнавал*», Иванов Вяч. Вс. 1999.

³⁵⁵ «*Театр в будущем*», Евреинов 2002: 296.

Невельская газета *Молот*: «Постановка под открытым небом греческой трагедии Софокла: “Эдип в Колонне” (так!). К участию привлекались учащиеся трудовых школ города и уезда, числом выше 500. Постановкой руководят знатоки Эллады и Греции гр. Бахтин и Пумпянский».³⁵⁶

Вопрос соотношения различных теорий театрализации и карнавализации – интересная и сложная тема, заслуживающая отдельного внимания; на подступах к ее развитию мы смогли остановиться лишь на некоторых важных для нас моментах.³⁵⁷ Для карнавализации (как и театрализации) истории характерно появление роли автора, создающего свою историческую реальность по законам искусства. Для русской истории XX-го века, безусловно, больше подходит метафора карнавала. Дописывая намеченную Бахтиным страницу карнавала истории, С. Аверинцев пишет о «монументальной фигуре “карнавализатора”»:

Иван Грозный был, как известно, образцом для Сталина; и сталинский режим просто не мог бы функционировать без своего «карнавала» – без игры с амбивалентными фигурами народного воображения, без гробианистского «задора» прессы, без психологически точно рассчитанного эффекта нескончаемых и непредсказуемых поворотов колеса фортуны, увенчаний-развенчаний, вознесений-низвержений, так что каждому грозит расправа, но для каждого прибережен и шальной азартный шанс, словно в «Вавилонской лотерее» Хорхе Борхеса. Да и раньше, в 20-е годы, чем не карнавал – суд над Богом на комсомольских собраниях?³⁵⁸

Укажем также на такие характерные черты «сталинского “карнавала”» у Аверинцева как мистификации, розыгрыши и чертовщина; так, он приводит пример с телефонными звонками Сталина писателям, «когда, например, ничего не ожидавшему и еще подозревавшему какую-то мистификацию М.А. Булгакову голос вождя с первых же слов задает вопрос: “Что – мы вам очень надоели?”. Куда там Воланду!».³⁵⁹

Основным упреком Аверинцева в адрес теории Бахтина является выявление тех эпизодов из истории народно-смеховой культуры, которые подтверждают обоснованность бахтинских заявлений о карнавальных смеховых действиях как исключительно положительных и веселых. Однако сам факт, что власть может прибегать к карнавально-смеховым действиям недостаточен ни для того, чтобы умалить философскую и культурологическую ценность теории Бахтина, ни для

³⁵⁶ Молот. 1919, 27 мая, цит. по: Бочаров 1999: 494.

³⁵⁷ Об эффектах театрализации и карнавализации см.: Гусев 2003: 22-26; Мазаев 1978: 365; соотношение взглядов Лотмана и Бахтина см.: Щукин 2008.

³⁵⁸ Аверинцев 2001: 478

³⁵⁹ Аверинцев 2001: 479.

того, чтобы заподозрить в *ТФР* создание аллюзии сталинской действительности или изложение теоретического оправдания сталинского террора, как это делает Борис Гройс в статье «*Тоталитаризм карнавала*» (1997)³⁶⁰. Обнаружение того, что смех может быть связан с авторитарностью и насилием, должно было бы подтолкнуть к рассмотрению вопроса о том, как насилие, смерть и индивидуальное начало входят в философию карнавала Бахтина – об этом мы и будем говорить чуть позже.

Можно было бы ожидать, что С. Аверинцев, закавычивающий «сталинский «карнавал»» видит разницу между тоталитарным карнавалом и карнавалом эпохи Рабле в описании Бахтина. Однако последующие его рассуждения о жестокости «государственного смеха» сталинской эпохи свидетельствуют о том, что в действительности происходит неразличение таких концептов теории карнавала как утопическая модель и осмысление исторической действительности через метафору карнавала. Карнавалы Грозного, Петра I, Сталина, на наш взгляд, далеки от карнавальной утопии Бахтина и являются его вывернутым изображением, так как реализатором карнавальных действий оказывается не народ на праздничной площади, а государственная власть, заседающая во дворцах. Казалось бы, здесь мы наблюдаем отмену той самой оппозиции официального-серьезного / народного-смехового, которую многие критиковали за искусственность и надуманность.³⁶¹ В действительности бахтинское построение выдерживает эту перекомпоновку, превращаясь в таком виде в карнавал со знаком «минус» или анти-карнавал.

В беседах с Владимиром Турбиным, считавшим себя учеником Бахтина, в начале 1960-х последний говорил о настоящем времени как «непраздничном», «некарнавальном»: «мы вступаем в некарнавальную эру».³⁶² Привязка этого разговора к 1960-м несущественна, «некарнавальная эра» началась значительно раньше, она символизирует окончательное удаление от идеализируемого им всенародного карнавала средневековья. Сталинский «карнавал» по отношению к *карнавалу Бахтина*, как справедливо отмечает Турбин, является «антикарнавалом»³⁶³: «Жизнь сделала Бахтина свидетелем планомерного, словно бы всесторонне продуманного разрушения карнавала... Этот антикарнавал протекал на обломках церквей, а без церкви карнавал невозможен: человек на карнавале – человек, который заново переживает рождение».³⁶⁴

³⁶⁰ Гройс 1997: 79.

³⁶¹ Гуревич 1996; Геллер Л. 2004; Аверинцев 2001.

³⁶² Турбин 1994: 459.

³⁶³ Авторская орфография.

³⁶⁴ Турбин 1994: 461.

Однако будет неправильно отождествлять время конца 1910-40-х годов только с анти-карнавалом; культурно-политическая ситуация на этом отрезке времени не была однородной. Владимир Паперный, как мы помним, в своей книге *Культура два* (1975-79), рассматривая период с 1920-го по 1954-й год, отмечает, что в двадцатые годы доминировала Культура Один, а в тридцатые-пятидесятые – Культура Два.³⁶⁵ Вслед за автором с определенной долей условности можно было бы говорить о революционном, исторически стихийном народном карнавале, для которого были характерны ощущения хаоса, агонии, пира во время чумы как о Карнавале-1 и о *сталинском карнавале* как продуманном сценарии, по которому живет вся страна после осуществленного им эстетико-политического переворота как о Карнавале-2. Славой Жижек в качестве одного из отличий ленинизма от сталинизма приводит в пример *Повторное взятие Зимнего дворца*, и противопоставляя его сталинским парадам, рассматривает его как порождение Октябрьской революции; эта постановка Евреинова выпускает наружу огромный освободительный потенциал.³⁶⁶ По сути, Жижек говорит о том же противопоставлении Карнавала-1, к которому он относит *Повторное взятие Зимнего дворца*, и Карнавала-2.

«Советский человек, – пишет Гройс, – жил <...> не внутри реальности, а внутри искусства. Авторство этого тотального произведения искусства приписывалось, как известно, Сталину <...> художник[у] вагнеровского типа».³⁶⁷ Гройс отмечает амбивалентность отношений творения Сталина, с одной стороны, и теории Бахтина и идеологии авангардной культуры в целом, с другой; они питаются одними и теми же идеями марксистской и ницшеанской философии («воля к власти», подавление субъективного «Я» в пользу дионисийской стихии), а оказавшись вытесненными из культурно-политического процесса альтернативные проекты авангардистов и Бахтина не переходят в оппозицию по отношению к тоталитарному *Gesamtkunstwerk* Сталина, считает Гройс. Однако это еще не делает Бахтина сталинистом.

В заключительной статье своего сборника *Слово мера мира* (1994) Леонид Геллер, споря с Борисом Гройсом, обращает внимание на его непоследовательность, когда тот обвиняет во всех грехах авангард, в то время как «свой проект авангард прямым путем взял и у символистов»³⁶⁸, взрослых на тех же идеях Ницше; с известием о смерти Бога, «они объявили художника демиуром

³⁶⁵ Паперный 1996: 18-19.

³⁶⁶ Жижек 2003.

³⁶⁷ Гройс 2003: 326.

³⁶⁸ «В виде заключения: о постмодернизме, соцреализме, мелких и больших бесах» (Геллер Л.: 1994а: 244.)

(или теургом по терминологии Соловьева и Вяч. Иванова) и задалась целью обновить мир и человечество»; если от символизма копать глубже, то можно дойти и до Толстого как «предвестника русского авангарда».³⁶⁹ Кроме того, Л. Геллер отмечает поспешность выводов Б. Гройса из факта родства утопий политических и художественных.

<...> констатировать это родство не означает ставить знак равенства ни между утопиями, ни между проектами, направленными на их реализацию. Здесь уязвимое место теории Бориса Гройса, который слишком быстро переходит от одного к другому и смешивает утопии и проекты разного порядка.³⁷⁰

Небольшой фрагмент о карнавальной оформленности русской истории, на наш взгляд, фиксирует момент расхождения художественно-теоретического проекта Бахтина и политического проекта Сталина и является попыткой философа дистанцироваться от авторитарного карнавала Сталина как анти-карнавала. Бахтину ближе Карнавал-1, такой же тотальный, жестокий и кровавый, но стихийный и народный. Бахтин не разоблачает и не оправдывает Сталина – его книга о Рабле не об этом. Бахтин описал нам свой вариант идеального карнавала средневековой Европы и анти-карнавал в русской истории, при котором карнавал-утопия невозможен.

Несколько иное осмысление антитезы карнавал / анти-карнавал содержится в другой статье Л. Геллера «Ходынка, смерть Сталина, толпа», где празднующий народ Бахтина противопоставлен озверевшей толпе Ф. Сологуба; в его рассказе *В толпе* (1908) описывается ходынская катастрофа и поражение революции 1905-го года. «Анти-карнавал Сологуба», погруженный в «сферу охлографии»³⁷¹, так же отстоит от *карнавала Бахтина*, как и от тоталитарного карнавала Сталина. Несколько переакцентировав вопрос Л. Геллера, спросим: «Не разрабатывал ли Бахтин свою концепцию для того, чтобы <...> “выправить”, очеловечить, одухотворить <...> анти-карнавал»³⁷², т.е. анти-карнавал русской истории? Ответ: утвердительный.

Нам кажется, что правильное понимание позиции Бахтина отражено у Кэрол Эмерсон и Чарльза Локка:

³⁶⁹ Там же.

³⁷⁰ Там же, 245.

³⁷¹ Геллер Л. 2014: 144.

³⁷² Там же.

Карнавал не есть природная данность и не может быть достигнут волевым усилием: он должен быть официально санкционирован – произведён и допущен тем, что *не есть* карнавал – и иметь временные рамки. Жалобы Бахтина заключаются в том, что эти условия перестают быть доступными и, что особенно прискорбно, они становятся недоступны в Советском Союзе. Там диктатура пролетариата предполагает, что народная культура утверждается и декретируется сверху, в качестве *единственно* возможной культуры. Когда народная культура гегемонична, не может быть ни карнавала, ни восстания *снизу*, ни празднования нижнего телесного слоя...³⁷³

Однако вернемся к поднятому нами ранее вопросу об отношении Бахтина к карнавальному насилию, для того чтобы проверить правомерность выводов Гройса о бахтинском оправдании сталинского террора, сделанных после прочтения *ТФР*.

II. 3. Смерть, насилие и жертва в философии карнавала Бахтина

Исследованию философского обоснования карнавала Бахтина в контексте темы «Рабле и Гете» было посвящено несколько последних работ И. Поповой.³⁷⁴ Здесь же мы остановимся на выявлении роли насилия, смерти и жертвы в его карнавальной теории. Бахтин так явно этот вопрос не формулирует, поэтому мы попытаемся его экстрагировать в его различных текстах.

Начнем с комментария Бахтина гетевского описания римского карнавала 1787-го года (*Из "Итальянского путешествия"*) в книге Рабле. Этот текст Гете является примером того, что Бахтин называет «эстетическими философемами», которые в своем философском устремлении могут посостязаться с собственно научными исследованиями. Он признает эти дневниковые записи Гете более ценными, чем многие теоретические работы о карнавале, поскольку их автору «удалось с большой простотой и глубиной уловить и сформулировать почти все самое существенное в этом явлении» (*Рабле*, 4 /1: 241). Комментарий к этому описанию, процитированному в начальной версии книги о Рабле в подлиннике и целиком, позволяет отследить, какие идеи у Гете он отбирает для своей теории.

³⁷³ Локк 1991: 75. См.: *Карнавал и инкорнация: Бахтин и ортодоксальная теология (Carnival and Incarnation: Bakhtin and Orthodox Theology)*, русский перевод К. Эмерсон, которая соглашаясь с автором, цитирует его в своей статье: Эмерсон 1997: 32-33.

³⁷⁴ Попова 2009; Попова 2010.

Он подробно останавливается на эпизодах, в которых звучат близкие ему идеи борьбы старости и молодости, смены жизни и смерти, и обходит, например, гетевское описание жестокостей и ненависти на карнавале или присутствие итальянской полиции, не участвующей в празднике, но регулирующей порядок. На этот аспект же обращал внимание Юрий Манн в статье «Карнавал и его окрестности: теория комического в литературоведении» (1978), отмечая, что «благонадежная», «не агрессивная и не опасная веселость» карнавала – результат достижения цивилизующей деятельности властей на празднике, о действиях которой Бахтин ничего не говорит.³⁷⁵ В главе «Конфетти» Гете пишет:

Разумеется, такие стычки частенько кончались бы поножовщиной, если бы на некоторых углах не были заготовлены "корды", небезызвестные орудия наказания в итальянской полиции, которые в разгаре веселья напоминают каждому, что прибегать к опасному оружию не рекомендуется.³⁷⁶

Данный пример карнавального насилия связан с характером средневековой реализации сатурналиевского принципа праздничной вседозволенности, т.е. вопросом второго порядка по отношению к вопросу ритуального насилия и трагической жертвы, поэтому не удивительно, что Бахтин обходит вниманием это хулиганское насилие. Ближе к интересующей нас проблеме оказываются два фрагмента из разговоров Гете с Эккерманом, которые он также цитирует, свидетельствующие о почти карнавальном понимании Гете идеи гибели и обновления как отдельных людей, так и всего человечества.³⁷⁷ Они оказываются созвучными бахтинскому пониманию индивидуальной смерти, подразумевающей возможность и правомерность таких ситуаций, в которых «человек должен быть снова разрушен».³⁷⁸

<...> в середине человеческой жизни часто наступает поворот, и если в юности все благоприятствовало человеку и все ему удавалось, то теперь сразу все изменяется, неудачи и несчастье следуют одна за другими. Знаете, как я об этом думаю? Человек должен быть снова разрушен! Каждый выдающийся человек призван выполнить

³⁷⁵ Манн 1996: 444.

³⁷⁶ Цит. по: Бахтин 4/1: 250.

³⁷⁷ «Я вижу наступление времени, когда человечество не будет уже более радовать творца и он должен будет снова все разрушить, чтобы обновить творение. Я твердо уверен, что все идет к этому и что в отдаленном будущем уже назначены времена и сроки, когда наступит эта эпоха обновления. Но до этого, конечно, пройдет еще достаточно времени, и мы можем еще тысячи и тысячи лет забавляться на этой старой милой земле (23 октября 1828 г.)» (Гете, цит. по: Бахтин 4/1: 250).

³⁷⁸ Там же.

известную миссию. Раз он ее выполнил, то в этом виде он на земле уже более не нужен, и провидение предназначает его для чего-нибудь другого.³⁷⁹

Однако разрушает и пересоздает у Гете не ход времени и не космическое обновление, а Бог создатель, разочаровывающийся в своих творениях: если у Гете возрождение, возможно, и не последующее за разрушением, является развитием идеи апокалипсиса, то у Бахтина оно связано с космической религией. Это их различное видение правомерности обновления остается до некоторого времени как будто незамеченным Бахтиным, и проявится как их принципиальное расхождение в его критике неожиданно *некарнавальных* рассуждений Гете в пепельную среду, где Бахтин говорит о смерти «как символе индивидуальной судьбы». Здесь он находит у Гете «индивидуально-субъективное мироощущение, свойственное романтизму» (4/1: 250), осуждаемое с точки зрения народного карнавального мироощущения.

Смерть частного человека в карнавальном аспекте Бахтин рассматривал на примере романов Достоевского; он находит элементы карнавального мироощущения писателя там, где его персонаж оказывается участником большого диалога.

Органически умирают только объектные персонажи, в большом диалоге не участвующие <...>. Смерти как органического процесса, совершающегося с человеком без участия его ответственного сознания, Достоевский не знает. Личность не умирает. Смерть есть уход. Человек сам уходит. Только такая смерть-уход может стать предметом (фактом) существенного художественного видения в мире Достоевского. Человек ушел, сказав свое слово, но само слово остается в незавершимом диалоге («1961. Заметки», 5: 359-360).

Идея смерти лежит в самой основе карнавального образа, однако ее трагизм и пафос конца снимается последующим возрождением: «В каждом карнавальном образе присутствует смерть. – Отвечает Бахтин своим оппонентам на защите диссертации. – Говоря вашим термином, – это трагедия. Но только не трагедия является последним словом».³⁸⁰ Можно сказать, что карнавальный гротеск, как средневековый король в теории Эрнста Канторовича (*Два тела Короля: исследования политической теологии средневековья*, 1957) имеет два тела: умирает только естественное, биологическое тело, в то время как его

³⁷⁹ Там же.

³⁸⁰ Стенограмма... 2001: 387.

политическое тело не умирает никогда: «Король умер – да здравствует король!».³⁸¹ Это ритуальное поздравление, заканчивающее объявление о смерти монарха, использует Ф.Х. Ранг в работе *Историческая психология карнавала* (1909) для описания момента смены в карнавале как паузы между отречением и интронизацией.³⁸² По всей видимости, снятие трагической завершающей смерти в карнавальном гротеске, уход от показа органической смерти, является одной из причин нивелирования в книге о Рабле образа жертвы, трагического по своему происхождению.

Действительно, понятие жертвы и ритуал жертвоприношения практически не фигурируют в текстах Бахтина, подготовленных для печати.³⁸³ В более чем пятисот страничной книге *ТФР* слово 'жертвоприношение' встречается всего один раз, слово 'жертва' – менее десяти, но неизменно в связи с комментируемыми эпизодами из Рабле. Так, например, «карнавальная жертва» (4/2: 219), «осмеяние избитой жертвы» (220), «смеховая жертва» (224) появляются в связи с упоминанием об игре в «boeuf viollé»³⁸⁴, где жертвенное животное должно было пройти все стадии ритуала от «карнавальной жертвы» до «жертвенного мяса».

К сожалению, мы не знаем, в чем заключалась самая игра в этого карнавального быка. Но дело в ней, вероятно, не обходилось без тумачков. Ведь этот «boeuf viollé» предназначался для убоя, ведь это – карнавальная жертва. Этот бык – король, производитель (воплощающий плодородие года), но он же – и «жертвенное мясо», которое будет изрублено (*haché*) и «анатомизировано» для колбас и паштетов (4/2: 219).

Представление о ритуалах с принесением в жертву животных, в том числе быков, можно было бы составить уже хотя бы по трудам Джорджа Фрезера и Вяч. Иванова, однако Бахтина не интересовало жертвоприношение как форма религиозного культа, следы которого с античных времен сохранились в карнавале средневековой Европы. Как мы уже говорили в предыдущей главе, Бахтин ориентируется не на ритуал, а на «обрядово-зрелищные “мысли”» (*ППД*, 6: 139), т.е. философски осмысленное им мироощущением толпы на площади,

³⁸¹ *The King's two bodies: a study in mediaeval political theology*, Kantorowicz 1957.

³⁸² *Historische Psychologie des Karnevals*, Rang 1990.

³⁸³ О жертве у Бахтина в контексте жертвенного мотива в религиозной философии см.: Исупов 2001: 7-44. Подробнее о жертвенном животном в карнавале Бахтина см. мою статью: Боярская 2007; о теме о животных у Бахтина см.: Зенкин 2012: 440-452; о связи животного и представлений о рае см. статью Л. Геллера «*О зверях и о раях*» (Геллер Л. 2014).

³⁸⁴ Орфография Бахтина, в современном варианте: «boeuf viellé» или «boeuf violé». Ср. с описанием буфоний у Вальтера Буркерта (Burkert 1983: 136-160).

празднующей рождение новой жизни; это главная причина, по которой *карнавал Бахтина* выстраивается в отрыве от ритуала жертвоприношения.

Многочисленные перечисления карнавальными насильственными действиями: побоев, драк, избиений, растерзаний, тумаков, увечий, разъятий, расчленений, наконец, смерти, у Рабле / Бахтина преподносятся исключительно в положительном, возрождающем аспекте. Избиваемое карнавальное человеческое тело, как и разъятое божбой божественное тело («чрево господне» и п.т.), не показаны страдающими. Вообще индивидуальное, частное тело как таковое в карнавале Рабле / Бахтина найти невозможно; как и нет страдающей или умирающей жертвы, а только «двутелое тело». Сцены ритуального убийства или насилия у Рабле получает символическую интерпретацию у Бахтина. Например, в эпизоде с братом Жаном, где Бахтин поясняет связь Жана с дионисийством; ради спасения вина нового урожая он жесточайшим образом убивает 13 622 человека.

И весь этот кровавый эпизод проникнут не только веселыми, но прямо ликующими тонами. Это – «виноградник Диониса», это – vendange, то есть праздник сбора винограда. Ведь как раз в это время и происходит действие эпизода. Детские резачки молодых послушников заставляют нас увидеть за кровавым месивом разъятых человеческих тел чаны, наполненные тем «purée septembrale» («сентябрьское пюре»), о котором упоминает Рабле неоднократно. Совершается превращение крови в вино (ТФР, 4/2: 225-226).

Этот эпизод является пародией Рабле на дионисийский ритуал, и поэтому не прочитывается Бахтиным непосредственно как таковой, а лишь как просвечивающее событие. В действительности, эта сцена содержит описание того ритуала жертвоприношения, на котором основаны все праздники карнавального типа, религиозно-обрядовая сторона которого у Бахтина не рассматривается.

В других случаях из плана описания физических действий у Рабле Бахтин переходит в план топографических обобщений; так, например, разбирая эпизод с рождением Гаргантюа в праздник убоя скота, Бахтин показывает не просто роды, но целый семантический комплекс, отражающий связь внутренностей животного (требуха, которой объелась мать Гаргантюа) с производительными силами (рождение Гаргантюа):

Создается подлинно гротескный образ единой над-индивидуальной телесной жизни – большой утробы, пожирающей – пожираемой – рожающей – рожаемой. Но это, конечно, не “животная” и не “биологическая” в нашем понимании, над-индивидуальная телесная жизнь. Сквозь пожирающую и рожающую утробу

Гаргамеллы просвечивает поглощающее и рождающее лоно земли, просвечивает и вечно возрождающееся народное тело (*ТФР*, 4/2: 243).³⁸⁵

Отклоняясь немного в сторону, заметим, что этот фрагмент является опровержением утверждения А.А. Хансена-Леве о том, что «тело у Бахтина теряет женские (половые) признаки и <...> соответствующие функции», на основании которого исследователь делал вывод об анти-софиологии Бахтина, похожей на «мачизм» Малевича, Хлебникова или Маяковского».³⁸⁶

На базе разъятого тела животного возникает ключевой гротескный образ карнавальной концепции Бахтина – «гротескный узел» (4/2: 242), в котором во время пира в праздник убоя скота сплетаются внутренние органы человека и животного. Биокосмическая гармония мира, по Бахтину, достигающаяся в процессе этого утробного сплетения внутренностей животного и человеческого тела, знаменует возникновение новой единицы универсума – «народного» или «всенародного тела». Оно оказывается более успешной формой, чем космос, созданный природой, поскольку в народном теле все подчинено единым целям и воле. Здесь по-настоящему объединяется все живое: в процессе веселой трапезы люди объединяются в народ, а народ, поедая ритуальное мясо и плоды урожая, – с природными силами. Хотя, на самом деле, трудно назвать поедание человеком внутренностей животного – сплетением. Сплетение подразумевает равноправность сплетаемых частей, в то время как здесь один из участников оказывается явно в более привилегированном положении: человек поедает животное, а не наоборот. Более того, процесс поедания меньше всего напоминает сплетение – плетение, орнамент. Поедание – это поглощение, уничтожение одного в другом. Метафора сплетения у Бахтина возникает, по всей видимости, ввиду того, что в основе взаимоотношений человека с животным не должно быть конфликта. Животное может и должно быть съеденным, но без насилия. Насилие относится только к самому акту еды, а не к факту убиения. Здесь также нет преступления, поскольку животное предназначено быть съеденным а priori. Как справедливо отмечает К. Исупов, Бахтин воспринимает «мифологему жертвы как идеальную норму».³⁸⁷

Трудно не согласиться с М. Липовецким и И. Сандомирской в том, что «образ насилующего и насилуемого гротескного тела» у Бахтина «выдается за

³⁸⁵ Об аналогии «карнавал» – «женщина» см.: Ginsburg 1993: 165-177.

³⁸⁶ Хансен-Леве 2004: 132.

³⁸⁷ Исупов 1991: 65.

однозначное торжество жизни».³⁸⁸ Основное мировоззренческое ядро *карнавала Бахтина*, идея карнавальной смены, не осмысливается в связи с насилием (преступлением) и с трагедией. Это видение Бахтина, или точнее его *невидение* частного тела, и отсутствие самого права человека на индивидуальное бытие в бахтинских описаниях Рабле и народной культуры средневековья заставляет воскликнуть Гройса: «бахтинский карнавал ужасен – не дай Бог попасть в него»³⁸⁹.

Однако в какой степени описываемое в *ТФР* народное представление о единстве жизни и смерти отражает личную позицию Бахтина? Результаты наблюдений за отношением к смерти у героев Пильняка, изложенные в статье Анн Кольдефи-Фокар «*Страх в творчестве Бориса Пильняка. Причины и противодействие*» (2005), подтверждает наше убеждение в том, что смещение дискурса смерти в топографический и символический план является закономерным для «эстетических философов» Пильняка и Бахтина, описывающих народное представление о смерти.

Говоря о смерти, писатель сдвигает смысловые акценты, отводя основное внимание рождению / возрождению, в старении и умирании он видит проявление естественного процесса жизни. <...> нет ни страха, ни ужаса. Смерть как факт жизни не существует ни для животных («Целая жизнь», 1915), ни для людей, живущих по законам природы³⁹⁰

Эти выводы А. Кольдефи-Фокар об отношении к смерти Пильняка в дореволюционный период написаны как будто о Бахтине. Однако у более позднего Пильняка, как отмечает автор, превозобладают уже откровенно танатологические мотивы: страх и зачарованность смертью, например, в натурализме описаний романа *Волга впадает в Каспийское море* (1929).³⁹¹

В свою очередь Бахтин одновременно с риторическими торжествующими пассажами книги о Рабле в своих черновиках и набросках конца 1930-40-х годов разрабатывает сразу несколько возможных линий развития темы смерти и насилия. Он пишет о насильственной смене поколений как «надъюрдическом преступлении» (*Доп.*, 4/1: 687) и «предельном протесте индивидуальности (телесной и духовной)» в связи с «неофициальной серьезностью страдания, страха, напуганности, слабости, серьезностью раба и серьезностью жертвы

³⁸⁸ Липовецкий, Сандомирская 2006: 14.

³⁸⁹ Гройс 1997: 78.

³⁹⁰ Кольдефи-Фокар 2005: 274.

³⁹¹ Там же, 277.

(отделившейся от жреца)» у Достоевского (там же, 682). Рассматривая идею насильственной смены, не вошедшую ни в окончательный текст книги о Рабле, ни во вторую редакцию ППД, И. Попова находит ее экспликацию в мотиве убийства отца / убийства сына и его истории в мировой литературе: от Софокла (*Царь Эдип*) к Шекспиру (*Макбет*, *Гамлет*) и далее – к Достоевскому (*Братья Карамазовы*); эта линия выстроена «с точки зрения эволюции преступления, а в жанровом отношении с точки зрения эволюции трагедии и перехода трагического в романное». ³⁹²

Идея существования «надъюрисдикционного преступления» космической смены и юридического преступления самоутверждающейся индивидуальности у Бахтина перекликается с идеей чистого, останавливающего насилия и нечистого, его преумножающего, в теории Рене Жирара, изложенной в его книге *Насилие и священное* (1972). ³⁹³ Один из вопросов, рассматриваемых Жираром: как отличить чистое насилие от нечистого, – у Бахтина не рассматривается, но, по сути, с проблемой их смешения сталкивается его читатель, когда обнаруживает, что Бахтин говорит о преступлениях отце- и детоубийства, узурпации власти и т.п. с разных сторон: то как надъюрисдикционном, то как юридическом преступлении.

<...> все поступки Макбета определяются железной логикой всякого увенчания и всякой власти (враждебной смене), конститутивный момент ее – насилие, угнетение, ложь, трепет и страх властителя перед подвластным. Это – надъюрисдикционное преступление всякой власти. Это – первый глубинный план образов (ядро их); трагедия индивидуальности и потенцирующей ее власти вложена в трагедию узурпатора, т.е. властителя-преступника (это уже юридическое преступление) (*Доп.*, 4/1: 687).

В этом свете и все карнавальные действия, рассматриваемые с точки зрения космической смены, оказываются узаконенными, легитимными преступлениями или чистым насилием, но в то же время они могут быть представлены и как частные преступления, – последнее не входило в задачу Бахтина в книге о Рабле.

В уже упоминавшемся наброске <*О Флобере*> также очень важным и для понимания роли насилия в теории *карнавала Бахтина*, развивается новая тема исследований: «Флобер и животные», позволяющая проследить, как меняются отношения человека и животного в новейшее время. Раблезианский контекст этого фрагмента совершенно очевиден. К образу зверя сходятся две глубоко волнующие Бахтина темы: гротескные формы в истории литературы и морально-

³⁹² Попова 2009: 14.

³⁹³ Жирар 2010б.

этическая сторона животного начала в человеке.³⁹⁴ По мнению комментаторов пятого тома *Собрания сочинений*, Бахтин собирался написать развернутое исследование творчества Флобера и, как можно судить по этому наброску, в совершенно иной, пост-карнавальной тональности.³⁹⁵ Он выделяет целый спектр идей, связанных с животными: «возрождение обожествления зверей», убийство животных как первородный грех, стремление проникнуть в жизнь животного, «создание монумента животного», сострадание к тварному началу в человеке, «древняя проблема жалости», «потеря стыда перед убоим животных», идея «элементарного единства жизни», образ животного в восточной культуре и др. (5: 130-137).

Гротескный мир нового времени распадается на частного человека буржуазно-потребительского общества и всю остальную живую природу, которую эгоистический человек безжалостно уничтожает. Утрата карнавального космического равновесия приводит к ситуации, о которой Бахтин говорит как о «проблеме зверя»: «Человечество обнаглело, совершенно перестало стыдиться убоия, утратило древний стыд перед убоим и кровью животных <...> Куда девались космический страх и космическая память» (5: 131). Неслучайно Флобер называет картину Брейгеля Младшего *Искушение св. Антония*, изображающую охоту-бойню, – «печальным гротеском».³⁹⁶ Другой «печальный гротеск» – на витражах Руанского собора, – изображающий охоту св. Юлиана, дал Флоберу импульс к написанию очередной легенды. Охота, описанная в его *Легенде о св. Юлиане Милостивом*, не имеет ничего общего с первобытной охотой³⁹⁷ и пиршественными образами средневековья.

Развивая идеи Бахтина, можно было бы сказать, что «печальный гротеск» – это выродившийся гротеск; подлинный гротеск – это смеющееся пожираемое-пожирающее тело: «не может быть грустной еды. Грусть и еда несовместимы (но смерть и еда совмещаются отлично)» (*ТФР*, 4/2: 304). Из «печального гротеска» ушла еда и весь комплекс празднично-пиршественного мироощущения – осталась лишь смерть.

В противоположность животному – карнавальной жертве, неотделимой от праздничного действия в *ТФР*, животное в наброске <О Флобере> если не индивидуализируется, то становится определенной позицией, с которой оценивается современный человек. Память о животном становится для Бахтина

³⁹⁴ Подробнее о Флобере-анималисте у Бахтина см.: Боярская 2010а.

³⁹⁵ Бочаров, Гоготишвили 1996: 497-498.

³⁹⁶ Там же.

³⁹⁷ Об охотничьем инстинкте в ритуале жетвоприношения у древних греков см.: Burkert 1983: 138.

мерилом писательского дара: без памяти о животном, о связи всего живого, без этого ощущения «специфического единства жизни, которую нельзя понять в узко-человеческих рамках ближайшей эпохи» (5: 133) писатель не может стать великим, гением (Флобера Бахтин считал «почти гениальным»). С триадой: «зверь, ребенок и простое сердце»³⁹⁸ у Флобера Бахтин связывает идею освобождения всей твари от «бытия-страдания».

В финале *Искушений св. Антония*³⁹⁹ в кошмарном видении показано крушение старых миров; перед глазами Антония проходит целый парад обветшалых религий с их лживыми, «скотским богам, занятым убийствами и кровосмешением»⁴⁰⁰, преисполняется отвращением герой и читатель. И несмотря на это гротеск – порождение дионисийского культа – лучше всего соответствует «внутренним потребностям» его собственной «желчно-шутовской натуры», – об этом Флобер писал в письме Луизе Коле⁴⁰¹.

Бахтин находит, что единство жизни, описанное в этой легенде, заключается не в карнавальном гротеске, т.е. физическом соединении расчлененных частей родового тела, а в метаморфозе как ненасильственном перетекании живой материи из состояния в состояние; это связано с «угасанием двутелости и двутонности романно-прозаических образов» новейшего времени (<О Флобере>, 5: 130). Здесь, нам кажется, кроется важное расхождение взглядов Бахтина и Флобера на реализацию идеи круговорота жизни / смерти. Метаморфоза живой материи у Флобера происходит без крови и насилия, без жертв и убийств, разъятия и приобщения, через магическое перетекание одной формы в другую, переход из одного состояния в другое, превращение гусеницы в бабочку.

О счастье! счастье! я видел зарождение жизни, я видел начало движения! Кровь в моих жилах бьется так сильно, что она сейчас прорвет их. Мне хочется летать, плавать, лаять, мычать, выть. Я желал бы обладать крыльями, чешуею, корой, выдыхать пар, иметь хобот, извиваться всем телом, распространиться повсюду, быть во всем, выделяться с запахами, разрастаться как растения, течь как вода, трепетать как звук, сиять как свет, укрыться в каждую форму, проникнуть в каждый атом, погрузиться до дна материи, – быть самой материей!⁴⁰²

³⁹⁸ Напр., Фелисите – героиня новеллы Флобера *Простая душа*.

³⁹⁹ В планах исследования о Флобере значилось рассмотрение *Искушения св. Антония* как менипповой сатиры.

⁴⁰⁰ Флобер 1971: 489.

⁴⁰¹ Цит. по: Бочаров, Гоготошвили 1996: 497-498.

⁴⁰² Флобер 1971: 525.

Способ реализации идеи круговорота жизни – является одним из параметров, по которым мы будем сравнивать карнавалы Бахтина и Булгакова. Забегая несколько вперед, отметим, что Булгаков здесь окажется ближе к флюберовской метаморфозе, чем к карнавальному гротеску. Однако и у Бахтина, согласно И. Фридману, все несколько сложнее; в своей статье «По направлению к рампе: Бахтинский 'хронотоп'» (2004) он различает внутреннее (жреческое, центростремительное) преобразование и внешнее (магическое, центробежное) и говорит о том, что идея карнавального возрождения оказывается ближе к первой модели, но в то же время он замечает, что Бахтин избегает развития идеи преобразовательно-катартического воздействия на индивид, характерного для жертвоприношения.⁴⁰³ И таким образом, способ преобразования у Бахтина является одновременно магическим и жреческим, но не катартическим. О том, что Бахтин старается избегать в *Хрон.* хронотопов, чреватых катартикой, автор пишет:

<...> анализируя «Золотого осла» Апулея и признавая влияние на него «прямой фольклорной традиции», где идея метаморфозы преобразуется «циклическим рядом метаморфозы зерна», а также влиянием на роман очистительных (катартических) мистерий элевсинского типа, Бахтин сперва заявляет, что углубляться в анализ формы метаморфозы, предполагающей «мистериальное очищение» Люция «по существу здесь не место», а затем делает следующий «снижающий» вывод: «Вина, возмездие, очищение и блаженство носят... приватно-индивидуальный характер: это частное дело отдельного человека».⁴⁰⁴

Следует уточнить, как Бахтин понимает катарсис. Е. Волкова и С. Оруджева, занимавшиеся изучением этого вопроса, отмечают, что термин 'катарсис' у него встречается всего пять-шесть раз, в то же время он широко использует его понятийно-терминологические вариации: «освобождение», «изгнание», «милование», «разрешение», «веселое бесстрашие», «эстетическое самоутешение» и т.п.⁴⁰⁵ Авторы обращают внимание на тот факт, что Бахтин отказывался применять аристотелевский катарсис к романам Достоевского. Знаменитые слова Бахтина о том, что «ничего окончательного в мире еще не произошло, последнее слово мира и о мире еще не сказано» описывают новый тип катарсиса – *диалогический*, которым завершаются романы Достоевского.⁴⁰⁶ Катарсис

⁴⁰³ Фридман 2004:

⁴⁰⁴ Там же, 381-382.

⁴⁰⁵ Волкова, Оруджева 2000: 108.

⁴⁰⁶ «Тот катарсис, который завешает романы Достоевского, можно было бы – конечно, не адекватно и несколько рационалистично – выразить так: ничего окончательного в мире и

отдельного человека оказывается частным делом и потому не входит в поле видения Бахтина в *ТФР*. Катарсис карнавала, где доминирует идея праздничного освобождения от страха и всего устаревшего через смех, пишут Волкова и Оруджева⁴⁰⁷, оказывается ближе к катарсису Аристотеля. От себя добавим лишь, что карнавальная катарсис – это коллективный *смеховой катарсис* (или *смеховой*)⁴⁰⁸ зрителя и участника, а не индивидуальный катарсис карнавальная жертвы.

Еще один важный текст из архива Бахтина, на который обращает внимание И.Л. Попова, также свидетельствующий о наличии иного подхода к проблеме страдания и насилия, – небольшой набросок, начинающийся словами: «Добрейший мэтр Рабле» (*АБ*, 4/2: 609), – относится ко времени написания книги о Рабле. Здесь звучат идеи в духе Франциска Ассизского о ненасильственной исторической смене.

1. <...> Хорошая человечность, смеющаяся над собой и потому неспособная на жестокость ради человечности (ощетинившийся) кровавый гуманизм). Человечность, не считающая себя последним словом.
2. Францисканское освещение материально-телесного низа <...> Относительность малого и большого в процессах материально-телесной жизни, равенство космического и внутрителесного. Божественность всего.
3. Веселая доброта как высшее определение божественного <...> (там же).

В замысле Бахтина францисканская «веселая доброта» противопоставляется кровавому насилию самоутверждающейся власти. В опубликованном тексте *ТФР* эпитет «добрейший мэтр Рабле» остается, но идея ненасильственной смены оказывается с трудом различимой.

Вот с этими чучелами и расправляется беспощадно жестоко и в е с е л о <здесь и далее разбивка автора – М.Б.> добрейший мэтр Рабле. С ними расправляется, в сущности, то в е с е л о е время, от лица и в тоне которого Рабле говорит. Живых людей Рабле не терзает – пусть себе уходят, – но сначала пусть снимут с себя свою королевскую одежду или свой по-маскарадному пышный плащ сорбоннского магистра, глашатая божественной правды (*ТФР*, 4/2: 230).

о мире еще не сказано, мир открыт и свободен, еще все впереди и всегда будет впереди» (*ППД*, 6: 187).

⁴⁰⁷ Волкова, Оруджева 2000: 128-129.

⁴⁰⁸ В. Махлин использует вариант 'смеховой катарсис': «веселый, бахтинский "смеховой" катарсис» (Махлин 2006: 219), о *смеховом катарсисе* Бахтина см.: Попова 2009: 153, 181-182.

Таким образом, по Бахтину, карнавальная жертва – это не индивид или частный представитель общества, а чучело, маска, олицетворяющая различные социальные пороки и зло, уходящего в прошлое настоящего; расправа над ними является «жестоккой» и «веселой» одновременно, однако не бросает тени сомнения на добродетель «мэтра Рабле». Развенчивающие карнавальные действия направлены против надеваемых масок: короля, магистра и др., абсолютизирующих свою правду, но не против «живых», частных людей. В отличие от тоталитарного карнавала в карнавале Рабле / Бахтина «живых людей» «не терзают», не преследуют.

Как отмечает И. Попова, влияние францисканства на более позднюю европейскую культуру сказалось в становлении Ренессанса с его идеей поклонения Христу в его детской слабости и страдании. Францисканская подоплёка бахтинского карнавала перекликается с образом булгаковского Иешуа с его учением о добрых людях и грядущем царстве истины (об интересе Бахтина к Христу Булгакова в традиции спиритуалов мы говорили в *Главе I*). Эти и другие францисканские мотивы Достоевского (например, связанные с образом страдающего ребенка) также отчетливо различимы в *ММ*, прослежены во многих работах о Булгакове.⁴⁰⁹

* * *

Таким образом, черновики и наброски Бахтина проливают совершенно иной свет на его отношение к смерти и страданию по сравнению с тем, что мы находим в *ТФР*. Сталинский террор было бы правильнее отождествить не с карнавальным гротеском, а с флюберовским «печальным гротеском» и массовым истреблением твари. В бахтинских *официальных* построениях жертва и индивид, переживающий индивидуальную смерть, становятся своего рода фигурой умолчания, но не по причине приверженности главенствующей идеологии, с которой, как уже отмечалось, у Бахтина не было однозначных отношений. Знакомство с его рабочими записями, на наш взгляд, позволяет сделать вывод о том, что Бахтин не столько оправдывает насилие тоталитарного карнавала, сколько признает его как данность: «Бывают эпохи, когда дети угнетают и убивают отцов (ренессанс,

⁴⁰⁹ Ребель 2001; Зеркалов 2004;

наша), и эпохи, когда наоборот, отцы угнетают и умерщвляют детей (все авторитарные эпохи)», – опять же в черновиках пишет Бахтин (*Доп.*, 5: 93). Мужество Бахтина, которое ни у кого не вызывает сомнения,⁴¹⁰ и его последовательность как философа заключается в том, что он и сам готов погибнуть: «Испытание мудреца есть испытание его философской позиции в мире, а не тех или иных, независимых от этой позиции, черт его характера» (*ППД*, 6: 130); это описание героя – носителя идеи в мениппее вполне можно отнести и к автору карнавально-мениппейной теории. Ирина Сандомирская в этом видит «сознательное теоретическое действие философа, который скорее поверит в танатологические начала культуры, чем в ее начало (или конец) в Эдемском саду».⁴¹¹

С этим мнением мы согласны лишь отчасти. На наш взгляд, Бахтин верил в миф о Золотом веке, т.е. связывал начала культуры с мифологическими временами, что впрочем сочеталось с танатологической направленностью его философии, которая в равной степени была свойственна и его брату Николаю Бахтину⁴¹². Михаил Бахтин в отличие от брата не покидает Россию, что, конечно, можно рассматривать как определенный шаг к самоубийству; Бахтин чудом не погиб и, по всей видимости, себя считал одним из «непогибших»⁴¹³; однако и его брат бежит из России не из страха смерти.⁴¹⁴ В эмиграции Николай (также как и Михаил) большой поклонник Бодлера, напишет несколько статей о «радостном приятии Рока»⁴¹⁵, одну из них – философское эссе «*Похвала смерти*» (1926) было бы интересно сравнить со статьей Жоржа Батая «*Радость перед лицом смерти*» (1939). Осознание неизбежности и необходимости обновления, приводящее к приятию собственной смерти, у братьев Бахтиных созвучно с готовностью к смерти как «внутренним согласием жизни с ее жестоким разрушением»⁴¹⁶, которую мы находим у добровольных потенциальных жертв тайного общества *Ацефал* (калька греч. ἀκέφαλος – обезглавленный)⁴¹⁷, одним из основателей которого был Батай. К этой параллели мы вернемся позже.

⁴¹⁰ «Мужество, с которым Бахтин отнесся к собственной судьбе, не только лежит в основе его построений; оно куда несомненнее, чем они» (Аверинцев 2001: 483).

⁴¹¹ Липовецкий, Сандомирская 2006: 15.

⁴¹² О танатологической направленности философии Михаила Бахтина см. также: Исупов 2001.

⁴¹³ О замысле написания ненаучной статьи «*О непогибших*» Бахтин сообщал в беседе с С. Бочаровым (Бочаров 1999: 492).

⁴¹⁴ См. его биографию, напр.: Федякин 2008.

⁴¹⁵ Статья «*Ф.Ф. Зелинский*», Бахтин Н. 2008: 180.

⁴¹⁶ Батай «*Радость перед лицом смерти*» (1939) // Батай 2004: 483.

⁴¹⁷ Зенкин 2006: 118.

Оптимистическое переживание надвигающихся перемен Бахтин находит у Рабле, борящегося «с эсхатологизмом и с пессимистическим восприятием катастрофы» (*Теория романа. Теория смеха. О Маяковском*, 5: 58). Об этом он пишет в набросках 1920-40-х годов в связи с эсхатологическими настроениями в России накануне Первой мировой войны и позицией футуристов, подобно Рабле, сражающихся с пессимизмом.

Предчувствия надвигающегося большого – событий, переворотов, катастроф, космических, мировых и иных, – охватившие русское общество до войны. Мистическое и революционное кликушество символистов, декадентов, Мережковского и иных. Позиция футуристов, Хлебникова и Маяковского (борьба Рабле с эсхатологизмом и с пессимистическим восприятием катастрофы – катастрофа веселая и обновляющая мир) (там же).

Эсхатология и народно-карнавальная утопия – два взаимосвязанных способа восприятия исторических изменений: с «расцветом эсхатологизма <...> происходит параллельное усиление народно-смеховых форм, как реактива» (*Доп.*, 5: 113). В этом свете утопические построения Бахтина могут быть рассмотрены как попытка борьбы с собственным пессимизмом, требующая от него «перестройки авторской “души”». ⁴¹⁸ Ведь «в “грубой” истории, где старое борется с новым, такая лирическая душа может быть только на стороне завершеного и обжитого старого» («*Теория романа. Теория смеха. О Маяковском*», 5: 62), – признается сам себе Бахтин. Здесь «старое» соотносится не с официальным, догматическим, а с его личным, «обжитым» миром⁴¹⁹, который также не минует катастрофы обновления. По всей видимости, еще и по причине согласия с собственной смертью в обновляющей катастрофе индивидуальная смерть не находит места в бахтинской философии карнавала.

Однако для проверки распространенного представления о тождественности представлений о карнавалах Бахтина и Булгакова мы будем опираться на наши выводы, основанные на анализе печатных текстов Бахтина. Подытоживая, отметим, что в *ТФР* мы находим два основных типа карнавальной жертвы: чучело – олицетворение человеческих пороков и бед, и жертвенное мясо животного, которое становится частью празднующего космического всенародного тела. Факт отсутствия показа карнавальной жертвы как страдающей плоти и частного

⁴¹⁸ О карнавале Бахтина как «критической утопии» см.: Gardiner 1993: 30.

⁴¹⁹ Бахтин 1997: 93.

человека у Бахтина, представляется нам неожиданным на фоне карнавализованного романа Булгакова, где две главные ритуальные жертвы осмыслены иначе: барон Майгель – козел отпущения, приносимый в жертву как на древнейших таинствах, скрытых от глаз непосвященных, и Иешуа – публично казненная пасхальная жертва. Здесь со всей очевидностью, ритуальные жертвы у Бахтина и у Булгакова оказываются противопоставлены как не трагическая и трагическая соответственно. Несколько упрощая, можно сказать, что для первой нет частного: страданий и смерти, для второй – есть. Таким образом, несмотря на карнавальный пафос *ММ* в целом, отдельные сцены романа не так однозначно согласуются с карнавальной теорией Бахтина. Детальное сопоставление карнавалов Бахтина и Булгакова еще впереди, однако уже из этого предварительного наблюдения можно сделать вывод о необходимости более четкого различения сатурналистической и карнавальной жертвы, которые все же не до конца тождественны, как мог бы предположить читатель *ТФР*, познакомившись с рассуждениями Бахтина о *карнавальном фольклоре античности*. Для этой цели мы рассмотрим ритуальные основы праздников карнавального типа у Бахтина и Булгакова (см. *Главу IV*) и в современной им науке.

II.4. Карнавал, праздник, жертвоприношение как научная тема 1930-40-ых годов

Карнавал у Бахтина представлен как форма, наиболее ярко выражающая «специфическую праздничность праздника» (*ТФР*, 4/2: 17), т.е. связь с кризисным состоянием, с моментами смерти и возрождения, смены и обновления. Как уже многократно отмечалось, несмотря на то, что идеей *сверхпраздничности* карнавала пронизано все его исследование народной культуры средневековья, Бахтин не рассматривает природу праздника как такового.⁴²⁰ Понятие «праздничной культуры» у Бахтина заменено понятием «смеховой культуры» и его многочисленными вариантами. Термин «смеховая культура» (*Lachenkultur*)

⁴²⁰ Ср. с тем, как Ноулс рассматривает изучение праздничности у Н. Фрая и Ц.Л. Барбера (C.L. Barber, *Shakespeare's Festive Comedy*), см.: Knowles 1998: 6-7.

использовал Герман Райх в своем исследовании *Мим* (1903)⁴²¹, помимо этого основными источниками сведений о празднествах карнавального типа для Бахтина были работы: *История смеховой литературы*, составленная К.-Фр. Флегелем, *История гротескно-комического* К.-Фр. Флегеля и Ю. Мезера и исследования раблезистики 1910-20-х годов, новый этап развития которой ознаменовался изучением праздничной культуры средневековья.⁴²² Об актуальности «проблемы» карнавала в 1930-е годы и развитии теории карнавала в направлении, заложенном Ф.Х. Рангом, в частности, в работе сына его учителя Фаддея Зелинского Адр. Пиотровского *Комедийный театр Аристофана* (1934), уже писала И. Попова.⁴²³

Мы в свою очередь сочли необходимым также упомянуть о деятельности А. Луначарского, по инициативе которого была организована комиссия по изучению сатирических жанров при группе языков и литератур Отделения общественных наук Академии наук. В *Отчете о деятельности Академии наук СССР в 1931 году* перечислены представленные комиссии работы «И.М. Нусинова “Социальные корни сатиры и юмора”, К.Н. Державина “Испанский плутовской роман, как сатирический жанр” и “Сатирический памфлет Великой французской революции”, П.Н. Беркова “Козьма Прутков”, О.М. Фрейденберг “Генетическая семантика сатиры”, В.П. Адриановой «Кабацкий праздник» (Социальная сатира XVII в.), И.П. Еремина “Народная драма”, А.И. Малеина “Ювенал в европейской сатире» и др.⁴²⁴

Статьи Луначарского о народных празднествах, современном театре, сатире и смехе⁴²⁵ свидетельствуют не только об общности интересов Бахтина и Луначарского, но и определенной близости их подходов в 1920-30-е годы. После 1929-го года статьи Луначарского (если бы они попадали в поле зрения Бахтина), должны были бы представлять интерес и в силу того, что нарком просвещения был одним из немногих, кто не только заметил появление ПТД, но и написал о ней положительную рецензию⁴²⁶, которую Бахтин будет использовать для продвижения своей диссертации. Он ответит на отзыв Луначарского во второй

⁴²¹ Н. Reich *Der Mimus*.

⁴²² Подробнее см.: Попова 2009: 135-139; 150-153; Попова 2006.

⁴²³ Пиотровский 1934, подробнее см.: Попова 2009: 139.

⁴²⁴ *Отчет о деятельности Академии наук СССР в 1931 году*, 1932, Л., АН СССР, с. 370, Цит. по: Луначарский 8: 621-622.

⁴²⁵ «Юмор ирландский и юмор французский» (1914), «О массовых празднествах, эстраде и цирке», «О народных празднествах» (1920); «Будем смеяться» (1920), «Что такое юмор?» (1930), «О сатире» (1930) и др.

⁴²⁶ Рецензия «О “многоголосности” Достоевского: По поводу книги М.М. Бахтина “Проблемы поэтики Достоевского”» (1929) была опубликована в журнале *Новый мир*, № 10.

редакции своей книги, одоббив некоторые развитые им собственные идеи о многоголосии, и отвергнув его выводы идеологического характера о поэтике (ППД, 6: 40-46). И хотя реакция Бахтина в 1960-е годы обнаруживает его несогласие с политически ангажированным подходом Луначарского, нам важно отметить и эту традицию изучения сатиры и смеха.

Штудирова работы А. Бергсона, Х. Гейфдингга, Т. Липпса, И. Фолькельта и др., Луначарский планировал написать книгу *Социальная роль смеха*; замысел так и не осуществился.⁴²⁷ В 1935-м году посмертно был опубликован его доклад «О смехе» (1931), где Луначарский говорил о карнавале как об одной из страниц истории смеха. Перечисляя общеизвестные факты о карнавале, Луначарский не упускает из виду связь карнавала с жертвоприношением и делает интересное замечание о замене аристократической жертвы жертвой плебса.

Карнавал – это обычай, который идет из глубины истории Вавилона и доходит до наших дней. Карнавал играл огромную роль в римской и доримской культуре <...>. В нем есть и магическое переодевание, есть и замена более древнего обычая – человеческого жертвоприношения, – которая представляет собой культурное явление громадной важности. Речь идет не только о замене ценной жертвы менее ценной, но и о замене жертвы, которую раньше приносил аристократический класс, жертвой которую приносит плебс. Кроме того, карнавал служил для господствующих классов некоторым предохранительным клапаном, так как во время карнавала давалась некоторая общественная вольность классам угнетенным. В обычное время низшие классы могли смеяться над высшими только втихомолку, во время же карнавала открывалась возможность свободной насмешки. Организаторы карнавала чувствовали, что это, с одной стороны, дает выход накопившемуся классовому недовольству, а с другой стороны, что этот выход – несерьезный.

Противопоставление насмешки и серьезности очень важно для понимания социальной функции смеха.⁴²⁸

В отличие от Бахтина у Луначарского «серьезность» связана не с официальным миром, а со способом выражения недовольства плебса; «насмешка» или карнавальная смех оказываются противопоставленными *несмеховому* выпусканию паров, т.е. бунту или революции. Еще одно очевидное отличие – у Луначарского карнавал не стихия, так как есть «организаторы карнавала», целью которых является регулирование негативных эмоций в обществе. Несмотря на, казалось бы, сугубо научный характер изучения смеха у Луначарского, его наблюдения имеют непосредственное практическое значение для выработки стратегии управления настроением победившего класса.

⁴²⁷ Луначарский 8: 621-623.

⁴²⁸ Там же, 536-537.

Можно было бы отметить и еще одно направление изучения карнавала: 1930–40-е годы становятся тем временем, когда, по всей видимости, на фоне подъема фашизма начинается целенаправленное изучение феномена праздника в Европе. И фашизм в Италии, в Германии, и сталинизм возрождают традицию революционных праздников, которые возвращают толпу к ее античным и архаичным ритуалам. Голландец Йохан Хейзинга, заключенный в концлагерь за осуждение нацизма и антисемитизма, в своей книге *Homo ludens* (1938) приводит выдержку из опубликованной в то же самое время статьи о празднике еще одной жертвы фашизма, венгра Карла Кереньи.⁴²⁹ По утверждению Хейзинги, эта статья имеет непосредственное отношение к его исследованию понятия игры. Он соглашается с автором в том, что «история культуры не проявила должного внимания к феномену праздника».⁴³⁰ «Феномен “праздничного”, кажется, совершенно ускользнул от этнологов», – пишет Кереньи.⁴³¹ «По реальности праздничности “скользят мимо <...> в науке так, словно ее и вовсе не существовало”».⁴³²

Накануне наступления фашистского режима во Франции проблема соотношения праздника и жертвоприношения регулярно выносится на обсуждение парижского Коллежа Социологии (Le Collège de Sociologie), где праздник рассматривается как стихия, в которой рождается сакральное, – та сила, которой не хватает современному обществу.⁴³³ Существуют работы, в которых сравниваются позиции Бахтина и членов Коллежа;⁴³⁴ и для нас это сопоставление интересно, оно позволяет уточнить специфику бахтинской концепции.

Член Коллежа Роже Кайуа в своей «теории праздника» (*Человек и сакральное*, 1939)⁴³⁵, подчеркивая органическую связь праздника и жертвоприношения, как будто не может до конца нащупать нерв, их соединяющий.

⁴²⁹ К. Кереньи под давлением фашистского режима эмигрировал из Венгрии в Швейцарию. См. его статью: «*Vom Wesen des Festes*» (Kerényi 1938).

⁴³⁰ Хейзинга 1997: 39.

⁴³¹ Kerényi 1938: 65, Цит. по: Хейзинга 1997: 39.

⁴³² Kerényi 1938: 63, Цит. по: Хейзинга 1997: 39.

⁴³³ О Collège Sociology см.: Олье 2004, Зенкин 2012.

⁴³⁴ Надежда Григорьева в своей книге *Эволюция антропологических идей в европейской культуре второй половины 1920-1940-х гг. (Россия, Германия, Франция)* сравнивает различные манеры аллегорического описания повседневной реальности тоталитарных систем и параллельные поиски возможностей ресакрализации мира. Она рассматривает подходы М. Бахтина, Э. Юнгера, Х. Плесснера и членов Le Collège de Sociologie (Ж. Батая, Р. Кайуа и М. Лейриса) (Григорьева 2004).

⁴³⁵ Зимой 1939-го – 1940-го года Кайуа публикует отдельно главу «*Теория праздника*»⁴³⁵ (Caillois 1939-1940) из книги *L'Homme et le sacré*.

Данная теория праздника отнюдь не исчерпывает всех его аспектов. В частности, она должна быть согласована с теорией жертвоприношения. Последнее, вероятно, в самом деле является особым содержанием праздника. Это его внутреннее движение, которое подводит празднику итог и сообщает ему смысл. Праздник и жертвоприношение, как представляется, находятся между собой в том же соотношении, что душа и тело. Не имея возможности останавливаться на этой внутренней связи, я вынужден был сделать выбор. Я постарался придать важность *жертвенной атмосфере*, которая свойственна празднику, в надежде, что читатель ощутит двойственность диалектики праздника, воспроизводящей диалектику жертвоприношения.⁴³⁶

По мнению Кайуа, сатурналии соотносятся с карнавалом так же, как ритуал жертвоприношения бога / царя с его пародийным воспроизведением.

Этот ритуал больше не имеет религиозного смысла, но идея его очевидна: как только человеческую жертву заменяют изображением, обряд утрачивает свой смысл искупления и оплодотворения, свой двойной облик устранения скверны и созидания нового мира и принимает вид пародии, заметной уже в средневековых праздниках Дураков или Невинных младенцев.⁴³⁷

В этом пародийном замещении ритуального убийства Жорж Батай, один из теоретиков жертвоприношения, обвиняет христианство с его лицемерной литургией. Христианский священник, совершая службу, смысл которой символизирует жестокое убийство Бога, не осознает содеянное как грех, в то время как само по себе жертвоприношение не может быть «чистым»: «жертвоприношение еще не в полной мере осознано <...> поскольку глубочайшей истиной, скрытой в жертвоприношении, является томительная жестокость (подчеркивание автора – Н.Б.), то его интерпретации приобретали характер уловки».⁴³⁸

Лицемерие христианства с конца XIX-го века обсуждается в различных контекстах как смерть Бога, кризис церкви, богоискательство и т.п. и отражает поиск новых способов ресакрализации жизни. Эти дискуссии проходят в то самое время, когда Бахтин работает над Рабле. Доступа к современным зарубежным исследованиям, по крайней мере в 1940-е годы, у него не было⁴³⁹, следовательно,

⁴³⁶ Кайуа 2004: 241.

⁴³⁷ Кайуа 2004: 445.

⁴³⁸ «Радость перед лицом смерти» (1939), Батай 2004: 477-478.

⁴³⁹ Об интересе Бахтина к недоступной ему книге Хейзинги см.: Попова 2009: 222. О том, что Бахтин пытается следить за тем, как изучается праздник в западной философии, свидетельствует его ссылка на более позднюю работу Отто Фридриха Больнова «Новая

возможность влияния исключается; и тем важнее становится отметить, во-первых, одновременность всеобщего интереса к празднично-игровой проблематике и жертвенным ритуалам на фоне тоталитарных режимов, а во-вторых, отсутствие у Бахтина постановки вопроса о жертвоприношении как конститутивной части праздника вообще и карнавала, в частности. На наш взгляд, обход трагедии и жертвы у Бахтина можно рассматривать как попытку противостояния сталинскому карнавалу, который требует жертв; в этом может заключаться его антисталинская утопия. Факт отсутствия развития связи праздника вообще с ритуальным жертвоприношением в теории карнавала Бахтина становится еще более очевидным при рассмотрении мифологических основ праздника карнавала.

II.5. Ритуально-мифологические корни карнавала

II.5.1. Миф о Золотом веке

Основным содержанием сатурналий и карнавала, по Бахтину, является разыгрывание ситуации возвращения в Золотой век – время изобилия и свободы, счастливое беззаботное детство человечества. Топос Золотого века присутствует в мифологии практически всех народов и в разные времена осмысливается как Аркадия, Острова блаженных (Элизиум), остров Буян, Рай (Эдем), Царствие божие, Вечный мир или Светлое будущее. Хрестоматийным описанием Золотого века считается рассказ Гесиода о четырех поколениях в поэме *Труды и дни*. С древних времен Золотой век является устойчивым топосом утопических построений, так, М. Элиаде в работе *Миф о вечном возвращении* (1949) говорит о Золотом веке у Маркса как награде за историческое зло и насилие. Вариантов этого мифа существует столько, сколько мифотворцев; бытующие представления либо смешивают Хаос с Золотым веком, либо разделяют их как последовательно чередующиеся, одни склонны идеализировать, другие – демонизировать, помещать в прошлое или будущее, связывать с концом, началом или вечным возвращением.

убереженность. Проблема преодоления экзистенциализма» (1955), которую он оценил как слабую (*ТФР*, 4/2: 297).

Исследование мифологемы Золотого века с конца XX-го столетия идет по стопам Джорджа Фрезера, автора многотомного труда *Золотая ветвь: Исследование магии и религии* (1890-1915)⁴⁴⁰, на которого Бахтин ссылается во введении издания 1965-го года. Однако в отличие от Бахтина, Фрезер связывает главную идею карнавала и сатурналий – возврат Золотого века – не только с идеей пиршественного изобилия, веселья и свободы, но и с платой за них богу Сатурну.

<...> на светлое предание о правлении Сатурна легла черная тень: по имеющимся сведениям, алтари этого бога были запятнаны кровью человеческих жертвоприношений, на смену которым в более гуманную эпоху пришли их изображения. Эта темная сторона культа Сатурна не оставила никакого, или почти никакого, следа в описаниях Сатурналий, дошедших до нас в сочинениях древних авторов.⁴⁴¹

Идею платы за Золотой век развивают многочисленные последователи Фрезера, в частности, и Р. Кайуа; для него Золотой век – это счастливое царство Сатурна, или Кроноса, но вместе с тем, время, когда «Кронос пожирал своих детей»⁴⁴². Самопроизвольное плодородие земли невозможно без оборотной стороны. Первобытная эпоха – время буйных и беспорядочных творений, ужасных, чудовищных исчадий, а Хаос и Золотой век – это «два лика одной и той же воображаемой реальности, <...> мира без правил»⁴⁴³.

Этому мифологическому миру, противостоит мир порядка, нынешний, исторический, реальный мир. Праздник, проистекающий в «пространстве-времени мифа»⁴⁴⁴, должен «актуализировать и осовременить мифическое прошлое, чтобы мир вышел из него обновленным»: «Праздник – это обретенный и заново перестроенный Хаос».⁴⁴⁵ Характерные для праздничного времени сексуальные излишества и злоупотребления в еде, разгул и буйство – не просто разгрузочные действия, а действия ритуального характера. За каждым нарушением правил обыденной жизни стоит логика гармонизации отношений общества и обновляющейся природы.

«...праздники, на которых стремятся снова пережить первобытный век, – греческие кронии или римские сатурналии, имеющие характерные названия,

⁴⁴⁰ *The Golden Bough: A Study in Magic and Religion.*

⁴⁴¹ Фрезер 2006: 611.

⁴⁴² Кайуа 2004: 429.

⁴⁴³ Там же.

⁴⁴⁴ Caillois 1950: 142.

⁴⁴⁵ Кайуа 2004: 434-435.

включают в себя переворачивание социального строя»⁴⁴⁶, – пишет Кайуа, они оформляются по принципу действий наоборот. К числу таких праздников он относит и современный карнавал, где механизм переворачивания работает уже автоматически, так как с заменой человеческой жертвы, «царя Хаоса» римских сатурналий, на ее изображение, обряд утрачивает «свой двойной облик устранения скверны и созидания нового мира»⁴⁴⁷ и превращается в его пародию. Кризис, пережитый Кайуа во время Второй мировой войны, заставляет его раскаяться в своих ранних убеждениях в духе деятельности Collège de Sociologie. Оказалось, что те силы сакрального, которые его деятели пытались пробудить в обществе для его интеллектуального обновления при помощи реанимирования праздника, не работают в демократическом режиме, но хорошо применимы в гитлеровском, невольным сторонником которого Кайуа ненадолго становится в конце 1930-х годов. Отказавшись от своего утопического проекта изменения мира, он должен был пересмотреть свое представление о сакральном и о породившем его Хаосе Золотого века. В книге *Люди и игры* (1957) он говорит о «чарующем хаосе» праздника как о ловушке для человечества на пути к цивилизации и о первозданном хаосе как «беспамятном и безбудущном времени», несущем «циклический, леденящий страх возвращения Масок-Творцов».⁴⁴⁸

Здесь будет интересно привести критику, которой Рене Генон подверг теорию праздника Кайуа в своей статье *«О значении карнавальных праздников»* (1940).⁴⁴⁹ Философско-эзотерический подход Генона демонстрирует представление, во многом перекликающееся с представлениями мистического писателя Булгакова. По мнению Генона, основная проблема Кайуа заключается в том, что он (мы добавим: как и Бахтин) отождествляет карнавальное возвращение к Хаосу с Золотым веком. Признавая тот факт, что современный карнавал восходит к древнеримским сатурналиям, хотя и является их жалкой тенью, Генон спорит с расхожим утверждением о том, что в этих празднествах отражается воспоминание о Золотом веке и его идея равенства. На самом деле это равенство сатурналий подразумевает не «первозданное неразличение социальных функций», а «ниспровержение иерархических отношений».⁴⁵⁰ Такое опрокидывание в христианском мировоззрении является характерной чертой «сатанизма».

Бог Сатурн разделяет общую судьбу всех языческих божеств, в христианские времена превращаясь в падшее божество. Однако подобное представление «не

⁴⁴⁶ Там же, 444.

⁴⁴⁷ Там же, 445.

⁴⁴⁸ *Les Jeux et les Hommes*. Подробнее см.: Зенкин 2007: 7-32. (Кайуа 2007: 146).

⁴⁴⁹ Генон 1991.

⁴⁵⁰ Там же, 46.

затрагивает и не изменяет основного характера этих божеств в той мере, в какой они вневременным образом олицетворяют принципы надчеловеческого порядка». ⁴⁵¹ Наличие такой скрытой от посторонних людей ипостаси Бога Сатурна как олицетворения надчеловеческого порядка эзотерист Генон был готов подтвердить «астрологическими интерпретациями Сатурна». ⁴⁵² Содержащиеся в карнавале «сатанинские» элементы объясняются не «зловещим» аспектом Сатурна, а порочными наклонностями «падшего человека», который получает возможность их канализировать в праздничные дни. Предвиденность карнавала позволяют огородить его разгул и вписать его во всеобщий порядок. С угасанием традиции карнавала утрачивается механизм регулирования беспорядка. В современном обществе беспорядок из карнавального превращается в тотальный, проникая во все сферы жизнедеятельности человека. Так что, по Генону, мы живем во времена «непрерывного и зловещего карнавала» ⁴⁵³, который является следствием порочности материального мира в целом, а не порождением определенного типа власти.

В свою очередь Бахтин, как мы уже отмечали, основывая свою теорию карнавала на древнейшем мифе о райском состоянии человечества начала истории (идеи равенства, образов изобилия и т.п.), использует лишь одну часть мифа о Золотом веке, опуская идею жертвоприношения как платы за изобилие. «Гротеск, порожденный народной смеховой культурой, в сущности, всегда – в той или иной форме, теми или иными средствами – разыгрывает возврат на землю сатурнова золотого века, живую возможность его возврата» (*ТФР*, 4/2: 59), в этом заключается утопический момент домодернистского гротеска. Его причастность к Золотому веку, как совершенно другому миру, как возможности совершенно иной жизни оформляется через телесное смешение («Как и античная сатирическая драма, смеховая культура средневековья была в значительной степени драмой телесной жизни <...> большого родового народного тела, для которого рождение и смерть не абсолютные начало и конец», там же, 101).

«Мир золотого века» и мир карнавальной правды оказывается «подлинно родным миром» человека, куда он возвращается, когда разрушается, возрождается и обновляется существующий мир. Из такого «двутелого, двутонового хаоса» Золотого века рождается «новая монументальность» бытия (*Теория романа. Теория смеха. О Маяковском*, 5: 61). В описаниях Бахтина гротеск маркирует пространство Золотого века, а идея карнавального обновления выстраивается не

⁴⁵¹ Там же.

⁴⁵² Там же.

⁴⁵³ Там же, 48.

на антитезе Хаос / Золотой век, а на амбивалентном образе веселой смерти. Эпоха правления Кроноса (Сатурна), в честь которого устраивались первые карнавалы – кронии (сатурналии), у него представлена в однозначно положительном аспекте: вместо ужасного хаоса – веселый, «катастрофа веселая и обновляющая» (там же, 5: 58). Семантика хаоса просвечивает за моментами кризиса и катастрофами (революциями и войнами).

В целом можно сказать, что Бахтин мало обращается к мифологическим понятиям, явно предпочитая им понятия экзистенциальные и утопические. Мифологическое время – это «вечное настоящее, настоящее кризиса и решения» (*Доп.Д.*, 6: 327), в котором происходит слияние идеально-утопического и реального. Концепция этого времени была изложена в *Хрон.*, она основана на так называемой «исторической инверсии» (3: 399-404), сущность которой, с одной стороны, сводится к изображению как уже бывшего в прошлом того, что на самом деле может быть или должно быть осуществлено только в будущем, а с другой, подразумевает надстраивание мифологической реальности вверх и вниз по вертикали времени.

Пусть эти вертикальные надстройки и объявляются потусторонне-идеальными, вечными, вневременными, – это вневременное и вечное мыслится как одновременное с данным моментом, с настоящим, то есть как современное, как то, что уже есть, это лучше, чем будущее, которого еще нет и которого еще никогда не было (*Хрон.*, 3: 401).

Такая инверсия свойственна мифам о рае, о Золотом веке, о героическом веке и т.д. Иначе историческая инверсия работает в эсхатологических мифах, где разрушение будущего, переживается как конец времени в настоящем (новый хаос, сумерки богов, наступление царствия Божия).

Символом идеального состояния в утопической концепции Бахтина является образ большой материнской утробы, ее прообразом является плодородное лоно земли века Сатурна, которое обеспечивает бесконфликтность, беззаботность и безгрешность благородного дикаря. В *Доп.* Бахтин выразит эту мысль более точно: «Всякая активность преступна (в пределе это всегда убийство). Идеал – внутриутробное состояние» (6: 93). Психологические рассуждения о Золотом веке содержатся и в лекции Бахтина о Сологубе.⁴⁵⁴

⁴⁵⁴ Об использовании Бахтиным психоаналитического подхода в изучении Сологуба писала Л. Силард (Силард 1993: 169-170).

Миф и легенду выдумать нельзя. В опыте каждого человека было райское состояние: это – жизнь в утробе матери; изгнание из рая – рождение. Сознание забыло эти моменты, но бессознательно они живут в нашей душе (*Запись курса лекций по истории русской литературы*, 2: 312).

<...>

В утробе матери между желанием и воплощением желания разницы нет. Отсутствие разрыва между желанием и удовлетворением желания сохраняется в памяти и находит свое выражение в интуитивном творчестве, где древние душевные настроения сплошь на стороне души (там же, 313-314).

Для Бахтина Золотой век – это возвращение человека «к себе», в «большую утробу» человечества, единственное гармоническое состояние человека. Это фрейдистское толкование карнавала, дающее исследователям повод заподозрить у Бахтина «комплекса Золотого века»⁴⁵⁵, заслоняет мистериально-аграрную основу пракарнавальных праздников. Далее мы остановимся подробнее на той мифологической базе сатурналий и карнавала, которая не нашла отражения в теории Бахтина.

II.5.2. Миф об умирающем и воскресающем Боге

Описываемые Бахтиным карнавальные формы (масленичные шествия, пасхальные празднества и т.п.) в этнографии и религиоведении рассматриваются как ритуалы религии умирающего и воскресающего бога. Их следы с древнейших времен и по сей день исследователи находят на всей территории Европы и за ее пределами (Египет, Мексика и т.д.). Впервые этот мифологический архетип был описан Д. Фрезером. По его теории целый ряд явлений праздничной культуры, в частности, западноевропейский карнавал и славянские весенние праздники восходят к древневосточной и греко-римской религии умирающего и воскресающего бога. Он отмечает поразительное сходство весенних языческих обрядов, связанных с духами растительности, и пасхальных торжеств, которыми отмечали смерть и воскрешение Христа.⁴⁵⁶ К духам растительности Фрезер относит и самого Христа, по крайней мере, в первой части мифа – принесения в жертву. Если в русском сокращенном издании *Золотой ветви* на описание

⁴⁵⁵ Елистратов 1995.

⁴⁵⁶ Фрезер 2006: 363.

сатурналиевских жертвоприношений отводилось чуть более пяти страниц, то в оригинале в английском двенадцатитомном издании 1913-го года теории и практике умирающего и воскресающего бога был посвящен отдельный том *Козел отпущения*, где глава о сатурналиях заканчивалась пространным замечанием, развивающим карнавальную интерпретацию распятия.

Такой подход к праздникам славянской весенней обрядности с конца XIX-го века развивался и в русской фольклористике (А. Афанасьев, В. Миллер, А. Веселовский, В. Пропп, Д. Кедрин, Н. Гринкова). В русской дофрезеровской традиции растительные существа также связывались с культом древневосточных и античных⁴⁵⁷ богов растительности, но на основании солярной теории.

Купало – «солнечное божество, а праздник К. – праздник солнца, приуроченный к поре высшего солнцестояния, когда жизненные силы природы достигли своего апогея и должны идти на убыль. Отсюда и двойственность в характере обрядов, с одной стороны веселых и разгульных, с другой – оплакивающих потопляемые или погребаемые олицетворения праздника, некогда языческие божества.⁴⁵⁸

Миф об умирающем и воскресающем боге в сценарии сатурналий может быть представлен как вторая, более поздняя, часть мифа о Золотом веке, отражающая, с одной стороны, утрату рая, а с другой, как отмечает Вальтер Буркерт, – переход к земледелию.⁴⁵⁹ Фрезер также говорит о благополучии и изобилии Золотого века как воскрешении умерщвленного бога в виде нового урожая в различных культах: Озириса, Диониса и отчасти Христа; как в сатурналиях, так и в карнавале отчетливо различимы эти мистериальные мотивы. Карнавал становится христианским продуктом религиозных игр, основанных на литургических обрядах⁴⁶⁰, подобно тому как кронии и сатурналии были продуктом античных мистерий.

В карнавальных построениях Бахтина, основанных на древнейшем мифе о райском состоянии человечества начала истории (идея равенства, образы изобилия и т.п.), как мы говорили, образ жертвы и сам ритуал жертвоприношения

⁴⁵⁷ Афанасьев находит аналогии в культе Озириса (бог света) и Адониса (солнце), см. его статью «По поводу статьи С.М. Соловьева "Очерк нравов, обычаев и религии славян, преимущественно восточных, во времена языческие"» (1850) (Афанасьев 1996: 264-279); а также: Пропп 1995: 104.

⁴⁵⁸ «Купало» // Брокгауз, Ефрон: ЭР

⁴⁵⁹ См., напр.: Burkert 1983.

⁴⁶⁰ Этой версии о происхождении карнавала придерживаются Рюдигер Мозер (R. Moser) и Юрген Кюстер (Ü.Küster), подробнее о немецком карнаваловедении см.: Колязин 2002; Реутин 1996.

опускается. Однако жертва возвращается в его концепцию путем включения в нее философии религии умирающего и воскресающего бога, когда в *ТФР* Бахтин говорит о воспроизведении мистериальной “идеи-образа возрождения”, зародившейся в «древнейшем мифологическом мышлении восточных и античных народов» (4/2: 67).⁴⁶¹ Карнавальной реализацией этой идеи-образа является гротеск («гротескный узел»).

После Ницше, которым увлекалась вся прогрессивная молодежь начала XX-го века (и Булгаков в том числе⁴⁶²), в России большую популярность завоевывает бог умирающей и возрождающейся растительности, бог вина⁴⁶³ и подземного царства⁴⁶⁴, Дионис. Интерпретация Христа как «распятого Диониса» (образ позднего Ницше) и как «обновленного Диониса»⁴⁶⁵ была традиционной для русского дионисийства начала XX-го века и, прежде всего, в трудах его популяризатора Вяч. Иванова. В своих лекциях о русской литературе Бахтин комментирует образ распятого Диониса в связи со стихотворением Вяч. Иванова «Крест зла» (первая книга лирики *Прозрачность*, 1904), в котором, однако, ни лоза, ни Дионис не упоминаются. Бахтин понимает опьянение как метафору зла, совершающегося с благословения бога, частью мира которого оно (зло) является.

Все, что становится, а все живое становится, приобщается к кресту. И приобщается не только добро, но и зло, скорее зло. Поэтому крест связан с лозой. Этот символ взят Вяч. Ивановым из Евангелия, но там он отступает на задний план, здесь <в «Кресте зла»> – очень ярко и связывается с праздниками в честь Диониса. Крест с лозой – это символ пьяной жизни, которая распинается. Но скачка здесь нет: это священное опьянение, бог требует опьянения, не напиться грешно (*Запись курса лекций по истории русской литературы. Вячеслав Иванов, 2: 323*).

Изучению религии Диониса и описанию дионисийских мистериальных ритуалов посвящено множество статей и исследований Вяч. Иванова. В *Дионисе и прадионисийстве* (1912-23) он приводит свидетельства того, что изначально в этих мистериях участники культа собственными руками разрывали на части живого быка или козла и пили его кровь (иногда в жертву приносили человека),

⁴⁶¹ Здесь он использует понятие К. Бурдаха расширительно, в оригинале «идея-образ возрождения» была связана с концепцией европейского Ренессанса и его религиозных истоков.

⁴⁶² Земская 2004: 83, см. также: Варламов 2008.

⁴⁶³ Вадим Михайлин оспаривает это непосредственное отождествление Диониса с культом винопития и считает его богом «праздничного пространства» (Михайлин 2005: 276).

⁴⁶⁴ «Вахк я живым, а мертвым – Аид», – говорит Дионис у Авсония (Цит. по : Иванов 2000: 189).

⁴⁶⁵ См.: *Эллиническая религия страдающего бога* (1917).

тем самым разыгрывая миф о титанах, разрывающих Диониса-быка. Постепенно Дионис утрачивает свой животный облик и становится «антропоморфным божеством», а заклание козла начинает рассматриваться не как умерщвление самого бога, но как приносимая ему жертва.⁴⁶⁶ Противоречие, заставляющее недоумевать Фрезера относительно того, что Дионис вкушает собственную плоть и сам себе приносит жертву, для Вяч. Иванова представляется «исконной диадой религии Диониса: он – жертва, и он – жрец»⁴⁶⁷. А. Лосев это объясняет первобытной диалектикой слитного мышления в области мифологии жертвы, разрушение которого отражено в христианстве – жертвой становится сын, которого отец приносит в жертву.⁴⁶⁸

Вяч. Иванову можно было бы предъявить обвинения об оправдании насилия, похожие на те, что предъявляют Бахтину, и найти те же аналогии его теории соборного театра с театром жестокости Антонена Арто, которые у Бахтина находит Юлия Кристева.⁴⁶⁹ В статье «*Предвестия и предчувствия*» (1906) Иванов писал: «Довольно лицедейства, мы хотим действия. Зритель должен стать деятелем, соучастником действия. Толпа зрителей должна слиться в хоровое тело, подобное мистической общине стародавних “оргий” и “мистерий”». ⁴⁷⁰ В середине 1920-х годов Иванов значительно переосмысливает свою идею соборного театра, связывая его уже не с трагическим, а с комическим началом и очистительным «всенародным смехом». С не меньшей патетикой Иванов пишет о смехе, в риторических фигурах которого временами слышится стиль Бахтина: «Встанет светлый демон смеха во весь свой рост, – и возродится великая комедия. “Смех создан на то, чтобы смеяться над всем, что позорит истинную красоту человека. Возвратим смеху его настоящее значение!”». ⁴⁷¹

Принимая во внимание роль, которую жертвоприношение играет у отца русского дионисийства, становится очевидным, что Бахтин далек от наследования его ранних идей, его карнавальная теория оказывается ближе более поздней статье Иванова по поводу постановки *Ревизора* в театре Мейерхольда «*“Ревизор” Гоголя и комедия Аристофана*» (1926) ⁴⁷², написанной после бесед Иванова с Мейерхольдом задолго до премьеры.

⁴⁶⁶ Фрезер 1983: 410.

⁴⁶⁷ Иванов 2000: 298.

⁴⁶⁸ Лосев 1996: 174.

⁴⁶⁹ Кристева 2001: 232.

⁴⁷⁰ Иванов 1995: 81.

⁴⁷¹ Ст. «*“Ревизор” Гоголя и комедия Аристофана*», Иванов 1986: 391.

⁴⁷² Это наблюдение принадлежит И. Поповой, см.: Попова 1997: 421; 2010: 589-590, см. также: Надточий 2007: 163-167.

Спектакль Мейерхольда (Бахтин также называет его «карнавальным человеком») с Михаилом Чеховым в роли Хлестакова произвел на Бахтина сильное впечатление, о чем он вспоминает в беседе с Дувакиным.⁴⁷³ К сожалению, Бахтин не оставил развернутых рассказов о спектакле, однако мы можем судить о нем по свидетельствам его современников, среди которых очень показательным представляется впечатление А. Луначарского. Помимо Достоевского, сатиры и смеха у Луначарского и Бахтина была по крайней мере еще одна общая тема – Гоголь. Нарком пишет о *Ревизоре* как о самом ярком спектакле Мейерхольда, где он ломает установившиеся традиции показа Гоголя, являя гоголевский карнавальный дух в постановке по принципу «шиворот-навыворот». Ввиду созвучности его отзыва карнавальному пафосу у Бахтина приведем значительный фрагмент описания сцены «*Мечта о Петербурге*» из его статьи «*“Ревизор” Гоголя-Мейерхольда*» (1927):

Это одна из лучших картин. Мейерхольд завалил сцену всякой гастрономической жратвой с иордансовской щедростью: пухлые, сытые, самодовольно тающие супруги-городничие, окруженные всем, что можно придумать на потребу брюха, брюхом грезят о своем будущем. С невероятной выпуклостью, которой я никогда не ощущал при чтении «Ревизора» Гоголя и на спектаклях, сделалось для меня ясным, что Гоголь сквозь сатиру на мелкое чиновничество – конечно, с известными «повестками» всей самодержавно-бюрократической «невестке» – бил глубже, в основное плотоядно-чревоугодное мирозерцание этой «толстозадой» Руси.

Что лежит в основе той непривлекательной редакции буржуазного мира, которую представляла собою эта «кондовая Русь»? Откровенное и даже не украшенное никакими фиоритурами чревоугодие, жратва. Вот слова, которые сложились Успенским и Щедриным как постоянный фонд печальной российской симфонии: жрать, тискать женские тела, угарно измываться над ближним своим, топтать его ногами, самому самозабвенно угодничать перед вышестоящими, для того чтобы иметь право еще жирнее жрать, еще круче топтать, вот крепкий каркас мирозерцания и чиновников снизу доверху, и купцов снизу доверху, и, с маленькими исключениями, абсолютно всего общества.

Мейерхольд, со своей стороны, доводит эту сцену до чего-то фламандского по округлости, по избытку, по каким-то ручейкам топленого масла, которые омывают остров блаженных, где городничий с супругой, сидя между фруктами, окороками и битой птицей, летают на крыльях самой возвышенной плотоядной фантазии. И музыка способствует этому возвышению торжествующей свиной жизнерадостности. Но, с другой стороны, каркас-то этой тупой звериности сквозит здесь, словно вся сцена просвечена лучами Рентгена.⁴⁷⁴

Сцена пира, которая у Бахтина должна была вызывать ассоциации с Рабле, у Луначарского оживляет в памяти картины фламандского живописца Якоба

⁴⁷³ Беседы... 2002: 187, 226.

⁴⁷⁴ Луначарский 3: 360-361.

Йорданса. Сходство взгляда Луначарского с описаниями Бахтина поразительно: пиршественное изобилие Золотого века и образы материально-телесного низа, карнавальная животность и наконец, сама топография взгляда, различающего верх и низ. Спектакль Мейерхольда должен был стать для Бахтина местом встречи Гоголя и Рабле. Похоже, режиссура Мастера не в меньшей степени, чем «великолепная теория всенародного смеха»⁴⁷⁵ Вяч. Иванова и обсуждения Гоголя в кругу Бахтина, подтолкнули последнего к сближению фигур Гоголя и Рабле.

* * *

В карнавальной теории Бахтина различимы идеи как раннего, дионисийствующего Иванова, так и более позднего, во многом изменившего свои взгляды после осознания всей опасности Диониса в России. Карнавальный гротеск Бахтина отражает дионисийскую (и прадιονисийскую) идею умирания / воскрешения, взятую в нетрагическом аспекте. На смену Дионису трагическому приходит «комический Дионис» – так в *Доп.* Бахтин называет брата Жана (4/1: 682). К сожалению, образ «комического Диониса» так и не нашел своего места в *ТФР*, что позволило, например, И. Фридману сделать, хотя и намеренно преувеличенный, вывод о том, что «“дионисийство” Бахтина имеет удивительную особенность: это дионисийство без Диониса, то есть без катартики»⁴⁷⁶. С этим утверждением можно согласиться, уточнив, что речь идет о катарсисе жертвы, а не хора или толпы (народа) на площади. *Карнавал Бахтина* – это тот же «праздник смерти-возрождения (но в аспекте смеха)» (*ТФР*, 4/2: 222), где коллективный *смеховый катарсис* переживают все участники карнавала, что, действительно, снимает необходимость в трагическом и «комическом Дионисе» – Дионисе вообще – и соответственно в индивидуальном катарсисе.

Карнавальная жертва у Бахтина утрачивает свой трагический ореол: животное должно быть убито и съедено а ргіогі, король – разоблачен, зима и зло прошлого – изгнаны; но карнавальные действия, по Бахтину, будут направлены лишь на их маски, а не на самих носителей. Таким образом, его карнавал может быть признан пародией на сатурналии или игрой в сатурналии. В этом Бахтин оказывается близок Кайуа, который считал, что с утратой религиозного смысла, заменой жертвы ее изображением, карнавал принимает вид пародии. Только

⁴⁷⁵ Иванов 1986: 390.

⁴⁷⁶ Фридман 2004: 381.

осознавая пародийный характер описаний жестокостей у Рабле, последний может быть назван «добрейшим мэтром», который «никого не мучает». В противном случае Бахтина можно было бы также заподозрить в уловке, о которой писал Батай в связи с лицемерием священников, закрывающих глаза на жестокость действий, воспроизводимых в церковной литургии. Тогда, действительно, можно было бы говорить о том, что Бахтин прикрывает ритуальную кровь ликованием толпы или оправдывает сталинский террор, т.е. *карнавал Сталина*. Наше исследование карнавальной теории позволяет сделать заключение о том, что *карнавал Бахтина* – это утопическое построение, которое, во-первых, необходимо отличать от того, что принято называть *тоталитарным карнавалом*, а во-вторых, не следует говорить о *карнавале Бахтина* в том же значении, что и об античных ритуалах (дионисиях, крониях и сатурналиях и др.), которые он пародирует.

Теперь, когда мы прояснили наше представление о *карнавале Бахтина*, мы можем перейти ко второй части нашей работы, где мы будем говорить о *карнавале Булгакова* и его художественном видении.

Глава III. Карнавальное мироощущение Булгакова и его отражение в *ММ*

III.1. Карнавальное мироощущение Булгакова. *Другое жизни* в *ММ*: карнавал и мнимости

Мы переходим к изучению романа *ММ* в свете карнавально-мениппейной теории Бахтина; рассмотрим особенности художественного видения Булгакова и попытаемся установить, как оно влияет на выбор повествовательных стратегий *ММ* как карнавализованного романа. Мы начинаем наш анализ в перспективе, заданной Бахтиным, расширяя ее преимущественно идеями семиотиков: Ю. Лотмана, Б. Успенского, Вяч. Вс. Иванова и их предтечи П. Флоренского, оказавшего свое влияние и на автора *ММ*; в *Главе IV* мы предложим свой анализ *ММ*, используя методы исследования древностей О. Фрейденберг, а также труды различных авторов по этнографии, фольклористике и философской антропологии, которые в свою очередь значительно дополняют исследование карнавальной проблематики у Бахтина.

Все творчество Булгакова, и в особенности *ММ*, проникнуты особым карнавальным мироощущением, которое безусловно, отличается от мироощущения, скажем, Рабле. Бахтин, скорее всего, оценил бы его как романтически окрашенное и упрекнул бы автора *ММ* в индивидуализме, как упрекал Гофмана и Гете: «Романтизуя⁴⁷⁷ карнавал (сон, мечта, чудо, магия и др., индивидуально-субъективные эквиваленты карнавала), Гофман неизбежно его обедняет, берет его внешне-декоративную сторону и одухотворяет ее в романтическом и идеалистическом духе» (*Комментарии и приложение*, 4/2: 612-613). Однако нам представляется более продуктивным говорить о карнавальном мироощущении в его философском значении, связанном не с народно-смеховым, а с «трансгрессивно-элитным». Булгаков, бесспорно, был одним из замятинских

⁴⁷⁷ Так у Бахтина.

«еретиков» или человеком карнавала в расширительном понимании: долгое время ему удавалось оставаться государством в государстве и жить в советской России по своим законам чести и долга, а после смерти по возвращении его книг в 1960-х годах, одновременно с книгами Бахтина и Солженицына, он совершает то потрясение сознания читателей, которое Александр Генис и Петр Вайль назовут «булгаковским переворотом»⁴⁷⁸.

Как уже говорилось ранее, карнавальное мироощущение в широком смысле этого понятия заключается в умении видеть мир в его свободной не-заданности и способности к интуированию иного бытия, *Другого жизни*. В своих поисках иных измерений и параллельных миров, а также возможностей соприкосновения с ними Булгаков использует результаты научных открытий (*Роковые яйца*, *Собачье сердце*⁴⁷⁹) и различные вне- или антинаучные практики: эзотеризм (П. Успенский), оккультизм, демонологию (М. Орлов, А. Амфитеатров). Его попытки экспериментирования со временем вдохновлялись как научно-фантастической литературой (Г. Уэллс⁴⁸⁰, А. Беляев) и описываемыми ей альтернативными реальностями, так и самими научными открытиями XX-го века. Все это идеи, глубоко занимавшие Булгакова как фантаста и мистического писателя.

Здесь мы говорим о таком проявлении карнавального мироощущения, которое обычно рассматривается в контексте фантастической литературы.⁴⁸¹ И карнавал, и фантастика исходят из представления о двоимирии и определенного рода соотношения сверхъестественного с обыденным. Это, конечно же, не означает, что любому писателю-фантасту свойственно именно карнавальное мироощущение или что вся фантастика у Булгакова карнавализована, например, собственно фантастическое в *ММ* – атмосфера таинственного и необъяснимого, создаваемая рассказчиком, однако в целом разделить фантастику и карнавал не так легко. Карнавальная фантастика связана со спусками в подземное царство, взлетами на небо, путешествием на острова блаженных, «сами поиски внечеловеческой и внеисторической пространственно-временной позиции», – как отмечал Бахтин, – «неизбежно» фантастичны (*ТФР*, 4/2: 612). В общем можно было бы согласиться с Ренате Лахманн, пишущей в своей книге *Дискурсы фантастического* (2009) о том, что карнавальная фантастика: формы

⁴⁷⁸ Вайль, Генис 1986: 351.

⁴⁷⁹ Файман 1991; Штейнберг 1994;

⁴⁸⁰ Rydel 1978: 293-311; Шкловский 1990; Жолковский 2011; Лахманн 2011: 129-131; 142-145; Михайлик 2008; см. также статью Вяч. Вс. Иванова «Из недавнего прошлого науки», Иванов Вяч. Вс. 6: 83-84.

⁴⁸¹ Лахманн 2009; о менипповой сатире как предыстории фантастического см: Saroferro 2010: 38-40.

гипертрофии, гротеска, неподконтрольные действующей логике сдвиги семантики, инверсия системы ценностей и т.п. служат для опрокидывания социальной иерархии с установкой на игровое начало;⁴⁸² однако, заметим, что в каждом конкретном тексте разделение этих категорий затруднительно, поскольку в каждом из них это распределение выстраивается по-своему. К их полному разграничению также не стремится Вяч. Вс. Иванов, когда относит *Собачье сердце* к числу «классических произведений фантастического (карнавального) реализма».⁴⁸³

Одним из важнейших источников образного и понятийного материала для фантастического интуирования иных миров для Булгакова был трактат Павла Флоренского *Мнимости в геометрии* (1902-22). Мариэтта Чудакова считает «едва ли не бесспорным, что страницы книги математика дали толчок художественной мысли писателя. И уже во всяком случае, без них не могут быть достаточно полно поняты особенности художественного времени-пространства заключительных глав романа Булгакова».⁴⁸⁴ Насколько нам известно, у М. Чудаковой нет специального исследования на эту тему. Ю. Лотман, описывая картину мира в *ММ*, использует этот трактат Флоренского в качестве методологической базы для развития идеи исследования пространства как семиотической категории;⁴⁸⁵ однако Лотман не принимает во внимание того факта, что Булгаков хорошо знал *Мнимости в геометрии* (далее: *Мнимости...*). Нам представляется целесообразным выстроить наш разбор этого вопроса по канве трактата; мы попытаемся выявить идеи Флоренского, созвучные карнавальному мироощущению Булгакова, и оценить значение *Мнимостей...* в истории написания романа, а также рассмотрим математическую часть трактата, что ранее не осуществлялось в полной мере в известных нам филологических исследованиях.

Трактат Флоренского был высоко оценен модернистами – математиками по складу ума или образованию: Замятиным, Хлебниковым, Белым; об этом много писали Лена Силард, Леонид Геллер, Линда Хендерсон, Барбара Лённkvист, Жан-

⁴⁸² Лахманн 2009: 13.

⁴⁸³ Ст. «Доминанта творчества М.М.Бахтина: диалог и карнавал», Иванов Вяч. Вс. 6: 119.

⁴⁸⁴ Чудакова 1974: 80.

⁴⁸⁵ Ст. «Путешествие Улисса в “Божественной комедии” Данте», «Дом в “Мастере и Маргарите”» (Лотман 2000: 303-320).

Филипп Жаккар и др.⁴⁸⁶ В своих работах они говорят как о прямом влиянии математики на литературный процесс, например, через отца Белого, Н.В. Бугаева – декана физико-математического факультета Московского университета, учителя Флоренского, который был сторонником выведения математических идей эпохи на уровень универсальной философской науки, так и о более общей тенденции синхронного поиска новых концепций пространства в науке и искусстве 1910-20-х годов. Показательным является отзыв Замятина о *Мнимостях...*, записанный К. Чуковским, о том, что в романе *Мы* (1920) «развито то же положение о мнимых величинах, которое излагает ныне [1922] Флоренский».⁴⁸⁷ Булгаков же, напротив, не отличался выдающимися способностями в области математики и физики⁴⁸⁸, но и его трактат Флоренского заинтересовал настолько, что он несколько раз его перечитывал и делал пометки на полях.

Трактат состоит из двух частей. Первая часть – математическая (первые восемь параграфов) – была написана Флоренским еще в студенчестве, т.е. в начале 1910-х годов. Преследуя сугубо научные цели, он пытается дать геометрическое истолкование мнимых величин (мнимые числа не по мистике, а по логике)⁴⁸⁹ и размещает их на обратной стороне координатной плоскости. Вторая часть статьи, точнее последний девятый параграф был дописан в 1922-ом году и приурочен к шестисотлетней годовщине со дня смерти Данте (14-ое сентября 1921-го года). При помощи созданной им интерпретации мнимостей в сочетании с основными принципами относительности Флоренский пытается по-новому «осветить и обосновать то Аристотелево-Птолемево-Дантово миропредставление, которое наиболее законченно выкристаллизовалось в “Божественной комедии”».⁴⁹⁰ Главная причина существовавшего ранее неверного изображения космогонии Данте, по его мнению, заключалась в ее привязке к евклидовой геометрии, т.е. к трехмерному пространству; в то время как Данте в своем поэтическом пророчестве продвинулся значительно дальше современной ему науки. Поэтому его произведение может быть адекватно истолковано только с точки зрения неевклидовой геометрии, которая появилась лишь в XIX-ом веке.

⁴⁸⁶ Силард 1987; см. статью «Математика и заумь» (Силард 2002: 296-311); см. статьи Л. Геллера о Замятине и о Флоренском в его сборнике: Геллер 1994а; а также: Геллер Л. 1995; Геллер Л. 2006; Henderson 1983; Lönnqvist 1979; Жаккар 1995.

⁴⁸⁷ Цит. по: Гольдт 1994: 89.

⁴⁸⁸ В гимназическом аттестате зрелости у Булгакова были следующие оценки: математика – «3», математическая география – «3», физика – «4» (Кончаковский, Малаков 1990: 111).

⁴⁸⁹ Мнимые числа – числа вида $x + iy$, где x и y – вещественные числа, i – мнимая единица, т.е. $i^2 = -1$ или $i = \sqrt{-1}$; в настоящее время используется термин ‘комплексные числа’.

⁴⁹⁰ Флоренский 1922: 45.

Мы позволим себе привести здесь большой отрывок из статьи Флоренского, где он прослеживает путь Данте с Вергилием.

Оба поэта спускаются по кручам воронкообразного Ада. Воронка завершается последним, наиболее узким кругом Владыки преисподней. При этом, обоими поэтами сохраняется во все время нисхождения вертикальность – головою к месту схода, т.е. к Италии, и ногами – к центру Земли. Но, когда поэты достигают приблизительно поясицы Люцифера, оба они внезапно *переворачиваются* (*здесь и ниже курсив автора – П.Ф.*), обращаясь ногами к поверхности Земли, откуда они вошли в подземное царство, а головою – в обратную сторону (Ад, песнь XXIII) <...>.

Миновав эту *грань* (которой и до сих пор евклидовская «чернь не зрит»), т.е. окончив путь и миновав центр мира, поэты оказываются под гемисферой, противоположной той, «где распят был Христос»: они подымаются по жерлообразному ходу.

<...>

После этой грани поэт восходит на гору Чистилища и возносится чрез небесные сферы. – Теперь – вопрос: по какому направлению? Подземный ход, которым они поднялись, образовался падением Люцифера, низвергнутого с неба головою. Следовательно, место, откуда он низвергнут, находится не вообще *где-то* на небе, в пространстве, окружающем Землю, а именно со стороны той гемисферы, куда попали поэты. Гора Чистилища и Сион, диаметрально противоположные между собою, возникли как последствия этого падения, и значит путь к небу направлен по линии падения Люцифера, но имеет обратный смысл. Таким образом, Данте все время движется по прямой и на небе стоит – обращенный ногами к месту своего спуска; взглянув же оттуда, из Эмпирия, на Славу Божию, в итоге оказывается он, *без* особого возвращения назад, во Флоренции. Путешествие это было действительностью; но если бы кто стал отрицать последнее, то во всяком случае оно должно быть признано поэтической действительностью, т.е. представимым и мыслимым, – значит содержащим в себе данные для уяснения его геометрических предпосылок. Итак: двигаясь все время вперед по прямой и перевернувшись раз на пути, поэт приходит на прежнее место в том же положении, в котором он уходил с него. Следовательно, если бы он по дороге не перевернулся, то прибыл бы по прямой на место своего отправления уже вверх ногами. Значит, поверхность, по которой двигается Данте, такова, что прямая на ней, с одним переверотом направления, дает возврат к прежней точке в прямом положении; а прямолинейное движение без переверота – возвращает тело к прежней точке в прямом перевернутом.⁴⁹¹

Как справедливо отмечает Флоренский, описанный тип поверхности не принадлежит евклидовой геометрии, он был открыт и описан в XIX-ом веке математиками Н. Лобачевским, Б. Риманом и др. Принципиальное отличие односторонней поверхности от плоскости евклидовой геометрии можно продемонстрировать на примере с полоской бумаги склеенной восьмеркой, так называемой ленте Мебиуса. Отметив точку на одной из сторон полоски и начав двигаться по этой стороне, не перескакивая на другую сторону, мы, в конце концов, вернемся в исходную точку, по дороге совершив переверот вместе со свернутой восьмеркой полоской бумаги. Ничего подобного в евклидовой

⁴⁹¹ Флоренский 1922: 45-47.

геометрии произойти не могло. Это наблюдение позволило Флоренскому обнаружить тот факт, что Данте совершил поэтическое открытие неевклидовой геометрии задолго до того, как об этом заговорили математики. Ободренный этим опытом он идет дальше и пытается «реабилитировать Птолемево-Дантеву систему мира» как научную модель Вселенной.

Поскольку здесь речь идет уже не о поэтической реальности, а о реальной физической действительности, Флоренский обращается к последнему открытию в этой области – теории относительности. Однако, по сути, так и не разобравшись в ней, он по-своему интерпретирует результаты опыта А. Майкельсона и Г. Морли, на основании которых возникла теория относительности. (Не вдаваясь в подробности, отметим, что цель этого опыта заключалась в том, чтобы, измеряя зависимость скорости света от движения Земли, доказать движение Земли относительно неподвижного эфира. Опыт оказался неудачным, так как этой зависимости установить не удалось, но он дал возможность сделать другой важный вывод о том, что скорость света не зависит от системы отсчета. Именно на этом фундаментальном выводе основываются все формулы релятивистской кинематики.)

Отвергая традиционную интерпретацию, Флоренский делает свое заключение: «Земля покоится в пространстве – таково *прямое* следствие опыта Майкельсона». ⁴⁹² И в итоге приходит к убеждению, что Коперниковская система Вселенной – ложная, а Птолемеовская – единственно истинная. Более того он утверждает, что опыт Майкельсона – Морли – это «прямое подтверждение великой поэмы, хотя и более чем через 600 лет». ⁴⁹³ Однако выводы Флоренского поспешны: опыт показал не то, что нельзя доказать движения Земли, а то, что нельзя доказать движения Земли при помощи измерения скорости света. Далее Флоренский начинает прямо противоречить самому себе: отвергая теорию относительности, он в то же самое время продолжает свои рассуждения, опираясь на ее принципы и применяя все формулы релятивистской кинематики к Аристотелево-Птолемеовой системе.

Напомним, что в центре Птолемеовой системы покоится Земля, вокруг которой вращаются небесные сферы. Чем дальше небесная сфера удалена от Земли, тем быстрее она вращается вокруг Земли. Если сфера находится на расстоянии R от Земли, то линейная скорость движения на этой сфере равна $2\pi R/T$. Где $2\pi R$ – длина окружности, T – период обращения. Если R очень велико, то эта скорость может достичь скорости света c (300 000 км/сек).

⁴⁹² Флоренский 1922: 49.

⁴⁹³ Там же, 50.

Здесь Флоренский делает очередную грубую ошибку, применяя специальную теорию относительности (СТО), в ситуации, где надо применять общую теорию относительности (ОТО).⁴⁹⁴ Сфера, вращающаяся со скоростью света, является границей между Землей и Небом. Она находится между орбитами Урана и Нептуна. Именно здесь на этой границе массы и длины тел становятся бесконечными, таким же бесконечным становится и время. Еще дальше от Земли за этой границей находится «область мнимостей». Здесь все кинематические характеристики являются уже чистыми мнимостями. На небесных сферах, вращающихся со скоростью, превосходящей скорость света, и находится дантовский Эмпирей.

Что собственно значит предельность величины $3 \cdot 10^{10}$ см/сек (скорость света)? Это значит вовсе не невозможность скоростей равных и больших c ⁴⁹⁵, а – лишь появление вместе с ними вполне новых, пока нами наглядно непредставимых, если угодно – трансцендентных нашему земному, кантовскому опыту, условий жизни.⁴⁹⁶

Мир оказывается конечным, так как сферы, движущиеся со скоростью больше скорости света, находятся в области мнимых величин. В соответствии с картиной Флоренского из первой части эти сферы являются не продолжением нашего конечного мира, а как бы его обратной стороной, поэтому самая далекая сфера – Ад находится прямо под центром мироздания – под землей или даже более конкретно, под горой Сион.⁴⁹⁷ Данте с Вергилием прошли туда коротким путем еще не известным физике: «Так, разрывая время, “Божественная комедия” неожиданно оказывается не позади, а *впереди* нам современной науки».⁴⁹⁸

С точки зрения современной математики и физики, серьезно может рассматриваться только первая – математическая часть трактата. Вторую часть можно назвать, скорее, метафизической, в силу содержащихся в ней грубейших ошибок. В каком-то смысле «знаменитый 9-ый параграф»⁴⁹⁹ тяготеет к такой области современной науки как математическая физика, которая не изобретает новые математические объекты и не описывает непосредственно физический мир, а, используя самую разнообразную методiku, моделирует воображаемые

⁴⁹⁴ СТО работает с равномерным прямолинейным движением, ОТО используется для ускоренных и, в частности, вращающихся системных координат.

⁴⁹⁵ Невозможность существования таких скоростей и утверждает современная физика.

⁴⁹⁶ Флоренский 1922: 50.

⁴⁹⁷ Там же, 53.

⁴⁹⁸ Там же.

⁴⁹⁹ Русов 1996: 458.

миры, похожие на наш. Эта область – *художественная математическая физика* – помогает ученым лучше понять изучаемый реальный мир.

Флоренский не был профессиональным математиком. Как «математического идеалиста»⁵⁰⁰ математика привлекала его своей тождественностью философии, т.е. как еще одна наука о бесконечном. Соединение математического и философского взглядов говорят о целостности его подхода к проблеме бесконечности, которая для него является не идеальным или материальным понятием, а «живым» и «чувственно воспринимаемым».⁵⁰¹ Можно было бы сказать, что Флоренский видит в математике некую *математическую философему*, подобно тому, как Бахтин видит «эстетическую философему» в литературе. Математика для Флоренского, пишет С. Демидов, была мощным средством, дающим «возможность моделирования самых запутанных и противоречивых концепций из разных областей, включая философию и богословие».⁵⁰² Математика и физика, как и любая наука, являются удобными языками⁵⁰³, отсюда его неразличение наук гуманитарных и точных, которые наравне занимаются выявлением первосимволов и описанием реальности с их помощью; к этому следует также добавить его увлечение антинаучными практиками, которые он использует в тех же целях.

Леонид Геллер в своей статье об идее «органопроекции» Флоренского, отмечая сочетание таких, казалось бы, несовместимых взглядов на мир, как сугубо научное понимание и его метафизическое и мистическое толкование, «свойственное вообще натурфилософии совмещение строгости научного мышления с фантазией, питаемой религиозным чувством»⁵⁰⁴, сравнивает методологию Флоренского с диалогическим познанием Бахтина.

Применяя категории Бахтина, скажу, что он строит диалогическое и полифоническое место для разных голосов, разных дискурсов, различие которых есть залог некоего хорового единства. <...> Синтез Флоренского явно стремится охватить не только разные ситуации высказывания, но и разные типы мышления (наиболее ярко это происходит, пожалуй, в “Мнимостях в геометрии”).⁵⁰⁵

⁵⁰⁰ Свое увлечение математикой Флоренский называл «математическим идеализмом», цит. по: Силард 2002: 286.

⁵⁰¹ Демидов 1995:180.

⁵⁰² Там же, 178.

⁵⁰³ «Физика есть язык» (Флоренский 2000, 3/1: 117).

⁵⁰⁴ Геллер Л. 2006: 149.

⁵⁰⁵ Там же.

Можно было бы попытаться заочно столкнуть Бахтина и Флоренского в споре о мироустройстве у Данте. Думается, что Бахтин поставил бы под сомнение научное предвосхищение новой физики у Данте, оспорив интерпретацию переворачивания героев, спускающихся в ад, как момент перехода на другую сторону ленты Мебиуса. Содержащиеся в *ТФР* описания распостраненного в средневековой литературе приема спуска в преисподнюю, ассоциировавшегося с кувырканьем, говорят о том, что Данте действовал в духе традиции своего времени.

Фигуры народной комедики также часто спускаются в ад, в преисподнюю. Такой спуск совершил и Арлекин, который, как и Пантагрюэль, был в своем долитературном прошлом чертом. В 1585 году в Париже вышло произведение под таким заглавием: «Веселая история деяний и подвигов Арлекина, итальянского комедианта, содержащая его сны и видения, его сходжение в ад ...» <...> В аду Арлекин кувыркается, проделывает тысячу всевозможных прыжков, пятится назад, высовывает язык и т.п.; он заставляет смеяться Харона и самого Плутона. Все эти веселые прыжки и кувыркания Арлекина вовсе не являются статическим контрастом к преисподней, создающим оксюморный образ, – они амбивалентны, как амбивалентна и сама преисподняя. Ведь все прыжки и кувыркания Арлекина глубоко топографичны: их ориентирами служат небо, земля, преисподняя, верх, низ, лицо, зад; они играют перестановками и перемещениями верха и низа – лица и зада; другими словами – тема спуска в преисподнюю *implicite* содержится в простейшем движении кувыркания (*ТФР*, 4/2: 425).

Мы еще вернемся к их спору; в действительности же, по непонятной причине Бахтин как бы не заметил Флоренского, которого их общие современники также считали ученым и философом *коперниковского типа*. В обществе идеи Флоренского зачастую оценивались диаметрально противоположно (достаточно сравнить две рецензии к первому изданию трактата)⁵⁰⁶, однако представление о нем как о первооткрывателе все же было устойчивым. Николай Русов, автор доброжелательной рецензии (опубликованной в 1923-ем году в той же газете *Накануне*, где с 1922-ой по 1924-й регулярно печатался Булгаков) ставит Флоренского в один ряд с такими учеными-первооткрывателями как Б. Паскаль, И. Ньютон и Г. Кантор и описывает его как «тихого, уединенного и богобоязненного человека, который у себя в Сергиевом Посаде, в скромном домике, в заставленном книгами тесном кабинете, переворачивает миры, сидя за своим письменным столом в поповской скуфейке».⁵⁰⁷ По словам автора, благодаря Флоренскому

⁵⁰⁶ Н.Н. Русов, «Флоренский против Коперника» ; С. М. Городецкий, «Рецензия на книгу: Павел Флоренский "Мнимости в геометрии"».

⁵⁰⁷ Русов 1996: 460.

человечество способно постигнуть безграничную Вселенную и ее законы, «пробежать» ее умом и «оказаться как бы ее царями»:

Ни духа, ни жизни нигде нету, кроме нашей земли. И вот это несоответствие астрономического положения нашей планеты, захолустной и бедной, с ее духовной центральностью как единственной в мире носительницы духа и жизни, всегда поражало и тяготило меня. Но если прав Птолемей и с ним наш Флоренский, эта антиномия падает вместе с системой Коперника и смысл жизни становится яснее.⁵⁰⁸

Наряду с *Мнимостями...* сильнейший импульс поиска иных миров и попытки научного обоснования возможности их существования содержат и другие работы Флоренского, и в особенности *Иконостас* (1918-23). Г. Круговой утверждает, что написание *ММ* также повлияли *Смысл идеализма* (1914) и *Столп и утверждение Истины* (1908/1914).⁵⁰⁹ Однако доподлинно не известно, читал ли их Булгаков. Сочинения Флоренского, действительно, были широко известны в московском кругу знакомых Булгакова. Так, в повести его близкого знакомого Сергея Заяицкого *Баклажаны* (1927) мы встречаем тот же образ симпатичного и мудрого священника, прототипом которого, скорее всего, и был о.Флоренский. Глава, в которой раскрывается благородство и наивность о.Владимира, называется *Баклажанский столп и утверждение*, т.е. почти дословно совпадает с названием диссертации Флоренского.

Созданный Н. Русовым образ священника с физико-математическим образованием, пытающегося при помощи науки найти ответы на вопросы мироздания, мог быть привлекательным для Булгакова как напоминание об отце, профессоре богословия Афанасии Ивановиче Булгакове. В творчестве писателя мы находим несколько таких образов ученых, ведущих свои исследования на границе мистики и науки, это булгаковский Фауст: профессор хирургии Преображенский, профессор зоологии Персигов, профессор химии Ефросимов, инженер-изобретатель Рейн; ученого, изучающего западноевропейскую демонологию и мистику, можно найти и в первой редакции *ММ* еще до того, как в роман были введены основные герои Мастер и Маргарита.

Дошедший до нас булгаковский экземпляр трактата позволяет судить о заинтересовавших его фрагментах текста, которые он отметил подчеркиванием или восклицательным знаком.⁵¹⁰ Они говорят сами за себя. Булгаков, будучи по

⁵⁰⁸ Там же, 461.

⁵⁰⁹ Круговой 1979.

⁵¹⁰ Флоренский 1922: 52-55, цит. по: Чудакова 1974: 79-81. «... на границе Земли и Неба длина всякого тела делается равной нулю, масса бесконечна, а время его, со стороны

своему складу, скорее, интуитивистом, называвший себя «мистическим писателем», остался глух к математической части работы, но живо откликнулся на заключительную часть, где Флоренский, по словам Л. Геллера, «пользуется научным аппаратом метафорически, для обоснования своих мистико-утопических построений»⁵¹¹. Однако несмотря на то, что этот трактат явно взволновал писателя, не следует переоценивать возможные масштабы его влияния. Булгаков был далек от математического конструирования и последовательного воспроизведения физико-математических идей. Он использует их отголоски в своих целях и ровно настолько, насколько они соответствуют его замыслу, и столько органично, что их нелегко вычленишь. По всей видимости, вслед за Флоренским в полной рукописной редакции 1937-го года Булгаков использовал термин «трансцендентный» (633), который в окончательном варианте будет заменен на «потусторонний». На слова Мастера о том, что будучи совершенно обессиленными людьми, он и его возлюбленная «ищут спасения у потусторонней силы», Маргарита отвечает: «...ну тебя к черту с твоими учеными словами. Потустороннее или не потустороннее – не все ли это равно? Я хочу есть» (912).

В редакции *Великий канцлер* (1932, далее: *ВК*), отправляясь в последний путь поэт спрашивает у Воланда:

– Но скажите мне <...> – кто же я? Я вас узнал, но ведь несовместимо, чтобы я, живой из плоти человек, удалился вместе с вами за грани того, что носит название реального мира?

– О, гость дорогой! <...> О, как приучили вас считаться со словами! Не все ли равно живой ли, мертвый! (204).

наблюдаемое – бесконечным. Иначе говоря, тело утрачивает свою протяженность, переходит в вечность и приобретает абсолютную устойчивость. Разве это не есть пересказ в физических терминах – признаков *идей*, по Платону – бестельных, непротяженных, неизменяемых, вечных сущностей? Разве это не аристотелевские чистые формы? Или, наконец, разве это не воинство небесное, – созерцаемое с Земли как звезды, по земным свойствам чуждое?» (Флоренский 1922: 52).

«Область мнимостей реальна, постижима, а на языке Данта называется *Эмпиреум*. Все пространство мы можем представить себе двойным, оставленным из действительных и из совпадающих с ними мнимых гауссовых координатных поверхностей, но переход от поверхности действительной к поверхности мнимой возможен только чрез *разлом* пространства и *выворачивание* тела чрез самого себя. Пока, мы представляем себе средством к этому процессу только увеличение скоростей, может быть скоростей каких-то частиц тела, за предельную скорость *c*; но у нас нет доказательств невозможности каких-либо иных средств.

Так, разрывая время, «Божественная комедия» неожиданно оказывается не позади, а *впереди* нам современной науки» (Там же, 53).

⁵¹¹ Геллер Л. 1995: 363.

При переходе в мнимое пространство ставится под сомнение состоятельность противопоставления: живой / мертвый, реальность / потустороннее. Еда и мысль возможны в обоих мирах, мнимое перестает восприниматься как чужое и невозможное, оно возможно и на него возлагается надежда. Задача Флоренского заключалась в том, чтобы реабилитировать потустороннее, мнимое, сон и т.п., рассматривать их не как негативные, а *иные* явления. В устах Маргариты, по сути, звучит та же мысль, что и у Флоренского, который призывал отбросить страхи и предрассудки и не воспринимать понятие мнимости как «пугало мысли». Два обзаца, где звучит эта мысль в трактате, Булгаков подчеркивает и на полях ставит восклицательный знак:

<...> за границу предельных скоростей простирается царство целей. При этом, *длина и масса тел делаются мнимыми*. Когда для мнимостей *нет* конкретного истолкования, такой результат кажется странным, и именно неконкретность мышления о мнимостях до сих пор заставляет избегать сделанные здесь выводы исследователей новой механики. Но пора повергнуть два пугала мысли – мнимость и непрерывность, пора избавиться от *horror imaginarii* и *horror discontinuitatis*!

Но, имея в виду предлагаемое здесь истолкование мнимостей, мы наглядно представляем себе, как, стянувшись до нуля, тело проваливается сквозь поверхность – носительницу собственной координаты, и выворачивается через самого себя, – почему приобретает мнимые характеристики. Выражаясь образно, а при конкретном понимании пространства – и не образно, можно сказать, что пространство *ломается* при скоростях больших скорости света, подобно тому, как воздух ломается при движении тел, со скоростями большими скорости звука; и тогда наступают качественно новые условия существования пространства, характеризуемые мнимыми параметрами.⁵¹²

В этом пассаже, на наш взгляд, содержится объяснение факта раздвоения главных героев в финале романа: не встретившиеся Мастер и Маргарита умирают в больнице, но их мнимые вечные сущности путешествуют в иных измерениях. Здесь Булгаков интересуют не только мнимое пространство, но и мнимости человека, т.е. его параллельные жизни и иные ипостаси: несчастная влюбленная Маргарита – королева / ведьма, домработница Наташа – богиня / ведьма, нижний жилец Николай Иванович – боров и т.д. Безымянный Мастер пытается остаться верным своей вечной сущности, но он не выдерживает давления и ломается: уничтоженный писатель в области мнимостей превращается в бессмертного мастера. Именно это возвращение к самим себе (своим сущностям) наблюдает Маргарита, глядя на своих спутников, по мере приближения к Луне, которую в

⁵¹² Флоренский 1922: 52-53.

отличие от Данте / Флоренского Булгаков помещает на границе неба и Земли. В данном случае переодевание героев, срывание с них масок является разоблачением ложной метаморфозы или разоблачение гротеска.

Ночь густела, летела рядом, хватала скачущих за плащи и, содрав их с плеч, разоблачала обманы. И когда Маргарита, обдуваемая прохладным ветром, открывала глаза, она видела, как меняется облик всех летящих к своей цели. Когда же навстречу им из-за края леса начала выходить багровая и полная луна, все обманы исчезли, свалилась в болото, утонула в туманах колдовская нестойкая одежда (921).

Эту тайну существования в человеке скрытой сущности Булгаков более явно демонстрирует, знакомя читателя с Арчибальдом Арчибальдычем, которого он представляет как бы в двух измерениях: настоящей и прошлой жизни. «Мистикам-обольстителем» дано увидеть, что когда-то он был флибустьером и командиром брига.

И было в полночь видение в аду. Вышел на веранду черноглазый красавец с кинжальной бородой, во фраке и царственным взором окинул свои владения. Говорили, говорили мистики, что было время, когда красавец не носил фрака, а был опоясан широким кожаным поясом, из-за которого торчали рукояти пистолетов, а его волосы воронова крыла были повязаны алым шелком, и плыл в Караибском море под его командой бриг под черным гробовым флагом с адамовой головой (687).

Обольщение мистиков заключается в даруемой ими надежде на возможность обретения новой жизни в потустороннем мире или области мнимостей.

Многим исследователям влияние Флоренского на Булгакова представляется более важным; Б. Бити и Ф. Пауэлл, в своей статье «*Булгаков, Данте и теория относительности*» (1981)⁵¹³ выделяют две его линии: влияние дантовской модели Вселенной и влияние теории относительности. Так, рассматривая ход развития событий с момента гибели Берлиоза, т.е. с пятничного вечера и до утра следующего дня – времени возвращения Рюхина из клиники Стравинского в Грибоедова – авторы приходят к выводу, что повествовательное время, требующееся для чтения или прослушивания рассказа, и реальное время, описываемых в рассказе событий, не соответствуют друг другу.

⁵¹³ Beatie, Powell 1981.

Повествовательное время то замедляется, то ускоряется, и в этом, по их мнению, сказались знание Булгакова релятивистской теории, которое он также мог почерпнуть у Флоренского. Не кажутся авторам случайными и, так называемые, пространственные аномалии, связанные, например, с местоположением лавочки, на которой за год до исчезновения Мастера, сидели влюбленные: она, как отмечают авторы, никак не может находиться одновременно на берегу Москва-реки и быть напротив Манежа, или направлением дорог возле Ершалаима: так как Яффская дорога никак не может пересекаться с Вифлеемской дорогой. Кроме того, способность Ершалаима и Москвы исчезать с лица Земли так, как будто они никогда не существовали на свете – способность, которую, по их мнению, эти вечные города получают, став частями релятивистского мироздания Булгакова. Эти и другие пространственно-временные аномалии авторы были готовы списать на счет недоработки текста или расценить их как пример булгаковской «деканонизации», если бы они не знали о существовании влияния Флоренского.⁵¹⁴ На наш взгляд, авторы явно преувеличивают: нельзя же всерьез предположить, что Булгаков, не зная об открытиях в физике, мог бы не узнать, о таком приеме как ускорение или замедление повествования. Все это имеет к науке такое же отношение, как рассуждения Коровьева о том, что все в мире относительно, к релятивистской теории.

Подобные попытки реконструкции геометрии булгаковского универсума вслед за открытиями новой физики или по принципам Флоренского, нам кажутся, неоправданными. Мы не находим в романе четкой космогонической картины, этому как будто противится сама лирическая пронзительность заключительной сцены – последнего полета героев. Автора *ММ* больше интересует возможность существования вневременной реальности, чем ее точное местоположение во Вселенной. Мы можем лишь предположить, что вечный приют Мастера соотносится с границей Земли и Неба, местом, где все стабильно и незыблемо, где само время остановилось и превратилось в вечность. Удаляясь от Земли, Воланд и его спутники утрачивают свои суетные, временные личины и обретают свою вечную сущность. Это обращение в себя знаменует их приближение к пространству Вечности, которое маркируется Луной, за этой областью находится булгаковский Свет. Мастер его не заслужил, и мы ничего о нем не знаем, вполне возможно, что там действуют «трансцендентные законы», совершенно отличные от наших земных.

⁵¹⁴ Там же, 259.

Однако вопрос о том, какое пространство в *ММ* следует считать мнимым, – нам кажется вполне целесообразным. Б. Бити и Ф. Пауэлл считают, что биполярную поверхность представляют два пространства: Москва и Ершалаим, последнее является мнимым.⁵¹⁵ Безусловно, именно в области мнимостей развивается история Иешуа, но не как нереальное событие, а как событие прошлого, становящееся мифом. Однако только к Ершалаиму область мнимостей свести нельзя. Мы полагаем, что помимо этого к мнимостям в романе относятся все те ситуации, в которых булгаковский обыватель восклицает: «этого не может быть!», т.е. видения, галлюцинации, сны и чертовщина. По всей видимости, в мнимое пространство после чертыхания проваливается Прохор Петрович, от которого в нашем измерении остается самопишущий костюм.

Не менее важно и то, каким способом герои попадают в потусторонний мир. По мнению П. Абрагама, автора статьи «*Павел Флоренский и Михаил Булгаков: О влиянии идей философа на творчество писателя*» (1990) Маргарита врывается в мнимое пространство, разогнавшись на своей щетке до скорости света.⁵¹⁶ Маргарита, действительно, «летела с чудовищной скоростью и поражалась тому, что она не задыхается» (819), но разве «чудовищная скорость» означает цифру 300 000 км/сек? Скорее, со скоростью, сопоставимой со скоростью света передвигался Степа, заброшенный Воландом в Ялту. Для обывательского сознания одинаково сверхъестественны перемещение посредством гипноза и посредством «какого-то невиданного сверхбыстроходного самолета» или «истребителя» (721/722), как это было у Булгакова в одной из ранних редакций.

Если предположить, что мгновенно после разговора Степа кинулся на аэродром и достиг его через пять, скажем, минут, что, между прочим, тоже немислимо, то выходит, что самолет, снявшись тут же, в пять минут покрыл более тысячи километров? Следовательно, в час он покрывает более двенадцати тысяч километров!! Этого не может быть, а значит, его нет в Ялте.

Что же остается? Гипноз? Никакого такого гипноза, чтобы швырнуть человека за тысячу километров, на свете нету! (722).

Конечно, цифра 12 000 км/ч – для уровня развития техники к середине XX-го века – вполне фантастическая, но все же не скорость света.

Можно напомнить об одном эпизоде из устных рассказов Булгакова, где быстрота передвижения служит для создания комического эффекта и в то же

⁵¹⁵ Там же.

⁵¹⁶ Абрагам 1990: 95.

время работает на монтажный принцип построения устного повествования. Сталин собрался сходить со своими приспешниками в оперу.

Подают машину. Все рассаживаются. В последний момент Сталин вспоминает:

С. – Что же это мы самого главного специалиста забыли? Жданова забыли! Послать за ним в Ленинград самый скоростной самолет!

Дзз! Самолет взвивается и через несколько минут спускается – в самолете Жданов.

С. – Ну, вот, молодец! Шустрый ты у меня! <...> Машина – дзз... – и они все входят в правительственную ложу филиала Б. Т.⁵¹⁷

На наш взгляд, чудовищная скорость перемещения в этом рассказе имеет такое же отношение к вычислениям Флоренского, как и в эпизоде полета Маргариты на щетке.

Далее П. Абрагам обращает внимание на то, что во время полета Маргарита на некоторое время оказывается в положении вниз головой, в котором он усматривает аналогию к переворачиванию Данте и Вергилия, спускающихся в ад.

Маргарита сделала еще один рывок, и тогда все скопище крыш провалилось сквозь землю, а вместо него появилось внизу озеро дрожащих электрических огней, и это озеро внезапно поднялось вертикально, а затем появилось над головой у Маргариты, а под ногами блеснула луна. Поняв, что она перекувыркнулась, Маргарита приняла нормальное положение и, обернувшись, увидела, что и озера уже нет, а что там, сзади за нею, осталось только розовое зарево на горизонте. И оно исчезло через секунду, и Маргарита увидела, что она наедине с летящей над нею и слева луною (819).

Во время этого переворачивания Маргарита оказывается якобы уже на обратной поверхности ленты Мебиуса. Однако само по себе переворачивание или кувыркание является традиционным действием, сопровождающим спуск в преисподнюю в средневековой литературе, - об этом мы будем говорить – и не нуждается в такой буквальной геометрической интерпретации. Что же касается скорости, то у Данте поэты совершали свое путешествие в ад пешком и по нисходящей, чтобы туда попасть не нужно развивать скорость; в то время Эмпирей, по Флоренскому, действительно, достигается при скорости, равной скорости света. К этой сфере Маргарита отправится уже с Мастером, но в поэтическом описании этого последнего полета на волшебных конях, явно

⁵¹⁷ Чудакова 1989: 581.

позаимствованных у Гете, смертельно больной Булгаков уже не станет рассуждать о скорости.

В данном вопросе мы солидарны с Элизабет Божур, Соней Хоисигтон, Ириной Галинской, Лорой Викс, Стефанией Паньини и др.⁵¹⁸, которые рассматривают отдельные фантастические перемещения героев *ММ* как фольклорно-сказочные мотивы. Переход Маргариты из одного пространства в другое, совершается по при помощи традиционных волшебных вещей, в частности, крема для полетов (*flying cream*), использовавшегося в средневековом культе ведьм⁵¹⁹. Способность развить большую скорость имеет не большее значение, чем другие магические свойства крема Азazelло.

П. Абрагам также утверждает, что время в потустороннем мире, куда попадает Маргарита перед балом, течет в обратную сторону.⁵²⁰ С этим трудно согласиться. Ход времени нарушается, когда разбиваются часики Маргариты (напомним, что у Данте / Флоренского время останавливается только при достижении границы неба и земли). Во власти Воланда заставить время остановиться или задержаться, что он и делает: когда уже закончился бал Маргарита услышала, как бьет двенадцать. Воланд говорит об этом совершенно недвусмысленно: «Праздничную полночь иногда приятно и задержать» (858). Можно сказать, что время в области мнимостей у Булгакова синхронизировано с временем нашего измерения: в обоих мирах приближается полночь праздничной ночи, но считать, что оно движется вспять в царстве Воланда все же нет оснований. То же самое происходит со временем в той сфере, в которой отбывает свое наказание Пилат. Вечность – лишь кажущаяся неподвижность времени; Пилат оплачивает свой счет, его мучение закачивается, как и все в этом мире, поэтому правильней было говорить о времени в *ММ*, по Бахтину, как о «чистой одновременности всего», «сосуществовании всего в вечности» (*Хрон.*, 3: 409). Мы еще вернемся к этому вопросу позже в связи с картиной мироустройства в романе.

Трактат о мнимостях прочитывается как очередной вариант реабилитации *Другого жизни*: если Бахтин реабилитирует возможность иной народной жизни (карнавальной), то Флоренский – мнимости как невидимую, но «ночную» жизнь (сны, паранормальные явления, чертовщину). У Булгакова можно найти общее от

⁵¹⁸ Beaujour 1974; Hoisigton 1981; Pagnini 1986; Галинская 1986; Weeks 1996.

⁵¹⁹ Beaujour 1974: 702.

⁵²⁰ Абрагам 1990.

обеих теорий: путь к новой жизни открывается после смерти с переходом в мнимое пространство, а проводниками являются карнавальные персонажи. Таким образом, Булгаков реабилитирует мнимое и смерть. Воланд предлагает буфетчику Сокову вариант веселой и легкой смерти на дружеском пиру, который завершит бокал с ядом; такой смертью умирают Мастер и Маргарита, будучи отравленными Азazelло. Идея этой нетрагической смерти созвучна идее карнавальной смерти у Бахтина, который пытается развенчать представление о смерти как о чем-то страшном: «нет никаких оснований для ее [смерти] абсолютизации, – писал Бахтин по поводу Рабле, – абсолютизируя ее, мы превращаем небытие в дурное бытие, отсутствие – в дурное присутствие; смерть во времени и она временна» (Доп., 4/1: 684).

Инсценировка *Другого* реальности у Булгакова (как и у Бахтина) является проектированием альтернативных миров, восполняющих недостатки существующей действительности. Наперекор всем земным законам и здравому смыслу и науке, в романе на каждом шагу доказывается существование того, чего «не может быть»: «верная», «вечная» любовь, настоящее творчество, Бог и Сатана.

III.2. «Вневременная вертикаль» и мироустройство в ММ

По мнению многих исследователей, не менее значительным, чем осмысление концепции Данте у Флоренского для Булгакова было прямое обращение к дантовскому шедевр⁵²¹. М. Чудакова считает, что в *Божественной комедии* писателя привлекали не только убедительные картины инобытия, но и образ Беатриче, который наложил свой отпечаток на водительную функцию Маргариты.⁵²² В целом тема «Данте и Булгаков» нашла свое развитие в ряде работ,⁵²³ здесь нам хотелось бы предложить рассмотреть картину мира ММ через осмысление Бахтиным мироустройства у Данте и сравнение ее с картиной мира ММ, предложенной Лотманом.

Бахтин относит поэму Данте к произведениям особого рода: «энциклопедическим (и синтетическим)» по своему содержанию и в форме «видений» (Хрон., 3: 408) и как будто повторяет слова Фрая о *Божественной*

⁵²¹ Йованович 1989: 108.

⁵²² Чудакова 1994: 9.

⁵²³ См. сноску 23.

комедии как примере описанной им *энциклопедической формы* в искусстве.⁵²⁴ Однако в отличие от Фрая Бахтин говорит только о символическом осмыслении в визионерской литературе позднего средневековья. Его не интересуют сами по себе пространственно-геометрические аспекты устройства Вселенной у Данте, а лишь в контексте его мировоззрения и художественного видения. Для Бахтина Данте – не провидец, предвосхищающий научные открытия последующих столетий, а гениальный представитель своей эпохи, по произведениям которого можно составить представление о картине мира средневекового человека.⁵²⁵

Он строит изумительную пластическую картину мира, напряженно живущего и движущегося по вертикали вверх и вниз: девять кругов ада ниже земли, над ними семь кругов чистилища, над ними десять небес. Грубая материальность людей и вещей внизу и только свет и голос вверху. <...> Сделать разновременное одновременным, а все временно-исторические разделения и связи заменить чисто смысловыми, вневременно-иерархическими разделениями и связями – таково формообразующее устремление Данте, определившее построение образа мира по чистой вертикали (*Хрон.*, 3: 409-410).

К подобным выводам о преобладании в христианском искусстве вертикали приходит и Флоренский в работе *Анализ пространственности в художественно-изобразительных произведениях* (1925), опубликованной лишь в 1993-м году⁵²⁶.

Развивая мысль Бахтина, историю человечества можно бы представить как чередующиеся смены вертикали и горизонтали: Рабле разрушает средневековую вертикаль Данте. Однако после Данте Бахтин находит такую попытку увидеть мир в разрезе «чистой одновременности» только у Достоевского. Идея сосуществования всего в вечности оказывается близкой и Булгакову, который, по свидетельству его последней жены, за пределами земной жизни ожидал встречи с близкими ему по духу людьми, жившими в разные времена; эта идея находит отражение в бальной сцене романа.⁵²⁷ Как уже многократно отмечалось, идея одновременности разновременных событий отражена уже в композиции *ММ*, при помощи приема роман в романе сопрягаются прошлое и настоящее.⁵²⁸ Соответствующая этой идее концепция времени в *ММ*, в частности, объясняет

⁵²⁴ См. сноску 64.

⁵²⁵ Ср. с описанием средневековой картины мира у Гуревич (Гуревич 1984: 16-43).

⁵²⁶ Москва, Издательская группа «Прогресс».

⁵²⁷ См. Белобровцева, Кульюс 2007: 48. «Булгаков мыслил посмертное существование как постоянное пребывание в том душевном состоянии, в каком человек находился в момент совершения либо своего самого страшного греха, либо наиболее благороднейшего поступка» (там же). О вечном возвращении у Булгакова см.: Troubetzkoy 2002: 426.

⁵²⁸ См. напр., статью Лотмана «Текст в тексте» (Лотман 2000: 62-73).

появление Левия Матвея на крыше Румянцевской библиотеки, встречу Мастера с Пилатом и эпизод с козлоногим толстяком, прибывшим на реку прямо с «кровавой свадьбы»⁵²⁹ пра-пра-пра... бабушки Маргариты, королевы Маргариты Валуа и Генриха Наваррского, состоявшейся в ночь на 24-го августа 1572-го года. «*Время есть фикция*» (VII: 42), – говорит в пьесе *Блаженство* ученый Рейн, проводящий опыты со временем, – это всего-навсего еще одно измерение и по нему можно путешествовать.

Для этой картины [средневековой картины космоса] характерна определенная ценностная акцентировка пространства: пространственными ступеням, идущим снизу вверх, строго соответствовали ценностные ступени. Чем выше ступень элемента на космической лестнице, чем ближе он к «неподвижному двигателю» мира, тем лучше этот элемент, тем совершеннее его природа. Понятия и образы верха и низа в их пространственно-ценностном выражении вошли в плоть и кровь средневекового человека (*ТФР*, 4/2: 390).

Художественное пространство произведений Булгакова, как правило, также содержит как четкие ориентиры ада, рая и чистилища, так и определенные топографические образы, к ним отсылающие. Топосы ада и рая, по Бахтину, имеют не только пространственные, но и временные координаты: место прошлого (ад, преисподняя) и будущее (рай, новая жизнь, возрождение). У Булгакова также прошлое располагается вниз по вертикали: покидаемые героями города уходят вниз, в темноту, в бездну (преисподнюю), будущее и вневременное расположены вверх по вертикали: Покой, Свет, скала бессмертия Пилата – к ним надо лететь.

Здесь будет уместно сравнить концовки булгаковской пьесы *Мертвые души* (1930) и его киносценария *Мертвые души* (1934), где обыгрывается мотив прощания с городом. В заключительной сцене пьесы доминирует ощущение усталости и необходимости завершения приключений, покидаемый Чичиковым город растворяется в пространстве, как прожитый эпизод жизни.

Ни кузниц, ни мельниц, ни всего того, что находится вокруг городов, не было видно. И даже белые верхушки каменных церквей давно ушли в землю. И город как будто и не бывал в памяти, как будто проезжал его давно, в детстве!.. (VI: 145).

В киносценарии прощальному взгляду Чичикова открывается город в зареве пожара, создающего апокалиптическое звучание финала.

⁵²⁹ «Парижской кровавой свадьбой» была названа свадьба Маргариты Валуа и Генриха Наваррского в статье «*Варфоломеевская ночь*» (Брокгауз, Ефрон ЭР).

Рассвет. Тревожные удары набата. Из-за угла выскакивает закутанный в шинель Чичиков, за ним со шкатулкой в руках Петрушка.

Испуганно озираясь, они бегут под нарастающий гул набата по переулку... подлазят под какие-то покосившиеся ворота... перескакивают через изгородь... прыгая с могилы на могилу, проносятся через кладбище и, шатаясь от изнеможения, подбегают к стоящей на дороге тройке.

Вскочив в бричку, Чичиков, с трудом переводя дыхание, смотрит на виднеющийся внизу город.

В центре города огромное зарево пожара. Багровый дым... доносится гул тревожного набата... (VII: 154).

Взгляд булгаковского Чичикова на город, уходящий в забвение, и город, погибающий в пожаре, всегда обращен вниз, куда в прошлое / преисподнюю погружается город. Однако в оригинале у Гоголя герой, встречающий на своем пути похоронную процессию, которую он принимает за счастливый знак, видит город на одном уровне движения по дороге, т.е. по горизонтали.

С каким-то неопределенным чувством глядел он на дома, стены, забор и улицы, которые также с своей стороны, как будто подсакивая, медленно уходили назад и которые, Бог знает, судила ли ему участь увидеть еще когда-либо в продолжение своей жизни.⁵³⁰

Идея ухода в прошлое как погружения в землю, широко используемая во многих произведениях Гоголя, например в *Вице*⁵³¹, в *Мертвых душах* так отчетливо не проявляется. Ю. Манн говорит о том, что в теософском смысле в поэме нет ни ада, нирая ни чистилища, хотя все совершается с оглядкой на вечное существование;⁵³² Бахтин трактует приключения Чичикова как путешествие по царству мертвых, т. е. в обеих интерпретациях картина мира как бы сжата до одной линии: либо действие поэмы развивается в одной плоскости, либо ослаблено его соотнесение с верхом и низом. Лишь отчасти иллюзия полета, устремленного вверх и вперед, т.е. в будущее, создается при описании «птицы тройки», уносящей Чичикова из города; однако гоголевский Чичиков, в отличие от булгаковского, не прощается с городом и прошлым.

⁵³⁰ Гоголь 2012: 206.

⁵³¹ Об уходящем в землю хуторе см.: Невольниченко 2008: 245.

⁵³² Манн 1996: 436.

Следует также отметить, что семантический ряд прошлого: вниз (низ) – земля – преисподняя в *ММ* пополняется метафорами тьмы и бездны небесной. Так, в одном из наиболее сильных поэтических описаний романа – грозы над Ершалаимом – тьма и бездна поглощают город, грозя катастрофой.

Тьма, пришедшая со Средиземного моря, накрыла ненавидимый прокуратором город. Исчезли висячие мосты, соединяющие храм со страшной Антониевой башней, опустилась с неба бездна и залила крылатых богов над гипподромом, Хасмонеийский дворец с бойницами, базары, караван-сарай, переулки, пруды... Пропал Ершалаим – великий город, как будто не существовал на свете. Все пожрала тьма, напугавшая все живое в Ершалаиме и его окрестностях (804).

Тьма от грозовой тучи и бездна неба оказываются тождественны тьме и бездне преисподней, таким образом, высокий план неба оказывается, если не перевернут, то явно снижен; чего мы не находим у Данте.

Следует уточнить, что представление о трехчастном устройстве мира значительно старше средневековья. Идея ценностной иерархии мироздания присутствовала и в античности, где нашла свое отражение, в частности, в театре Диониса, к которому, по мнению О. Фрейденберг, восходит малороссийский вертеп.

Загадочное устройство кукольного театра обретает смысл в театре Диониса (где нижний этаж для героев, верхний – для богов), а театр Диониса во многом получает объяснение в формах народного кукольного театра. Итак, вертеп оказывается тем же миниатюрным театром или храмом: подобно алтарю, состоящему из крипты, высоты и сени, он делится на три семантические этажа: на ярусы «низменной земли, видимого мира и небесной обители».⁵³³

В своем докладе «*Семантика постройки кукольного театра*» (1926) О. Фрейденберг устанавливает тождественность трехъярусного устройства древневосточного храма, христианского храма, мистериальной средневековой сцены, театра Шекспира и религиозного театра марионеток, в народной традиции дошедшего до нас в виде вертепа. И. Попова пишет, что именно театр Шекспира и рождественский вертеп приносят в русскую трагедию и театр Нового времени мистериальность, до того отсутствовавшую в русском театре.⁵³⁴ (Идея проследить

⁵³³ Фрейденберг 1988: ЭР.

⁵³⁴ О мистериальных корнях русского театра см.: Попова 2006.

связь вертепной драмы с творчеством Гоголя осталась не реализовавшимся замыслом Бахтина, см.: *Доп.*, 5: 129).

Вертеп представлял собой кукольный домик с тремя, чаще двумя этажами, который под Рождество носили из дома в дом, показывая представления. Место и содержание действия были строго соединены и неизменны: в верхнем ярусе изображался рождественский эпизод с царем Иродом, появлялись Богородица с младенцем, св. Иосиф, ангелы, показывалось поклонение пастухов, в нижнем ярусе всегда давалось бытовое содержание пьесы, комическое и циничное, с изображением Ирода, черта и Запорожца (т.е. Петрушки).

Булгаков хорошо знал вертеп с детства. На одной из детских фотографий он запечатлен со своей сестрой Верой, держащей в руках вертепную куклу со стержнем (на таком стержне куклы крепились внутри вертепного ящика), в ней угадывается царь Ирод, в другой, валяющейся возле ног маленького Михаила, – Дева Мария.⁵³⁵

Описание дома Турбиных в романе *БГ*, а в действительности дома Булгаковых на Андреевском (в романе на Алексеевском) спуске, напоминает сказочный домик на подпорках (со стороны двора) и одновременно вертепный ящик, по мнению работников киевского дома-музея Булгакова, не случайно – действие романа происходит на Рождество. Идея дома-вертепа была положена в основу концепции киевского музея писателя, об этом пишет директор музея Кира Питоева:

«Двухъярусная» структура дома, подчеркнутая Булгаковым, <...> делает его похожим не только на сказочный, но и на театральный домик вертеп. <...> Тема вертепа пронизывает житие Города. Здесь и традиционные вертепные маски: смерть, воин, поп, жид; и вертикальные «игровые площадки»: салон мадам Анжу, сад Юлии Рейсс; и знакомые по вертепу ситуации. <...> В Доме, как и положено в вертепе, <...> странное опереточно-дивертисментное ограбление и сон с поросятами – внизу, а чудотворная икона и провидческие сны – наверху. Но, по тому же закону парности, происходит постоянное коловращение «верха» и «низа», что делает Дом подвижным, пульсирующим, живым.⁵³⁶

Ирина Уварова, автор книги *Вертеп. Мистерия Рождества* (2012) считает, что действие *ММ* также развивается «в вертепе о двух этажах: <...> наверху мистерия, внизу балаган».⁵³⁷ Заметим от себя, что если в романе *БГ*, тяготеющем к святочной литературе, использование вертепных традиций вполне логично, то в

⁵³⁵ Весь Булгаков 2006.

⁵³⁶ Питоева 1995: 166.

⁵³⁷ Уварова 2012: 216.

ММ уже, по сути, пасхальном романе, об их функционировании следовало бы говорить иначе. В *ММ* нет кукольного или сказочного дома, который выстраивает вертепную драму, а деление на ярусы и выявление сюжета на каждом из уровней становится менее определенным.

О сходстве *ММ* с вертепной структурой спектакля говорили уже не раз.⁵³⁸ Рита Джулиани, исследовавшая *ММ* в свете традиций русского народного театра, также отмечает, что в *ММ* мистерия страданий Христа разыгрывается в верхнем ярусе, а в нижнем сатирически изображается современный писателю быт.⁵³⁹ Это утверждение верно, но не полно; только ли бытовые и сатирические зарисовки даются в нижнем ярусе? Наш взгляд, мистериальным в романе является и нижний ярус. Отличие *ММ* как *пасхального романа* от *рождественского романа* *БГ* заключается в том, что в нем на каждом из уровней разыгрывается своя мистерия: наверху – высокая – казнь-жертвоприношение Иешуа, внизу, помимо сатиры на современные нравы, дан низкий вариант мистерии – казнь-жертвоприношение Сатане с участием жрицы – смертной женщины. Таким образом, в романе в двух вариантах изложен пасхальный сюжет, восходящий к религии умирающего и воскресающего бога. Однако и высокий план *БГ* связан не только с Рождеством и мистерией бога, но и с Пасхой. Пасхальные мотивы проигрываются в умирании / чудесном выздоровлении (воскрешении) Алексея, в празднике Нового года, несущем обновление в Город и в дом Турбиных, и в финале романа, где показан смеющийся во сне мальчик как олицетворение торжества возрождения и смены.

Называя *ММ* *пасхальным романом*, а *БГ* *рождественским*, мы используем эти определения как «тематические дефиниции» (термин С. Зенкина)⁵⁴⁰, для обозначения наличия пасхальной и рождественской тематики. Для Н. Фрая, как мы помним, ориентированность текста на определенный сезонный миф является основанием для отнесения его к тому или иному модусу письма. С точки зрения его классификации архетипов *БГ* с его рождественской зимней мифологией оказывается менипповой сатирой, а весенний роман *ММ*, следует отнести к комическому модусу повествования. Отступление к теории Фрая здесь объясняется необходимостью акцентировать внимание на потенциально более глубоком, архетипическом значении Пасхи в романе Булгакова, выстраивающей

⁵³⁸ Отдельные замечания об использовании в *ММ* вертепных традиций см. также: Milne 1977; Яблоков 2001.

⁵³⁹ Джулиани 1988.

⁵⁴⁰ Комментируя определение романа у Тынянова («*О литературной эволюции*», 1927), С. Зенкин находит у него сразу две классификации: по теме (роман как «тематическая дефиниция») и по величине (роман как «формальная дефиниция») («*Знаки и образы*», Зенкин 2012а: 296).

действие на верхнем и нижнем уровнях вертепного мира. На наш взгляд, пасхальность *ММ* настолько же общепризнанный факт, насколько и не осмысленный. Показательным в этом смысле является исследование И. Есаулова *Пасхальность русской словесности* (2004), где рассматривается творчество Гоголя, Достоевского, Блока, Горького, Есенина, Бабеля, Платонова, Пастернака, и где не нашлось места для *ММ*.⁵⁴¹ Имя Булгакова появляется на страницах книги, но в связи с обсуждением решения в романе вопроса мироустройства. Так, автор утверждает, что обретенный Мастером покой расположен в аду, поскольку находится вне света и в ведении сатаны, награда же заключается лишь в избавлении от мук.⁵⁴² В следующей главе мы будем говорить о пасхальности *ММ* в контексте отражения в романе идеи религии умирающего и воскресающего бога.

Возвращаясь к отображенной в романе картине мира, приведем лотмановское описание пространственного выражения «одухотворенности» в *ММ*, во многом созвучное средневековой иерархической картине мира Данте у Бахтина.

Духовность образует у Булгакова сложную иерархию: на нижней ступени находится мертвенная бездуховность, на высшей – абсолютная духовность. <...> Но между этими полюсами находится широкий и неоднозначный мир жизни. На нижних этажах его мы столкнемся с дьявольской одухотворенностью, жестокими играми, которые тормозят, расшевеливают косный мир бездуховности <...> Выше находится искусство. Оно имеет полностью человеческую природу и не подымается до абсолюта (мастер не заслужил света).⁵⁴³

В ценностном описании пространства романа важную роль играют не только топосы верха и низа, – рай и ад получают у Булгакова дополнительную нюансировку на среднем этаже, где появляются как бы семантические *полуэтажи*, совмещающие две иерархические плоскости, где все комбинации возможны: преисподняя / рай, земля / ад, земля / рай. Так образуются хотя и не новые, но заново осмысленные топосы земного ада и земного рая (писательский ресторан, подвал Мастера, нехорошая квартира). В отличие от ранее существовавших в литературе топосов посястороннего ада и рая (Райский сад Адама и Евы; земной рай у Данте, помещался на вершине горы Чистилища) у Булгакова они не мыслятся как удаленные или запрятанные, сказочные или экзотические, которые нужно искать, а включаются в топографию

⁵⁴¹ Есаулов 2004.

⁵⁴² Там же, 171.

⁵⁴³ «Дом в “Мастере и Маргарите”», Лотман 2000: 317-318.

бытового пространства москвича как реальное место действия. Поэтому создание картины мира по иерархической модели в *ММ* сопровождается действиями, казалось бы, ее разрушающими. Таким образом, Булгакова можно рассматривать и как последователя Данте и хранителя потусторонней вертикали и как последователя Рабле, опрокидывающего мировоззренческие догмы своего времени.

В центре булгаковского мироздания находится Дом. Домашний очаг как мировой столп описан в первом романе Булгакова, с домом связан целый комплекс жизненных ценностей: семья и чудотворные иконы, мир и покой, любимые книги и музыка, счастливый смех и детские воспоминания. Дом-колыбель, драпированный в «кремовых» тонах, по сути, является той же утробой (задолго до Фрейда Вергилий сравнивал материнскую любовь с Золотым веком)⁵⁴⁴ – потерянным раем писателя. Разрушение семейной идиллии можно представить как смену хронотопа биографического времени, обычно используемого Толстым, кризисным временем, более характерным для романов Достоевского, как смену, происходящую, по Бахтину, по воле одного исторического «вдруг».⁵⁴⁵

Дом являет собой прообраз всего мира. Потеря дома, *бездомность* свидетельствуют о разрушении целостной картины мироздания, утрате вечных ценностей. Проживать в коммунальной квартире, которую Лотман рассматривает в качестве советского «антидома», на «квартирно-бюрократическом жаргоне» означает «иметь площадь». Он отмечает «ирреальность самого действия – жить “на площади” то же, что и сидеть на половине мертвеца» (слова Босого: «На половине покойника сидеть не разрешается!», 713). Однако эти образы не просто «кошмарные»⁵⁴⁶ и ирреальные, они, действительно, карнавально-гротескные.

В *ММ* мы находим новый Дом, это уже не родительское гнездо, а место, где проходят самые насыщенные и счастливые в творческом и эмоциональном плане дни героев. Переселение в подвал⁵⁴⁷ на Арбате знаменует начало новой жизни: Мастер бросает «проклятую дыру» (комнату на Мясницкой), прежнюю жену (не то Вареньку, не то Манечку), рутинную работу в музее и начинает писать роман, рядом с ним его любимая женщина.

⁵⁴⁴ См.: Гаспаров 1979.

⁵⁴⁵ См.: *Хрон.*, 3: 495.

⁵⁴⁶ Лотман 2000: 315.

⁵⁴⁷ О подвальчике Маргариты Смирновой, еще одного прототипа Маргариты из *ММ*, который посещал Булгаков в 1930-м году см.: Чудакова 1989: 452-458.

– Ах, это был золотой век! – блестя глазами, шептал рассказчик, – совершенно отдельная квартирка, и еще передняя, и в ней раковина с водой, – почему-то особенно горделиво подчеркнул он, – маленькие оконца над самым тротуарчиком, ведущим от калитки. Напротив, в четырех шагах, под забором, сирень, липа и клен. Ах, ах, ах! Зимой я очень редко видел в оконце чьи-нибудь черные ноги и слышал хруст снега под ними. И в печке у меня вечно пылал огонь! <...> во второй, совсем малюсенькой комнате <...> диван, а напротив другой диван, а между ними столик, и на нем прекрасная ночная лампа, а к окошку ближе книги, тут маленький письменный столик, а в первой комнате – громадная комната, четырнадцать метров, – книги, книги и печка. Ах, какая у меня была обстановка! (744).

«Золотой век» в подвале несмотря на то, что само понятие здесь используется в переносном значении, тем не менее сохраняет свою мифологически-хронотопическую подоплеку. Подвал – это еще одна метафора плодоносящего лона земли и земной вариант вечного покоя. Ту же добрую преисподнюю и связанный с ней топографический образ Евы мы находим и в пьесе *Адам и Ева*: «Ефросимов Еве: В Землю! Вниз! В преисподнюю, о прародительница Ева! Вместо того, чтобы строить мост, ройте подземный город и бегите вниз!» (VI: 155). В *Беге* монахи спасаются от красных в подземелье церкви, напоминающем Киевские пещеры. Подвал и подземный город имеют еще и значение пещеры-вертепа: словарь Даля дает четыре значения этого слова, первое из указанных связано с пещерой, которую в контексте исследования О. Фрейденберг можно представить как сакральное пространство – пещера-вертеп – божье жилище.⁵⁴⁸

Мастер и Маргарита живут в изобилии по меркам советской реальности, им благоволит Фортуна – Мастер выигрывает сто тысяч рублей, и у них есть самое редкое в это время – настоящая любовь. В это идеальное убежище Мастер и Маргарита возвращаются после бала. Эта любовная идиллия в домашних интерьерах противопоставлена не только городскому, но и советскому образу жизни, которым не мыслим в хронотопе семейной идиллии.

Мечты Мастера о «вечном доме» рисуют еще один образ рая⁵⁴⁹, который будет правильнее сравнивать с «островами блаженных» Кроноса. Этот топос обыгрывается в пьесе *Блаженство* в качестве названия района Москвы, где живет руководство страны в 2222-ом году. Гесиод в *Трудах и днях* описывает, как на этих плодоносных землях, находящихся на краю земли, за океаном, обитают только герои, а у Пиндара в *Олимпийских одах* они осмысливаются как загробное

⁵⁴⁸ Даль 1912; Фрейденберг 1988.

⁵⁴⁹ Об античных и средневековых представлениях о лучшем мире, повлиявших на развитие утопии до наших дней см.: Геллер М. 1985.

воздаяние. У Булгакова этот вечный дом или Покой представляет собой, по мнению Л. Геллера и М. Нике, «промежуточный рай»⁵⁵⁰, так как существует еще и высший рай – Свет. Однако его Мастер не заслуживает, поэтому Покой для него оказывается единственно возможным раем.

Что касается представления об аде, то в *ММ* отсутствует традиционный христианский топос преисподней. Ад прорывается в реальный мир и реализуется как через фольклорные метафоры (пекла, скандала)⁵⁵¹, так и образы, порожденные советской жизнью. Одной из главных метафор ада является «дьявольская кухня» на балу у Воланда.

Маргарита глянула под ноги и невольно ухватилась за руку Коровьева, ей показалось, что она проваливается в ад. Сквозь хрустальный пол светили бешеные красные огни плит, в дыму и пару метались белые дьявольские повара. Тележки на беззвучных колесиках ездили между столиками, и на них дымились и сочились кровью горы мяса. Прислуга на ходу тележек резала ножами это мясо, и ломти ростбифа разлетались по рукам гостей. Снизу из кухни, подавали раскрытую розовую лососину, янтарные балыки. Серебряными ложками проголодавшиеся гости глотали икру (572).

Тот же образ дьявольской кухни повторяется в описании писательского ресторана.

Оплывая потом, официанты несли над головами запотевшие кружки с пивом, хрипло и с ненавистью кричали: «Виноват, гражданин!». Где-то в рупоре голос командовал: «Карский раз! Зубрик два! Фляки господарские!!». Тонкий голос уже не пел, а завывал: «Аллилуйя!». Грохот золотых тарелок в джазе иногда покрывал грохот посуды, которую судомойки по наклонной плоскости спускали в кухню. Словом, ад (687).

К адской кухне отсылает и описание кабинета Стравинского, который Иван про себя называет «фабрикой-кухней»⁵⁵² (о жреческо-поварской подоплеке медицинской сферы мы будем говорить чуть позже).

⁵⁵⁰ Daniélou 1954: 448. О покое Булгакова как «промежуточном рае» в контексте древнерусской литературы см.: Heller, Niqueux 1995: 22.

⁵⁵¹ О традиционных славянских представлениях об аде см.: Березович 2010.

⁵⁵² «Иван, решив относиться ко всему, что есть в этом на диво оборудованном здании, с иронией, тут же мысленно окрестил кабинет «фабрикой-кухней». И было за что. Здесь стояли шкафы и стеклянные шкафики с блестящими никелированными инструментами. Были кресла необыкновенно сложного устройства, какие-то пузатые лампы с сияющими колпаками, множество склянок, и газовые горелки, и электрические провода, и совершенно никому не известные приборы» (706).

Насколько устойчивым было это представление свидетельствуют примеры из других произведений Булгакова. Например, в киносценарии *Необычайные приключения, или Ревизор* (1934) повар гостиничного ресторана прямо назван Вельзевулом, – аккаронским божеством, в честь которого совершались детские жертвоприношения, это предтеча римского Сатурна, в христианстве отождествляющийся с Сатаной и олицетворяющий, помимо прочего, чревоугодие и обжорство.⁵⁵³

Влас, глядя на Осипа, мрачнел, откатился от стойки и в сопровождении слуги начал спускаться в преисподнюю гостиницы, самое страшное место. Повар, сущий Вельзевул, огромный, лоснящийся, стоял среди пара, дыма и огненных языков, даже хозяин гостиницы Влас и тот побаивался его и обращался с ним вежливо (VII: 169).

Писательский ресторан, описанный как земной ад, в котором царствует полумифическое существо Арчибальд Арчибальдыч, одновременно воспринимается как рай, в который могут попасть лишь избранные – члены МАССОЛИТа. Изысканная ресторанный еда является предметом вождления и зависти для людей по ту сторону решетки сада ресторана. Наблюдая за публикой ресторана рассказчик так же, как и Пилат, страдающий от мучительной мигрени, начинает подумывать о яде. Здесь приютились различные человеческие пороки: разврат, обжорство, подлость, зависть; атмосферу усиливает запрещенный фокстрот *Аллилуя*, звучащий также на балу у Воланда.

Обыгрываемый гоголевский мотив нехорошего места, позволяет выявить в качестве нехороших квартиру ювелирши и советские учреждения. Как уже отмечал М. Геллер, свита Воланда посещает символические места: дом писателя – «храм лжи», Торгсин – «храм валюты» и символ лицемерия, дом на Садовой, начиненный агентами НКВД, как символ этой адской организации и т.п.; «Москва – это ад – говорит Дьявол», «он один не боится сказать правду»⁵⁵⁴, – подытоживает М. Геллер. По мнению Б. Гаспарова, бытовая Москва у Булгакова также ассоциируется с балаганом и сумасшедшим домом.⁵⁵⁵

⁵⁵³ О боге Баал (Вельзевул) как предтече Сатурна см.: Shaw 2011: 588. Любопытно, что заключительную главу своего исследования о священном насилии во времена Блаженного Августина Brent Шоу начинает строчками из *Фауста*, взятыми не из оригинала, а из эпиграфа *ММ* (Shaw 2011: 771). К сожалению, Шоу оставляет без комментария этот факт упоминания имени Булгакова и его романа в контексте темы его исследования. О Вельзевуле см. также: Символы... 2005.

⁵⁵⁴ Геллер М. 1974: 198.

⁵⁵⁵ Гаспаров Б. 1993: 48.

В целом метафоры ада в *ММ* оказываются связаны с хаосом или скандалом (розыгрыши-скандалы Коровьева и Бегемота в Торгсине, ресторане; избиение Варенухи в общественной уборной; скандал-драка Ивана в ресторане; скандалы-разоблачения в Варьете) и бездной (падение в бездну в похмельном бреду Степы Лиходеева, прыжок в бездну во время купания-посвящения Маргариты, см. ниже). Булгакова интересует не только inferнальный ад, но и ад бытовой: адская боль во время похмелья Лиходеева; адская боль от мигрени у Пилата; адская жара во время казни Иешуа; адские терзания – муки стыда Аркадия Аполоновича; скандал, ссора как ад, который устраивает супруга; адский хохот – издевательский, убивающий смех над Семплияровым и т.п.

В отличие от земного ада праздничная преисподняя Сатаны выглядит более привлекательной. Атмосфера всеобщего веселья на балу Воланда вполне схожа с бахтинским описанием преисподней у Рабле, где на передний план выходят пиршественные образы (о них речь пойдет ниже) и, так называемые Бахтиным, образы побежденного и осужденного «зла прошлого» (4/2: 417-418) – грешники всех мастей от развратниц до властителей мира.

Топографическое решение ада в *ММ* не имеет почти ничего общего с нисходящими кругами христианского ада в *Божественной комедии*, кроме, конечно, опосредованного соотнесения с подземельем («темно как в подземелье», 825) и чертовым логовом (запахи смолы и серы в спальне Воланда). Однако местонахождение в пространстве адской квартиры трудно соотнести с «низом»: она находится на пятом этаже, войдя в нее Маргарита, поднимается, как ей кажется, по «необыкновенной невидимой, но хорошо ощущаемой бесконечной лестнице» (825); по всей видимости, по этой же лестнице поднимаются и гости, прибывающие на бал. Небозримое пространство квартиры раскрывается во время хождения Маргариты по празднующей преисподней. В действительности она не ходит, а *облетает* в роли хозяйки свои владения, заглядывая в разные залы и комнаты; в каждом помещении она находит либо политических и исторических деятелей (в редакции 1937-го года появляются Малюта и Потемкин, 572), либо грешников, которые предаются своим порокам. Человеческие грехи в булгаковском аду не имеют топографической нюансировки, как и нет в его аду больших или меньших грешников. Слова Иешуа о самом страшном пороке – трусости, не находят здесь своего пространственно-иерархического воплощения. В отличие от христианизированного ада с мучающимися грешниками у Данте, ад у Булгакова, как и у Рабле, – это веселящийся карнавальный ад.

Стремление Булгакова вернуть «вневременную вертикаль» оказывается обратным духу коммунистической эпохи, живущей по горизонтали времени.

Булгаков пытается напомнить о вечности еще в своем первом романе, призывая читателя *БГ* взглянуть на звездное небо в самой эмоциональной, финальной сцене.⁵⁵⁶ На кресте у статуи Владимира «поперечная перекладина исчезла – слилась с вертикалью, и от этого крест превратился в угрожающий острый меч»:

Все пройдет. Страдания, муки, кровь, голод и мор. Меч исчезнет, а вот звезды останутся, когда и тени наших тел и дел не останется на земле. Нет ни одного человека, который бы этого не знал. Так почему же мы не хотим обратить свой взгляд на них? Почему? (IV: 303)

В последнем романе Булгакова также сильно активизирована функция неба. *Топографический взгляд* в *ММ* не однонаправлен, это не только взгляд героев на небо, но и участие самого неба в происходящих событиях: небо покарает, пытается предупредить или просто молчаливо наблюдает. Слова 'солнце' и его производные встречаются в романе более восьмидесяти раз, 'луна' и его производные – около ста двадцати. Роман буквально пронизан солнечными и лунными нитями, связывающими человека с потусторонним, вневременным, «большим». «Будем глядеть правде в глаза», – говорит Мастер, поворачивая свое лицо «в сторону бегущего сквозь облако ночного светила» (742). Луна открывает дорогу в вечность, низ и верх у Булгакова связаны этой лунной дорогой, по ней прогуливаются Иешуа и Пилат, а Мастер и Маргарита спешат к своему «вечному дому».

Помимо хронотопа дороги луна в окне, как и взгляд, обращенный к небу, задает новую разновидность хронотопа порога – *хронотоп окна* – как пространство-время соприкосновения с вневременным. В *ММ* он встречается чаще, чем хронотоп двери. По крайней мере, именно окно как пересекаемая граница акцентируется во множестве ситуаций: вампирша Гелла влезает через окно в кабинет к Римскому; Мастер видит галлюцинации со страшным спрутом, влетающим в окно; ведьма-Маргарита сидит на подоконнике и заигрывает с нижним жильцом; сам жилец впоследствии в ночи полнолуния не сводит глаз с окна особняка и шарит в воздухе руками; через окно Маргарита вылетает на шабаш; на щетке Маргарита влетает в окна домов, после чего в них начинается чертовщина, через окно попадает в комнату к напуганному мальчику и утешает его; Воланд со свитой через окно покидают нехорошую квартиру и т.д.

⁵⁵⁶ Анализ финальной сцены романа см. также: Геллер Л. 1985: 307-308, 328. О связи закона и звезд у древних греков см.: Фрейденберг 1990: 160-161. Об отражении у Булгакова философии Канта, см.: Агеносов 1989.

В наибольшей степени с *хронотопом окна* связана ассоциирующаяся с Луной Маргарита⁵⁵⁷ как персонаж, наиболее часто пересекающий зыбкую границу между реальным и вневременным. О древней традиции отождествления женщины с окном и «небесными вратами» писала О. Фрейденберг.

В земледельческий период «двери», «ворота» означают материнскую утробу и вульву; «рождая», женщина открывает и затворяет «небесную дверь» Окно – разновидность двери и ворот. Оно семантизирует в этот период женщину. Сперва заря показывается в окно, затем богиня плодородия; культ знает многие примеры этой стоящей у окна женщины, которая то, вздевает руки кверху, то как бы выглядывает, то особым образом, подобно гетере, своим взглядом заманивает проходящего.⁵⁵⁸

Это описание как нельзя лучше подходит скучающей у окна ведьме Маргарите, – речь о ней еще впереди.

Подытоживая разговор об архитектонике мира в *ММ*, отметим, что в основании созданной Булгаковым многоуровневой конструкции лежит древнейшая модель мироустройства, дионисийское отражение которой сохранилось, в частности, в малороссийском вертепе. В духе бахтинских исследований можно говорить о двух противоборствующих тенденциях, на которых она выстраивается. С одной стороны, возврат вертикали вечных ценностей и картины мира, представленной в комедии Данте, в средневековом мистериальном театре и вертепе, а с другой – вслед за Флоренским – очищение трансцендентного от мистики и переосмысление плана земли, где появляются *семантические полу-этажи*, соединяющие ад, небо и землю, но чаще землю и ад (реальное советское пространство). И Данте, и Флоренский, безусловно, стимулировали Булгакова своими идеями и образами в создании собственного универсума, но сказать, что один из них повлиял больше, чем другой, будет неправильно. Трактат Флоренского, с изложением оригинальной интерпретации *Божественной комедии* Данте, станет «любимым» чтением⁵⁵⁹ неизлечимо больного и окончательно отчаявшегося писателя, поскольку в самые тяжелые

⁵⁵⁷ Об отношениях Маргариты с луной см. напр.: Лысюк 2008: 403.

⁵⁵⁸ Фрейденберг 1997: 190.

⁵⁵⁹ Чудакова 1989: 191.

моменты его жизни будет питать его надежду, что где-то во Вселенной существует место, где ему – пусть после смерти – удастся обрести долгожданный покой.

III.3. «Культурно-историческая “телепатия”» в ММ

Роман Булгакова дает новую пищу для размышления над понятием «культурно-исторической “телепатии”» Бахтина, хотя и не совсем в том смысле, в котором о нем говорилось в связи с Достоевским. Однако совершенно, очевидно, что Булгакову удастся оживить ту общечеловеческую память, которая, по Бахтину, способна проявляться только у настоящих глубоких писателей. *Телепатическое* подключение к «большой памяти» человечества является основным способом создания в романе эффекта одновременности всего в вечности. Создаваемая романом Мастера связь с мифологическим или историческим прошлым (в данном случае решается по вере) имеет опыт осмысления семиотической школой. Тартуские ученые (опираясь, в частности, на идеи Флоренского) разрабатывают понятие «семиотического окна», означающего возможность совершить прорыв в запредельное пространство. Такими окнами в область трансцендентного могут являться вполне материальные объекты: иконы («окна в вечность»)⁵⁶⁰), иконостас⁵⁶¹, лицо⁵⁶²; они находятся на пороге двух миров: видимого и мнимого и от созерцания реального объекта переводят к созерцанию видения, т.е. «от образа к первообразу»⁵⁶³. Буквальной иллюстрацией такого перехода от созерцания иконы к видению является сцена молитвы Елены в *БГ*, где сначала она вызывает видение воскресшего Христа, а затем замечает чудесное преображение лика Богородицы на иконе.

⁵⁶⁰ *Иконостас* (Флоренский 1996: 450).

⁵⁶¹ «Образно говоря, храм без вещественного иконостаса отделен от алтаря глухой стеной; иконостас же пробивает в ней окна, и тогда через их стекла мы видим, по крайней мере можем видеть, происходящее за ними – живых свидетелей Божиих. Уничтожить иконы – это значит замуравить окна» (там же, 442).

⁵⁶² «По мере того, как грех овладевает личностью, – и лицо перестает быть окном, откуда сияет свет Божий, и показывает все определеннее грязные пятна на собственных своих стеклах, лицо отщепляется от личности, ее творческого начала, теряет жизнь и цепенеет маскою овладевшей страсти (там же).

⁵⁶³ Флоренский 1996: 448.

Огонь стал дробиться, и один цепочный луч протянулся длинно, длинно к самым глазам Елены. Тут безумные ее глаза разглядели, что губы на лице, окаймленном золотой косынкой, расклеились, а глаза стали такие невиданные, что страх и пьяная радость разорвали ей сердце, она сникла к полу и больше не поднималась (IV: 286).

Елена вымалывает чудо – выздоровление смертельно раненого брата – накануне большого праздника Рождества Христова. В религиозном и мифологическом сознании возможность чуда (прорыва) изначально связана с праздничным временем, в котором накладываются вневременное и историческое настоящее, об этом помимо Бахтина писали многие исследователи: М. Элиаде, Д. Фрезер, В. Пропп и др.⁵⁶⁴ В одной из своих статей Лотман в качестве «семиотического окна» рассматривает сон;⁵⁶⁵ Флоренский в лекциях о христианстве в том же значении говорит о празднике: «В праздники, когда с известным днем связано событие сверхвременное, мы начинаем видеть иную действительность <..>. Праздник – окно».⁵⁶⁶ О праздничном времени, видении и сновидении как хронотопах, создающих эффект одновременности всего в вечности в *ММ*, мы и будем говорить дальше.

Провидческие озарения Мастера и сон Ивана – примеры таких окон, открыванием которых ознаменовалось написание романа о Понтии Пилате. В этом случае можно было бы говорить о «культурно-исторической “телепатии”» как приобщении к тайному знанию, т.е. в мистическом значении. Ее реципиентом могут стать не только избранные (Мастер) – окно в вечность отрывается и перед простыми обывателями: Берлиозом и Бездомным. Способность к видению и наделению этой способностью других является одним из важных проявлений могущества Воланда. Телепатический акт может происходить под видом галлюцинаций / гипнотических видений, напускаемых Сатаной или сна сумасшедшего; они являются собственно событиями (рассказ Воланда и сон Бездомного) и одновременно фрагментами романа Мастера. Таким образом, роман состоит как бы из трех телепатических контактов: гипнотического видения, сна и той части романа-пророчества, которую читает Маргарита. И все эти три вида телепатической связи (древний Ершалаим – жители красной столицы)

⁵⁶⁴ «Миф как подключение к вневременному: «можно сказать, что «проживая» мифы, мы выходим из времени хронологического, светского и вступаем в пределы качественно другого времени, времени «сакрального», одновременно исходного, первоначального и в то же время бесконечно повторяющегося» (Элиаде 2005: 23).

⁵⁶⁵ «Сон – семиотическое окно» (Лотман 2000); Успенский 1995; Сон 1993.

⁵⁶⁶ «Культурно-историческое место и предпосылки христианского миропонимания», 1921 (Флоренский 2000 3/2: 389).

раскрывают визионерскую сущность романа Мастера, реализованную через различные модели жанра видений.

III.3.1. Элементы жанра видений в ММ

Жанр видений является одним из тех жанров, которые вбирает в себя *мениппея* Бахтина. Одна из ее античных разновидностей была обозначена как «сонная сатира». «Сонные видения» средневековой литературы, по Бахтину, продолжают неэпическое использование сна, характерное для жанров «серьезно-смехового». Мы будем говорить о видениях как о дискурсивном жанре, с его функцией создания картин *Другого жизни*, различные формы которого (жанра) использует автор ММ.

Видения – религиозно-дидактический жанр средневековой литературы, восходящий к эсхатологическому замыслу *Апокалипсиса*. Видения представляют собой рассказы о человеке, побывавшем в загробном мире (в аду или в раю) во время сна, болезненного бреда, приступов безумия или во время клинической смерти. Пересказ сна (*récit de rêve*) широко использовавшихся в куртуазной литературе, а также в составе таких жанров, как эпопея, народный роман и агиография.⁵⁶⁷ Видение могло существовать самостоятельно и как часть вставного повествования, в котором раскрывался идейный смысл произведения.

Основными признаками жанра видений Борис Ярхо считает его цель – «открыть читателю истины, недоступные непосредственному человеческому познанию»⁵⁶⁸ – и образ ясновидца (в апокрифической литературе – священнослужитель, в средневековье – простой человек). Видение может быть рассказано самим ясновидцем или редактором. Редакторское изложение отличается эстетической изощренностью, в то время как рассказ ясновидца выглядит более достоверным, эмоциональным и убедительным.

Жанр видений отличается от примыкающих к нему жанров – чудесных путешествий, тем, что в видении путешествие совершается в воображении, а не

⁵⁶⁷ О сновидении (*dream vision*) в средневековой английской литературе см.: Marti 2002: 178-210; о сновидениях *visio* (Макробий) у Чосера в связи с мениппеей Бахтина см.: Раупе 1981; о сне во французской средневековой литературе (*récit du rêve / songe*) см.: Demaules 2010.

⁵⁶⁸ Ярхо 1989.

физически и от жанра пророчеств и откровений, тем, что ясновидец в видении духовно переживает увиденное, а не просто передает информацию. Структура видений, традиционно трехчастная (вступление, само видение, поучение), может усложняться в зависимости от замысла автора. Ярхо выделяет одновершинные видения, используемые в биографических и автобиографических целях, и многовершинные, создающие сложное эсхатологическое произведение.

Упоминание работы Ярхо *Средневековые латинские видения*⁵⁶⁹, из которой на сегодняшний день опубликован только небольшой фрагмент, здесь не случайно. Булгаков и Ярхо были хорошо знакомы по «пречистенскому кружку», по свидетельству третьей жены писателя, Ярхо сделал для Булгакова перевод пьесы *Мещанин во дворянстве*.⁵⁷⁰ Как считает М. Чудакова, прототипом профессора Феси, уже упоминавшегося нами ранее предшественника Мастера, – является не кто иной, как медиевист, теоретик и историк литературы Борис Ярхо.⁵⁷¹ По другой версии его прототипом был Флоренский.⁵⁷² В пользу Ярхо говорят как упоминание о колоссальной эрудированности Феси, которой славился Ярхо⁵⁷³, так и подчеркнута светские темы фесиных работ. В процессе изучения западноевропейской демонологии и мистики, Фесья вступает в контакт с нечистой силой. По предположению Чудаковой, «он должен был принять участие в шабаше – и давать научное объяснение происходящему (напомним предполагаемое название главы: «Что такое эрудиция»)».⁵⁷⁴

Вполне могло случиться, что Булгакову удалось прочитать рукописи книг Ярхо о средневековых видениях или о немецкой средневековой демонологии, до сих пор не опубликованной.⁵⁷⁵ Так или иначе, само по себе обращение Булгакова к жанру видений представляется вполне закономерным и естественным.

Одной из причин необыкновенной живучести этого жанра Ярхо называет психофизиологическую природу видений. Интерес Булгакова к различного рода психическим состояниям и психиатрии как науке, появившийся еще со времен учебы на медицинском факультете, не ослабевал и после того, как он оставил

⁵⁶⁹ Рукопись не датирована, приблизительно 1930-ые годы.

⁵⁷⁰ Чудакова 1989: 401; Булгакова 1990: 356.

⁵⁷¹ Чудакова 1976: 71.

⁵⁷² Соколов 1996: 478.

⁵⁷³ Гаспаров Б. 1997: 484. Белозерская, также свидетельствующая о феноменальной эрудиции Ярхо «во многих областях, включая знание чуть ли не 20 языков», тем не менее отрицает его прототипическое отношение к Фесе (Белозерская 1990: 124).

⁵⁷⁴ Чудакова 1976: 71.

⁵⁷⁵ На отдельную работу о демонологии, содержащуюся в архиве Ярхо, указывает, не давая ее названия, А.Б. Грибанова в вступительной заметке к публикации *Средневековые латинские видения* (Ярхо 1989: 18).

профессию врача. Во многом этот интерес подогревался уникальным трансгрессивным опытом морфиниста и кокаиниста, который ему было суждено приобрести в начале своей писательской карьеры.⁵⁷⁶ Вполне возможно, что описание в его прозе таких явлений, как галлюцинации, бредовые видения, истерия, неврастения в сочетании со страхом и тоской, фобии, приступы безумия и бешенства, шизофрения, мании, идеи фикс, эйфория, белая горячка и другие отклонения от психиатрической «нормы» – является следствием пережитого им опыта.⁵⁷⁷

Особая привлекательность жанра видений заключается в том, что «в этом жанре по преимуществу проявилось и выражалось общение человека с трансцендентным миром <...> в реально-практических целях»⁵⁷⁸. Именно «это искание смысла и цели в действиях указанной силы, т.е. желание извлечь из видения “общепольного познания”»⁵⁷⁹ – является одной из основных публицистических задач жанра видений.

Следует отметить периодическое возобновление интереса к жанру видений в переходные эпохи. Эта закономерность была выявлена, в частности, исследователями древнерусской литературы.⁵⁸⁰ Видения, существовавшие до XVII-го века как часть житий святых, сказаний об иконах или как часть летописного повествования, в эпоху Смуты начинают приобретать самостоятельный секуляризированный статус и публицистический характер. Из последующих переходных эпох, по мнению, Н.И. Прокофьева, визионерская мотивика (эсхатологичность, острое ощущение конца «исторического времени», близости исторических сдвигов, мистические искания) наиболее ярко проявится у символистов⁵⁸¹ (ср. с рассуждениями Бахтина о предреволюционном «кликушестве» символистов и декадентов, о котором мы говорили в *Главе II*).

Булгаков возвращается к жанру видений, при его помощи выстраивая в романе связь с «большой памятью» человечества. Прежде чем перейти к рассмотрению конкретных примеров, отметим, что увиденное во время гипнотического сеанса относится не к «визуальной правде», а к «воображаемой», воспринимаемой внутренним зрением, которую «читают <...> духовными

⁵⁷⁶ Эти факты из жизни Булгакова восстанавливает Алексей Варламов в новой биографии писателя (Варламов 2008: 62-81), см. также: Весь Булгаков 2006: 36; Булгакова 1990: 174.

⁵⁷⁷ О болезнях и страхах автобиографических героев Булгакова см.: Джулиани 2010.

⁵⁷⁸ Прокофьев 1948: 70.

⁵⁷⁹ Ярхо 1989: 20.

⁵⁸⁰ Прокофьев 1964; Лихачев 1986.

⁵⁸¹ Прокофьев 1964: 55.

глазами»⁵⁸², – пишет Н. Арутюнова в своей статье «Видение и видение (проблема достоверности)» (2008). Эту идею различения двух типов зрения: внутреннего и внешнего, использует и Булгаков.

Итак, видение Берлиоза и Ивана представляет собой традиционное трехчастное видение.

I. Вступительная часть. Появление Берлиоза и Ивана Бездомного на Патриарших прудах. Тревожное состояние Берлиоза: тоска, удары сердца, иголка в сердце, галлюцинация – все это традиционные знаки, предвещающие встречу с потусторонним:

Тут приключилась вторая странность, касающаяся одного Берлиоза. Он внезапно перестал икать, сердце его стукнуло и на мгновение куда-то провалилось, потом вернулось, но с тупой иглой, засевшей в нем. Кроме того, Берлиоза охватил необоснованный, но столь сильный страх, что ему захотелось тотчас же бежать с Патриарших без оглядки. <...>

И тут знойный воздух сгустился перед ним, и соткался из этого воздуха прозрачный гражданин престранного вида (648).

Это состояние должно было дать понять будущему «ясновидцу», с какого рода трансцендентной силой (божественной или дьявольской) ему предстоит встретиться. Однако Берлиоз не доверяет не только своему внутреннему зрению и интуиции, но и своим глазам («он вытаращил глаза и в смятении подумал: “Этого не может быть!..”», 648). Берлиоз не узнает во встреченном профессоре-иностранце Сатану – факт так удививший Мастера («Его нельзя не узнать, мой друг!», 742).

II. Основная часть. Затем следует рассказ Воланда, причем сам он выступает одновременно и как очевидец событий / транслятор Евангелия от Воланда и как редактор / транслятор романа Мастера. Транслируемое видение остается неизменным независимо от личности передающего лица, ни от способа сообщения. В этом случае мы имеем дело с неким единым текстом, уравнивающим в правах историческую реальность и художественное прозрение. В статье «Семиотика истории» (1995) Б. Успенский демонстрирует правомерность подобного отождествления восприятия сна и истории:

Если согласиться с тем, что сон моделирует наши представления об иной действительности (в самом широком смысле) и если принять во внимание, что

⁵⁸² Арутюнова 2008: 104.

историческое сознание так или иначе имеет дело с потусторонней реальностью (опять-таки, в широком смысле), параллелизм между восприятием сна и восприятием истории нельзя признать случайным: естественно и даже закономерно, что здесь могут проявляться одни и те же механизмы восприятия, обобщения и переживания.⁵⁸³

События в древнем Ершалаиме прочитываются как дешифруемый текст, доказательством истинности которого является их визуализация.

- И доказательств никаких не требуется, – ответил профессор и заговорил негромко, причем его акцент почему-то пропал:
- Все просто: в белом плаще... (656)

Эта фраза становится пределом, маркирующим переход из московской реальности в реальность видения, которая одновременно является художественной реальностью романа Мастера, начинающегося с главы «*Понтий Пилат*»: «В белом плаще с кровавым подбоем, шаркающей кавалерийской походкой...» и до финальной фразы главы: «Было около десяти часов утра...». Ее повторение в начале следующей главы⁵⁸⁴ свидетельствует о возвращении из реальности видения обратно в свое время.

- Да, было около десяти часов утра, досточтимый Иван Николаевич, – сказал профессор.

Поэт провел рукою по лицу, как человек, только что очнувшийся (в ранней редакции: «очнувшийся после сна»), и увидел, что на Патриарших вечер (673).

Лотман, анализируя стихотворение Лермонтова «*Сон*», отмечает, что подобное повторение первой и последней строф, обрамляющих сновидение, «создает пространство, которое можно представить в виде кольца Мебиуса, одна поверхность которого означает сон, а другая – явь».⁵⁸⁵ Булгаков использует сон или гипноз одновременно и как способ подключения к иному пространству (врата перехода) и как иную реальность.⁵⁸⁶ Состояние не то сна, не то гипноза открывает окно в ту реальность, которая является одновременно прошлым и вневременным событием, историей и мифом.

⁵⁸³ Успенский 1995: 196.

⁵⁸⁴ И. Галинская в этом повторе последних слов предыдущей главы в начале последующей (принцип «*coblas carfinidas*») находит влияние поэтики трубадуров (Галинская 1986: 105-108).

⁵⁸⁵ «*Текст в тексте*», Лотман 2000: 70.

⁵⁸⁶ «*Сон – семиотическое окно*», Лотман 2000: 123-126.

Повторяющиеся фразы можно соотносить с моментами входа в и выхода⁵⁸⁷ из гипнотического транса, напускаемого Воландом. Для сравнения: сон Ивана (глава 16, «Казнь»), также напускаемый нечистой силой, но опосредованно, без контакта с транслятором сновидения, – не имеет такой окольцовки из повторяющихся фраз.

С практикой гипноза Булгаков, действительно, был хорошо знаком. Тема гипноза, в частности, массового, была не только одной из популярных в приключенческой литературе 1920-х годов (напомним хотя бы роман А. Беляева *Властелин мира* (1926), который в сокращенном варианте осенью 1926-го года был опубликованный в той же газете *Гудок*, где с 1922-го по 1926-ой печатал свои фельетоны Булгаков), гипноз привлекал Булгакова и как человека медицины (хоть и в прошлом), и как пациента. Доведенный после получения отказа на разрешение о выезде за границу, как Булгаков пишет в письме Сталину, до «тяжелой формы нейростении с припадками страха и предсердечной тоски» он обращается к психиатру С.М. Бергу.⁵⁸⁸ Лечение гипнозом проходит настолько успешно, что у Булгакова самого, как это часто бывало в истории психиатрии, появляется свой пациент – близкий друг, театральный художник В.В. Дмитриев. Об этом пишет жена писателя: «М.А. четыре дня назад пробовал лечить Дмитриева тоже гипнозом – от его страхов. Так вот сегодня Дмитриев звонил в диком восторге – помогло! Когда еще можно будет прийти? Мрачные мысли, говорит, его покинули, он себя не узнает».⁵⁸⁹

III. Поучительная часть. После видения Бездомный и Берлиоз по-прежнему не верят ни в Христа, ни в Дьявола. Воланд предпринимает последнюю попытку убедить их в собственном существовании («Но умоляю вас на прощанье, поверьте хоть в то, что дьявол существует!», 675). Далее Берлиоз встречает своего материализовавшегося «галлюцинаторного черта» (термин Я. Голосовкера)⁵⁹⁰ («при свете солнца вылепился из жирного зноя. Только сейчас он был уже не воздушный, а обыкновенный, плотский», 676). Уже давно установлено, что черт Достоевского впервые у Булгакова появляется еще во сне-кошмаре смертельно

⁵⁸⁷ Ср. со словами Мефистофеля:

Увы! таков закон чертей и привидений:

Каким путем вошёл, таким и выходить.

Во входе волен я, а выходить обязан

Там, где вошёл (Гете 2009: 56).

⁵⁸⁸ Булгаков 1997: 243; о лечении гипнозом см.: Булгакова 1990: 77.

⁵⁸⁹ Булгакова 1990: 85-86.

⁵⁹⁰ О «галлюцинаторном черте» в *Братьях Карамазовых* см.: Голосовкер 1987: 14.

раненного Алексея Турбина в *БГ* и в *Дьяволиаде*.⁵⁹¹ Как выясняется в последней главе *ММ* «галлюцинаторный черт» Коровьев помимо прочих козней отвечает за напускание снов. Театральный сон Босого («это только снилось Никанору Ивановичу под влиянием поганца Коровьева», 930), так и ежегодные весенние сны Ивана – дело его рук («Это он, Коровьев, <...> он заставлял его грезить и видеть в мучительных снах древний Ершалаим и сожженную солнцем безводную Лысую Гору с тремя повешенными на столбах, 928). Важно отметить, что Коровьев напускает на Ивана сны, т.е. открывает так называемые окна в иной мир, именно в праздничные дни весеннего полнолуния, приуроченные весенним мистериям.

Поучительная часть видения заканчивается расплатой за неверие в открытое знание. Смерть Берлиоза является одновременно наказанием и доказательством истинности рассказа Воланда. Бездомный сходит с ума, и кроме того, мы говорили, его преследует мучительная способность к ясновидению, возвращающаяся раз в год.

Видение раскрывает визионерскую сущность знания: оно связано не с припоминанием (воспоминанием), как у Платона или вечным возвращением Ницше, а именно с видением, «окулярным пониманием»⁵⁹². У Булгакова увидеть – значит узнать, понять и поверить. Маргарита, прощаясь с Иванушкой, успокаивает его: «все у вас будет так как надо... в этом вы уж мне поверьте, я все уже видела, все знаю» (917). Тот факт, что Берлиоз и Бездомный продолжают не верить в существование Христа после увиденного, говорит об их духовной слепоте. Эта идея отчетливо звучала в редакции *ВК*, где после бала на суд к Воланду являлся слепой мертвый Иванушка.

- Узнаешь ли ты меня, Иванушка? – спросил сидящий. Иванушка Бездомный повернул слепую голову и пошел на голос.
- Узнаю, – слабо ответил он и поник головой.
- И веришь ли, что я говорил с Понтием Пилатом?
- Верую.
- Что же хочешь ты, Иванушка? – спросил сидящий.
- Хочу увидеть Иешуа Га-Ноцри, – ответил мертвый, – ты открой мне глаза.
- В иных землях, в иных царствах будешь ходить по полям слепым и прислушиваться. Тысячу раз услышишь, как молчание сменяется шумом половодья, как весной кричат птицы, и воспоешь их, слепенький, в стихах, а на тысячу первый раз, в субботнюю ночь, я открою тебе глаза (173).

⁵⁹¹ Чудакова 1989, Белобровцева, Кульюс 2007.

⁵⁹² Арутюнова 2008: 93.

Роман Мастера стремится стать догмой, так как описываемые в нем события не нуждаются в проверке, а только в приятии и вере в них; в этом он, действительно, тяготеет к мифологическому повествованию.⁵⁹³ Его роман открывает окно в некую объективную вневременную реальность, которую умерший Мастер посещает при содействии Воланда, дабы закончить свой роман, и в то же время апокрифичность рассказа Воланда, его свидетельство как очевидца, историзируют этот миф. Воспроизводимый Воландом и Мастером текст сопрягает в себе одновременно историю и миф.

Таким образом, роман Мастера можно представить как телепатическое подключение к иным мирам и «большой памяти» человечества, осуществляющееся посредством сна, гипнотических видений и галлюцинаций, которые воспользовавшись термином Бахтина, можно было назвать «лазейками сознания»⁵⁹⁴ (*Доп.Д.*, 3: 335). Все эти способы, открывающие своего рода врата перехода в «потустороннюю реальность во времени»⁵⁹⁵ и возвращающие человека к его началам, имеют визионерскую природу, что и объясняет интерес Булгакова к жанру видений.

В 1920-е годы использование традиций жанра видений преимущественно редуцируется до отдельных онирических элементов. Виолетта Гудкова в своей книге *Рождение советских сюжетов: Типология отечественной драмы 1920-х – начала 1930-х годов* (2008) отмечает их широкое применение в советской драматургии этого времени (в пьесах М. Булгакова, А. Копкова, Н. Эрдмана), где со сном связано «иное, не санкционированное властью видение реальности, либо ее отторжение, неприятие. Мотивы противостояния сновидений и яви становятся постоянными <...> : запретные сны и отвратительная явь, в которой не хочется жить».⁵⁹⁶

⁵⁹³ «Миф стремится быть догматом» (*Из лекций по истории русской литературы*. Вяч. Иванов, Бахтин 2: 321).

⁵⁹⁴ Бахтин использует это понятие для обозначения ситуации, в которой самооценка героя Достоевского является как бы предпоследним словом и ожидает иной оценки другого.

⁵⁹⁵ Успенский 1995: 192.

⁵⁹⁶ Гудкова 2008: 76.

Конечно, сновидения у Булгакова – тема большая и говорить о ней нужно было бы отдельно. На эту тему уже есть ценные работы.⁵⁹⁷ Отметим только, что представление о сне как о возможной иной реальности является еще одной разновидностью поиска иных миров и также перекликается с этой идеей у Флоренского, например, в его работе *Иконостас*. Сон также относится к области мнимого – это «обратный мир», «онтологически зеркальное отражение мира», «Сон – вот первая и простейшая <...> ступень жизни в невидимом».⁵⁹⁸

Важно отметить, что сон как видение иной, зачастую вытесненной реальности, начинает играть жанрообразующую роль в творчестве Булгакова⁵⁹⁹ и особенно в его драматургии. Напомним, как автобиографический герой *Театрального романа* описывает эту цепочку перехода из одной реальности в другую, из этой в следующую: утраченная счастливая мирная жизнь в доме – полной чаше, потрясение от ее разрушения и убийства, свидетелем которого становится Максудов → мучительные сны → написание романа и снова сны → «коробочка», написание пьесы → театр, постановка пьесы.

И опять, как тогда, я проснулся в слезах! Какая слабость, ах, какая слабость! И опять те же люди, и опять дальний город, и бок рояля, и выстрелы, и еще какой-то поверженный на снегу.

Родились эти люди в снах, вышли из снов и прочнейшим образом обосновались в моей келье. Ясно было, что с ними так не разойтись. Но что же делать с ними?

Первое время я просто беседовал с ними, и все-таки книжку романа мне пришлось извлечь из ящика. Тут мне начало казаться по вечерам, что из белой страницы выступает что-то цветное. Присматриваясь, щурясь, я убедился в том, что это картинка. И более того, что картинка эта не плоская, а трехмерная. Как бы коробочка, и в ней сквозь строчки видно: горит свет и движутся в ней те самые фигурки, что описаны в романе. Ах, какая это была увлекательная игра... (VIII: 91).

Прообразом этой «коробочки» – является театральная сцена или вертеп. Является ли этот образ в большей степени связанным с архитектурой дома на Андреевском спуске или он навеян, скажем, Ф. Ницше и его идеей о сновиденческой сцене дионисийского театра в *Рождении трагедии из духа музыки* – нельзя сказать однозначно. Связь театра и сновидения одна из тем обсуждения

⁵⁹⁷ См., напр.: Гудкова 1987; Спендель де Варда 1988; Сухих 2007, 2008; Смелянский 1989; Химич 1995; Зимнякова 2007; Ребель 2001; Барр 2009 и др.

⁵⁹⁸ Флоренский 1996: 427, 419.

⁵⁹⁹ Варламов считает, что большую роль в развитии ассоциативного мышления Булгакова сыграла контузия, пережитая им на Кавказе в ноябре 1919-го года. Он приводит выдержку из дневника Булгакова, где он описывает свое «тройное видение» как результат контузии (Варламов 2008: 127).

театра будущего начала XX-го века; об этом пишет, например, М. Волошин в статье «*Театр как сон*» (1906): «Зритель <...> спит с открытыми глазами. Его дело в театре – не противиться возникновению видений в душе. Он должен уметь внимательно спать и талантливо видеть сны».⁶⁰⁰

Сон Максудова как начало драматургической карьеры напоминает сон Достоевского из *Петербургских сновидений в стихах и прозе* (1861), который комментирует Бахтин:

Достоевский вспоминает своеобразное и яркое карнавальное ощущение жизни, пережитое им в период самого начала его художественной деятельности <...> Это было прежде всего особое ощущение Петербурга со всеми его резкими социальными контрастами как «фантастической грезы», как «сна», как чего-то стоящего на грани реальности и фантастического вымысла <...> На основе этого ощущения города и городской толпы Достоевский дает далее резко карнавализованную картину возникновения его первых литературных замыслов, в том числе и замысла «Бедных людей» <...> Таким образом, по этим воспоминаниям его творчество родилось как бы из яркого карнавального видения жизни («я называю это мое ощущение на Неве видением», – говорит Достоевский) (ПД, 6: 181-182).

«Художество есть оплотневшее сновидение»⁶⁰¹ – эта идея Флоренского особенно справедливо звучит по отношению к «снотворчеству» (термин В. Земляковой) Булгакова⁶⁰². Сны для него представляли собой то, что Флоренский называет, «ночной» стороной его духовной жизни⁶⁰³, активно стимулировавшей его творческий процесс. Вера Химич в своем исследовании *В мире Михаила Булгакова* (2003) пишет, что Булгаков стремится к созданию собственного «жанра сна».⁶⁰⁴ Среди плодов «снотворчества» писателя особо выделяются его пьесы-сны: *Бег* с подзаголовком *Восемь снов* и *Блаженство* или *Сон инженера Рейна*.

Последние исследования по медиевистике отражают тенденцию к разграничению видений (vision) и сна (songe, rêve), как это делает, например, Мирей Демоль в своей книге *Рог и бивень. Исследование о пересказе сна в романской литературе XII-XIII веков* (2010).⁶⁰⁵ Однако о возникновении

⁶⁰⁰ Волошин 2007: 194.

⁶⁰¹ Флоренский 1996: 428.

⁶⁰² Землякова 2007.

⁶⁰³ В духе человека две стороны: ночная и дневная <...>, сна и бодрствования (сон – не отсутствие жизни, а жизнь sui generis – без сна мы бы перестали питаться душой). (Культурно-историческое место и предпосылки христианского миропонимания, Флоренский 2000, 3/2: 388).

⁶⁰⁴ Химич 2003: 109.

⁶⁰⁵ *La Corne et l'Ivoire. Étude sur le récit de rêve dans la littérature romanesque des XII^e et XIII^e siècles*, Demaules 2010: 23-33.

отдельного жанра сна говорят лишь применительно к началу XX-го века. Саран Александриан в своей книге *Сюрреализм и сон* (1974) отмечает, что в романскую эпоху сновидение представляло собой интерес только в силу появления в нем чудесного или божественного и как «академический жанр сон» (*songe*) сформировался очень поздно, с возникновением сюрреализма.⁶⁰⁶ Однако в *ММ* Булгаков выступает в духе средневековой визионерской традиции. Возвращение сна как формы выхода в другую жизнь в литературе и драме XX-го века можно было бы рассматривать как возрождение этой традиции, связанной у Бахтина с мениппеей, и которая в сюрреализме оформилась в самостоятельный жанр, основанный на фантастическом видении реальности, сочетающей сон и обычную жизнь.

Конечно, наша интерпретация «культурно-исторической “телепатии”» как некоего мистического контакта с вневременным лишь отчасти созвучна сказанному о “телепатии” Бахтиным. Телепатическую связь, осуществляемую в *ММ* различными способами, но бессознательно, правильнее было бы называть не «лазейками сознания», а *лазейками подсознания*.

III.3.2. Нарративизация бранного словаря в *ММ*

В *ММ* мы обнаруживаем и примеры тех «лазеек структуры», которые, по Бахтину, хранят связь с «большим опытом» человечества и могут выстраивать структуру целого. Однако, как мы помним, что именно Бахтин подразумевал под целым структуры: целое жанра или целое как тип представления о мире, определенное мироощущение – было не совсем ясно.

Как отмечает Мария Барр, натурализация метафоры является одним из способов создания фантастического гротеска Булгакова.⁶⁰⁷ По такому принципу выстраивается, например, сцена «разоблачения» сеанса черной магии, завершающаяся буквальным обнажением гражданок, поддавшихся магическим

⁶⁰⁶ Sarane Alexandrian, *Le Surréalisme et le Rêve*. «À travers les siècles, nous voyons se constituer un genre académique, le Songe, que même les romantiques n'arrivent pas à arracher à la rhétorique; et un préjugé qui n'attache d'intérêt aux rêves qu'en fonction de leur caractère divinatoire» (Alexandrian 1974: 46).

⁶⁰⁷ Барр 2009.

чарам, и наказание вруна-конферансье Бенгальского, которое происходит как воплощение в действие, по сути, дионисийской формулы «голову оторвать».⁶⁰⁸

Мишель Никё в своем докладе «*Метафора как форма и содержание клычковской фантастики*» (1992) описывает один из способов создания ирреального и видимого при помощи развертывания авторских метафор типа: «червоточки вагонов», «перья зари», «колокольные вожжи» и т.п.⁶⁰⁹ Возникающие фантастические картины двоятся и множатся за счет различных мотивировок увиденного, которые вводятся при помощи сравнительных конструкций с союзом *то ли... то ли...* Мы согласны с автором в том, что нарративизация образных выражений передает определенное мироощущение Клычкова, – Никё характеризует его как адогматическое и релятивистское: «в мире существует не только видимое <...>, “все может быть”»⁶¹⁰, созвучное гротескными образам античности. Однако рассматриваемые им метафоры являются, на наш взгляд, примерами орнаментального порядка, не влияющими непосредственно на развитие сюжета.

Иным образом происходит нарративизация выражения «черт возьми» у Булгакова. Развертывание устойчивых метафор и прежде всего брани один из часто используемых им приемов. Так, например, в автобиографическом повествовании *Тайному другу* (1929) история издателя Рвацкого и редактора Рудольфа может быть описана двумя чертыханиями: ‘душу черту продал’ и ‘черти взяли’. Судьба героев не однозначна, рассказчик озвучивает несколько версий: арест и высылка за границу, арест и исчезновение в недрах карательных органов и, наконец, вариант с нечистой силой. В целом же можно говорить, что выражение ‘черт возьми’, эта топографически акцентуализированная языковая форма, действительно, является прообразом целого произведения.

В *ММ* мы находим по крайней мере две такие формулы, которые определяют последующее развитие действий: ‘черт побери’ (‘черт меня / его побери’, ‘чтоб черти взяли’, ‘пошел к чертовой матери’, ‘к черту’, ‘ко всем чертям’, ‘к черту на куличики’, ‘к чертовой бабушке’ и т.п.) и ‘черт знает’ (‘черт знает’ что, откуда, зачем, где, почему и т.п.). Вообще в тексте производные от слова ‘черт’ фигурируют более восьмидесяти раз, из них около семидесяти – в ругательных выражениях.

Первый пример – разворачивание бранной реплики «черт знает что такое»: все происходящее и когда-либо произошедшее может быть известно только черту.

⁶⁰⁸ О «травестировании воскресения» Бенгальского см.: Мечик-Бланк 1999: 139.

⁶⁰⁹ Никё 1994: 122-123.

⁶¹⁰ Там же, 21.

Услышав от Мастера негодующее чертыхание⁶¹¹ по поводу его недавнего визита к Воланду, Маргарита его успокаивает: «Ты сейчас невольно сказал правду, <...> черт знает, что такое, и черт, поверь мне, все устроит!» (911). Через мгновение появляется Азazelло и передает приглашение от Воланда на «небольшую прогулку» (913), завершающуюся уже в области Покоя. Ссылка на всезнающего черта (в данном случае слово ‘черт’ тождественно ‘ведуну’, ‘ведьме’, происходящих от глагола ведать⁶¹²) и всеильного Воланда в *ММ* отражает надежду на добрую преисподнюю в ситуации полной беспомощности героев.

Второй пример – эпизод с жертвой чертыханий Прохором Петровичем, хозяином самопишущего костюма, которого, действительно, «черти взяли», точнее кот Бегемот.

Я всегда, всегда останавливала его, когда он чертыхался! Вот и дочертыхался <...> «Черти чтоб взяли? А что ж, это можно!» И, трах, я не успела вскрикнуть, смотрю: нету этого с кошачьей мордой и си... сидит... костюм... (782).

В опере *Фауст* об опасности частого поминания Сатаны предупреждал Мефистофель:

Ты должен знать, что с сатаной
нельзя так поступать. Поверь мне!
<...>
не стоит вызывать его из ада,
чтоб тотчас отослать назад!⁶¹³

Обилие чертыханий в московском сатирическом плане повествования вполне понятно и оправдано, более интересен сохранившийся фрагмент из ранней версии романа *Копыто инженера* (1928-29), где судьба Пилата, по всей видимости, развивалась по сценарию ругательства «черт возьми», которое в этом варианте романа было его излюбленным выражением. На допросе Иешуа бравый вояка Пилат, мучавшийся от головной боли, через слово чертыхался, демонически хохотал, всхлипывал и истерически кричал, – словом, вел себя как одержимый бесом (по всей видимости, здесь не обошлось без Достоевского).

⁶¹¹ О двойной семантике «чертыханий» см.: Лотман 2000: 314-316.

⁶¹² См. статью «Ведун и ведьма» (Афанасьев 1996: 45-47).

⁶¹³ Гуно 2012: ЭР.

– Спасибо, дружок, за приглашение! <...> Кесарь-император будет недоволен, если я начну ходить по полям! Черт возьми! – неожиданно крикнул Пилат своим страшным эскадронным голосом.

– А я бы тебе, игемон, посоветовал пореже употреблять слово «черт», – заметил арестант.

– Не буду, не буду, не буду, – расхохотавшись, ответил Пилат, – черт возьми не буду (42-43).

Вполне возможно, что Пилата здесь также «черти взяли»; по крайней мере, можно предположить, что его разум находится во власти черта. Идея одержимости еще ощущается в редакции 1937-го года: «Добрый человек? – спросил Пилат, и дьявольский огонь сверкнул в его глазах» (664). Не исключено, что именно в теле Пилата присутствовал Воланд на допросе Иешуа. В окончательной версии он описан как страдающий и несчастный человек, совершающий тяжелый моральный выбор; вынесенный им приговор уже нельзя будет рассматривать как результат временного помешательства человека, одержимого Сатаной. Теперь Пилат, скорее, напоминает Наполеона в булгаковской инсценировке *Войны и мира*, который исполняет «печальную нечеловеческую роль» (VI: 232), будучи орудием потусторонних сил. В данном случае очевидно, что трагический образ Пилата и чертыхания оказываются в представлении Булгакова несовместимыми. Отказ от чертыханий в последней редакции перестраивает весь образ Пилата.

Итак, мы рассмотрели, каким образом можно интерпретировать понятие «культурно-исторической “телепатии”» Бахтина в свете романа Булгакова, и выявили некоторые повествовательные стратегии, которые использует автор *ММ* для осуществления телепатического подключения к «большому». В следующей главе мы будем говорить о главном параметре *ММ* как карнавализованного романа – его мистериально-праздничном хронотопе.

Глава IV. Карнавальные традиции и мистериальные мотивы в ММ

IV.1. Праздничное время в ММ и проблема датировки событий романа

Если воспользоваться понятием, авторитетно введенным Михаилом Бахтиным, – понятием, коим наша гуманитарная мысль последних десятилетий изрядно и неумеренно злоупотребляла, налицо тотальная «карнавализация» всего бытия. Социальный и духовный мир распадается, пусть на краткий срок, и для того чтобы он мог быть восстановлен, нужна его разрушительная встряска. Но самое употребление понятия «карнавала» даже в наиболее расширительном смысле еще ничего не объясняет. Здесь, я убежден, целесообразно напомнить о другом понятии, каковое, к моему немалому удивлению, отсутствует в работах исследователей, занятых этой проблемой.

ВРЕМЯ – таков концепт, над которым стоило бы поразмыслить <...>

А. Гуревич⁶¹⁴

Карнавализация ММ является одной из популярных тем исследований, в которых рассматривались самые разные ее стороны: от проблем метода карнавального гротеска и смеха до анализа использования традиционных карнавальных образов и действий.⁶¹⁵ В этой главе мы будем говорить о характерных проявлениях карнавальной поэтики ММ, ранее мало акцентированных в литературе; особое внимание мы уделим отражению в романе тех «пракарнавальных» мифологем, которые не нашли достаточного развития в теории Бахтина.

⁶¹⁴ Гуревич 1993: 221.

⁶¹⁵ См. библиографию во *Введении*.

Мы начнем с рассмотрения проблемы времени. До настоящего момента неоднократно предпринимались попытки анализа датировки событий в московских и новозаветных главах романа.⁶¹⁶ Как устанавливают И. Белобровцева и С. Кульюс (*Роман М. Булгакова "Мастер и Маргарита". Комментарий*, 2007), «временные привязки либо отсутствуют (в московском сюжете МиМ, несмотря на россыпи цифр и чисел, нет ни одной даты), либо оказываются мнимыми, не соотносимыми с конкретным годом или датой».⁶¹⁷ Как и Барбара Шарратт⁶¹⁸ («Герои "Мастера и Маргариты"», 1984), они считают, что Булгаков использует бергсоновский подход ко времени, при котором «историческая хронологическая канва не имеет значения, важны внутренние границы между событиями и использование <...> индикаторов времени»,⁶¹⁹ поэтому правильнее будет говорить не об историческом времени и конкретной дате, а о булгаковских индикаторах времени, таких как: солнцестояние, фазы луны, дни недели, время суток, время года и тому подобное. Несмотря на все разнообразие датировок событий в различных редакциях, выбор временного ориентира у Булгакова не бывает случайным и позволяет выявить некоторые важные для понимания романа закономерности.

В начальных версиях романа о Дьяволе (1928–32) события древних и московских глав еще не подразумевались как два параллельных описания страстной недели, как не было и привязки к полнолунию, по крайней мере, в современных главах. Во второй тетради черновиков, озаглавленной *Копыто инженера* (1928-29), после купания Иванушки в Москва-реке: «Над Храмом в это время зажглась звезда, и побрел Иванушка в одном белье» (61). По свидетельству составителя и комментатора *Полного собрания редакций романа «Мастер и Маргарита»* (2006) В. Лосева, первоначально было: «Над Храмом в это время зажглась рогатая луна, и в лунном свете побрел Иванушка».⁶²⁰

Ершалаимские главы с самого начала были посвящены казни Иешуа, которая пришлось на иудейскую Пасху 15-го числа месяца нисана, в то время как в некоторых ранних редакциях московских главах события, имеющих конкретную дату, не имеют отношения ни к иудейской, ни к православной Пасхе, даже при учете подвижности этой даты. Так, в первой черновой редакции – *Черный маг* (1928-29) представление в Варьете происходит 11-го июня не известно какого

⁶¹⁶ Чудакова 1976; Белобровцева, Кульюс 2007; Соколов 1996; Лосев В. 2006; Яновская 1987; Charratt 1984; Левин 2001; Fiene 1984 и др.

⁶¹⁷ Белобровцева, Кульюс 2007: 144.

⁶¹⁸ Charratt 1984.

⁶¹⁹ Белобровцева, Кульюс 2007: 144.

⁶²⁰ Лосев В. 2006: 948.

года; тогда, следуя логике развития событий, шабаш, скорее всего, приходился на, как нельзя лучше подходящее, 13-ое число.

В одной из тетрадей 1929-30-ых годов (глава «*Вечер страшной субботы*») Воланд появляется в Москве 14-го июня 1943-го года. Дата не случайная, в рабочей тетради Булгакова содержится запись: «Нострадамус Михаил, род. 1503 г. Конец света 1943 год».⁶²¹ Любопытно, что на самом деле 14-е июня 1943-го приходилось на понедельник, но Булгакову нужна была суббота, чтобы связать шабаш с идеей конца света.

Итак, упало 14 июня солнце за Садовую в Цыганские Грузины, и над истомленным и жутким городом возшла ночь со звездами. И никто, никто еще не подозревал того, что ждет каждого из нас.

<...> Город дышал тяжело, стены отдавали накопленный за день жар, визжали трамваи на бульваре, электричество горело плохо, почему-то казалось, что наступает сочельник тревожного праздника, всякому хотелось боржому (65).

Не совсем правильно здесь было говорить «сочельник», поскольку сочельник – это канун каждого из двух двенадцатых православных церковных праздников: Рождества и Крещения. Интересен также тот факт, что Булгаков называет Конец Света «тревожным праздником». Нельзя не отметить стилистического сходства в описании этого странного майского вечера в этой редакции и первых строк апокалипсиса.

В вечер той страшной субботы, 14 июня 1943 года, когда потухшее солнце упало за Садовую, а на Патриарших прудах кровь несчастного Антона Антоновича смешалась с постным маслом на камушке, писательский ресторан «Шалаш Грибоедова» был полон (65).

Мотив хаоса конца света в окончательной редакции *ММ* сохранится, в частности, за счет фигурирования в тексте другой праздничной даты – «кровавой свадьбы», состоявшейся в канун дня св. Варфоломея в ночь на 24-е августа. П. Флоренский, исследующий знаменательные исторические имена (*Имена*, 1926) перечисляет значения имени Варфоломей и праздника в честь него; большей частью они вписываются в замысел романа.

⁶²¹ Там же, 949.

С памятью Варфоломея происходит надлом космической жизни, зимняя спячка и, - по общечеловеческим воззрениям, - смерть природы: имя Варфоломея как-то связано с представлением о смерти, разлитой в мире. А с другой стороны, издавна у французов к этому дню были приурочены сроки платежей: "St. Barthélemy – рауе qui doit", <...> по старинной поговорке; иначе говоря, эти сроки денежных расчетов означают какое-то завершение и общественного годового круга. Во всех областях сводятся концы с концами и ликвидируется прошлое. Не это ли знаменование дня неоднократно вело в истории к попытке посчитаться за прошлое и уничтожить запутанные исторические отношения народов, партий, вероучений, а может быть и наиболее давней из тяжб, Бога и дьявола, именно в память апостола Варфоломея?⁶²²

Рукописная редакция *Великий канцлер* (1932, далее *ВК*) также содержит следы правки, связанные с изменением датировки событий. В начальных главах остается старое время – июль, однако оно несколько сдвинуто ближе к началу месяца. По всей видимости, Булгаков уже оставил идею предсказанного Нострадамусом конца света, так как теперь Воланд наносит визит Степе 2-го июля. Вполне возможно, что события приурочивались к празднествам Ивана Купалы, которые без перевода на новое время приходились на 6-7-е июля. Такое предположение выглядит вполне правдоподобным, если вспомнить, что Булгаков, несмотря на введение нового календаря, продолжал праздновать свой день рождения по старому стилю.⁶²³ Андрей Левин, рассматривая этот вопрос в своей статье «*Мастер и Пасхалия*» (2001), пишет:

<...> по общеупотребительному в тридцатые годы григорианскому календарю она [ночь на Ивана Купалу] должна была бы происходить в ночь на 7 июля. И снова приходится гадать, ошибся ли Булгаков, не вспомнив о различии дат по старому и новому стилям <...> или писатель собирался по неизвестным нам причинам отнести действие именно на последнюю неделю июня по современному календарю.⁶²⁴

⁶²² Флоренский 2000, 3/2: 205.

⁶²³ А. Барков замечает, что Булгаков при пересчете из старого календаря в новый совершает традиционную ошибку. «Целый ряд христианских конфессий, в том числе и православная церковь, не признавшие григорианский календарь, продолжают игнорировать поправки, что иногда вносит путаницу. Многие, в том числе и родившиеся в прошлом веке, просто забыли, что до 1 марта 1900 года разница между "старым" и "новым" стилями составляла не 13, как сейчас, а 12 дней. В частности, ошибка В.И. Немировича-Данченко при переводе даты рождения МХАТ в "новый" стиль (он прибавил к "старому" не 12, а 13 дней) была повторена Булгаковым в ранних редакциях романа. Сам Михаил Афанасьевич, родившийся 3 (15) мая 1891 года, отмечал свое рождение по шестнадцатым числам. В датированном 7 мая 1932 года письме П.С. Попову он писал: "Через 9 дней мне исполнится 41 год" (Письма М.А. Булгакова. В: "М.А. Булгаков. Собрание сочинений в пяти томах" – том 5, с. 481); из дневниковой записи Елены Сергеевны следует, что день рождения в 1935 году отмечался 16 мая» (Барков 2006: ЭР).

⁶²⁴ Левин 2001: ЭР.

Однако уже в главе «*Волшебные деньги*» домком Босой печатывает половину Берлиоза в ночь с 7-го на 8-е мая, т. е. смерть Берлиоза приходится как раз на 7-е мая. Далее Степа в телеграмме из Владикавказа сообщает: «вылетел быстроходным Москву буду четвертого утром». Видимо, это осталось еще от июльской версии – Степа должен был вернуться в Москву 4-го июля, но тем не менее в тексте появляются признаки ранней весны: «обнаженные деревья» (162), «одинокая ранняя муха», «аромат весенней земли и набухшие почки» (189).

Еще один вариант датировки мы находим в черновиках 1933-го года. Здесь в наброске писателя «*В разметке глав романа*»⁶²⁵ встреча на Патриарших приходится на 22-е июня, а бал у Воланда – на ночь с пятницы 24-го на 25-е июня, связанную с «купальными» обрядами уже по новому календарю.

В последующих версиях и вариантах действие романа полностью переносится на весну, иногда уточняется месяц май. По версии М. Чудаковой, приблизительно с 1932-33-го года Булгаков начинает выстраивать древние и московские главы как два параллельных повествования, обращенных друг на друга и замкнутых на празднике Пасхи.⁶²⁶ В редакции *Князь тьмы* (1934?) содержится намек на точный год – 125 лет со дня смерти Канта (1724 – 1804), т.е. весна (май) 1929-го года.

Но, – продолжал иностранец, не смущаясь изумлением Берлиоза, – водрузить его в Соловки невозможно, по той причине, что он уже сто двадцать пять лет находится в местах, гораздо более отдаленных от Патриарших прудов, чем Соловки (289).

В 1929-ом году Пасха, действительно, приходилась на май (5-ое мая).⁶²⁷ Это единственное косвенное указание на Пасху в московских главах. Однако А. Левин доказывает, что эта дата – фиктивная, поскольку «в романе совмещены несовместимые в действительности события: во-первых, Страстная пятница не может совпасть с полнолунием, во-вторых, первое после весеннего равноденствия полнолуние не может прийти на май».⁶²⁸

Еще один праздничный мотив – древнеиудейская Пасха, во время которой происходит казнь Христа и в честь которой одному из осужденных с ним преступников удается избежать смерти. Во время Песах верующие с

⁶²⁵ См.: Белобровцева, Кульбус 2007: 18-19.

⁶²⁶ Чудакова 1976.

⁶²⁷ О праздновании красной Пасхи 1929 года см.: Попова Е. 2009.

⁶²⁸ Левин 2001: ЭР.

праздничными песнопениями и молитвами приносят пасхальную жертву грозному богу Яхве, что находит отражение в древних главах романа.

Город был залит праздничными огнями. Во всех окнах играло пламя светильников, и отовсюду, сливаясь в нестройный хор, звучали славословия. Изредка заглядывая в окна, выходящие на улицу, всадник мог видеть людей за праздничным столом, на котором лежало мясо козленка, стояли чаши с вином меж блюд с горькими травами (876).

Символической пасхальной жертвой, «агнцем божьим» является и сам Иешуа (Христос). Зеев Бар-Селла в своей статье «*Кровавый подбор (Читая Тынянова...)*» (2012) отмечает, что Булгаков не стремится к описанию адекватной праздничной атмосферы Песах, так как в романе в нарушение обычая в этот праздничный день открыта хлебная лавка, где можно купить хлеб, т.е. «квасное», запрещенное у иудеев.⁶²⁹

Немалую важность привязка к маю имела и в связи с первомайскими демонстрациями и «карнавалами московских безбожников»; о смешении новой коммунистической и старой религиозной обрядности в первые десятилетия советской власти писали многие булгаковеды и исследователи советской праздничной культуры.⁶³⁰ Футуристическое описание первомайского карнавала трудящихся в 2222-ом году содержится в пьесе *Блаженство*, где вваливающихся через окно путешественников во времени принимают за ряженых («Это карнавальная шутка. Они костюмированы», VII: 45). В первом варианте пьесы кортеж трудящихся на первомайской демонстрации еще сильнее напоминал слетающуюся на шабаш нечисть:

Радаманов. У нас существует обычай: в вечер праздника Первого мая жители Москвы летят строем с огнями приветствовать народных комиссаров. Это называется демонстрация. В ваше время этого не было?

Рейн. Нет, было. Это мне известно. Только они шли по земле.⁶³¹

Уже не раз отмечалось, что Булгаков намеренно смешивает советское празднование 1-го мая, завершающееся балом, на котором веселятся пролетарии

⁶²⁹ Бар-Селла 2012.

⁶³⁰ Об отражении в *ММ* совпавших в 1929 году Пасхи и 1 мая см.: Хитровская 2003: 262; о советских массовых праздниках см.: Мазаев 1978; Рольф 2009.

⁶³¹ Булгаков 1990: 393.

во фраках, с Вальпургиевой ночью и Пасхой,⁶³² разрабатывая идею праздничного времени, которая во всей своей сложности воплотится в *ММ*.

В разных редакциях романа *ММ* время действия, движущееся в пределах границ: май – август, неизменно ориентируется на кризисное время: языческие и христианские весенние и летние праздники и ожидание конца света. Причем привязка времени действия в московских главах к середине и концу лета сопровождается усилением апокалиптического звучания; в то время как его смещение к весне в более поздних редакциях яснее обозначает идею весеннего возрождения. В целом праздничное время в *ММ* представлено как время активизации нечистой силы – в современных главах и как всенародное веселье – в древних. Далее мы подробно рассмотрим, каким образом в романе отразилась весенне-летняя праздничная обрядность (славянская, западно-европейская и античная), связанная с религией умирающего и воскресающего бога..

IV.2. Языческий шабаш на реке и обряд инициации Маргариты

Известно, что во время работы над романом Булгаков пользовался статьей классика русской этнографии Льва Штернберга «*Шабаш ведьм*»⁶³³, где описаны две традиции осмысления шабаша: фольклорная и церковная. Первая традиция связана с анимистическими представлениями о явлениях природы, с языческими празднествами и верой в чародейство, волхвов, кудесников, ведунов и ведьм; вторая отражает неприятие христианской католической церковью языческих обрядов и культов (с зачислением всех старых языческих богов в слуги дьявола), борьбу с дуалистическими сектами. Согласно католической церкви, «*синагогу дьявола*»⁶³⁴ составляют еретики и евреи, которые устраивают «в его честь периодические субботы (отсюда субботы, шабаши ведьм). Участниками этих суббот являлись уже не жалкие ведьмы, а представители всех классов и рангов — князья светские и духовные, монахи, священники и т.д.»⁶³⁵

⁶³² См. также: Яблоков 2011: 342.

⁶³³ Штернберг ЭР.

⁶³⁴ См., напр., роман Ст. Пшибышевского *Синагога сатаны* (1897).

⁶³⁵ Штернберг ЭР.

Булгаков также разводит эти представления в разные стороны, отводя каждому свое место в соответствующем шабаше. В первом, фольклорном шабаше достаточно скромно описывается полет на реку, купание и пляски у костра, а во втором – который Булгаков называет «весенним балом полнолуния» или «балом 100 королей» – в христианских церковных традициях изображается «синагога дьявола».

Мы остановимся сначала на первом – шабаше на реке; в его несколько скуповатом описании, на наш взгляд, просматриваются черты единого, как было установлено В. Проппом в его исследовании *Русские аграрные праздники. (Опыт историко-этнографического исследования)* (1963), земледельческого обряда, традиционно разыгрываемого на Руси еще с языческих времен на различных праздниках: зимнего и летнего солнцеворота, солнечного равноденствия, на Масленицу, русальную неделю, Кострому, семик и т.д.⁶³⁶. Поэтому купание на реке, хороводы русалок, пляски у костра, «зудящую веселенькую музыку» (823) под вербами в *ММ* можно рассматривать как варьирующиеся элементы этого аграрного обрядового комплекса, сопровождающие его основные действия: похороны / потопление / сжигание / разрывание чучела или дерева, с последующим использованием их останков для оплодотворения земли. Как отмечает О. Фрейденберг, в майской и купальской обрядности к этой схеме может добавляться элемент свадьбы.⁶³⁷

Как мы уже говорили в *Главе II*, в русской фольклористике эти праздники рассматривались как русские производные религии умирающего и воскресающего бога растительности, который в различных древневосточных и античных культах умирал насильственной смертью. Можно предположить, что единая идея весенне-летних празднеств, их архаическая, древневосточная схема была видна и Булгакову. Идея единства этих праздников проявляется в *ММ* уже хотя бы в смешении весенней обрядности, связанной с вербой, и летних купальных празднеств в первой части шабаша. Здесь летнее, по сути, купание происходит под крутым пустынным берегом, а хороводы и пляски у костра – на противоположном, пологом берегу, как будто ещё весной: «под ветвями верб, усеянными нежными, пушистыми сережками, видными в луне» (823).

Верба – одно из рано цветущих растений⁶³⁸, которому в народной традиции приписывалась особая растительная сила, передающаяся с прикосновениями или

⁶³⁶ Пропп 1995.

⁶³⁷ Фрейденберг 1997: 87.

⁶³⁸ В рассказе Булгакова *Каэне и Кане* (1923) решающим вопросом приемной комиссии по набору учителей был вопрос: какой цветок зацветает первым? – «сон-трава») (I: 275).

ударами вербовых веток. В православном представлении верба связана с Входом Господа в Иерусалим, которого приветствовали ветками фиговой пальмы и масличного дерева, на Руси замененными вербой; Вход Господа происходит на Вербное воскресенье – последнее перед Пасхой.⁶³⁹ В. Пропп указывает на случаи, когда в Киевской губернии XIX-го – начала XX-го века в качестве обрядового дерева, символизовавшего бога растительности, вместо березы использовалась верба.⁶⁴⁰

У Булгакова праздничная верба ассоциируется с ведьмами, выскакивающими из-за этих вербовых кустов, с костром, характерным, скорее, для Масленицы (праздника конца зимы и начала весны (за семь недель до Пасхи), или летнего праздника Ивана Купалы, и хороводом русалок, появление которых традиционно связывалось с русальной неделей, приходившейся на конец весны – начало лета (через шесть недель после Пасхи).

Отдаленное напоминание о Масленице всплывало в одной из ранних редакций *Черный маг* в сцене с телеграммами из Владикавказа в главе «Мудрецы».

– Снежный занос в Ростове в июне месяце, – тихо и серьезно сказал Ньютон, – он белую горячку получил во Владикавказе. Что ты скажешь, Библейский? Но Библейский ничего не сказал. Лицо его приняло серьезный старческий вид. Он тихо поманил Ньютона и из грохота и шума кулис увел в маленькую реквизитную. Там среди масок с распухшими носами две головы склонились.

<...>

Робинский посмотрел серьезно, тяжело и сказал:

– Занос есть. Все правда.

Благовест вздрогнул.

– Покажи-ка мне еще раз колоды, – приказал Робинский. Благовест торопливо растегнулся, нашарил в кармане что-то, выпучил глаза и вытащил два блина. Желтое масло текло у него меж пальцев.

Благовест дрожал, а Робинский только бледнел, но остался спокоен.

– Пропал пиджак, – машинально сказал Благовест.

Открыл дверцы печки и положил в нее блины, дверцу закрыл. За дверкой слышно было, как сильно и тревожно замыкал котенок. Благовест тоскливо обернулся. Маски с носами, усеянными крупными, как горох, бородавками, глядели со стены. Кот мяукнул раздирающе.

– Выпустить? – дрожа спросил Благовест <...>

Он открыл заслонку, и маленький симпатичный щенок вылез весь в саже и скуля.

Оба приятеля проводили взорами зверя и стали в упор разглядывать друг друга (35).

Библейский / Робинский – впоследствии Римский и Ньютон / Благовест – впоследствии Варенуха здесь представлены как мудрецы. Реквизитная комната – сакральное место в театральном пространстве, здесь она, скорее, напоминает кабинет мага-чародея и алхимика. Мудрецы проводят опыт, позволяющий

⁶³⁹ Часовникова 2003. См. также статью О. Фрейденберг «Въезд в Иерусалим на осле» (Фрейденберг 1998).

⁶⁴⁰ Пропп 1995: 93.

убедиться в том, что они имеют дело с нечистой силой. Очередная метаморфоза через огонь показана в манере монтажа: блин → огонь → мяуканье котенка → взгляд на маски → щенок → зверь. Апокалипсический зверь из *Откровения* Иоанна Богослова здесь выходит из огня. Ярмарочные маски на стенах и масленичные блины, посланные в знак предупреждения, являются порождением одной карнавалльно-демонической стихии.

Как мы уже говорили, купание на реке отсылает нас к «купальскому празднику», приходившемуся на конец июня.⁶⁴¹ Вполне возможно, что Булгакову была известна точка зрения авторов статьи «*Купало*» из словаря Брокгауза и Ефрона, развивавших вслед за Александром Веселовским («*Гетеризм, поворотничество и кумовство в купальской обрядности*», 1894 ⁶⁴²), идею непосредственного родства праздника Купалы с натуралистическим мифом об умершем боге. Купала мог быть привлекательным в глазах Булгакова материалом не только в христианской адаптации образа Иоанна Крестителя (прообразе Берлиоза), но и в народно-фольклорном значении – как образ, развивающий ту бинарную оппозицию солнце / луна, которая определила один из основных языческо-мифологических нервов романа *ММ*.

Описание купания в редакции 1937-го года, немного сумбурное и ожидающее правки, тем не менее лучше передает его магический смысл.

Маргарита перевернулась вниз головой и, как стрела, вонзилась в воду. Столб воды выбросило почти до самого неба [луны – в окончательной версии]. Сердце Маргариты замерло в тот момент, когда она кидалась в воду. Ей показалось, ее насмерть сожжет холодная вода. Но вода оказалась теплой, как в ванне [бане], и, вынырнув из бездны, необыкновенное наслаждение испытала Маргарита, ныряя и плавая в одиночестве ночью в реке (546).

Купание Маргариты происходит по схеме нисхождения / восхождения, умирания / воскрешения: в холодной воде на мгновение останавливается ее сердце – на это мгновение она умирает. Водная бездна здесь – не просто бездонная пропасть, она имеет дополнительные значения, указанные в словаре В. Даля:

⁶⁴¹ С праздником летнего солнцестояния были непосредственно связаны дни Агриппины (Аграфены) Купальницы (23 июня/6 июля), Ивана Купалы (24 июня/7 июля), и Петра-Павла (Петровки, 29 июня/12 июля) (Лашенко 2006: 262). По свидетельству этнографов, к началу XX-го века праздник Купалы лучше всего сохранился в Украине, где он почитался как один из главных праздников в народном календаре (Лашенко 2006: 262). Не исключено, что будучи еще подростком, Булгаков мог наблюдать настоящий праздник на даче в Буче.

⁶⁴² Статья была опубликована в *Журнале Министерства народного просвещения*, 1894, № 2.

бездна – «преисподняя, крошечная»⁶⁴³ и в статье С. Аверинцева в энциклопедии *Мифы народов мира*: бездна – «метафора смерти»⁶⁴⁴. Бездна здесь – не сатанинский ад в церковном понимании, а языческое рождающее лоно земли, не губительная, а воскрешающая, добрая; вынырнув из нее, Маргарита испытывает «необыкновенное наслаждение». Она причащается светлым силам природы, по этой причине встреченный после купания толстяк называет ее «светлой королевой Марго» (547, 822).

Лидия Яновская отмечает, что титул «светлая королева» впервые появляется в *БГ*: «Мама, светлая королева, где же ты?». Мать Турбиных, а в действительности мать Булгакова, на новогодние праздники обычно надевала костюм снежной королевы из сказки Андерсена. Здесь «светлая» не просто синоним слова 'снежная', но еще и деталь портрета: светлые волосы королевь-мамы были уложены в высокую прическу.⁶⁴⁵ В связи с передачей в последнем романе этого титула Маргарите можно предположить наличие у Булгакова эдипова комплекса. Старший сын в семье, после смерти отца он во многом заменяет его младшим братьям и сестрам. Известно, что Булгаков очень болезненно переживал роман матери, начавшийся после смерти отца в 1907-ом и завершившийся ее повторным браком в 1918-ом году. Любопытно, что в *БГ* 1918-й год – год смерти матери Турбиных – в каком-то смысле дата символической смерти матери Булгакова, которая на самом деле умерла лишь спустя четыре года, в 1922-м. Вполне возможно, что именно новое увлечение матери подтолкнуло ревнивого сына Булгакова к раннему браку, от которого его отговаривала мать.

Маргарита становится «черной королевой» (838) только на балу, уже после еще одного посвятельного омовения на этот раз кровью⁶⁴⁶ и розовым маслом, связанными с Пилатом («кровавая мантия», «розоватая» мантия, головная боль от запаха розового масла (834)).

Запомнились свечи и самоцветный какой-то бассейн. Когда Маргарита стала на дно этого бассейна, Гелла и помогающая ей Наташа окатили Маргариту какой-то горячей, густой и красной жидкостью. Маргарита ощутила соленый вкус на губах и поняла, что ее моют кровью. Кровавая мантия сменилась другою – густой, прозрачной, розоватой, и у Маргариты закружилась голова от розового масла (834).

⁶⁴³ Даль 1912: 152.

⁶⁴⁴ Аверинцев 1987: 240.

⁶⁴⁵ Яновская 1992: 113.

⁶⁴⁶ Параллелизм воды и крови: «вода эквивалент всех «жизненных соков» человека <...>, но прежде всего крови» (Аверинцев 1980: 240).

Но это будет позже, на балу у Воланда. На языческом шабаше Маргарита проходит посвящение через холодную, «на смерть сжигающую» воду (546). Интуитивно или сознательно Булгаков ухватывает самую суть купального праздника, которую Вяч. Вс. Иванов и В. Топоров интерпретируют как купание в «огненной воде», а саму «купалу» как огненную воду.⁶⁴⁷ В сцене купания Маргариты можно обнаружить все те свойства «огненной воды», которые ей приписывает народная традиция: восстановление сил, преумножение производительных сил, наделение магической силой, - об этом пишет С. Лашенко, в исследовании *Заклятие смехом. Опыт истолкования языческих ритуальных традиций восточных славян* (2006).⁶⁴⁸ Булгаков также использует знание лечебных свойств «огненной воды», которые в фольклоре и в быту унаследовала водка.

«Короткое пребывание Маргариты под вербами» (823), т.е. торжественный прием в честь королевы, устроенный демоническими существами низшего ранга, - можно считать кульминацией шабаша на реке (с ее появлением даже «музыка под вербами ударила сильнее, и веселее взлетел сноп искр из костра», 823). Вскоре он сходит на нет; основное событие праздничной ночи должно состояться во второй части шабаша - на великом балу у Сатаны, который воспроизводит уже вторую, церковно-католическую традицию его осмысления.

Обряд инициации делает ее «мертвой» для прежней среды и подготавливает для включения в новую среду, в этот момент Маргарита утрачивает свою природу и получает новую. Инициация через воду - обряд, в котором пересекаются языческое купание с причащением силам природы и христианское крещение. Посвящение Маргариты во время шабаша на реке происходит по традиционной схеме инициационных обрядов самых разных культов, которая в основе своей, согласно Арнольду ван Геннепу, автору классического труда *Обряды перехода* (1909)⁶⁴⁹, содержит следующие элементы: отделение / очищение - переход - включение / закрепление перехода. Первый этап - отделения - происходит накануне шабаша, когда из ста двадцати одной Маргариты она была избрана для исполнения роли жрицы.

Дальнейшее происходит по следующему сценарию:

1. Натирание мазью, полет на шабаш, встреча с Наташей, сообщающей Маргарите о ее королевском титуле - подготовка к инициации.

⁶⁴⁷ Иванов, Топоров 1980: 450-456.

⁶⁴⁸ Лашенко 2006: 270.

⁶⁴⁹ *Les rites de passage*. Элевсийские мистерии культа Диониса, Митры, Аттиса, Адониса и т.д., китайские, австралийские и американские религиозные культы, согласно Геннепу, имеют одну и ту же основу (Genner 1909: 93-165).

2. Крутой берег. Купание (временная смерть: сжигание водой, потопление / оживание, наслаждение) и танец Маргариты – стадия очищения.

3. Встреча с толстяком, неузнавание Маргариты, существом непосредственно знакомым с настоящей королевой Марго (упоминание ее «кровавой свадьбы»), называние Маргариты другим именем (Клодиной⁶⁵⁰) и в ответ – матерная реплика Маргариты (табуированная лексика – своего рода пароль), а затем признание ее «светлой королевой» – прохождение инициатического испытания и присвоение титула («коронация»).

4. Переход на «противоположный берег», залитый луной – переход через реку-порог⁶⁵¹.

5. Пологий берег. Приветствие королевы и отдых на траве – чествование иницианта.

Отвечая на вопрос, зачем автор «погнал» Маргариту на реку⁶⁵², необходимо помнить о том, что в эту праздничную ночь купается не только Маргарита, но и вся остальная нечисть на нескольких реках. Пьяный толстяк возвращается с Енисея, в то время как Маргарита, скорее всего, купается на Днепре. Маргарита не «раскрещивается» в киевском Иордане, как полагает Мирон Петровский⁶⁵³, развивая мысль Феликса Балонова⁶⁵⁴, а причащаясь природной силе, посвящается в «светлые королевы».

IV.3. Майские король и королева: Мастер и Маргарита, Воланд и Маргарита

Посвящение в светлые королевы дает Маргарите силы, необходимые для осуществления ее ритуальной роли в сцене жертвоприношения. Ее роль на балу не сводится к замене смертельно больного хозяина, она гораздо важнее: как живая Женщина она «должна полюбить» своих мертвых гостей, связав в единое целое два мира: живых и мертвых. Именно ей придется поддержать мир в то самое время, когда умирают и воскресают боги. До последнего Выхода Воланда она –

⁶⁵⁰ Клодина – имя героини трилогии Колетт. О возможном слиянии ее романов на Булгакова см. мою статью: *Boyarская* 2009.

⁶⁵¹ См. также: *Genner* 1909: 29.

⁶⁵² Балонов 1996: 665.

⁶⁵³ Петровский 2001: 291.

⁶⁵⁴ Балонов 1996: 665.

единственный представитель власти на балу; более того, в сцене жертвоприношения (до произошедшей с Воландом метаморфозы) Маргарита занимает более высокое, чем Воланд, положение.

Маргарита не помнила, кто помог ей подняться на возвышение, появившееся посередине этого свободного пространства зала. <...> напротив ее возвышения было приготовлено другое возвышение для Воланда. Но он им не воспользовался (842).

Связь Маргариты с водной стихией, подобно тому как женское традиционно ассоциируется в мифологии с водой, можно противопоставить отождествлению мужского начала (Воланда) с огнем. Семантическая оппозиция вода-огонь традиционно составляет мистическую пару (Купало-Ярило, Майские Королева и Король⁶⁵⁵), справляющую свою свадьбу во время весенне-летних аграрных праздников. Согласно другим исследователям, свадебная обрядность праздников этого периода следует рассматривать как архаические обряды: «брак с предком»⁶⁵⁶, «сакральный брак космических тел и стихий»⁶⁵⁷, «мистическая свадьба» в традиции алхимиков⁶⁵⁸ и т.п., направленные на пробуждение сил природы и стимулирование ее плодородности.

Магически окрашенные отношения Маргариты и Воланда, при желании вполне можно было бы истолковать как брачный союз в каждом из этих представлений, с той лишь оговоркой, что он лишен эротического символизма. Рассуждая о различных вариантах обряда священного брака майского Короля и Королевы⁶⁵⁹, М. Элиаде в *Очерках сравнительного религиоведения* (1949) замечает, что этот союз может быть представлен без оргазма в духе символизма Земли и земледелия⁶⁶⁰; об этом же пишет и В. Пропп в своей статье «*Ритуальный смех в фольклоре (По поводу сказки о Несмеяне)*» (1939): «Не обязательно, чтобы оно <супружество> совершалось на самом деле. Для магии достаточно совершения соответствующего жеста.⁶⁶¹ В данном случае жестом могло бы послужить ожидание и предположение такого союза («Понимаю... Я должна ему отдаться», 809).

⁶⁵⁵ Подробнее см.: Фрезер 1983, Пропп 1999, Лащенко 2006.

⁶⁵⁶ Морозов 1998: 326.

⁶⁵⁷ Лащенко 2006: 263.

⁶⁵⁸ Лысюк 2008: 415. О Маргарите как «алхимической королеве» см. также: Боголюбов 1988; Кульяс 1998; Минаков 1998.

⁶⁵⁹ Маргарита как образ вечной женственности см. напр.: Troubetzkoy 2002.

⁶⁶⁰ *Traite d'histoire des religions*; Элиаде 1999.

⁶⁶¹ Пропп 1999: 246.

Как отмечает М. Чудакова, на отношения Воланда и Маргариты ложится отпечаток двойственности: с одной стороны, Воланд – «квази-любовник», посредник между Маргаритой и Мастером, а с другой стороны, в сцене знакомства Воланд встречает Маргариту в спальне в ночной рубашке, Маргарита просит позволения растереть ему больное колено мазью, испугавшись, она «уткнулась лицом в ногу Воланда», а он «с размаху шлепнул Маргариту по спине, так что по ее телу прошел звон» (833). В целом же Чудакова прочитывает эту ситуацию как часть «сексуальной наэлектризованности атмосферы массового поклонения Сталину» советского общества 1930-х годов, которую она находит и в доме Булгаковых.⁶⁶²

Можно сказать, что идея плотского соития Воланда и Маргариты не отменяется, но снимается. Что заставило Булгакова отказаться от этой сцены – сказать трудно. Вполне возможно, что это означает, что писатель не планировал сделать основным событием шабаша-бала ни, как у Брюсова в *Огненном ангеле* (1907-08), «кошунственный обряд черного новичиата»⁶⁶³, включающий соитие с Дьяволом, ни священный брак как таковой. Булгаков мог побояться вводить подобную сцену из цензурно-политических соображений, в то время как «жест», указывающий на иерогамию, остался в оргиастической сцене из «малого бала» в редакции *ВК*, которая, хотя и не вошла в последнюю версию романа, все же не была окончательно уничтожена писателем.

В самодостаточности Воланда («Он совершенно не нуждается в вас», *ВК*, 164) можно было бы уловить некоторые «отголоски идеи “дионисийского бисексуализма”» и способности к самоудовлетворению⁶⁶⁴, которые, в частности, характерны и для двуполых божеств купальской традиции, которые при (кажущейся) самодостаточности нуждаются в ритуальной поддержке смертной женщины (жрицы) во время ежегодных весенних мистерий. Здесь мы опять-таки улавливаем сходство с мифом о Загрее, поражающим, как пишет А. Лосев в своем труде *Мифология греков и римлян* (1996, первая редакция: *Теогония и космогония*, 1930), – «чертой, которая в такой мере, быть может, не свойственна ни одному другому античному мифу».

Это чрезвычайно ощутительное общение человеческого индивидуума с космической жизнью. Эта космическая жизнь дана здесь в самом напряженном виде. В мифической форме поставлены все кардинальные вопросы мироздания со всеми проблемами единства и множества, распада и воссоединения, гибели и

⁶⁶² Чудакова 1994: 8.

⁶⁶³ Брюсов 4: 80.

⁶⁶⁴ Лашенко 2006: 125.

возрождения. Мы находим здесь еще и учение о том, как эта мировая трагедия и как это ликование после ее преодоления пронизывает насквозь все существо индивидуального человека, пронизывает настолько, что только он и оказывается некоторым единством титанического и дионисийского.⁶⁶⁵

Воланд в отличие от матриархального бога Диониса-Загрея не имеет никаких женских черт. Производящие функции свадебного обряда в сублимированном виде могли быть переложены на другой брак – Мастера и Маргариты, идею которого писатель вынашивал вплоть до окончательной редакции. Так, в редакции *ВК* Воланд сам надевает кольцо Маргарите:

Маргарита опустилась у ног Воланда на колени, а он вынул из-под подушки два кольца и одно из них надел на палец Маргарите. Та притянула за руку поэта к себе и второе кольцо надела на палец безмолвному поэту.

– Вы станете не любовницей его, а женой, – строго и в полной тишине промолвил Воланд, – впрочем, не берусь загадывать (177-178).

Странная оговорка в устах всемогущего Дьявола, которую можно отнести на счет автора, который, по всей видимости, тогда еще не решил, что делать со своими героями, дабы устранить бросающуюся в глаза несимметричность их отношений. В окончательной версии Мастер называет Маргариту тайной женой или возлюбленной, Маргарита его – своим любовником. В земной жизни их отношения так и не были упорядочены. И все же их мистическим браком можно считать акт «соумирания» в подвале (в реальном времени их смерть происходит порознь: Мастер умирает в клинике, Маргарита в особняке). Однако, как отмечает Валерия Еремина в своей монографии *Ритуал и фольклор* (1991), «обрядовое соумирание жены с мужем понималось языческими народами как вторичное вступление в брак через смерть».⁶⁶⁶

Стремление Мастера видеть Маргариту своей женой – скорее, вопрос чести. Тайные отношения с чужой женой – ситуация автобиографическая, также мучавшая Булгакова двусмысленностью положения до того, как Елена Шиловская оставила мужа. Вопрос о производительной функции женщины и брака широко дискуссировался в начале XX-го века в царской, а затем в советской России. У писателя была своя позиция на этот счет и свои причины оставить всех своих героев бездетными. У Булгакова и самого не было детей. По словам его первой

⁶⁶⁵ Лосев 1996: 176.

⁶⁶⁶ Еремина 1991: 166.

жены, он несколько раз мог стать отцом, однако страх, что от отца-морфиниста может родиться «идиот», всегда его останавливал.⁶⁶⁷

Факт отсутствия в его произведениях детей – действующих лиц был осмыслен Эриком Найманом в статье «*Дети и детство в романе М.А. Булгакова "Мастер и Маргарита"*» (2010), где он приводит любопытные наблюдения. В частности, он утверждает, что те немногие дети, которые появляются в тексте, изображены не только как серьезные и несмеющие взрослые, но и зачастую гротескно, например, «малютка лет восьми со старческим лицом»(729), который выступает в Варьете со своими родителями, разъезжая на велосипеде.⁶⁶⁸ И напротив, о взрослых Найман говорит как о невзрослеющих детях, на которых направлен инициально-воспитательный пафос романа, что было бы вполне закономерно для литературы соцреализма. Михаил Геллер в своей книге *Машина и винтики. История формирования советского человека* (1994) указывал на инфантилизацию как необходимое условие государственной программы перестройки человека.⁶⁶⁹ В свою очередь нам бы хотелось остановиться на инфантилизме героев Булгакова в несколько ином ракурсе, мы будем говорить об автобиографическом типе героя, нуждающемся в женщине-спасительце, и выстраиваемом им эталоне женской эротической привлекательности.

Образ сильной женщины, появляется уже в первом романе Булгакова: рыжая красавица Елена, мужественно и с достоинством переносит трусливое бегство своего мужа и беды военного времени. Ей в противоположность автобиографический герой Алексей Турбин назван «человеком-тряпкой» (IV: 61). Елена – «женщина сильная, недаром дочь Анны Владимировны» (IV: 60), оказывается связанной с образом матери Турбиных и, как мы уже говорили, матерью самого писателя. По воспоминаниям знавших Варвару Михайловну Булгакову, она была энергичной, жизнерадостной и незаурядной женщиной, ласковой и требовательной матерью и отличной воспитательницей.⁶⁷⁰ Она относилась к тому типу сильных женщин, к которому Булгакова влекло всю его жизнь. С начала своей литературной карьеры он постоянно нуждался в женщине-друге, утешительнице и верной помощнице, которая бы всецело занималась его делами, вела переписку с издателями, отстаивала его интересы. Таких подруг-помощниц Булгаков в той или иной комбинации обретает в лице второй и третьей жены: Л.Е. Белозерской и Е.С. Шиловской. В какой-то степени такой была

⁶⁶⁷ См.: Весь Булгаков 2006: 95, 173-174.

⁶⁶⁸ Найман 2010.

⁶⁶⁹ Геллер М. 1994.

⁶⁷⁰ См., напр., Весь Булгаков 2006.

и первая жена Т. Лаппа, прошедшая с ним через скитания и ужасы первых лет советского государства, и которая помогла ему вылечиться от наркотической зависимости, однако в качестве жены писателя – мало чем сумевшая помочь Булгакову.

Женщина-спасительница – один из устойчивых булгаковских образов (Елена, Юлия, Зойка, отчасти Ева, Маргарита). Конечно, образ спасительницы не нов в литературе; у Булгакова же он интересен тем, что позволяет проследить линию его развития: от рыже-золотой Елены к ведьме Маргарите. На наш взгляд, действия Елены, вымаливающей у Пресвятой Девы жизнь умирающего брата, и Маргариты, вступившей в сделку с дьяволом ради возвращения любовника, оказываются тождественными. Однако сам Алексей, раненный во время обороны Города, своей спасительницей считает Юлию, укrywшую его гнавшихся за ним петлюровцев. Турбин влюбляется в эту странную женщину, так скоропостижно ставшую его любовницей: «не разберешь, что в глазах. Кажется испуг, тревога, а может быть, и порок... Да, порок. Когда она так сидит и волна жара ходит по ней, она представляется чудесной, привлекательной. Спасительница.» (IV: 225). Сочетание в одном образе «эгоистки, порочной, <...> обольстительной женщины» (даже теряя от боли сознание, Турбин успевает заметить черные чулки, сочетающиеся с мехом ботинка, IV: 211) и спасительницы отправляют нас к хрестоматийному образу блудницы-спасительницы Города, описанному О. Фрейденберг в ее уже цитировавшемся ранее труде *Поэтика сюжета и жанра*. За парой защитник Города Турбин и порочная спасительница Юлия стоит мифологическая пара Спаситель и Блудница – Сотер и Порна. «Блуд оказывается метафорой спасения <...> Подлинная семантика “блудницы” раскрывается в том, что она, как и “спаситель”, связана с культом города и с победой как избавлением над смертью».⁶⁷¹ В данном случае Юлия спасает только Алексея, однако и Город, хотя и сдан петлюровцам, все же не погибает.

В этой перспективе может быть рассмотрен и полисемантический образ Маргариты, и ее сложные отношения с Мастером. Их любовная история не показана, а лишь пересказана Мастером. Напомним о туманных и не совсем понятных оговорках рассказчика о том, врала Маргарита Мастеру или нет, точно ли ей был нужен Мастер, «мерзавка» она или просто несчастная женщина, например, в редакции *ВК*: «О, нет, – прошептала Маргарита, – я не мерзавка, я лишь бессильна. Поэтому буду ненавидеть исподтишка весь мир, обману всех, но кончу жизнь в наслаждении» (161). Не удивительно, что А. Барков увидел в

⁶⁷¹ Фрейденберг 1997: 79.

Маргарите воплощение губительного женского начала, отравляющего жизнь художника, а сам роман *ММ* принял за мистификацию.⁶⁷² Однако с этим трудно согласиться, как и трудно поверить в то, что писатель, вносящий в текст слова о верной, вечной любви зимой 1940-го года, уже зная, что дни его сочтены, смеялся или иронизировал.

К завершению работы над *ММ* образ Маргариты оказывается несколько перегруженным навязчивой идеей о верности Мастеру, по сути чужой жены и ведьмы. Последние редакции романа фиксируют доминирование функции спасительницы над блудницей. Видимо, таким образом Булгаков пытался «немного приподнять конец» романа – об этом намерении он сообщал в письме жене в июне 1938-го года.⁶⁷³ В образе Маргариты автор пытается соединить романтический образ XIX-го века и декадентскую демоническую женщину начала XX-го века. Два идеала женщины, о которых, в частности, рассуждает Захер-Мазох в повести *Венера в мехах* (его влияние на Булгакова прослежено в статье Михаила Золотоносова «ЗК. Загадки криминально-идеологического контекста и культурный смысл», 1999)⁶⁷⁴ – первый: «благородный, ясный, как солнце, идеал женщины – жены верной и доброй, готовой делить <...> все, что <...> судила судьба», и второй идеал: «женщина в эгоистической величавости своей»⁶⁷⁵. Захер-Мазох выбирает один из двух идеалов, Булгаков же пытается их примирить в Маргарите.

До встречи с Мастером замужняя Маргарита в свои тридцать лет бездетна (А. Злочевская считает, что бесплодность Маргариты следует рассматривать как плату за детоубийство Гретхен-Маргариты у Гете – “грех Маргариты”)⁶⁷⁶ и, будучи ведьмой, все свои производительные силы переводит в эгоистическое удовольствие. В *ВК* в сцене «малого бала» сладострастная Маргарита убедительно продемонстрировала свой «сексуальный полифонизм» (термин Ю. Кристевой).⁶⁷⁷

Тут подсели с двух сторон. Один мохнатый, с горящими глазами, прильнул к левому уху и зашептал обольстительные непристойности, другой – фрачник – привалился к правому боку и стал нежно обнимать за талию. Девчонка уселась на корточки перед Маргаритой, начала целовать ее колени. <..>

– Ах, весело! Ах, весело! – кричала Маргарита, – и все забудешь. Молчите, болван! – говорила она тому, который шептал, и зажимала ему горячий рот и в то же время сама подставляла ухо (171).

⁶⁷² Барков 2006.

⁶⁷³ Булгаков 1997: 474.

⁶⁷⁴ Золотоносов 1999.

⁶⁷⁵ Захер-Мазох 2005: 73-74.

⁶⁷⁶ Злочевская 2008: 217.

⁶⁷⁷ Kristeva 2002: 25.

Лесбийские отношения Маргариты с безымянной девчонкой напоминают о героинях скандального цикла романов Колетт⁶⁷⁸ Клодине и малышке Люс. Вполне возможно, что пьяный толстяк на реке неслучайно называет Маргариту Клодиной; Булгаков мог услышать о Колетт, от Л. Белозерской, вернувшейся в 1923-м году из Парижа, где о писательнице гремела скандальная слава после ее смелых театральных выступлений. После разрыва с мужем Колетт находит приют у маркизы де Морни (или Мисси – *marquise Mathilde de Morny*), а затем начинает выступать в театре: танцевать на сцене и играть в пантомимах, иногда в откровенно эротически сценах и почти обнаженной, без трико и белил. В 1907-ом году полиция была вынуждена запретить проходивший в *Moulin-Rouge* спектакль *Rêve d'Égypte*, в котором Колетт демонстрирует публичный стриптиз и придается любви в объятиях своей партнерши, исполняющей мужскую роль (все той же Мисси).⁶⁷⁹

Не исключено, что скандальная актриса-мим Колетт была известна Л. Белозерской как коллега по сцене; в прошлом ученице петербургской Школы балетного искусства братьев Чекрыгиных, она работала танцовщицей в известном парижском мюзик-холле *Folies Bergère*. То, насколько обстоятельно по прошествии времени в своих воспоминаниях 1968-го года Белозерская описывает «структуру большого парижского ревю», с перечислением всех основных типажей и упоминанием самых ярких актрис 1920-х годов,⁶⁸⁰ выдает ее былой интерес к парижской театрально-зрелищной индустрии. Зарисовки закулисной жизни парижского театра у Белозерской сильно напоминают описание мюзик-холла в колеттовском романе *Странница*.⁶⁸¹ Правда, к тому времени Колетт уже больше не выступает на сцене, но легенда о ее скандальном выступлении в *Moulin Rouge*, вероятно, еще сохранилась в театральной среде. Впоследствии египетские и восточные мотивы становятся неотъемлемой частью успешного ревю, Белозерская также упоминает о номере *Пир Клеопатры* из ревю *Fous des Folies* (1921), приуроченному к юбилею Мольера.⁶⁸²

⁶⁷⁸ *Claudine à l'école, Claudine à Paris, Claudine en ménage, Claudine s'en va (Journal d'Annie), La retraite sentimentale* (1900-1907).

⁶⁷⁹ Dufour 2000: 210-214.

⁶⁸⁰ Белозерская-Булгакова 1989: 55.

⁶⁸¹ *La vagabonde*.

⁶⁸² Белозерская 1989: 58.

Героиня «сапфического либертинажа» (термин Ю. Кристевой)⁶⁸³ проглядывает и в ведьме Наташе такой, какой она описана в редакции 1937-го года.⁶⁸⁴ Вообще у Булгакова ведьминская эротика оказывается тесно связанной с развратной либертинской эстетикой, так что сам шабаш ведьм в этой ранней редакции был больше похож на салонные оргии, чем на языческие празднества, как, например, у Гете.

Приглашенные на бал к Воланду дамы разнообразными аксессуарами обыгрывают свою ведьминскую наготу, как бы подражая «французскому *Nu au Théâtre*» начала XX-го века, когда обнаженность является особым видом костюма.⁶⁸⁵ Теперь это уже не просто ведьмы, а демонические «ню». (В духе карнавализованной преисподней толпа раздетых женщин на лестнице может быть представлена как шествие развратных женщин, как пишет Бахтин: «неофициальный мир проституток в первомайскую ночь получает права и даже власть», *ТФР*, 4/2: 279.) Сексуальное амплуа Маргариты меняется: если в сцене шабаша на реке Маргарита просто голая ведьма, то на балу, даже если не брать в расчет возложенные на нее атрибуты власти (корона, цепь), Маргарита играет роль готической госпожи. Об этом говорит и ее поза, и поклонение в ее адрес и, жестокость, с которой она поучает Бегемота, как себя вести с королевой / госпожой, в то время как темно-фиолетовый цвет ее костюма, вернее, ее перчаток в редакции 1937-го года кодирует мотив соблазна. Как было установлено М. Золотоносовым⁶⁸⁶, сиреневый и фиолетовый цвета у Булгакова связаны с топосом Парижа (сиреневый наряд блондинки в парижском магазинчике в сцене в Варьете, сиреневый костюм фальшивого иностранца в Торгсине, сиреневый отсвет над Парижем в *Зойкиной квартире* и т.п.).

В окончательном варианте ведьминский оргиазм Маргариты оказался сильно редуцирован и сводится к загрыванию с нижним жильцом и разгуливанию нагишом. Последнее упоминание об эротическом насилии в романе, да и то в сублимированном виде, содержится в вопросе Воланда: «Чего стоит ваше истерзанное поцелуями колено?» (579). Однако готическая сексуальность как устойчивый мотив прослеживается во всем творчестве Булгакова: в некрофилическом описании мертвой обнаженной девушки из анатомического театра в *БГ*, в образах «порочной» Юлии, поцелуи которой подобны прикосновению «к чему-то сладкому и холодному» (IV: 226), и Зойки Пельц,

⁶⁸³ Термин «*libertinage saphique*» Кристева использует при описании героинь романов Колетт (Kristeva 2002 : 25).

⁶⁸⁴ Подробнее о «сапфическом либертинаже» в *ММ* см. в моей статье: Boyarskaya 2009.

⁶⁸⁵ См. статью М. Волошина «*О наготы*», 1914 (Волошин 2007: 24).

⁶⁸⁶ Золотоносов 1999: 442.

списанной с Венеры фон Захер-Мазоха.⁶⁸⁷ Особым типом обольстительницы у Булгакова, как и у Гоголя, является ведьма: Евдоха (БГ), та же Зойка, Наташа и Маргарита – они представляют тот тип сильной женщины, известный еще со средних веков, о котором медиевисты говорят как о случае «феминизации через магию».⁶⁸⁸

По Бахтину, дети и метла – два «универсальных символа вечно умирающей и обновляющейся жизни» (*Рабле*, 4/1: 248); Маргарите достается метла ведьмы. Играя роль Музы и хранительницы писательского покоя, она представляет собой «социальный дубликат к религиозным божествам плодородия»⁶⁸⁹; роман Мастера таким образом может быть представлен как единственный плод их любви.

Маргарита является центральной фигурой праздничной ночи, вокруг которой выстраивается описание бала и шабаша на реке, ее образ во многом формирует представление о Сатане и его празднестве. О влиянии на роман описаний Вальпургиевой ночи у Гете уже сказано не мало.⁶⁹⁰ Однако, если сравнить булгаковский шабаш с полетами на Брокен в *Фаусте*, где не было купаний, а были пляски, игры, пир и свальное соитие, булгаковский вариант, действительно, выглядит совершенно безобидно, по мнению исследователей, как «студенческий или гимназический пикник на Днепре»⁶⁹¹ или «пастораль, напоминающая русалочьи купания».⁶⁹²

Еще одним, менее исследованным источником представлений Булгакова о шабаше, по всей видимости, является уже упоминавшийся роман Брюсова; его влияние на Булгакова, а также общность их творческих интересов еще не вполне изучены, в качестве одного из немногочисленных исследований на эту тему следует указать работу Фанни Мосьер об образе демона в русском символизме.⁶⁹³ Несомненно, Булгакова не мог не заинтересовать роман, сочетающий мифологические, исторические и эзотерические мотивы, построенный на той же истории Фауста и где к тому же героиня вступает в отношения с дьяволом и ангелом. О том, насколько Брюсов был близок Булгакову, свидетельствуют

⁶⁸⁷ Золотоносов 1999.

⁶⁸⁸ См. напр.: Bailey 2002: 120-132.

⁶⁸⁹ Фрейденберг 1998: 193.

⁶⁹⁰ Первый весенний праздник язычества – сборище ведьм на горе Брокен в ночь на 1 мая, «некогда посвященных Фрее», (кстати, разъезжавшей на борове) со временем смешивается с днем св. Вальпургии, см. статью Штернберга «Шабаш ведьм» (Штернберг: ЭР). О влиянии Гете на описание шабаша у Булгакова см.: Белобровцева, Кульяс 2007; Бэлза 1978; Stenbock-Fermor 1969; Hatfield 1987; Testa 1990; Zimmermann 1994; Бойко 1992; Олонова 1991 и др.

⁶⁹¹ Петровский 2001: 290.

⁶⁹² Сазонова, Робинсон 2000: 274.

⁶⁹³ Mossière 2008. См. также: Утехин 1985; Яблоков 2008.

брюсовские переводы из *Фауста* и его вариант «*Классической Вальпургиевой ночи*» (1920), отражающий его видение карнавализованной истории «Ресефесер»: «Иль в Советской Москве назначена // *Klassische Walpurgisnacht?*»: ⁶⁹⁴ Москва кружится в «дьявольском вальсе», «эллинский морок» смешан с дымом апокалиптических московских пожаров. «Отравленная явь» пронизана «античными ритмами»: в вихре мелькают мифологические персонажи (Елена, Хирон, Афродита, сфинксы, стимфалиды). Смешались времена и эпохи: «Троя иль Ресефесер?», современность соревнуется с Фаустом: «Мы с Фаустом поспорим // В перегонке сфер!». ⁶⁹⁵

Сравнивая сцены шабаша в обоих романах, нетрудно заметить, что шабаш у Булгакова (мы говорим сейчас только о его первой части, проходившей на реке) не имеет такого размаха, как шабаш в *Огненном ангеле*, где описана «ликующая», «пестрая толпа <...>, словно на празднике в Иванов день или на карнавальных весельях в Венеции» ⁶⁹⁶. В отличие от Гете и Брюсова Булгаков не собирался из сцены на реке делать массовое антицерковное собрание с элементами черной мессы. Нет и самого Сатаны, которому надо приносить присягу, подписывая ее кровью, целовать его зад, давать отчет в совершенных злодеяниях, и с которым надо пировать, сидя за одним столом, плясать разнузданные танцы, вступать в брак и т.п. ⁶⁹⁷ Маргарита здесь причащается не Сатане, а природным силам. Она здесь главная и прислуживает ей «кто-то козлоногий», по всей видимости, Пан, культ которого сближался с культом Диониса, – древнегреческий бог-покровитель стад и природы, под флейту или сирингу которого нимфы и менады устраивали веселые хороводы, заканчивавшиеся оргиями. «Козлоногий» Пан, помимо прочего – бог-проводник, хлопочет о транспорте, на котором Маргарита возвращается в Москву, вызывает ей «буланую» «открытую машину» (824) с черным грачом-водителем. ⁶⁹⁸ У Булгакова флейта заменена дудочками, нимфы – русалками ⁶⁹⁹, а от оргий пришлось отказаться, хотя упоминавшаяся сцена в редакции *ВК* была задумана как часть бала.

Маргарита вступает в сделку с Дьяволом, закладывая душу ради спасения любовника, и все же у Булгакова этот мотив не так драматичен, как в западноевропейской традиции. Маргарита «погибает» лишь для земной жизни; и она, и Мастер утрачивают возможность подняться в Свет, но и под лунным светом они обретают долгожданный покой. Даже превращение в ведьму не до конца

⁶⁹⁴ Сборник «В такие дни» (1920), Брюсов 3: 60.

⁶⁹⁵ Там же.

⁶⁹⁶ Брюсов 4: 81.

⁶⁹⁷ Орлов 1992: 30-38.

⁶⁹⁸ «Пан» // Брокзауз, Ефрон: ЭР.

⁶⁹⁹ О русалках у Булгакова см.: Жолковский 2011: 260-265.

осознается как самопожертвование и не становится неожиданной метаморфозой, поскольку еще до встречи с Азazelло Маргарита описывалась как женщина с «непонятым огонечком» в глазах, «косящая на один глаз ведьма» (801) (ср. с глазами Воланда: один горящий зеленым, другой – мертвый, пустой).

Ее сделка с нечистой силой во многом отличается от сделки Фауста с Мефистофелем. Вступая в сговор, она преследует свою личную цель и играет сразу несколько ролей: жрицы в космической мистерии и заступницы в христианской традиции (спасение невинных – мальчик на пожаре, заступничество за грешницу-страдалицу Фриду). Самой Маргаритой эта сделка воспринимается как «подкуп» и не до конца соответствует архетипическим моделям «договора» или «вручения себя» (условно: магической и религиозной) во всяком случае, в той форме, в какой их описал Лотман.⁷⁰⁰ Случай Маргариты оказывается ближе к первой модели, однако в «магическую психологию» не укладывается тот факт, что женщина, вступающая в отношения с нечистой силой, находится в равном, а не в зависимом положении (под покровительством или в подчинении учителю, как, например, в масонстве): отстаивая свои права, она угрожает Азazelло муками совести.

Как уже многократно отмечалось, Булгаков отступает от традиционного сценария:⁷⁰¹ обычно за встречей с нечистой силой и заключением договора, пишут Л. Сазонова и М. Робинсон, следует пункт «выполнения взаимных обязательств; в случае с женщиной предполагается плотский союз с дьяволом».⁷⁰² Булгаков обходит этот пункт, но основное отличие все-таки находится в финале: вместо расплаты за союз с дьяволом Маргарита и Мастер получают награду. Маргарите возвращают ее любовника и возвращают в «золотой век» (подвал), она не только не раскаивается в том, что заключила сделку, но наоборот радуется своей удаче и всемогуществу Воланда. В финале им даруют покой как награду Мастеру за его роман о Пилате, Маргарита лишь разделила судьбу своего любимого. Однако награда эта была получена из рук дьявола, Воланд провожает Мастера к его последнему приюту, выполняя его волю, а не конвоирует его к своим чертогам в ад, как полагает Б. Гаспаров.⁷⁰³ Отличие развязки этого договора у Булгакова заключается в нетрадиционной трактовке фигуры его Дьявола, который не на словах, как Мефистофель у Гете, но на самом деле делает добро и является не столько соперником Бога, сколько посредником между ним и человеком.

⁷⁰⁰ Статья «*“Договор” и “вручение себя” как архетипические модели*», Лотман 2002: 22-32.

⁷⁰¹ См., напр.: Testa 1990.

⁷⁰² Сазонова, Робинсон 2000: 271.

⁷⁰³ Гаспаров Б. 1993.

Не следует забывать, что сделка с нечистой силой в романе имеет регулярный ежегодный характер (каждый год подыскивается подходящая на роль хозяйки женщина по имени Маргарита) и поэтому оказывается ближе к другому сюжету: герой спускается в преисподнюю, борется со смертью и выходит победителем – сюжету, в основе которого лежит идея кругового движения солнца (Такой солярно-загробный образ вслед за Сервантесом Булгаков использует в своей инсценировке романа о странствующем рыцаре. Предчувствуя приближение смерти, Дон Кихот отождествляет себя с солнцем, спускающимся в преисподнюю).⁷⁰⁴ В этом контексте купание Маргариты в реке, ее прыжок в бездну тождественны падению на закате солнца в море. Сочетая сразу несколько солярно-загробных образов: невесты-победительницы (по аналогии с женихом-победителем)⁷⁰⁵, героини-спасительницы и вегетации, Маргарита совершает свое путешествие-хождение на «тот свет»⁷⁰⁶. Маргарита оказывается причастной сразу двум мирам, и в этом, как считает М. Чудакова, заключается ее мифологическое родство с пушкинской Татьяной.⁷⁰⁷ Эта двойственность Маргариты маркируется ее двойным титулом: светлая / черная королева.

И образ Маргариты, и настоящая, вечная любовь героев оказываются амбивалентными или в терминологии О. Фрейденберг, «антизначными». Под «антизначными чертами» она понимает такую ситуацию или характер, при которой, например, «божество света и производительных сил имеет аспект, в котором то же начало является разрушительным и темным; любовь становится войной, возлюбленный воином или военным, кроткий бог – разбойником или пиратом. <...> Две стороны даются в одном и том же лице, но раздвоенные».⁷⁰⁸ Такую раздвоенность у Булгакова мы находим, например, в образе профессора Преображенского: «жрец» (III: 82), «высшее существо», «песий благодетель» (III: 136), во время операции он похож то на «вдохновенного разбойника» (III: 84), то на «вампира», то на «убийцу» (III: 82).

Наличие такой *антизначности* или амбивалентности в *ММ* можно связать как с двойственной природой художественных образов, так и с целенаправленным воспроизведением в романе манихейской мудрости. Такие

⁷⁰⁴: «Вот он, небесный глаз <...> Что день клонится к ночи, и неудержимая сила тянет его вниз. Пройдет немного времени, и оно уйдет под землю. <...>И вот я думаю о том, что, когда та колесница, на которой ехал я, начнет уходить под землю, она уже больше не поднимется. Когда кончится мой день – второго дня, Санчо, не будет» (VIII: 295-296).

⁷⁰⁵ См., напр.: Фрейденберг 1997: 225.

⁷⁰⁶ Ср. с хождением богородицы по мукам.

⁷⁰⁷ Чудакова 1994.

⁷⁰⁸ Фрейденберг 1997: 208-209.

антизначные черты в ранних редакциях *ММ* имеет и богочеловек Иешуа, в котором в забвении на кресте начинает проглядывать не только человек, но уже разбойник: глаза у него становятся «мутноватыми» (безумными), а голос «хриплым разбойничьим» (494). В то время как Бог, допустивший, «чтобы человек с такими ясными глазами, как Иешуа, великий и добрый, в позоре был сжигаем солнцем на столбе» (492), становится в проклятиях Левия «богом зла», «богом разбойников, их покровителем и их душой» (774). Как и само солнце, символ света и истины в романе является безжалостным палачом, отражая увлечение Булгакова гностическими учениями, где Демиург трактуется как злой бог.

Что касается любви, у Булгакова она, казалось бы, осмыслена в традиционной античной «военно-эротической» традиции⁷⁰⁹, однако вместо легких стрел Эроса влюбленных поражает финский нож убийцы: «Любовь выскочила перед нами, как из-под земли выскакивает убийца в переулке, и поразила нас сразу обоих! Так поражает молния, так поражает финский нож!» (745). Поражающая героев любовь / молния / нож в древних главах отзовется в убийстве Иуды («взлетел нож и, как молния, ударил влюбленного под лопатку», 875). Для сравнения: от ранения ножом в сердце умирает Клим Чугункин, ударом финского ножа в притоне у Зойки китаец убивает влюбленного Гуса, финским ножом обзаводится в автобиографическом послании *Тайному другу* рассказчик-литератор, страдающий неврастенией и т.д. Мотив смерти от воровского ножа, по всей видимости, был позаимствован Булгаковым из городского фольклора 1910-20-х годов. В целом темная сторона любви у Булгакова отождествляется с преступлением и насилием, с опасной подворотней, где можно не только получить воровской нож в спину, но и стать жертвой тех представителей власти, которых, как и нечистую силу, ближе к ночи боялись поминать вслух. В одном из черновых набросков романа Маргарита говорит Мастеру о месте их встречи: «Это опасный переулочек, ох, до чего опасный, – и видя мое изумление, пояснила: – Здесь может проехать машина, а в ней один человек...» (1004).

Активное, воинствующее и опасное начало любви в *ММ* представляет женщина, посредничающая между героем и смертью: она заманивает свою жертву в ловушку (Низа) или осуществляет умерщвление (комсомолка вагоновожатая). Женщина, обезглавливающая мужчину, является героиней самых различных мифов, обыгрывающих связь сексуальности со смертью; за советской новой

⁷⁰⁹ См.: Фрейденберг 1997: 74.

женщиной стоит один из излюбленных декадентских образов – Саломея.⁷¹⁰ У Булгакова Саломея в красной косынке как орудие смерти неотделима от трамвая – символа века машин и одновременно советской эпохи, так *машинность* обновляет образ Саломеи и миф об обезглавливании.

Метафоры любви и смерти у Булгакова (возлюбленная – ведьма⁷¹¹, жена от Сатаны⁷¹², брак через смерть, вечная, верная любовь как метафора насильственной смерти) оказываются в целом созвучны религиозно-мистическому комплексу представлений: «смерть – свадьба – жених – брачное ложе – ложе смерти – смерть – рождение», о которых говорит Бахтин, описывая фольклорный хронотоп (Хрон., 3: 464).

IV.4. Шабаш-бал Воланда и обряд поминовения

В шабаше-бале находит отражение вторая, по Л. Штернбергу, традиция осмысления шабаша ведьм. Она связана с неприятием христианской церковью языческих обрядов и культов, с зачислением всех старых языческих богов в слуги дьявола и борьбой с дуалистическими сектами. Согласно церковным представлениям, «синагогу дьявола» составляют еретики и евреи, которые устраивают «в его честь периодические субботы (отсюда субботы, шабаши ведьм). Участниками этих суббот являлись уже не жалкие ведьмы, а представители всех классов и рангов – князья светские и духовные, монахи, священники и т.д.».⁷¹³ Очевидно, что шабаш-бал Воланда – «весенний бал полнолуния» или «бал 100 королей» – является более важным событием по сравнению с языческим шабашем на реке и играет в романе ключевую роль.

Записи в дневнике жены писателя⁷¹⁴ свидетельствуют о том, что широта и изощренность увеселений в описании «бала 100 королей» были навеяны приемом у американского посла в СССР У.К. Буллита. Жорж Нива считает, что помимо

⁷¹⁰ Об уайльдовских мотивах у Булгакова см.: Filips-Juswigg 1991.

⁷¹¹ Ведьмовство – одна из мифических черт третьей жены Булгакова, см.: Белобровцева, Кульюс 2007: 342.

⁷¹² Тема для шуток у Булгакова, вступившего в третий брак с Е. Шиловской, для которой это был также третий брак.

⁷¹³ Штернберг ЭР.

⁷¹⁴ Булгакова 1990: 95-96.

Вальпургиевой ночи на концепцию шабаша-бала повлияла тема бала в книге Михаила Гершензона *Грибоедовская Москва* (1914) и, в частности, бал у Фамусова⁷¹⁵. Однако вряд ли можно сомневаться, что прием у Буллита составил главный «подтекст» эпизода. По словам американского дипломата Чарльза Тейера, на бал было приглашено пятьсот человек – «все, кто имел значение в Москве, кроме Сталина»,⁷¹⁶ в этот список вошли и Булгаковы. Бал, называвшийся *Фестивалем весны*, состоялся 23-го апреля 1935-го года. Александр Эткинд приводит выдержку из письма посла, адресованного президенту Рузвельту, от 1-го мая 1935-го года с отчетом о бале:

Безусловно, это был лучший прием в Москве со времени Революции. Мы достали тысячу тюльпанов в Хельсинки, заставили до времени распуститься множество березок и устроили в одном конце столовой подобие колхоза с крестьянами, играющими на аккордеоне, танцовщиками и всяческими детскими штуками (baby things) – птицами, козлятами и парой маленьких медвежат.⁷¹⁷

Многочисленные пересечения в описании бала Воланда и бала Буллита уже достаточно полно проанализированы.⁷¹⁸ Хотелось бы остановиться всего на нескольких деталях, возвращающих нас к обрядово-праздничным традициям в *ММ*. Обилие цветов и весенней растительности в преисподней с ожившими мертвецами невольно напоминает об Анфестериях (буквально «праздник цветов»), праздновавшихся на второй день Дионисий. Они устраивались в Афинах в честь бога Диониса, выкликавшегося из земных недр, и посвящались весеннему обновлению природы и общению с умершими.⁷¹⁹ Н. Брагинская описывает этот день как время, когда, по представлению празднующих, открыта преисподняя и ради обновления жизни мир предков незримо сливается с миром людей.⁷²⁰ В последний праздничный день устраивали угощение для гостей из царства мертвых, после чего их изгоняли обратно.

Конечно, Булгаков не ставил себе цель воспроизведения Анфестерий, но их идея совпадения праздника обновленной природы с праздником в честь умерших, а позднее и с воскресением Христовым, характерная и для славянской земледельческой обрядности, – им угадана вполне правильно. В статье *«Заметки*

⁷¹⁵ Nivat 1983: 259.

⁷¹⁶ Ch.W. Thayer, цит. по: Эткинд 1994: 276.

⁷¹⁷ Эткинд 1994: 277.

⁷¹⁸ Паршин 1991; Эткинд 1994; Лосев В. 2006: 992-993.

⁷¹⁹ Энциклопедия театра: ЭР.

⁷²⁰ Брагинская 1989.

о загробной жизни по славянским преданиям» (1864-69) Афанасьев пишет, что с весенним пробуждением у славян «связывалась мысль о воскресении мертвых: по поверью, в это время души умерших как бы получают новые силы; в полях и рощах появляются русалки; существует даже обычай: закликая весну <...>, в то же время закликать и мертвых». ⁷²¹

В этом свете бал Воланда при желании можно было бы назвать *весенним балом поминовения 100 королей*, хотя поминаются здесь не только короли.

Более детальное осмысление этого обряда мы находим у В. Проппа в *Русских аграрных праздниках*: «Чем ближе к весне, тем ярче выражено поминовение» «не совсем умерших» предков ⁷²².

<...> забота о посевах сочеталась с заботой о покойниках и носит двоякий характер: усопших надо умиловить, надо выразить им свою любовь, почитание. Но этого мало. Их надо поддержать пищей, питьем и теплом, надо с ними трапезовать, надо оставлять им еду на могилах, совершать возлияния из вина и масла. Но и этого мало. Надо обеспечить им не только жизнь, но и бессмертие. Надо приобщить их к кругообороту жизнь – смерть – жизнь, которым живет природа и который нужен земледельцу, надо чтобы они и сами способствовали этому кругообороту. ⁷²³

Любопытно отметить это настойчивое повторение «но этого мало» у Проппа, и такое же настойчивое «мало» в речи Коровьева, обучающего Маргариту ласковому и внимательному обращению с ее странными гостями. Это совпадение у двух совершенно разных и независимых друг от друга авторов говорит об огромной значимости многовекового обряда поминовения, обреченного на забвение в эпоху, мыслящую себя в координатах «малого времени».

– Нет, мало, мало, – зашептал Коровьев, – он не будет спать всю ночь. Крикните ему: «Приветствую вас, король вальсов!». Маргарита крикнула это <...> Человек от счастья вздрогнул и левую руку приложил к груди, правой продолжая махать оркестру белым жезлом.

– Мало, мало, – шептал Коровьев, – глядите налево, на первые скрипки, и кивните так, чтобы каждый думал, что вы его узнали в отдельности. <...>

– Нужно полюбить его, полюбить, королева. Сторицей будет вознаграждена за это хозяйка бала! И еще: не пропустить никого. Хоть улыбочку, если не будет времени бросить слово, хоть малюсенький поворот головы. Все, что угодно, но только не невнимание. От этого они захиреют <...> (835).

⁷²¹ Афанасьев 1996: 304-305.

⁷²² Пропп 1995: 29, 34.

⁷²³ Пропп 1995: 34.

В свете наблюдения Проппа становится понятно, почему так важно, чтобы они «не захирели». Забытые предки, забытое прошлое можно сравнить с «завершенным», «законченным» прошлым эпического мира у Бахтина. Оно не оставляет «лазеек в будущее», разрушает связь времен и саму возможность продолжения, развития. Именно хозяйка бала, одаривая мертвецов своей любовью, приобщает их к настоящему и будущему, включает в «кругооборот жизнь – смерть – жизнь». Гости Воланда – те самые «не совсем умершие» предки, что лежат в земле до того момента, пока живущим на земле не понадобится их помощь для преодоления кризиса природных сил и обновления жизни. Воланд собирается пить «за бытие», в котором мертвецы не умирают до конца. То же самое в заметках 1961-го года пишет Бахтин: «Абсолютная смерть (небытие) есть неслышанность, непризнанность, невспомянность» (5: 344). У Булгакова в небытие уходят по своему неверию. В качестве комментария можно было бы привести рассуждение об умирании / воскрешении Вяч. Иванова из его книги о Достоевском:

Это умирание и возрождение, которое мы сравнивали с прорастанием новых ростков из старых корней, возможно лишь там, где корни действительно здоровы, где отрыв от Бога исходит не из окончательного решения метафизического я, но есть лишь <...> момент своевольного отдаления от Бога возгордившегося человека <...> (род кенозиса, стало быть, человеческой богоподобной личности), – тогда, после всех тяжких переживаний и разочарований все еще возможен возврат в Отчий дом.⁷²⁴

В случае Берлиоза возврат уже невозможен.

Слова: «Я пью ваше здоровье, господа» – не просто тост вежливого хозяина, но часть земледельческого обряда поминовения: *я даю вам жизнь*. Затем в мире происходит метаморфоза: мертвецы, выполнившие свой ритуал, отправляются обратно в царство мертвых, а с воскресающим Воландом приходит весна и обновление.

Здесь будет своевременным напомнить о выступлении Бахтина на одном из многочисленных диспутов *Бог и социализм* (1918), проходивших в Невеле, где, к неудовольствию слушателей, докладчик, по всей видимости, также говорил о необходимости сохранения и почитания памяти о прошлом и предкам. Текст выступления не сохранился, однако о ее содержании можно судить со слов присутствовавшего на нем корреспондента местной газеты *Молот*.

⁷²⁴ Иванов 4: 497.

В известных местах своего слова он признавал и ценил социализм, но только плакал и беспокоился о том, что этот самый социализм совсем не заботится об умерших (не служит панихиды, что ли?) и что, мол, со временем народ не простит этого. Интересно, когда-то он не простит через сто или больше лет? Когда народ будет во сто раз просвещеннее настоящего! – «Не случится это», – кто-то ответил Бахтину. В общем, слушая его слова, можно было бы подумать, что вот-вот подымется, воскреснет вся лежавшая и истлевшая в гробах рать и сметет с лица земли всех коммунистов и проводимый ими социализм.⁷²⁵

Удивительно, насколько точно автор статьи представил образ восставшей рати покойников; он напоминает «Эрлекиново войско», о котором Бахтин говорит в *ТФР*. В христианской трактовке оно осмысливается как «блуждающие по земле души чистилища», а в проекции на античность как «шествие развенчанных богов».

Известно, что карнавалы шествия осмысливались иногда в средние века, особенно в германских странах, как шествия развенчанных и низринутых языческих богов. Представления о низвергнутой высшей силе и правде прошлых времен прочно срослось с самым ядром карнавалов образов. Не исключено, конечно, и влияние сатурналий на развитие этих представлений средневековья. Античные боги в известной мере разыгрывают роль развенчанного царя сатурналий. Характерно, что еще во второй половине XIX века ряд немецких ученых защищал германское происхождение слова «карнавал», производя его от «Karne» (или «Harth»), что значит «освященное место» (т.е. языческая община – боги и их служители) и от «val» (или «wal»), что значит «мертвый», «убитый». Карнавал, таким образом, означал, по этому объяснению, «шествие умерших богов». Мы приводим это объяснение лишь как показатель того, насколько упорным было представление о карнавале как о шествии развенчанных богов (*ТФР*, 4/2: 421).

Версий происхождения «Эрлекинова войска» много, назовем наиболее популярные; по одной из них имя Эрлекин восходит к легендам средневековой Европы: имя *Hellequin* носил предводитель демонов,⁷²⁶ упоминающийся как бес *Alichino* в *Божественной комедии*; в *commedia dell'arte* он превратится в комического персонажа Арлекина (*Arlecchino*)⁷²⁷. По другой версии, ее придерживается Бахтин (4/2: 420), Эрлекин связан с мифами о «дикой охоте» или «диком войске», где он выступает предводителем кавалькады призрачных всадников, несущихся по небу (*Roi Herla*)⁷²⁸. Еще одна версия происхождения, из

⁷²⁵ Цит. по: Конкин, Конкина 1993: 58.

⁷²⁶ Lecouteux 1999: 91-107.

⁷²⁷ Дживелегов 1962: 122.

⁷²⁸ Lecouteux 1999: 81-86.

скандинавской мифологии,⁷²⁹ нашла отражение в балладе Гете *Der Erlkönig* (*Лесной царь*), где зловещий 'ольховый царь' преследует путников в лесу.

Булгаковское представление о преисподней включает и эту немецкую традицию толкования карнавала как праздника поминовения умерших богов и королей. На балу у Воланда Аида / Диониса появляются развенчанные античные боги: Венера (ведьма Наташа), Посейдон, плавающий в бассейне с коньяком, в сцене на реке Маргариту встречал некто козлоногий (Пан).

Подытоживая сказанное о праздничном времени в романе, заметим, что не представляется возможным однозначно ответить, о какой именно «праздничной полночи» идет речь в романе. Булгаков синхронизирует праздники, в историческом времени никогда не совпадающие: иудейскую (между 26-ым марта и 25-ым апреля) и христианскую Пасху, привязанные к первому весеннему полнолуннию, которое в московских главах происходит в Москве в мае, а в Иершалаимских на самом деле должно приходиться на апрель⁷³⁰, Вальпургиеву ночь на 1-ое мая и купальные праздники конца июня⁷³¹, канун дня святого Варфоломея и апокалиптический, «тревожный праздник» конца света (14-ое июня 1943-го года); в то же время праздничная ночь бала Воланда – это и новогодняя ночь. Мы помним, что изначально праздник Нового года приходился на март⁷³², так что проводы Зимы – Смерти с умерщвлением растительных божеств, одновременно были и проводами старого года.⁷³³ Помимо связи с религией умирающего бога, праздник Нового года отражает еще одну звучащую в романе идею «перехода через нулевую точку», который по мнению Левона Абрамяна «окутан тайной и не обходится без чуда».⁷³⁴ Конечно, атмосферой таинственности и чуда окутан не только праздник Нового года, но именно в этом празднике так важен момент прохождения через «нулевую точку», с которым, на наш взгляд, связана ритуальная роль королевы Марго. Воскрешение Воланда и обновление мира происходит сразу при пересечении этой нулевой точки в сакральную ночь с пятницы на субботу (Иисус воскреснет только в ночь с субботы на воскресенье).

⁷²⁹ Там же, 179.

⁷³⁰ См., например: Fiene 1984: 533-537; Барац 2001: ЭР.

⁷³¹ С праздником летнего солнцестояния были непосредственно связаны дни Агриппины (Аграфены) Купальницы (23 июня/6 июля), Ивана Купалы (24 июня/7 июля), и Петра-Павла (Петровки, 29 июня/12 июля) (Лашенко 2006: 262).

⁷³² Пропп 1995: 24.

⁷³³ Вс. Миллер считал Масленицу олицетворением старого года, Е. Аничков – олицетворением смерти, Н. Румянцев – олицетворением смерти и болезней. Фрезер то разводит в разные стороны Масленицу и изгнание и вынос Смерти, то смешивает, подробнее см.: Пропп 1995: 85; Фрезер 2006: 319.

⁷³⁴ Абрамян 2003: ЭР.

Его воскрешение реализуется не в аграрном времени (время реального прорастания зерна – олицетворения бога), а в сакральном времени магического акта: кровь → вино⁷³⁵. Здесь кровь, как перебродившее вино, – символ Зимы, Смерти, Хаоса, Старого года, а (молодое) вино соответственно – символ Весны, Жизни, Порядка, Нового года.

Как отмечает Фрейденберг, «новогодние, сатурнические, весенние, люстрационные обряды представляли собой разноморфные варианты солнечных» и аграрных обрядов, в которых «на первом месте находится смерть и воскресение растительности и животного (их наружность <...> не играет роли) <...> Все они одинаковы по своим компонентам <...>, но все они, безусловно, отличаются друг от друга пестротой бытовых различий». ⁷³⁶ Широкое апеллирование Булгакова к таким разным обрядам и праздникам не размывает представление о весеннем празднике Сатаны, а наоборот, позволяет выявить их единую мистериальную основу, на которую ориентировался писатель.

IV.5. Элементы мифа об умирающем и воскресающем боге в ММ

Традиционно в романе выделяют два мифа: библейский миф и миф о Фаусте. На наш взгляд, вместо библейского мифа правильнее было бы говорить о мифе об умирающем и воскресающем боге (такие попытки уже, действительно, имели место⁷³⁷), а точнее о двух вариантах реализации его модели: высоком – миф о смерти и воскресении Иисуса Христа, и низком – миф о Дионисе. Их смерть / возрождение происходят на разных уровнях мироздания, в соответствии с тем, к какому “ведомству” они относятся.

Как мы уже говорили в *Главе II*, к древневосточным и греко-римским богам растительности относится и Христос. Эту идею в романе передает Берлиоз, неплохой знаток мифологии; прочитанная им лекция вплоть до упоминания о

⁷³⁵ О превращении крови в вино как метафоре, обратной христианской, см.: Барр 2009.

⁷³⁶ Фрейденберг 1998: 188-189.

⁷³⁷ «archetype of the suffering and dying god, of the scapegoat, refracted in *Master and Margarita* through Christianity and *Faust*» (Moss 1996: 9-10); см. также: Гаспаров Б. 1993; Смирнов Ю. 1994.

выпекании из теста фигурок Вицлипуцли, фигурирующем у Фрезера (издание *Золотой ветви* 1928-го года находилось в личной библиотеке Булгакова).⁷³⁸

<...> по мере того, как Михаил Александрович забирался в дебри, в которые может забираться, не рискуя свернуть себе шею, лишь очень образованный человек, - поэт узнавал все больше и больше интересного и полезного и про египетского Озириса, благостного бога и сына Неба и Земли, и про финикийского бога Фаммуза, и про Мардука, и даже про менее известного грозного бога Вицлипуцли, которого весьма почитали некогда ацтеки в Мексике. <...>

Нет ни одной восточной религии, - говорил Берлиоз, - в которой, как правило непорочная дева не произвела бы на свет бога. И христиане, не выдумав ничего нового, точно так же создали своего Иисуса (649).

Дохристианская мифопоэтическая схема страдание / смерть / воскрешение является наиболее часто воспроизводимым сюжетом, реализуемым на всех уровнях романа и в самых разных аспектах: мистериальном (страдание / смерть / воскрешение Иешуа), ритуально-инициальном (обряд посвящения Маргариты, безумие Ивана⁷³⁹), в пародийно-комическом (карнавальном - потеря головы Бенгальским, похмелье Степы Лиходеева)⁷⁴⁰ и т.д.

По свидетельству Леонида Карума, мужа одной из сестер писателя и прототипа Тальберга в *БГ*, зиму 1917-18-го года Булгаков и сам проживал по этому сценарию: «Михаил был морфинистом, иногда ночью после укола, который он делал себе сам, ему становилось плохо, он умирал. К утру он выздоравливал, но чувствовал себя плохо. Но после обеда у него был прием и жизнь восстанавливалась». ⁷⁴¹ Эта же схема воспроизводится и в других произведениях Булгакова: смертельно раненный / «воскресший Турбин» в *БГ*, умерщвленный / воскрешенный Шарик, убитый / воскрешенный Клим Чугункин в *Собачьем сердце* и т.п.

Страдание является одним из лейтмотивов романа. Изначально задумывавшийся как роман о Христе и Дьяволе ⁷⁴², со временем он

⁷³⁸ Ср.: Фрезер 2006: 512. См. также: Кончаковский 1997.

⁷³⁹ В индуистской мистике потеря разума равноценна смерти. Ср. с тем как интерпретирует смерть / воскрешение Коробкина в романе *Москва* (1926) Белого Ада Штейнберг (Штейнберг 1994: 128-129). О масонском обряде инициации Бездомного см. напр.: Соколов 1996: 282-283.

⁷⁴⁰ Анализ этой сцены в контексте религии умирающего бога растительности см.: Гаспаров Б. 1993.

⁷⁴¹ Весь Булгаков 2006: 36.

⁷⁴² Об этом свидетельствуют тетради с подготовительными материалами (Чудакова 1976: 77).

трансформировался в роман о Мастере и Маргарите. Таким образом, в центре романа оказываются не божественные страстные действия, а страдание простых смертных.⁷⁴³ Поэтому древние главы названы не романом об Иешуа, а романом о Пилате. В *Черном маге* идея вынесения на первый план мучений Пилата была выражена более отчетливо. Воланд, рассказывавший историю Иешуа от своего лица, услышав вынесенный Пилатом приговор, содрогается: «Таким образом, Пилат вынес себе ужасающий приговор» (939). Показательно и то, что Ивана, оказавшегося в больнице больше всего интересует, что стало с Понтием Пилатом, а не с Иешуа – трагедия человека, а не бога.

Происходит вполне карнавальная смена ролями: Иешуа выступает в роли палача, истязая Пилата мучительным допросом и не менее мучительным выбором (Иешуа: «сейчас я невольно являюсь твоим палачом», 660). Невыносимость ситуации, помимо прочего, заключается в той «нечеловеческой роли», которая возложена на Пилата, миссия палача делает его заслуживающим сочувствия. Похожий эффект Михаил Геллер описывает в своей книге *Концентрационный мир и советская литература* (1974); автор замечает, что в послереволюционной литературе жертва и палач зачастую меняются местами, «тот кто убивает изображается жертвой», поскольку он обречен на выполнение «грязной работы» на благо других.⁷⁴⁴ Похоже, тоже самое происходит и у Булгакова. Это не означает, что он был готов оправдывать насилие или сталинский террор, мы говорим лишь о том, что его сочувствие к Сталину может быть вполне объяснимым. В конце концов, Сталин мог просто не знать о том, что происходило в его стране, – по всей видимости, такие соображения посещали писателя, всю свою жизнь надеявшегося на встречу с вождем и возможность ему все объяснить.

В образе жертвы или страдальца в романе предстает большинство героев и персонажей. Мучаются Пилат и собака, разделяющая его участь; казалось бы, они обречены на вечные муки, но по истечении своего срока Пилат, как и фиолетовый рыцарь, «свой счет оплатил и закрыл» (923). Скитания рыцаря между мирами под чужими личинами в свите Воланда – для него также искупительные страдания. Страдает и мучается Левий Матвей, пытавшийся и так и не сумевший спасти Иешуа от казни. Отстрадавшие Мастер и Маргарита, покидая Москву, поджигают подвал со словами: «Гори прежняя жизнь! Гори страдание!» (915). Страдают «жертвы луны»: Николай Иванович, нижний жилец из особняка Маргариты и бывший поэт Иван Бездомный (в одной из ранних редакций, у ослепшего Ивана

⁷⁴³ Писатель, замещающий на кресте Иисуса – образ раннего Булгакова. «С креста снятый сидит в самом центре писатель и из хаоса лепит подотдел» (*Записки на манжетах*, I: 125).

⁷⁴⁴ Геллер М. 1974: 95.

также был свой счет, оплатив который он прозрел). Безумие и страдание одновременно находят конферансье Бенгальского; от мук совести страдает детоубийца Фрида; «истерзанный» обличающими действиями Ивана поэт Рюхин страдает из зависти к таланту Пушкина; Аркадия Аполлоновича преследуют «адские терзания» при воспоминании о позорном сеансе в Варьете и ночном скандале; во сне Босого запирающиеся валютчики терзают публику и конферансье и т.д..

Страдания и смерть чаще были связаны с эротикой у раннего Булгакова. В *БГ* в отношениях Турбина с Юлией с самого начала страсть оказывается связанной с физической болью и лихорадкой, и порой взаимообусловлены. Своими ласками Юлия облегчает страдания раненого, ее страсть, вспыхивающая лишь на пороге жизни и смерти, охладевает, как только эта черта оказывается отодвинутой. В невошедших в роман 19-ой и 20-ой главах Булгаков описывает, как Турбин в приступе ревности начинает душить и пытаться Юлию, с револьвером в руках вырывая у нее признания в любви. Турбин клянется себе порвать с Юлией, но снова и снова идет к своей таинственной и порочной мучительнице. Любовь и насилие, страсть и смерть здесь имеют одно и то же семантическое выражение. Слова 'растерзанный', 'истерзанный' используются как в сценах совершаемого над сознанием и плотью насилия, так и в сценах, связанных с сексуальным удовлетворением или отсылающих к нему. Растерзанный после налета бандитов Василиса; растерзанный после мучительного сна Николка; «растерзанные окровавленные» люди, попавшие под обстрел; и тут же расстерзанная Елена, хлопочущая возле раненого брата, в распахнутом халате, из под которого выглядывает эротическое кружевное белье и черные чулки; Юлия, «истерзанная и смятая поцелуями страстного Онегина»-Шполянского (VI: 159). В *ММ* мучения и терзания, утрачивают эту эротическую коннотацию.

В действительности в романе мы имеем две мистериальные сцены, две жертвы и двух богов, которым они приносятся. Однако ни в одном из вариантов традиционный сценарий «страдания – смерть – воскрешение» не проигрывается полностью. На верхнем ярусе вертепа представлены страсти и смерть Иешуа, внизу – редуцированные страдания, заместительная жертва, воскрешение Воланда, а вместе с ним и обновление земного порядка. В отличие от вертепной драмы, с которой, как мы говорили, сравнивают роман, его действие посвящено таинству воскрешения и обновления, которое с весной происходит на всех уровнях мироздания.

Подобно тому, как в славянском язычестве традиционно отсутствовало телесное воскрешение «духов растительности»: по замечанию С. Аверинцева, –

«оживание тела Христа <...> нигде в канонических Евангелиях не описывается»⁷⁴⁵, – воскрешение Иешуа также оказывается как бы за рамками исторического повествования в древних главах. Символически оно показано через фольклорный образ долгожданного после адской жары дождя в финале романа. Воскресший Иешуа появляется в сцене прощения Пилата уже как бы в новой главе романа Мастера.

В свою очередь страсти подземного бога у Булгакова также сильно редуцированы.

Поразило Маргариту то, что Воланд вышел в этот последний великий выход на балу как раз в том самом виде, в каком был в спальне. Все та же грязная заплатанная сорочка висела на его плечах, ноги были в стоптанных ночных туфлях. Воланд был со шпагой, но этой обнаженной шпагой он пользовался как тростью, опираясь на нее. Прихрамывая, Воланд остановился возле своего возвышения (842).

И домашне-больничный костюм Воланда, и хромота от боли в ноге, изводившей его еще при первой встрече с Маргаритой, само превращение шпаги в стариковскую трость, его местоположение внизу («возле», а не на возвышении) и, наконец, само его появление, описанное как «последний выход», – свидетельствуют о старческом угасании его сил⁷⁴⁶ и служат символическим замещением смерти бога. Вяч. Вс. Иванов в уже цитировавшейся ранее статье «Из заметок о строении и функциях карнавального образа» приводит многочисленные подтверждения того, что ритуальное замещение больного царя является вариантом мотива умирания / возрождения суверена (или бога).⁷⁴⁷

Готовясь к ритуалу перехода в новую жизнь, Воланд «вышел в этот последний великий выход» (842). Этот плеоназм можно было бы проинтерпретировать как антицерковный намек на Великий выход – торжественный ход священнослужителей со Святыми Дарами в пасхальной службе, если забыть об известном тождестве великих выходов: священнослужителя / жреца и императора / бога.⁷⁴⁸ Сходство этой сцены со сценой торжественного «входа» также в сопровождении свиты профессора Стравинского, наводит на мысль, что перед нами типичная ритуально-

⁷⁴⁵ Аверинцев 1987а: 251.

⁷⁴⁶ О соотношении старого года со стариками см.: Фрейденберг 1998: 188.

⁷⁴⁷ Иванов Вяч. Вс. 6: 126-127.

⁷⁴⁸ См. статью Всеволода Сахарова «Записки пажы, или Большой выход императора» (Сахаров 1999).

театральная мизансцена, которую Б. Гаспаров сравнивал с *Шествием Старейшего-мудрейшего* из *Весны Священной* и *Маршем Черномора*.⁷⁴⁹

Неожиданно открылась дверь в комнату Ивана, и в нее вошло множество народа в белых халатах. Впереди всех шел тщательно, по-актерски обритый человек лет сорока пяти, с приятными, но очень пронзительными глазами и вежливыми манерами. Вся свита оказывала ему знаки внимания и уважения, и вход его получился поэтому очень торжественным. «Как Понтий Пилат!» – подумалось Ивану. Да, это был, несомненно, главный. Он сел на табурет, а все остались стоять (707).

В редакции 1937-го года, где Воланд, как и его гости, одет во фрак, возвышение–престол вообще отсутствует. В окончательной редакции Булгаков использует этот топографический ход с возвышением и смену костюма для фиксации перехода из смерти в жизнь, совершающегося в мистическом плане метаморфозы умирания / возрождения. Следует также пронаблюдать за такой фаллической деталью как шпага Воланда: в начале ритуала она обращена вниз и используется как старческий посох, а во время произнесения тоста Воланд поднимает шпагу, демонстрируя силу возрождения.

Лотман в своей статье «*Мода – одежда*» сравнивает появление Воланда на балу в домашнем костюме с неизменным костюмом Сталина и комментирует его «как способность представителей высшей власти быть выше моды»: «Престол, на который Воланд не садится, – такой же символ власти, как и его испачканный, разорванный костюм. Высшая власть не подразумевает точку зрения внешнего наблюдателя и поэтому может не подавать себя».⁷⁵⁰

На наш взгляд, Сталин статичная фигура – символ неизменности, вечности, надежности; Воланд же претерпевает реинкарнацию, он сменяет свой наряд после ритуального убийства и преображается. Говорить о Воланде как о моднике или денди уместнее было бы в первой главе, где его странный костюм вызывает удивление Бездомного.

<...> с левой стороны у него были платиновые коронки, а с правой – золотые. Он был в дорогом сером костюме, в заграничных, в цвет костюма, туфлях. Серый берет он лихо заломил на ухо, под мышкой нес трость с черным набалдашником в виде головы пуделя. По виду – лет сорока с лишним. Рот какой-то кривой. Выбрит гладко. Брюнет. Правый глаз черный, левый почему-то зеленый. Брови черные, но одна выше другой. Словом – иностранец (649).

⁷⁴⁹ Гаспаров Б. 1993: 47.

⁷⁵⁰ Лотман 2010: 93-94.

Добавим к этому еще перчатки, которые Воланд не снимает несмотря на жару. Золотые и платиновые зубы, с одной стороны, отражают связь Сатаны с драгоценным металлом, а с другой, напоминают о вставных зубах денди Маяковского, каким его сделала Лиля Брик. Сравнение Воланда с иностранцем также неслучайно, в советское время изысканный костюм может носить только иностранец или представитель власти, часто выезжающий за границу. Один из посетителей Торгсина, магазина для иностранцев, – владелец сиреневого костюма назван в романе «сиреневым иностранцем»; мы говорили, что сиреневый цвет у Булгакова связан с Парижем и соблазном.

Л. Геллер в статье «*Печоринское либертинство*»⁷⁵¹, открывающей новые перспективы в изучении дендизма и либертинства, рассматривает образ Печорина в диспозитиве денди / либертин. Эти две модели поведения, зачастую сочетающиеся, но не совпадающие до конца, подразумевают стремление к личной свободе, достигающейся различными способами: достижение удовольствия в случае либертина может быть оргиастичным, коллективным, – денди замкнут на себе, нарциссичен; он самоутверждается и демонстрирует свое превосходство через внешнее, костюм, – либертин проявляет свое отличие в основном в любовной сфере; денди самодостаточен, обожеествляя самого себя, – либертина для достижения желаемого необходимо подчинить другого. Печорин, по заключению автора, проявляет черты то одной, то другой модели.⁷⁵² С некоторой условностью Воланда также можно было бы рассматривать то как денди, то как либертина, то как их гибрид.

Цели сатаны и героя либертинского романа, безусловно, роднит их погоня за душой праведника и невинностью. Однако Воланд, как бы нехотя, привлекает в свои сети обывателей, которые сами попадают на его пути (Босой, дамы во французском магазине и пр.); в романе существует всего один персонаж, которого Воланд пытается подчинить, соблазняя то женщинами, то вином, то азартной игрой – это набожный или даже просто суеверный буфетчик Соков. Их настоящего поединка, который, скорее, должен был бы напоминать битву карнавала с постом, не происходит. Воланд теряет к «царю бутербродов» всякий интерес, прочитав ему лекцию о том, что такое свежесть, и узнав о дате его скорой смерти.

Воланд не соперничает с богом так, как это делает виконт Вальмон, главный персонаж либертинского романа Шодерло де Лакло *Опасные связи*. Вальмон испытывает наивысшее наслаждение, влюбляя в себя маркизу де Мертей и уводя

⁷⁵¹ Геллер Л. 2014: 51-63.

⁷⁵² Там же, 60-61.

ее у мужа и бога. Воланда не интересуют любовные утехы, раз в год он нуждается в женщине без предрассудков, как Маргарита, которую он не завоевывает, а приглашает через подставное лицо, – что можно было бы трактовать и как дендистскую самодостаточность. Гостей Воланда с большим основанием можно рассматривать как сборище либертинов преимущественно двух типов: либертинов-философов (еретики, антиклерикалы, алхимики и т.п.) и развратников (ведьмы – бывшие роковые женщины и великие любовницы, сводни, сластолюбцы разных мастей и т.п.).⁷⁵³

В целом же можно было сделать заключение, что булгаковский сатана больше денди, чем либертин, если не принимать во внимание той метаморфозы, которую претерпевает Воланд в анализируемой Лотманом сцене, где изношенный домашний наряд сменился черной хламидой, шпага заняла свое место на бедре, и Воланд стал похож на Мефистофеля во втором появлении у Фауста.

В одежде златотканой, красной,
В плаще материи атласной,
Как франт, кутила и боец,
С пером на шляпе, с длинной шпагой,
Дыша весельем и отвагой, –
Чем я не бравый молодец?⁷⁵⁴

И по тону, с которым Воланд неожиданно властно приказывает Маргарите выпить из чаши, и по тому как все вокруг начинает обращаться в тлен и прах, и в конце концов исчезает, передается ощущение, что мир обновился и начинается новый отсчет времени; рассуждения о моде в этой сцене противоречат мифопоэтической подоплеке романа, выстраивающей образ Воланда.

Отнюдь не аспект подачи себя сближает фигуры Сталина и Воланда. «Возведение царя на уровень Бога, обладателя всей полноты власти, неизбежно вызывало <...> отождествление его с дьяволом»,⁷⁵⁵ – пишет Лотман в другой статье. Как уже многократно отмечалось, царь и бог – фигуры тождественные с точки зрения религии умирающего и воскресающего бога.⁷⁵⁶ Сходство Воланда со Сталиным отчетливо улавливали уже первые слушатели *Консультанта с копытом*, самой ранней версии *ММ*. Близкий друг Булгакова Сергей Ермолинский

⁷⁵³ О демоническом либертинаже см. подробнее: Boyarskaya 2009: 50-51.

⁷⁵⁴ Гете 2009: 62.

⁷⁵⁵ Лотман 2000: 77.

⁷⁵⁶ См., напр.: Элиаде 2002: 19.

вспоминает о слухе, разнесшемся по Москве в 1920-е годы, будто бы у Сталина на ноге были сросшиеся пальцы (в простонародье этот дефект назывался копытом). Для советского обывателя этих лет мефистофельское копыто Воланда автоматически отсылало к Сталину. В 1930-х годах Булгаков откажется от этой заглавной детали, фигурировавшей в первых черновых названиях романа (*Консультант с копытом, Копыто инженера*), оставив Воланда просто хромым.⁷⁵⁷ Их роднит и та роковая роль, которую всемогущие покровители играют в судьбе булгаковских героев мастеров: Мольер и Людовик XIV (*Кабала святош*), Пушкин и Николай I (*Последние дни*), Мастер и Воланд.

Однако Воланд – это бог зла, Сталин всего лишь его земной наместник. Диаметрально противоположного мнения на этот счет придерживается Анджей Дравич (*Мастер и Дьявол: О Михаиле Булгакове, 1990*)⁷⁵⁸, провозглашавший большого Дьявола – Сталина, который определяет советское бытие, и малого дьявола – Воланда, ничего не меняющего в советской жизни. Он только помог влюбленным, сделал несколько шуток, несколько разоблачений и исчез. Противопоставление, считает А. Дравич, происходит и по параметру свободы: Воланд помогает или добиться свободы, или понять, что она существует вне советских форм. Сталин обозначает тотальное закабаление в призрачно-дьявольском мире. С этим мы согласны, но справедливо также и то, что если их интересы столкнутся, никакой битвы гигантов не случится, понятно, кто проиграет. Сомнения в том, кто из них главный, может возникнуть в силу того, что мы оцениваем их в разных масштабах: с точки зрения «малого опыта», т.е. советской эпохи и частной жизни Мастера, Сталин и велик, и всемогущ, он может раздавить, спасти или возвеличить, с точки зрения «большого времени», откуда приходит Воланд, Сталин – всего лишь «калиф на час». Воланд не вмешивается в земные дела своих наместников, война, насилие, несправедливость – все так и должно быть в мире людей.

Неоднозначность соотношения Воланда и Сталина связана с проблемой различения их действий и власти, которую они олицетворяют. Если в своем самом раннем очерке-репортаже «*Советская инквизиция*» (1917) Булгаков-врач опишет ужасы киевских ВЧК-ГПУ, сравнивая их преступления с самыми кровавыми страницами мировой истории: инквизицией, французской революцией (он упоминает имя Фукье-Тенвиля, прокурора трибунала, одного из наиболее жестких

⁷⁵⁷ См.: Ермолинский 2002: 112. Рудольф из *Тайного друга* – один из прообразов Воланда, также имел копыто. О Сталине как прототипе Воланда см. также: Синявский 1974: 158-160; Лурье 1992: 321; Curtis 1991: 111-113.

⁷⁵⁸ *Mistrz i diabeł: o Michaile Bułhakowie*, Drawicz 1990.

ее деятелей) и опричниной, то уже в бытность своего литераторства те же самые карательные органы он осмысливает в духе народной демонологии. Отождествление советской власти с бесовством у Булгакова отчетливо звучит с начала 1920-х годов. В фельетоне *Спиритический сеанс* (1922) вызывание духов заканчивается явлением «кожаного духа» и «целой вереницы подвластных духов» (I: 124) и последующим арестом незадачливых спиритов. В *ММ* действия власти Сталина невозможно отличить от проделок свиты Воланда. В духе теории насилия Рене Жирара, Сталин и Воланд становятся близнецами насилия. Разработанный им архетип братьев-близнецов явно присутствует в романе – к этому вопросу мы еще вернемся, – однако при этом Сталин мыслится, скорее как один из потенциальных гостей подземного бога рядом с Малютой и Ягодой.

IV.6. Обряд козлоотпущения и карнавал Булгакова

Характернейшим атрибутом Диониса была виноградная лоза. В сцене ритуального убийства на балу у Воланда фигурируют виноградные гроздья: «кровь давно ушла в землю. И там, где она пролилась, уже растут виноградные гроздья» (844). Кровь, превращающаяся в вино, – устойчивая метафора, в частности, пародийно воспроизводимая у Рабле / Бахтина как часть дионисийского ритуала.

Дионисийский дух жертвоприношения у Булгакова ощущался более явно в редакции *ВК*, где Майгелю перерезали горло по традиционному для дионисий и римских сатурналий способу.⁷⁵⁹ В этом свете барона Майгеля можно рассматривать как «козла отпущения», заместительную жертву, приносимую Сатане / Дионису. Об обряде козлоотпущения⁷⁶⁰ в честь Азазеля в древнем Израиле Булгаков также знал из книги Николая Евреинова *Дионис и Азazel. О происхождении сцены в связи с зачатками драмы у семитов* (1924), хранившейся в его библиотеке.⁷⁶¹ Напомним, что в редакции *Черный маг* несколько измененное имя Азазелло носил сам Воланд (938). Однако, как замечает Евреинов, «Азazel – существо весьма пассивное, – ему надо было раз в год принести жертву – и

⁷⁵⁹ См.: напр.: Belfiore 2010: 170; Фрезер 1983: 526-549.

⁷⁶⁰ О козлоотпущении см. также: Frazer 1913; Жирар 2010а; Керлот 1994; Отто 1986.

⁷⁶¹ Кончаковский 1997: 63, см. также: Milne 1990: 247.

только».⁷⁶² Азazel описывается как предшественник Диониса, которому не было суждено сыграть «роль прародителя драматического искусства».⁷⁶³

Для Булгакова как человека театра именно Дионис должен был представлять особый интерес. В 1929-ом году, т.е. приблизительно через год после начала работы над *ММ* Булгаков напишет, вернее не допишет, для своей будущей третьей жены мемуарное повествование, озаглавленное *Тайному другу*, где изложит историю публикации первой части романа *БГ*. Два другие названия этого послания: *Дионисовы мастера* и *Алтарь Диониса*. В античности «мастерами Диониса» считались актеры (трагический актер – «маска Диониса», *Запись лекций по истории русской литературы*. Вячеслав Иванов, 2: 324), Булгаков, по сути, называет дионисовым мастером автора послания – писателя и драматурга. По мнению М. Чудаковой, Булгаков бросает *Тайному другу*, поскольку переносит его основную идею в роман *ММ*⁷⁶⁴, действительно, в обоих произведениях роль мецената-покровителя играет сатана. Сталин как покровитель Булгакова – популярная тема его устных шуточных рассказов, а проблему отношений венценосного покровителя искусства и художника можно считать одним из лейтмотивов всего его творчества. Известно, как Булгаков ждал нового телефонного звонка Сталина и мечтал о встрече с ним (ср. с маниакальным желанием Пилата встретиться с Иешуа, чтобы ему что-то объяснить). Если в его пьесах о Мольере и Пушкине он прослеживает отношения художника и царя / короля, то в *ММ* судьбу художника решает Сатана (художник / (царь) сатана), который представляет не только высший суд.

Главный герой последнего романа Булгакова неслучайно назван мастером, его роман предстает на высшем художественном суде Воланда / Диониса. В пародийном виде настоящего «мастера Диониса» – умирающего / воскресающего актера мы находим в театральном сне Босого. А. Скворцов в статье «*Лев Толстой в кривом зеркале “Мастера и Маргариты” (В дополнение к мотивному анализу романа)*» (1999) рассматривает этот эпизод в духе острого восприятия Толстым театра. Взгляд Босого, непосвященного в театральное искусство, замечает «ненатуральный голос», «фальшивую улыбку» и мнимую смерть актера, читающего отрывки из *Скупого рыцаря*⁷⁶⁵: «Умерев, Куролесов поднялся, отряхнул пыль с фракных брюк, поклонился, улыбнувшись фальшивой улыбкой, и удалился при жидких аплодисментах» (765). Несмотря на то, что идея театра как святилища

⁷⁶² Евреинов 1924: 6.

⁷⁶³ Там же, 7.

⁷⁶⁴ Чудакова 1976: 63-80.

⁷⁶⁵ Скворцов 1999/2000.

Диониса у Булгакова не находит прямого развития, связь писателя с античным театром все же рассматривалась в некоторых работах.⁷⁶⁶

Дух всеобщего опьянения, характерный для дионисийского пространства⁷⁶⁷, царит и на балу у Воланда. Поражает воображение не только обилие цветов, но и объемы спиртного: бассейны шампанского и коньяка, в которых купаются гости, создают праздничную атмосферу изобилия. После бала Воланд и его свита пьют водку и спирт, которые имеют очищающую и возрождающую функцию. Через свой «лафитный» (576) стакан Воланд смотрит на Маргариту перед тем, как та выпивает спирт, используя его для узнавания будущего. Кровавое предсказание можно найти в сцене в подвале, где перед тем, как покинуть этот мир, вместе с Азazelло гадают влюбленные: «Вино нюхали, налили в стаканы, глядели сквозь него на исчезающий перед грозой свет в окне. Видели, как все окрашивается в цвет крови» (914).⁷⁶⁸ После бала Маргарите предлагают не вино, связанное у Булгакова с мотивом вины, преступления и пролитой невинной крови, а благородный вариант «огненной воды» – «чистый спирт», который возвращает силы и «присутствие духа» (спирт – *spiritus* – дух), что по мнению культуролога и эзотерика Отари Кандаурова, может указывать на тайную связь Воланда со Святым Духом.⁷⁶⁹

Маргарита покорно выпила, думая, что тут же ей и будет конец от спирта. Но ничего плохого не произошло. Живое тепло потекло по ее животу, что-то мягко стукнуло в затылок, вернулись силы, как будто она встала после долгого освежающего сна, кроме того, почувствовала волчий голод (845).

При помощи водки – «воды жизни», которой поят как лекарством и возвращают в сознание затравленного Мастера. В одной из редакций знахарь и маг Воланд подсыпал Мастеру во второй стакан водки какой-то черный порошок (582), возможно золу. О собираемой ведьмами золе от костра, в котором самосжигался Сатана, сообщает М. Орлов, автор книги *История сношений человека с дьяволом* (1904), которую Булгаков использовал в подготовке к написанию сцены шабаша.⁷⁷⁰ Полное выздоровление приходит по сказочной традиции с третьим стаканом.

Воскрешающую и перерождающую силу водки проверяет на себе еще один

⁷⁶⁶ См.: Сахаров 2000; Сисикин 1989; Миллиор 1991; Moss 1996.

⁷⁶⁷ О пире Диониса см.: Михайлин 2005.

⁷⁶⁸ О значении фалернского вина, которое пьет Пилат см.: Барков 2006.

⁷⁶⁹ Кандауров 2002: 2, 87.

⁷⁷⁰ Орлов 1992: 31. О лечении водкой с золой см.: Еремина 1991: 127.

пациент Воланда – Степа Лиходеев. Причем его похмелье в начале романа является еще одной метафорой смерти и отождествляется с падением в бездну. Степе казалось, «что пол возле кровати ушел куда-то и что сию минуту он головой вниз полетит к чертовой матери в преисподнюю» (700). Его выздоровление опять-таки после магической третьей стопки описывается как чудесное воскрешение после временного обмирания. В конце романа он физически возрождается («поздоровел»), так как вместо портвейна пьет только водку, настоящую на смородиновых почках. Можно сказать, что через еду или, точнее, через водку он постигает истину и сам становится «гастрономом», точнее заведующим большим гастрономическим магазином. И наоборот, буфетчик Соков водки не пьет, но пьет соки, т.е. по-своему изводит людей, потчует их несвежей осетриной и недокипяченной водой. Магия жизни-смерти ему неизвестна, и в своих профанных метаниях он пытается искать спасения совсем не в тех «ведомствах».

В ранних редакциях романа дионисийские мотивы распознавались более отчетливо. Атрибуты Диониса-Аида (виноград и фаллос) можно найти в сцене оргии в главе «Шабаш» в редакции 1933-го года.

Гроздь винограду появились перед Маргаритой на столике, и она расхохоталась – ножкой вазы служил золотой фаллос. Хохоча, Маргарита тронула его, и он ожил в ее руке. Заливаясь хохотом и отплевываясь, Маргарита отдернула руку (171).

М. Чудакова считает, что этот эпизод может быть назван «“раблезианским” разве что в кавычках».⁷⁷¹ Однако в чем смысл кавычек? В том, что этот фрагмент не совсем подходит под карнавальную модус письма или не совсем органичен для Рабле / Бахтина? По мнению Бахтина, карнавальныe образы лишены сексуальной окраски, а «половые органы, совокупление носят объективный телесно-космический характер и лишены индивидуализованной сексуальности» (<*О Флобере*>, 5: 137). Иными словами, эротические карнавальныe описания не имеют порнографических целей, их оргиастичность следует воспринимать в духе дионисийства и символической реализации космического принципа; последнее утверждение вполне справедливо отнести и на счет сцены «малого бала».

Фаллос – производительный орган Диониса, с которым был связан особый фаллический обряд – шествие с фаллосами (фаллофории или фаллологии).⁷⁷²

⁷⁷¹ Чудакова 1976: 108.

⁷⁷² Об обряде фаллофории см., напр.: Кереньи 2007: 154.

Фаллологии, пишет Вяч. Иванов, – «выражают коренную идею хтонической религии, основанной на представлениях соотносительности смерти и рождения, <...> эти обряды, равно как и исступления менад и лен, суть богослужения Дионису-Аиду».⁷⁷³

В окончательной версии романа Булгаков снимает эту вакхическую ипостась, которую Кевин Мосс в своей статье «*“Вакханки” и “Мастер и Маргарита”*» (1996) рассматривает как следование традициям Еврипида.⁷⁷⁴ Некоторые намеки на вакхическую природу Маргариты сохранились в сцене погрома в квартире Латунского, где, одержимая жаждой мести, она готова убить ненавистного критика⁷⁷⁵, вооружившись «тяжелым, сплошь железным молотком» (540). (По версии А. Баркова, прототипом Латунского является Луначарский, начавший травлю Булгакова.⁷⁷⁶) Совершенно очевидно, что отсутствующего хозяина здесь замещает беккеровский рояль, на который она обрушивает свои удары молотка. Причем их нанесение совершается с прицеливанием (как стрельба из маузера), дабы извлечь правильную ноту.

– Ля бемоль! – она ударила молотком по клавише. Попала она правда, в чистое ля, и по всей квартире пронесся жалобный стон (540).

Со звуком револьверного выстрела лопнула под ударом молотка верхняя лакированная дека. Тяжело дыша, [красная и растрепанная (540)] Маргарита рвала и мяла молотком струны (816).

Лопнувшая лакированная дека – вскрытая грудная клетка из ночного кошмара начинающего врача Булгакова, разорванные струны – вывороченные кишки, а разлетающиеся костяные накладки клавиш – выбиваемые зубы... Аналогия ударов молотком с выстрелом (Азazelло) не случайна: бедняга рояль – невинная жертва, издающая вполне человеческие звуки («исступленно кричал ни в чем не повинный беккеровский кабинетный инструмент»): стонал, вопил, гудел, выл и, наконец, захрипел (540). Страсти разбиваемого музыкального инструмента заменяют страсти разрываемой человеческой жертвы. Интересно сравнить эту сцену с аналогичной у Бахтина / Рабле, где разбиваемый барабан в свою очередь имеет эротическое значение.

⁷⁷³ Иванов 2000: 101.

⁷⁷⁴ Moss 1996.

⁷⁷⁵ За исключением одной фразы из этого абзаца сцена анализируется по редакции 1937-го года.

⁷⁷⁶ Барков 1996.

«Бить в свадебный барабан» и вообще в барабан значило совершать производительный акт; «барабанщик» («tabourineur» и «taboureur») значило – любовник. Это значение в эпоху Рабле было общеизвестно. Сам Рабле в книге I, главе III говорит о «барабанщиках» («taboueurs») дочери императора Октавиана, то есть о ее любовниках. <...> В этом же смысле использовались слова «удар», «ударять», «бить», «палка» («baston»). Фалл назывался «baston de mariage» (ТФР, 4/2: 221).

Интерпретация битья рояля в таком ключе вполне укладывается в ампула Маргариты как ведьмы / садической госпожи, так и вакханки.

«“Фаллическое” значение» в дионисийстве имела также голова; Вяч. Иванов говорит об обезглавливании как завершительном и ритуально важнейшем моменте священного расчленения: отделенная от туловища голова представляет собой «божественное вместилище половой порождающей силы». ⁷⁷⁷ Идея соотношения мифологем растерзания и обезглавливания, не оставлявшая его на протяжении долгих лет работы над темой дионисийства, оформляется в вывод о «бессмертии богоподобной человеческой души». ⁷⁷⁸

На мифологическую подоплеку обезглавливания Берлиоза, воспроизводящего орфическое предание о декапитации, обращает внимание Лена Силард. Голова Берлиоза может сочетать в себе два анти-образа: если Л. Силард говорит о Берлиозе как об анти-Орфее ⁷⁷⁹ – его хотя и неговорящая голова, своим немым и живым страданием, участвует в ритуальном действе («веки убитого приподнялись, и на мертвом лице Маргарита, содрогнувшись, увидела живые, полные мысли и страдания глаза», 842-843), то И. Ковалева называет Берлиоза анти-Иоанном Крестителем – голова, явленная на блюде ⁷⁸⁰. Добавим, что смерть Берлиоза напоминает уже рассматривавшийся выше эпизод «чисто карнавальной смерти» Пошеям, разъятого на части, который Бахтин рассматривает его и в дионисийском ключе: «Пошеям, как враг Диониса, восставший против дионисовых игр (ведь он по принципиальным соображениям отказался выдать костюм для театральной постановки), подлежал смерти Пенфея, то есть растерзанию на части вакханками» (ТФР, 4/2: 287). В случае разъятого на части Берлиоза, обезглавливание, совершенное женщиной, еще более усиливает дионисийский дух этой сцены.

⁷⁷⁷ Иванов 2000: 131. О культе отрубленной головы: с. 131-137.

⁷⁷⁸ Там же, 184. См. также статью Л. Силард «“Орфей растерзанный” и наследие орфизма» (Силард 2002).

⁷⁷⁹ Силард 2002: 292.

⁷⁸⁰ Ковалева 2003: 98-102.

Описание ритуального убийства Майгеля оказывается, на наш взгляд, ближе к греческому культу Диониса, бога вина, и той упрощенной форме ритуала, разыгрывавшейся на виноградниках, которую описывает Варрон в сочинении *О сельском хозяйстве*: «Дионису, первооткрывателю виноградной лозы, приносили в жертву козлов, в точности так, как если бы искупление шло голову за голову»⁷⁸¹, т.е. козлов-преступников за уничтоженный ими виноград. Карл Кереньи, комментируя Варрона в своей книге *Дионис. Прообраз неиссякаемой жизни* (1935-73), пишет: «Симптоматическая связь между жертвой и виноградной лозой была существенной для дионисийского жертвоприношения. Бог воплощался в лозе не в меньшей степени, чем в жертвенном животном <...> Общим в козле и винограде была бьющая через край жизнь».⁷⁸²

Осмысление перехода жизни из козла в виноград и обратно в козла, пожиравшего лозу, в дионисийстве порождает отождествление вина и крови, которое впоследствии позаимствовало христианство. Эта преемственность и в то же время отмежевание христианства от «ложной» лозы» (дионисийской религии) Кереньи находит, в частности, в метафорах порока Иеремии: «Я есть истинная лоза», а народ Израиля – «благородная лоза».⁷⁸³ «Слово же Иисуса, – утверждает Кереньи, – разрушило эту метафору, придав ей значение некой мистической идентичности».⁷⁸⁴

Когда писалось Евангелие (от Иоанна), Тайная Вечеря уже стала у христиан большим мистериальным действием. История его основания и первого исполнения показалась евангелисту слишком святой, чтобы рассказывать о ней в книге, написанной для широкого круга. Вместо этого он [Иоанн] пишет, что Иисус отождествлял себя с виноградной лозой.⁷⁸⁵

Таким образом, Иисус, говорящий о вине как о своей крови, а о мистериальном хлебе как о своей плоти, по сути, переосмысливает более древнюю магическую формулу, бытовавшую, в частности, и в дионисийстве. Представление об орфизме как источнике всех религиозных концепций Европы вслед за Фаддеем Зелинским развивают его ученики, в частности, брат Бахтина Николай; в статье «*Орфизм и христианство*» (1925) он пишет:

⁷⁸¹ Цит. по: Кереньи 2007: 160.

⁷⁸² *Dionysos : Urbild des unzerstörbaren Lebens*, Кереньи 2007: 161-162.

⁷⁸³ Кереньи 2007: 165, 296.

⁷⁸⁴ Там же, 165.

⁷⁸⁵ Там же.

<...> основные черты Орфизма <...> не могут не поразить сходством с религиозной концепцией Христианства. Св. Юстин (2 в.) был настолько поражен этим сходством, что признал Орфизм плагиатом лукавых демонов: заранее предвидя приход и искупительную жертву Христа, эти демоны спешно создали и распространили орфический культ Диониса-Загрея, дабы смутить и соблазнить народы.⁷⁸⁶

Вне такой перспективы фигурирование в ритуальной сцене крови интерпретируется как ритуал, обратный христианской евхаристии⁷⁸⁷, переводящий происходящее в плоский план сатанизма. В романе есть и откровенно антицерковная сцена, описанная глазами «богобоязненного буфетчика», навестившего мага и чародея Воланда в нехорошей квартире. Здесь присутствуют и «церковный свет» через цветные стекла (витражи) в комнате ювелирши (792) и стол, покрытый «церковной парчой», с крестами кверху; в редакции *Черный маг* непосредственно фигурирует «чаша для святых даров» (28)). Кроме того, буфетчик замечает запах жареной баранины, смешанный с запахом «крепчайших духов и ладана», отчего у него «мелькнула мысль о том, уж не служили ли <...> по Берлиозу церковную панихиду» (793). Но опять-таки в окончательной версии романа антицерковный пафос этой сцены заметно смягчен. Если в *Черном маге* Воланд одет в «католическую сутану»(!), которую буфетчик по ошибке принимает за халат (29), то в окончательном варианте – в «черное белье и черные же остроносые туфли» (793), которые у Булгакова обычно ассоциируются с костюмом Шаляпина в роли Мефистофеля.

Воланд в большей степени литературный и театральный Сатана, чем адепт черных религиозных практик. Здесь мы полностью согласны с Галиной Стальной, автором статьи «*Булгаковские зеркала. Воланд. Экуменизм. Теодицея*» (1998) утверждающей, что на протяжении многих лет работы над романом образ Воланда меняется, и что Булгаков сознательно снимает антицерковные описания и уходит от традиционного представления о Сатане как обезьяне Бога.⁷⁸⁸ Если в ранних редакциях романа Воланд кривляется и юродствует, подстрекая Берлиоза и Бездомного заново распять Христа, растоптав его изображение, нарисованное на песке, – и оказывается больше похож на карнавального шута и дурака, то в

⁷⁸⁶ Бахтин Н. 2008: 131.

⁷⁸⁷ О черной евхаристии в ММ см.: Кушлина, Смирнов 1988: 299; Мечик-Бланк 1999: 139; Белобровцева, Кульюс 2007: 378; Сазонова, Робинсон 1997: 777; см. также: Кураев; Cornwell 1995; Gimpelevich 1996; Золотоносов 1991. Существует также версии, что здесь спародирован масонский ритуал (Соколов 1996: 273, 282-284; Gusev 2011). Сама по себе метафора крови отправляет и к вампирскому дискурсу (Drettas 1993); о вампиризме в ММ см.: Beville 2009: 145-170.

⁷⁸⁸ Стальная 1998.

окончательном варианте, он становится более солидным и серьезным, иностранным профессором, уставшим от людей, и как будто самой обязанности совращения их с пути. Воланд, наоборот, пытается убедить советских атеистов в существовании Иисуса, т.е. вернуть их к Богу.

В целом жертвенное убийство в *ММ* апеллирует не только к христианству (и анти-христианству), но и к более древним религиям.⁷⁸⁹ «Отпетый негодяй-барон» (849) не является невинной, «чистой» жертвой.⁷⁹⁰ Майгель виновен и обвинение ему предъявляет Воланд, когда «агент-лазутчик», «шпион и наушник» (844) пытается подсмотреть ритуальное таинство праздничной ночи. Как пишет О. Фрейденберг, роль шпиона восходит к роли дублера антагониста, двойника-паразита, всюду следующего за героем, и процветающего за его счет, можно обнаружить «во всех псевдопобедителях»⁷⁹¹, встречающихся в жертвоприношениях, обрядах и мифе.

<...> они портят обряд, который должен быть невидим профану <...> они чванятся и похваляются тем, что им не принадлежит, а богу; они «нелепые претенденты», желающие получить то, чего не заслужили. Но конец их печален: их изобличают, бьют, ослепляют, убивают, разрывают на части и т.п.⁷⁹²

Следует уточнить, что все сказанное не направлено на то, чтобы доказать намеренное воспроизведение автором *ММ* дионисийского ритуала. Как будет видно из последующего анализа, Булгаков ищет свой вариант ритуального убийства, однако на определенном этапе работы над романом дионисийские мистерии, несомненно, послужили ему моделью. То же самое касается сходства Воланда с Дионисом, о котором уже говорилось в литературе о *ММ*⁷⁹³; еще раз

⁷⁸⁹ И по всей видимости, еще и к собственному наркотическому опыту «использование психоактивных веществ (наркотиков) – очень древний и устойчивый элемент многих духовных практик и культур, одна из форм оккультизма. Это средство проникновения в мир духов, получения от них тайных знаний, помощи, покровительства. Наиболее часто они применялись в обрядах шаманских или жреческих инициации, в мистериях, при которых посвящаемый как бы переживал свою смерть, означавшую прежде всего смерть прежнего „профанического“ человека и часто сопровождавшуюся страшными видениями и мучительными переживаниями, опытом страдания. Затем он „возрождался“ к новой жизни в новом качестве уже „посвященного“, человека, испытавшего мистическое озарение, ставшего связующим звеном между миром духов, богов и людей благодаря своим сверхъестественным дарованиям» (Никонов 2001: 80).

⁷⁹⁰ О жертве обряда козлоотпущения см.: Жирар 2010а: 40-43, 52-53

⁷⁹¹ Фрейденберг 1997: 213. Подробнее о двойниках смерти: там же, с. 212-213.

⁷⁹² Там же.

⁷⁹³ О сходстве Воланда с Дионисом Еврипида см.: Moss 1996.

отметим, что здесь не идет речь об их полном отождествлении: полигенетическая природа Воланда – одна из наиболее дискутируемых тем – ни у кого не вызывает сомнения,⁷⁹⁴ факт его отличия от традиционного описания Сатаны давно общепризнан, в частности, и церковными людьми. Так, например, о. Александр Мень считал, что «Булгаков (подобно Лермонтову) изобразил вовсе не дьявола», а дьявольское обличье Воланда – лишь форма посещения земли «пришельцев из иных измерений».⁷⁹⁵

Сцена жертвоприношения является кульминацией как шабаша-бала, так и всего романа. Начиная с «последнего великого выхода» Воланда и до произошедшей метамозы, она занимает всего около трех страниц. Несмотря на всю значимость, жертвоприношение проходит совсем как у *Листа*: «*быстро*, очень *быстро*»: часы бьют двенадцать в реальном московском времени, по которому Майгель в полночь приезжает на бал, в бальном зале воцаряется гробовая тишина, Маргарита оказывается на постаменте, Воланд в заплатанной рубахе внизу наравне с другими гостями-мертвецами, (звонок Майгеля в дверь), последний разговор с головой Берлиоза и его уход в небытие, появление Майгеля, объяснение Воландом его визита. Затем «гораздо *быстрее*»: Абадонна – очки, Азazelло – выстрел, Коровьев – чаша с вином, последний тост Воланда – метаморфоза и – Маргарита пьет из чаши вино. И наконец, «*быстро* как только возможно и даже *еще быстрее*»: крики петухов, мертвецы обращаются в прах, исчезает бальный зал, Маргарита входит в комнату ювелирши.

На наш взгляд, жертвоприношение описано в скороговорочной манере. Осторожность и сдержанность автора могут быть вполне понятны – сцена не менее провокационна, чем сцена оргии в «малом бале». Однако ее выкинуть невозможно. Следует также обратить внимание на несоблюдение некоторых основополагающих моментов ритуального убийства, что должно было бы, как кажется, нарушить весь обряд жертвоприношения; в действительности же этого не происходит и вместе с тем добавляет интересные штрихи к образу Воланда.

Первое, что бросается в глаза – легкая смерть ритуальной жертвы: короткий приговор Воланда и быстрый выстрел в сердце. (О такой быстрой, без мучений смерти для Иешуа молит бога Левий Матвей.) В образе барона мы не находим традиционной жертвы – как страдающей плоти. «Если жертвоприношение

⁷⁹⁴ См., напр., недавние работы: Малкова 2012; Романчук, Щитов 2012.

⁷⁹⁵ Мень 1992: 371-372.

развернуть в действенную картину, получатся страсти», – пишет Фрейденберг.⁷⁹⁶ Майгель же – нарочито бестелесный: его алая кровь, бьющая из сердца, выливается не на голую грудь и не на землю, а на крахмальную рубашку и жилет. Сравним его с обнаженным страдающим Иешуа: после укола копьем в сердце «кровь побежала по его животу» (776). Его «окровавленное», «голое влажное», тяжелое тело после подрезания веревок обрушивается на Левия и валит его с ног. Безжизненное / обескровленное тело Майгеля после убийства остается брошенным на полу, жертвенная плоть превращается в «труп бывшего барона Майгеля» (896), когда он материализуется на полу в гостиной в сцене несостоявшегося ареста Воланда, и затем сгорает как масленичное чучело уходящей зимы или чучело старого года на пожаре в нехорошей квартире. (А. Жолковский рассматривает московские пожары на Страстной неделе как карнавалы и очистительный огонь).⁷⁹⁷ Как отмечают классики этнографии и социологии Марсель Мосс и Анри Юбер в «Очерке о природе и функционировании жертвоприношения» (1899), полное уничтожение жертвы характерно для искупительных жертвоприношений, в то время как пролитие крови традиционно для обряда казни.⁷⁹⁸ В этом заключается еще одно отличие изображения смерти / казни Иешуа от смерти / ритуального убийства во искупление грехов.

В убийстве Майгеля участвует два жреца: Абадонна, ангел бездны – сама смерть, заглядывающая человеку в глаза, и Азазелло, демон убийца, повар-жрец⁷⁹⁹; последнего в этой сцене было бы логично увидеть с его собственным профессиональным орудием – ножом, который он носит за поясом, а не с маузером, как у палача из ЧК. С точки зрения процедуры ритуального убийства роль Абадонны не просто излишня, она противоестественна, поскольку также только ускоряет смерть жертвы. Его убивающий взгляд переводит реальное преступление в магический акт, подменяет натурализм убийства его метафорой. Все обставлено так, как будто Булгаков пытается снять ответственность за убийство со жрецов, подобно тому, как в описываемых Вальтером Буркертом буфониях, праздновавшихся в последнее полнолуние месяца, существовала традиция отвода глаз от вины и греховности жреца. Убив быка и бросив нож или топор, он убегал, оставляя на месте преступления якобы настоящего убийцу – нож, который и судили за убийство; по этой причине Буркерт называет буфонии

⁷⁹⁶ Фрейденберг 1997: 89.

⁷⁹⁷ Жолковский 1994.

⁷⁹⁸ См.: Мосс, Юбер 2000: 10-11.

⁷⁹⁹ О жреческом происхождении поваров см.: Фрейденберг 1997: 58.

«гротескным» праздником.⁸⁰⁰ Булгаков со своей стороны снимает вину со жрецов, и в конечном счете с Воланда тем, что он освобождает жертву от страданий как ожидания смерти, так и смертельных мук.

Майгель не страдалец, этим он отличается от других жертв: Пилата, Мастера, Ивана Бездомного и др.; Майгель участвует в жертвоприношении лишь физически и является, скорее, донором. А.А. Хансен-Леве в своей статье «*Бахтинские мотивы в мифопоэтике русского символизма*» (2004) составляет таблицу признаков, относящихся к категориям «аполлонизма» и «дионисийства»; он замечает, что дионисийское страдание в неомифологических текстах символистов обычно противопоставляется аполлонической «пассивности как не-действию», а дионисийской «жертвующей жертве» соответствует аполлонический «дар (*Gabe*)».⁸⁰¹ В этом свете можно было говорить о том, что в оксюморонном образе Майгеля как ритуальной жертвы происходит смешение этих двух дискурсов: не-страдающая жертва, приносимая Воланду как дионисийскому богу, становится донором (лат. *donor*, от *dono* – ‘дарю’). Возможно, идея отказа от страданий Майгеля приходит Булгакову ввиду того, что физические страдания или душевные муки могут являться положительной характеристикой героя, отражающей его способность к обретению новой жизни (по орфийской доктрине: уподобление человека богу в страстях есть залог воскресения человека с богом воскресающим).⁸⁰² Майгель не переживает индивидуального катарсиса и воскрешения, но его кровь воскрешает замещаемого им Воланда и обновляет мир. Майгелю, как и Берлиозу, страдающему уже после смерти, отказано в обретении новой жизни в ином бытии из-за неверия в возможность оногo.

Жертвоприношение в *ММ* не стремится к реконструкции древних ритуалов, оно происходит в полной тишине: ни трагического хора, ни фольклорного плача / смеха, ни молитвы. Похоже, Булгаков был далек от мечты символистов о возвращении античного театра, о которой в 1905-м году в статье «*Дионисово действие современности*» пишет В. Брюсов: «Лучшие умы нашего времени мечтают о том, чтобы сценическое представление вновь стало священнодействием, как то было в древней Элладе».⁸⁰³ Если эта идея и находит отражение в *ММ*, то не столько в варианте Брюсова и Вяч. Иванова, сколько в разработке ее М. Волошиным. Принципиальное отличие их позиций заключается в роли зрителя в театре

⁸⁰⁰ Burkert 1983: 136.

⁸⁰¹ Хансен-Леве 2004: 115.

⁸⁰² Статья «*Перевернутый образ*», Лотман 2000: 77.

⁸⁰³ Брюсов 6: 112.

будущего: Иванов настаивает на активном участии публики и разрушении рампы, Волошин – на пассивном: зритель созерцает спектакль как во сне.

Единственные зрители, которые наблюдают за сценой жертвоприношения – это ожившие мертвецы и Маргарита, которая из зрителя, действительно, превращается в участницу ритуального действия. Гости Воланда бездействуют и как будто спят последние мгновенья перед тем, как вернуться в свое царство. В редакции 1937-го года реакция гостей описывается как бурное одобрение театральных зрителей: как только из груди барона хлнула кровь, «как обвал в горах ударил аплодисмент гостей» (575).

Сцена жертвоприношения *ММ* имеет свои корни как в древних мистериях, так и в современном театре. Произошедшая с Воландом метаморфоза, скорее, напоминает сцену из оперы *Фауст*, которой не было у Гете:⁸⁰⁴ вступающий в сделку с Мефистофелем Фауст обретает молодость, выпивая из кубка.

МЕФИСТОФЕЛЬ

Подпиши!

(Фауст берёт заготовленный Мефистофелем договор и подписывает его. Мефистофель протягивает Фаусту кубок.)

Ты мой властитель, тебя и приглашаю

вот эту чашу всю осушить до дна.

Смелей пей, отравы нет, в ней жизнь и младость!

ФАУСТ

(Берёт кубок и протягивает руку к видению.)

К тебе! К тебе!

К тебе стремлюсь я всем сердцем!

К тебе!

(Выпивает кубок и превращается в красивого юношу. Видение <Маргариты> исчезает.)⁸⁰⁵

Каким образом на театральной сцене создается иллюзия омоложения Фауста – не известно, но сама идея визуализации метаморфозы могла быть навеяна оперой Гуно.

Из-за поспешности прогона сцены жертвоприношения в *ММ*, кажется, утрачивается возможность прочувствовать преступление и пережить катарсис немногочисленным зрителями этого действия. Это ощущение должна была передать Маргарита, однако ее состояние описано не совсем определенно: испуг от внезапного выстрела и волнение при виде убитого. Насколько вообще переживание этих чувств переводимо на язык? Мишель Лейрис, один из членов

⁸⁰⁴ Подробнее о связях романа с оперой Гуно см.: Lowe 1996: 279-286. Сравнительный анализ *Фауста* Гуно и Гете см.: Varessi 1958.

⁸⁰⁵ Авторы либретто: Жюль Барбье и Мишель Карре (Гуно 2013).

Коллега Социологии, которому удалось лицезреть ритуал жертвоприношения во время путешествия по Африке, называет это переживание моментом «экстраординарной интенсивности». ⁸⁰⁶ Обсуждая пережитое коллегой, Батай предполагает, что восприятие действий, связанных с сакральным, оказывается как бы «выталкиваемым из сознания всякий раз, когда продуцируется сакральное». ⁸⁰⁷ Похожего мнения придерживается близкий кругу Бахтина Александр Мейер, философ, организатор религиозно-философского кружка *Воскресенье* (1917-29), за участие в деятельности которого вместе с Мейером был арестован и Бахтин.

Опыт жертвенного действия, как сила символа, глубже всякого переживания – и не переживанием определяется. Реальность жертвенного действия – на иной глубине, чем видимые психические переживания. Плоды их – не в плоскости учитываемых «воздействий на психику». ⁸⁰⁸

В русской литературе начала XX-го века также имеются случаи описания переживания жертвенного действия: в путевых заметках *Змеиные цветы* (1905) Бальмонта, написанных во время путешествия по Мексике, и отчасти в *Африканской охоте* (1916) Гумилева. Андрей Фаустов рассматривает сцену жертвоприношения у Бальмонта как экзотическую, для которой характерно «устранение позиции наблюдателя и установление между субъектом и объектом – поверх рационализирующего и автономизирующего зрения – непосредственной, обоюдной связи, в которой объект перестает быть собой и оказывается, как и сам экзотический объект, не на своем месте». ⁸⁰⁹

По всей видимости, Маргарита не отождествляет себя с жертвой, об ощущении себя «не на своем месте» – трудно говорить однозначно, очевидно, что для Булгакова было важно подчеркнуть, что это первое убийство, произошедшее на ее глазах. В *ВК* состояние Маргариты, похоже, было описано чуть полнее. Об этом говорит первая сохранившаяся в рукописи фраза, следующая за уничтоженным фрагментом со сценой убийства (в этой версии Майгелю перерезали горло): «Внутри Маргариты оборвалось что-то, но ужаса она не испытала, а скорее чувство жутковатого веселья. Впервые при ней с таким искусством и хладнокровием зарезали человека» (175). Это «жутковатое веселье»

⁸⁰⁶ Об этом сообщает Батай в статье «*Влечение и отвращение*», (Батай 2004: 109).

⁸⁰⁷ Батай 2004: 109.

⁸⁰⁸ Мейер 1982: 106.

⁸⁰⁹ Фаустов 2008: 41-42.

отражает состояние в момент соприкосновения с сакральным как невозможным и фантастическим. То же самое испытывает Мастер, узнавая Сатану: «Поэт, не отрываясь, смотрел на Воланда и на его эскорт, и мысль о том, что он понял, кто это такой, наполнила его сердце каким-то жутковатым весельем» (202). Здесь более важным оказывается не столько ощущение собственной неуместности, сколько сочетание ужаса и восторга, поэтому такой катарсис оказывается ближе к «противочувствию» Л. Выготского; он подразумевает наличие двух противоположных чувств, при столкновении которых разрешается их противоречие⁸¹⁰.

В редакции 1937-го года во время полета над Арбатом Маргарита откровенно упивается своей властью: «Царствую над улицей!» (537). Здесь битие стекол в окнах аптеки сопровождается комментарием автора, как и предыдущая цитата, вычеркнутые в окончательном варианте: «В разрушении есть наслаждение, тоже мало с чем сравнимое» (536), «тоже» здесь относится к ощущению свободы во время полета, и далее: «Приятно разрушение, но безнаказанность, соединенная с ним, вызывает в человеке иступленный восторг» (537).

Впервые увиденное Маргаритой убийство заставляет вспомнить другое убийство, свидетелем которого становится доктор Турбин, в том виде, в котором оно было написано в ранней редакции *БГ*.

Первое убийство в своей жизни доктор увидел секунда в секунду на переломе ночи с 2-го на 3-е число. В полночь у входа на проклятый мост. Человека в разорванном пальто, с лицом синим и черным в потеках крови, волокни по снегу два хлопца, а пак куренный бежал рядом и бил его шомполом по спине. Голова моталась при каждом ударе, но окровавленный уже не вскрикивал, а только ухал. Тяжело и хлестко впибался шомпол в разодранное в клочья пальто, и каждому удару отвечало сиплое: – Ух... а.

Ноги Турбина стали ватными, подогнулись, и качнулась заснеженная Слободка.

– А-а, жидовская морда! – иступлено кричал пан куренный. <...> Що ты робив за штабелем? Що?.. Но окровавленный не отвечал. Тогда пан куренный забежал спереди <...> не рассчитал удара, и молниеносно опустил шомпол на голову. Что-то кракнуло, черный окровавленный не ответил уже... «ух»... Как-то странно, подвернув руку и мотнув головой, с колен рухнул на бок и, широко отмахнув другой рукой, откинул ее, словно хотел побольше захватить для себя истоптанной, унавоженной белой земли (IV: 419).

Разница в описании этих двух убийств заключается в том, что убийство в *ММ* произведено бесстрастно, жертва умирает без мучений, а во втором – жертву-

⁸¹⁰ Выготский 1968: 185.

еврея (одна из традиционных жертв в драматургии 1920-х годов)⁸¹¹ сладострастно забивают до смерти шомполом. И наконец, только во втором убийстве через страдание и кровь истязаемого, происходит отождествление себя (героя) с жертвой. Когда проходит состояние шока, из которого поседевшего враз Турбина выводят собственные слезы, в нем просыпается жажда мести. Насилие заражает Турбина и всех, кто с ним сталкивается, создавая порочный кровавый круг: «Все мы в крови повинны» (IV: 286), – шепчет в молитве Елена. И наоборот бесстрастное (без пристрастия, хладнокровное) и нестрастное (без страданий, легкое) убийство барона Майгеля не требует отмщения и не вызывает необходимости продолжать насилие.

Майгель представляется бароном в то самое время, когда все вокруг пытаются скрыть свое непролетарское происхождение. И все же каким бы неожиданным и фантастическим не показался титул барона в контексте советской действительности 1930-ых годов, Булгаков, по свидетельству его вдовы,⁸¹² здесь всего лишь добросовестно копирует его прототипа – реального тайного агента барона Штейгера, в чьи обязанности входило подслушивание светских разговоров иностранных дипломатов. Майгель не переодевается в барона / иностранца – он и есть барон, один из тех ненавистных Булгакову беспринципных представителей старого мира, в которых откровенно и цинично сочетались «"буржуазность"» (в старом дореволюционном смысле) <...> с новым укладом».⁸¹³ С.Л. Бертенсон, один из бывших МХАТчиков, предупрежденный о том, кем является Штейгер, по его словам, «развлекался тем, что называл Штейгера "барон", против чего он не только не протестовал, но даже улыбался какой-то подленькой улыбкой».⁸¹⁴

Весной 1935-го года у Булгаковых начинаются «американские дни», во время которых на регулярных встречах с новыми знакомыми сотрудниками Американского посольства (Чарльз Е. Болен, Чарльз В. Тейер, Джон Уайли, Уильям Буллит и др.) они постоянно видят, как пишет в своем дневнике жена писателя: «конечно, Штейгера», «неизменного барона Штейгера»⁸¹⁵; о его опасности Булгаковым было хорошо известно. Борис Штейгер работал в Правительственной комиссии по руководству Большим и Художественным

⁸¹¹ См.: Гудкова 2008.

⁸¹² См.: Паршин 2008.

⁸¹³ См.: Чудакова 1988: 255.

⁸¹⁴ Паршин 2008: 110.

⁸¹⁵ Булгакова 1990: 97, 111.

театрами, от решения которой зависела театральная деятельность любого драматурга. В романе в сцене жертвоприношения Майгеля, задуманной еще за несколько лет до реальной гибели Штейгера, Булгаков отомстил и ему, и председателю комиссии Енукидзе, которого можно узнать в образе Аркадия Аполлоновича Семплеярова, председателя акустической комиссии московских театров. В 1937-м году барон Штейгер был арестован по делу Енукидзе и обвинен «в измене Родине, террористической деятельности и систематическом шпионаже в пользу одного из иностранных государств». ⁸¹⁶ Енукидзе был позднее реабилитирован, а Штейгер – нет: он, как оказалось, был по крайней мере двойным (советско-американским) агентом.

Кому нужно было «обязательно» застрелить Майгеля? Ответ: всем! По всей видимости, это понимал и предчувствовал и барон Штейгер, который, по свидетельству людей, его знавших, любил повторять: «Своей смертью я не умру!». ⁸¹⁷ Его убийство в романе является одновременно и актом личной и коллективной мести от лица автора, и казнью преступника ⁸¹⁸ («наушника и шпиона») / козла отпущения в люстрационном жертвоприношении, обновляющем космический порядок (жертва Воланду / Дионису); в то же время над Майгелем уже висит смертный приговор как «врагу народа» / политическому козлу отпущения в жертвоприношении, обновляющем советскую власть. Майгель – типичная жертва, которую, например, Б. Пильняк изображает в своей повести *Иван-да-Марья* (1921), где в качестве «советского агнца» выступает палач Н-ой Чрезвычайки Майоров, «взлетевший <...> “на качелях”», т.е. публично казненный через повешение. ⁸¹⁹

Исходя из критериев выбора сатурнальной жертвы, описанных у Фрезера и Жирара ⁸²⁰, Майгель идеально подходит на отведенную ему роль. Он стоит как бы в стороне от существующей иерархии, но и не является иностранцем: фармак не должен быть одним из “нас”, иначе мы должны будем за него мстить, но он не может быть и “чужим”, иначе потенциал насилия не будет разряжен. Как установил Леонид Паршин в своем исследовании *Чертовщина в Американском посольстве в Москве, или 13 загадок Михаила Булгакова* (1991), Штейгер являлся

⁸¹⁶ Паршин 2008: 111.

⁸¹⁷ Там же, 110.

⁸¹⁸ «В то же время сходство обрядов казни и ритуала жертвоприношения, а именно пролитие крови, обнаруживавшееся и в случае казни, и в случае жертвоприношения, придавало изначальным умиловительным причащениям характер наказания, превратив их в искупительные жертвы» (Мосс 2000: 11). О тождестве действий, связанных с насилием: мести, жертвоприношения и судебного наказания см.: Жирар 2010: 37.

⁸¹⁹ Пильняк 2003: 250.

⁸²⁰ Фрезер 1983; Жирар 2010.

«одним из главных связующих звеньев между членами дипломатического корпуса и Кремлем»⁸²¹. Майгель / Штейгер вращался в самых высоких кругах, но со своим фантастическим титулом совершенно не вписывался в систему. Советское правосудие специально держало таких классовых изгоев, чтобы в нужный момент сделать из них козлов отпущения. Как и многим другим, Штейгеру была запланирована ритуальная роль «врага народа» в показательном суде, с написанным заранее генеральным сценарием. Надо ли говорить, что и Штейгер, и другие «обвиняемые полностью признали себя виновными в предъявленных им обвинениях».⁸²² Эфемерность правосудия компенсируется усилением ритуальной стороны.

Казнь Майгеля, которую берется ускорить Воланд, также запланирована для искупления грехов системы. Приговор советского показательного суда и уже, по сути, загробного суда Воланда совпадают. Воланд, глумившийся над классовым судом в *Черном море*⁸²³, судит и приговаривает к смерти не барона, а «наушника и шпиона» (844). Его суд не подразумевает карнавального опрокидывания социальной иерархии, сатурналистической смены ролей (смену знака с «плюса» на «минус»), при которой царь и раб менялись местами.

Что касается замещения короля, то в романе имеется эпизод, где как раз такая замена разыгрывается. Накануне ритуального убийства в сцене игры в шахматы, проигрывающий Бегемот пытается спасти короля. «Белый король наконец догадался, чего от него хотят, вдруг стащил с себя мантию, бросил ее на клетку и убежал с доски. Офицер брошенное королевское одеяние накинул на себя и занял место короля» (831). Переодевание в короля – всего лишь веселая выходка, на которую отваживается «шут гороховый», пытаясь спутать фигуры на той самой «шахматной доске насилия», о которой говорит Жирар.⁸²⁴ Казалось бы, типично карнавальная ситуация, но сам офицер чувствует себя не королем, а самозванцем и лгуном: «стоявший на королевской клетке офицер отворачивался и закрывался рукой» (831). (Этот эпизод напоминает сцену бегства гетмана Скоропадского в *БГ*, где его переодевание в немецкого офицера усиливает фарсово-карнавальное оформление «кровавой оперетки» киевских событий зимы 1917-18 года.) На первых римских сатурналиях существовала традиция выбирать короля из солдат. По плану Бегемота короля замещает не пешка, а офицер – еще

⁸²¹ Паршин 2008: 115.

⁸²² «Правда», 1937. 20 декабря. Но 348, Цит. По: Паршин 2008: 111.

⁸²³ «Как в суд! Рассказывают, что у вас суд классовый? – Классовый, уж будьте спокойны. – Не погубите сиротку, – плаксиво сказал Воланд и вдруг встал на колени. «Полоумный или издевается», – подумал буфетчик» (30).

⁸²⁴ Жирар 2012: 25, см. также: Олье 2004: 481-484.

одна «жертва долга» (ср. с капитаном Най-Турсом). Несмотря на благородное происхождение, офицер оказывается в положении раба, полностью обезволенного силой присяги.

«Всякая жертва, – пишет Жирар, – <...> чтобы снабдить насилие подходящей пищей, должна быть похожа на тех, кого замещает. Но сходство не должно доходить до полного уподобления, не должно приводить к катастрофической путанице».⁸²⁵ В *ММ*, казалось бы, как раз такая путаница и возникает: в жертву приносится представитель той власти, действия которой зачастую невозможно отличить от колдовства. Исчезновение жильцов из нехорошей квартиры происходит посредством обоюдных усилий обоих «ведомств»: их то среди бела дня уводят милиционеры или посреди ночи увозят служебные машины, то уносит нечистая сила. Этот ночной страх: ожидание приближения ночи, мучительная бессонница, шаги на лестнице, роковой звонок в дверь, шум подъезжающего автомобиля, ужас ареста, – становится советским готическим топосом.⁸²⁶

Невозвращенец Федор Раскольников в открытом письме Сталину (1939), напрямую отождествляет его диктатуру с властью Князя Тьмы.

Никто, ложась спать, не знает, удастся ли ему избежать ночного ареста, никому нет пощады. Правый и виноватый, герой Октября и враг революции, старый большевик и беспартийный, колхозный крестьянин и полпред, народный комиссар и рабочий, интеллигент и Маршал Советского Союза – все в равной мере подвержены ударам вашего [Сталин] бича, все кружатся в дьявольской кровавой карусели.⁸²⁷

Жертвами показательных процессов могут оказаться как «подонки общества», так и возвеличенные герои. В этой своей кажущейся произвольности в выборе жертвы советская система удивительным образом единодушна с демоническими фигурами романа *ММ* (Абадонна «на редкость беспристрастен», 833). Власть Воланда и «дьявольская кровавая карусель» сталинской диктатуры становятся «близнецами насилия»⁸²⁸, между которыми стираются различия. Это неразличение двух начал: официальной власти и власти демонической, порождает новую «катастрофическую путаницу», в которой очистительное насилие становится неотличимым от порочного круга «нечистого» насилия. Порождаемый этим неразличением «жертвенный кризис»⁸²⁹, по Жирару, связан с утратой

⁸²⁵ Жирар 2010а: 20.

⁸²⁶ О готическом топосе см.: Naiman 1997: 148-180; Kisel 2009: 592.

⁸²⁷ Раскольников 1989: 314.

⁸²⁸ Жирар 2010а: 107.

⁸²⁹ Там же, 68.

катарсиса и превращением насилия в заразную болезнь непрекращающихся убийств.

Жертвенный кризис, то есть утрата жертвоприношения, – это утрата различия между нечистым и очистительным насилием. Когда это различие утрачено, то очищение становится невозможно и в общине распространяется нечистое, заразное, то есть взаимное, насилие.⁸³⁰

Такой жертвенный кризис возникает в механизме регулярных большевистских чисток. Растиражированный и утративший сакральную чистоту ритуал «самоочищения» политической системы⁸³¹ уже не достигает поставленной цели – создания «слитности»⁸³², «спайки членов коллектива»⁸³³ («освободиться от примазавшихся и <...> стать более крепкими и сплоченными, создать товарищескую спайку»⁸³⁴). Сама идея чистки, начиная с первой чистки 1919-ом году и доведенная до апогея во второй половине 1930-х годов во времена «Великой чистки» и «Большого террора», превращается в идею истребления всего инакового (политических противников, иностранцев, «бывших людей» и т.д.), зачастую без суда и даже не всегда под видом ритуализированного коллективного убийства.⁸³⁵

Осмысление сталинского террора в метафорах архаических ритуалов и религии растительного бога (жертвоприношения, козел отпущения и т.п.) вполне закономерно и напоминает об отождествлении Курбским политики Грозного с Кроновыми жертвами.

Вы [Сталин] притворяетесь доверчивым простофилей, которого годами водили за нос какие-то карнавальные чудовища в масках. «Ищите и обряцете козлов отпущения», – шепчете вы своим приближенным и нагружаете пойманные, обречённые на заклание жертвы своими собственными грехами.⁸³⁶

В самооправдательных статьях Раскольников рассматривал свое

⁸³⁰ Там же.

⁸³¹ Хархордин 2002: 155.

⁸³² Термин введенный в большевистский обиход был заимствован Луначарским у Дицгена и Шлейермахера, подробнее см.: Хархордин 2002: 161.

⁸³³ Хархордин 2002: 161.

⁸³⁴ Из комментариев к чистке 1929 года, цит. по: Хархордин 2002: 160-161.

⁸³⁵ См. напр., Геллер М., Некрич 1996.

⁸³⁶ Раскольников 1989: 315.

невозвращение как отказ, подобно святому Дионисию⁸³⁷, принести в руках свою собственную голову. Любопытно, что Раскольников, хорошо знакомый с процедурой советской казни, использует этот религиозно-символический образ обезглавливания.

Над порталом Собора Парижской Богоматери среди других скульптурных изображений возвышается статуя святого Дениса, который смиренно несет в руках собственную голову. Но я предпочитаю жить на хлебе и воде на свободе, чем безвинно томиться и погибнуть в тюрьме, не имея возможности оправдаться в возводимых чудовищных обвинениях.⁸³⁸

Несмотря на неразличение действий представителей советской власти и нечистой силы в романе, их полного отождествления тем не менее не происходит. Инфернальные силы, приводящие в действие древний механизм ритуального насилия, действительно, обновляют мир и очищают его от всего *космически* старого, они не преумножают насилия, используя уже обреченную на казнь жертву. Барон Майгель – потенциальная жертва сразу двух ритуальных практик, и только в одной из них его смерть оказывается небесполезной.

Неуместный титул Майгеля делает его карнавальной фигурой, вовлеченной в столь быстрые смены старого и нового, что не всегда можно различить, к какому из миров он на самом деле принадлежит. Как отмечает Б. Гаспаров,

Из-за переходного характера исторического момента под Порядком понимается то старый мир, карнавальный к нему является сменяющий его мир тотальной разрухи («Собачье сердце»), то уже закрепляющийся Порядок советской действительности и тогда «шутами-провокаторами, естественно, оказываются ее противники <...>».⁸³⁹

Евгений Добренко, изучая биографии различных деятелей советской эпохи, одни из которых сгнули, а другие наоборот неожиданным образом вознеслись, называет описываемую картину «карнавалом эпохи Москвошвея».⁸⁴⁰ В его духе следует рассматривать превращения баронского титула, которым откровенно бравировал Штейгер (даже соседи по коммуналке называли его бароном) и

⁸³⁷ Один из епископов-проповедников, принесший в Париж христианство, был казнен солдатами императора Домициана. После захоронения он, подобно умирающим и воскресающим богам растительности, пророс рожью на собственной могиле.

⁸³⁸ «Как меня сделали врагом», Раскольников 1989: 323.

⁸³⁹ Жолковский 1994: 156.

⁸⁴⁰ Добренко 2006: 69.

использовал в качестве визитной карточки шпион Майгель. Штейгер / Майгель – единственный оставшийся в Советском союзе барон, барон в законе, но только до тех пор, пока ему не был вынесен смертельный приговор. Только тогда в сопровождавшей приговор статье, помещенной в газете *Правда*, Штейгер превращается в «бывшего барона».⁸⁴¹

Мотив «бывшего» как внезапного перерождения, карнавального переодевания и как борьбы старого с новым обыгрывается во многих произведениях Булгакова; это многократно отмечалось в литературе.⁸⁴² «Бывший граф» Обольянинов в *Зойкиной квартире* вскрывает алогизм этого революционно-карнавального развенчания.

<...> является какой-то длинный бездельник в высоких сапогах, с сильным запахом спирта и говорит: «Вы бывший граф». Я говорю – простите... Что значит «бывший граф»? Куда я делся интересно знать? Вот же я стою перед вами. <...> Он, вообразите, мне ответил: «Вас надо поместить в музей революции» (V: 63).

Стать «бывшим» ныне здравствующему графу так же противоестественно, как и «бывшей курице» – жертве «коммунистического профессора» (V: 64) – превратиться в петуха. О невозможности такого рода перерождения для себя в духе этих реальных опытов, производимых лабораторией экспериментальной биологии Московского зоопарка, в 1931-ом году Булгаков пишет в письме Сталину: «На широком поле словесности российской в СССР я был единственный литературный волк. Мне советовали выкрасить шкуру. Нелепый совет. Крашенный ли волк, стриженный ли волк, он всё равно не похож на пуделя <...>».⁸⁴³

Карнавальное переодевание – популярный для советской литературы 1920-х годов мотив социальной мимикрии, отражает широко применявшийся способ выживания в советской России. Так, роман В. Вересаева *Сестры* (1928-31), изъятый как редакционный брак после выхода в свет в 1933-ем году, и основанный на реальном дневнике двоюродных сестер Петровых, отражает поиски «своего коммунизма» двух девушек из интеллигентной семьи. В своем стремлении стать настоящими комсомолками сестры облачаются в кожаные куртки (меняют кожу), но при этом обе чувствуют себя шарлатанками – это

⁸⁴¹ Паршин 2008: 111.

⁸⁴² О «бывших» чувствах в новом обществе в ранней прозе Булгакова см.: Геллер Л. 1985: 66-67.

⁸⁴³ Булгаков 1997: 43.

преображение мнимого в истинное. Подлинного перерождения такое перевоплощение дать не может – это ложная метаморфоза. Л. Геллер, посвятивший несколько своих статей темам метаморфозы в модернизме и оборотничества, предлагает рассматривать всю советскую эпоху и ее культуру «как неудавшуюся или задержанную метаморфозу».⁸⁴⁴

Ложная метаморфоза – это лишь временная маскировка, подобно переодеванию свиты Воланда в «колдовские нестойкие одежды» по прибытии в Москву. Их одежды, как и вообще «все обманы», исчезают, как только герои покидают землю, становятся «бывшими» для земной жизни. Настоящий переход из барона в «бывшего барона» – переход экзистенциальный: из бытия в инобытие. Насильственная смерть не развенчивает Майгеля как барона, она срывает его обманные земные покровы и делает его человеком, безымянным смертным в вечном кругообороте жизни; другим, избранным – возвращает их сущность-предназначение: Коровьев на самом деле темный рыцарь, Бегемот – «лучший шут, какой существовал когда-либо в мире» (921), непризнанный писатель – мастер и т.д. Статья «бывшим» – означает перейти в иной мир, именно в этом смысле становится бывшим барон Майгель.

Барон не единственная жертва в сцене бала. Еще одна незримо присутствующая в романе жертва – младенец, задушенный в лесу Фридой (как Гретхен в *Фаусте*). Такой случай на самом деле имел место в Сан-Галлене на Пасху 1904-го года и был описан пионером сексологии Огюстом Форелем в книге *Половой вопрос* (1905)⁸⁴⁵. Этот труд Фореля, как и некоторые выписки из него, содержатся в материалах к роману.⁸⁴⁶

История Фриды Келлер была помещена в добавлении к XXIII-ой главе *«Право в половой жизни. Случай из судебной практики»*, где не только излагались факты совершенного детоубийства, но и анализировалось судебное рассмотрение этого дела с признанием матери виновной и присуждением ей пожизненного заключения. Форель защищает Келлер: «не привлекая к ответственности действительного виновника преступления, закон как бы специально создан с целью уничтожить всякую веру в правосудие, которое может быть названо варварским и позором для двадцатого века».⁸⁴⁷

В духе рассуждений Фореля в романе звучит вопрос Маргариты об отце убитого ребенка, преступление которого в терминологии Бахтина может быть

⁸⁴⁴ «Задержанные метаморфозы», Геллер Л. 2014: 205. Об оборотничестве см.: «Оборотень: современность и мифы», там же, 115-125.

⁸⁴⁵ *La question sexuelle*.

⁸⁴⁶ Белобровцева, Кульюс 2007.

⁸⁴⁷ Форель 1924: ЭР.

названо «надъюрдическим». «Юридически», – говорит в ранней редакции Бегемот, – он не виновен: «Ведь он не душил младенца в лесу!» (566), но фактически это он обрекает свою жертву на преступление, втягивая ее в порочный круг насилия. В своем изложении истории Фриды Булгаков придерживается мнения Фореля о помутнении ее рассудка на почве маниакальной идеи избавления от ребенка, которое в романе усиливается еще одной «бредовой мыслью, что мессир ее увидит» (565): «все мечтает пожаловаться на свой платок» (838). Коровьев характеризует ее как «скудную женщину» (838), у нее «беспокойные и назойливые», «мрачные» глаза (838) (ср. с «ясными» (492), «светло улыбающимися» (297) глазами Иешуа).

Сыну настоящей Фриды было пять лет, когда она решается до той поры скрываемого в приюте ребенка задушить шнурком.⁸⁴⁸ Идея удушения платком была позаимствована Булгаковым из однородного случая, описываемого Форелем (дело Кониецко). В целом его книга является в той же мере учебником по сексологии, в какой и развернутой критикой современного правосудия и морали, к тому же сопровождаемой примерами и цитатами из художественной литературы и священных книг. Рассуждения о половой этике (глава XV) возвращают Фореля к извечным вопросам о Добре и Зле, он цитирует те строки из *Фауста*, которые Булгаков использовал в качестве эпиграфа к *ММ*. Именно с этой точки зрения Форель рассматривает, в частности, проблемы контрацепции и аборта. Основным принципом его половой этики: убить, дабы не навредить потомству, и пафос Мефистофеля: желая зла, делать добро – в несколько трансформированном виде ложатся в основу морального оправдания детоубийства: из двух зол выбирать меньшее.⁸⁴⁹

По всей видимости, для Булгакова не был второстепенным тот факт, что убийство ребенка происходило на Пасху, и что эта детская смерть в определенном смысле также являлась жертвой пасхальной. Форель возлагает ответственность за убийство на отца ребенка: «Если встречается детоубийство, то чаще действительным убийцей является не мать, фактически убившая ребенка, но низкий отец, покинувший беременную или не пожелавший признать ребенка».⁸⁵⁰ В случае Фриды убийство ребенка демонстрирует обратную сторону пасхальной

⁸⁴⁸ Любопытно, что в молодости подобное несчастье случилось и с матерью Фриды, когда ей было восемнадцать лет. Фриде об этом было не известно. Поистине, случай, достойный реплики Воланда: «Как причудливо тасуется колода! Кровь!».

⁸⁴⁹ С этой проблемой неизбежно сталкивался и Булгаков, беря на себя ответственность за собственные детоубийства (аборты его жен), опасаясь иметь неполноценных детей от отца с больной наследственностью морфиниста.

⁸⁵⁰ Форель 1924: ЭР.

жертвы, связанную с мотивом вины и ответственности отца за детоубийство, которую Булгакову также когда-то приходилось брать на себя. Этот мотив получит еще одно параллельное развитие в сцене убийства царевича Алексея в булгаковском либретто *Петр Великий* (1937). Здесь будет уместно напомнить о разделении исторического времени у Бахтина на эпохи, когда убивают отцов или когда умерщвляют детей, и его интересе к первым, тогда как Булгакова, по всей видимости, больше интересовали эпохи «умерщвления детей», главной среди которых для него была эпоха казни Христа.

IV.7. Жертвоприношение и пир в *ММ*

Античное жертвоприношение традиционно сопровождалось пиром. В своем исследовании *Поэтика сюжета и жанра* О. Фрейденберг отмечает, что единой основой всех жертвоприношений является ритуал вкушения страдающей жертвенной плоти. В *ТФР* Бахтин уделяет большое внимание описаниям карнавального пиршества, обжорства и еды от живота, но в отрыве от жертвоприношения, у Булгакова пиршественный мотив развивается иначе, чем в античной традиции, так и от карнавальной традиции Бахтина. Напомним, сценарий праздничной ночи в нехорошей квартире включает: бал (прием гостей и увесилительная часть с музыкой, выпивкой и бассейном), жертвоприношение и уже после бала ужин при свечах, но ни одно из звеньев празднования этой ночи не отражает идеи пира как поедания жертвенного подношения. В *ММ* есть жертва, но нет жертвенного мяса и пира как продолжения жертвоприношения. На балу у Воланда пир как коллективное приобщение / вкушение жертвы заменяется оргией и опьянением, в основе которой лежит идея праздничной траты, выражающейся в чрезмерных количествах горячительных напитков.

Пиршественные образы в своем изначальном жертвенном значении в *ММ* содержатся только в древних главах романа, где описывается праздничный пасхальный ужин с жертвенным козленком, совершающийся при молитве в каждом иудейском доме. По воспоминаниям близких писателя, Булгаков строго соблюдал традиции праздничного пасхального стола даже в самые голодные и неблагоприятные для церковных ритуалов времена.⁸⁵¹ Таким образом, писатель,

⁸⁵¹ Весь Булгаков 2006: 191.

глубоко ощущающий ритуальное значение трапезы, сознательно уходит от идеи воссоздания древнего ритуала мистериального пира. Однако расточительная роскошь бала Воланда также отстоит и от карнавального пира в духе Рабле / Бахтина.

Как мы помним из разговора двух литераторов: «румяногубого гиганта», «гастронома» поэта Амвросия (Ἀμβρόσιος – греч. “неумирающий”) и тощего, запущенного Фоки, – умение есть отражает умение и желание жить: «Никакого умения особенного у меня нету, – возражал Амвросий, – а обыкновенное желание жить по-человечески» (684).⁸⁵² Здесь мы имеем пример «гастрономической философии» (еда / смерть), о которой писал Лотман в статьях по семиотике бытового поведения.⁸⁵³ Если сравнить с этой точки зрения повесть *Собачье сердце* и последний роман, станет очевидно, что ясно ощутимая у раннего Булгакова «гастрономическая философия», в *ММ* не воспроизводится в полной мере.

В профессорском доме обеденный стол еще помнит свои ритуальные корни. Вкушение еды для Преображенского носит сакральный характер, в то время как домкомовская идея перенесения столовой в спальню разрушает все мироздание. Связь еды и религиозного действия здесь очевидна: «Посреди комнаты – тяжелый, как гробница, стол, накрытый белой скатертью, а на ней два прибора, салфетки, свернутые в виде папских тиар, и три темных бутылки» (III: 68). Еще одной бытовой параллелью жертвенника является операционный стол, за которым также жречествует профессор в «белом колпаке, напоминающем патриарший куколь; божество было все в белом, а поверх белого, как епитрахиль, был надет резиновый узкий фартук» (III: 80).

Идея еды по правилам, бесспорно, восходит к ритуальной еде, однако в *Собачьем сердце* эта идея сближается, в терминологии Бахтина, с «эстетико-гастрономической» едой более позднего светско-гурманского культа. Подобно тому как ритуал жертвоприношения в эпоху его изживания расчленяется на убийство и вкушение, а само приготовление жертвенного мяса изгоняется из храма, – пиршественное пространство бытовой еды также начинает дробиться: на кухню (убийство / разрывание / приготовление) и столовую (вкушение).⁸⁵⁴ Такое разделение мы находим и в доме профессора Преображенского, мага и кудесника, истого приверженца культа здоровой, правильной и тонкой еды. Любая его трапеза с разнообразными изощренными блюдами и специально подобранными к

⁸⁵² Об активизировании образов еды в *ММ*, см.: Химич 2006.

⁸⁵³ «Семиотика бытового поведения. От кухни до гостиной», Лотман 2002: 269.

⁸⁵⁴ О религиозной еде в храме см.: Фрейденберг 1997: 58. О светской еде см. статью Лотмана «О динамике культуры», Лотман 2000: 653.

ним напитками, умеренность в еде, аристократическая изящность самого процесса и правильная беседа, – словом, еда с умом, – является полной противоположностью того грубого животного пожирания, которое несет в себе идея карнавального пира и еды от живота. Лотман отмечает, что для гурмана физиологическая сторона поедания приобретает «вторичный ритуальный характер» и порождает новую «систему ритуальной физиологии».⁸⁵⁵

К карнавальными и страстным образам отсылает описание «Дарьиного царства» как ведьминой кухни в профессорской квартире со своим алтарем-плитой.⁸⁵⁶

Вся квартира не стоила и двух пядей Дарьиного царства. Всякий день в черной и сверху облицованной кафелем плите стреляло и бушевало пламя. Духовой шкаф потрескивал. В багровых столбах горело вечной огненной мукой и неуголенной страстью лицо Дарьи Петровны. Оно лоснилось и отливало жиром.<...> По стенам на крюках висели золотые кастрюли, вся кухня гроыхала запахами, клокотала и шипела в закрытых сосудах <...> Острым узким ножом она отрубала беспомощным рябчикам головы и лапки, затем, как яростный палач, с костей сдирала мякоть, из кур вырывала внутренности, что-то вертела в мясорубке. Шарик в это время терзал рябчикову голову. Из миски с молоком Дарья Петровна вытаскивала куски размокшей булки, смешивала их на доске с мясной кашицей, заливала все это сливками, посыпала солью, и на доске лепила котлеты. В плите гудело как на пожаре, а на сковородке ворчалось, пузырилось и прыгало. Заслонка с громом отпрыгивала, обнаруживала страшный ад, в котором пламя клокотало и переливалось. Вечером потухала каменная пасть, в окне кухни над белой половинной занавесочкой стояла густая и важная пречистенская ночь с одинокой звездой (III: 76-77).

Эти описания убеждают в том, что Булгакову была близка идея еды-жертвы (по Афанасьеву: «жертва – жрать, жреть, гореть»⁸⁵⁷) и что отказ от ее развития в *ММ* – значительный факт. Действительно, ни в сцене ритуального убийства, ни на ужине после бала нет пиршественного стола-алтаря, находящегося, как это было в профессорской столовой, «посреди комнаты». Столик возле кровати, на которой Гелла ставит поднос с закусками, никак не подходит для жертвенника. Это всего лишь закускойный столик, каковой впрочем имеется и в столовой Преображенского, где он аккомпанирует обеденному столу.

Ужин после ритуального убийства, где Воланд со свитой и Маргарита ужинают возле закускойного столика при свечах и «камельке», воспроизводит обстановку домашнего уюта и без церемоний. Воланд сидит на кровати, куда приглашает присесть Маргариту. Опять-таки в редакции 1937-го года мелкие

⁸⁵⁵ Лотман 2000: 653.

⁸⁵⁶ О кухонной плите как жертвеннике см.: Фрейденберг 1997: 58.

⁸⁵⁷ Афанасьев 1996: 279.

подробности прописаны подробнее (575-580): Гелла приносит «поднос с закуской и графином», ставит его возле глобуса, на который время от времени поглядывает Воланд. Упоминание еды появляется в тексте только тогда, когда она уже отправляется в рот: Бегемот солит и перчит ананас, намазывает устрицу горчицей и посыпает сахаром, Гелла предлагает: «еще винограду положи <...> и сверху сам сядь» (ср. с Пилатом, поедающим устрицы, политые выжатым лимонным соком (863)). Под конец этого гастрономического *дуракаваляния* в ранней редакции Бегемот «выковыривает» из торта с розовым кремом апельсиновые корки (580), его еда откровенно комична; заверяя присутствующих, что он «сживал за столами», т.е. знает ритуал, он всеми своими действиями демонстрирует обратное.

Маргарита ест ложкой икру, чуть позже с ложечки кормит ею Мастера после выпитой им водки. Она же ест мясо, упиваясь текущим из него соком. Куски баранины жарит Азazelло на огне камина в сцене с буфетчиком в редакции 1937-го года. Воланд искушает его винами, азартными играми, женщинами и в редакции *ВК* свежеподжаренным мясом, выступая в традиционной роли сатаны соблазнителя.

– Прошу обратить внимание, – говорил хозяин – каков продукт. А ломтик сала, – хозяин сам потыкал кончиком шпаги в тарелку, – тонкий ломтик! Он нежен в такой степени, что исчезнет немедленно лишь только вы положите его в рот. Он оставляет ощущение мимолетного наслаждения, желание лимона, вина (158).

Появляющееся на ужине после бала мясо не фигурирует в качестве жертвенного. Маргарита, белыми зубами кусающая сочное (кровоавое?) мясо и Коровьев, подсаживающийся к угощению, «плотоядно» (есть плоть) потирая руки (в окончательном варианте также снято) – всего лишь два намека на то, что должно было выглядеть как пожирание жертвенной плоти. Заметим, что мясо здесь ест только Маргарита, присутствующие пьют спирт из лафитных стаканов и «играющее иглами вино» из чаш. Вообще в этой сцене едящими мы видим только Маргариту и шутника Бегемота.

В сцене ужина Азazelло никак не проявляет себя в качестве превосходного кулинара на священной кухне. В ранних редакциях Воланд рекомендует буфетчику, «царю бутербродов» (29) и «маленькому человеку» (514), – своего повара Азazelло как «превосходно приготовляющего напиток» (30), по всей видимости, жертвенную кровь. В ужине при свечах повар бездействует, все его жреческо-поварское искусство сводится к демонстрации умения видеть сокрытые человеческие внутренности и способности добираться до них даже без помощи

ножа. Две жреческие ипостаси повар и палач, сосуществующие в лице профессорской поварихи – «яростного палача» (III: 77) Дарьи Петровны, в Азазелло выходят на сцену поочередно: он то повар, то палач / жрец в сцене ритуального убийства Майгеля. Гипотетически еще одной его потенциальной жертвой является критик Латунский, которого в редакции 1937-го года обрекает на гибель Маргарита, принимая предложение Азазелло его застрелить. Она помечает угол карты семерки пик, прячет ее под подушку, Азазелло стреляет в спрятанную семерку (или невидимое сердце Латунского?) и попадает в цель – что это, если не пример имитативной магии? В окончательной редакции при словах о попадании в сердце Латунского Маргарита хватается за свое сердце и милосердно отказывается от еще одного убийства.

Ужин при свечах трудно назвать пиром-«трапезой бога», вообще на протяжении романа Воланд ни разу не был показан едящим. В *ВК* Воланд, выпивающий за компанию со Степой, опрокидывает свою стопку, казалось бы, даже с удовольствием, если бы не ремарка автора: «незнакомец выплеснул целую стопку водки себе в рот, как выплескивают помои в лохань» (103): лихо и умело (как и Бегемот), но с каким-то безразличием и высокомерием. Воланд не ест ни сырого, ни жареного мяса, которое в сцене с буфетчиком жарит на шпаге повар Азазелло. (По наблюдению Жоржа Дреттаса, исследующему вампиризм как социальное насилие, для вампира приготовленное мясо – то же самое, что кипяченая кровь.⁸⁵⁸) Воланд предпочитает напиток от Азазелло. Через образ жертвенной крови и соотнесенность жречества с вампиризмом можно установить родство вампира Сатаны / жреца Диониса и вампира врача / жреца науки Преображенского.

Послебальный ужин при свечах также мало походит и на раблезианский пир и, скорее, отражает идею симпозиона как жанра застольных бесед. Превращение пиршественного стола в закуской, по всей видимости, отражает домашние привычки Булгакова в голодные 1920-30-е (в дневниках третьей жены фигурируют упоминания о застольях *à la fourchette*⁸⁵⁹). С одной стороны, эта метаморфоза свидетельствует об упрощении ритуала светской еды, а с другой – о его актуализации в новом виде. В *БГ*, содержащей множество автобиографических фактов из жизни в Киеве в период военных переворотов 1917-18-го года, ужины и обеды также сводятся к выпивке и закуске. По свидетельству недоброжелательно настроенного к писателю родственника, в романе описана реальная атмосфера

⁸⁵⁸ Drettas 1993: 739.

⁸⁵⁹ Булгакова 1990: 140.

«регулярных попок» в доме Булгакова на Андреевском спуске.⁸⁶⁰ Переход от трапезы с горячими блюдами к выпиванию и закусыванию в ранней редакции *БГ* объясняется присутствием Мышлаевского, большого любителя водки, готового убить Лариосика за разбитую бутылку.

Благодаря присутствию Мышлаевского все трапезы, как дневные, так и вечерние, превратились в закусывания, при которых горячие блюда были второстепенными добавлениями. В фокусе стали селедки под острым соусом, огурцы и лук, и в столовой в конце концов утвердился прочный запах небольшого и уютного ресторана (IV: 395).

Питье водки и спирта становится ключевым и смыслообразующим действием в сценах застолья в обоих романах и, в частности, в сцене оргии в «малом бале» в редакции *ВК*. Связь питья / закусывания с рестораном здесь подчеркнута самим автором, и через дионисийское опьянение легко встраивается в его представление о ресторане как амбивалентном земном аде в *ММ*.

IV.8. Травматический опыт Булгакова и идея изменения обряда жертвоприношения

Сцена жертвоприношения в *ММ*, на наш взгляд, отражает целенаправленное намерение автора изменить обряд ритуального убийства как очистительного насилия. Попытки «улучшения» ритуала (*emendatio sacrificiorum* – лат. исправление, улучшение, усовершенствование)⁸⁶¹ осуществлялись и в античности. Так, Макробий в своих *Сатурналиях* (V век н. э.) описывает замены «неприятных жертв приятными», предпринимавшиеся в культах Сатурна, Крона и богини Мании.

<...> я знаю, о таком [вот] случае, который относится к Сатурналиям. Когда, как упоминает Варрон, изгнанные из своих мест пеласги устремились в далекие земли, многие [из них] стеклись в город Додону и, будучи неуверенными, в каких бы им местах остаться, получили ответ [Додонского оракула] такого рода:

⁸⁶⁰ См. Варламов 2008: 54-60.

⁸⁶¹ Macrobio 1967: 160.

Ищущие, ступайте в Сатурнову землю сикелов
И аборигинов, к Котиле, где носится остров.
С ними смешавшись, десятую часть Фебу пошлите,
Головы [дайте] Аиду, и мужа отправьте к отцу.

И когда, получив прорицание, они после многих блужданий прибыли в Латий, <...> посвятили десятую часть добычи Аполлону и воздвигли святилище Диту и жертвенник Сатурну, праздник которого называли Сатурналии.

(31) И так они долго верили, что человеческими головами задабривают Дита, а Сатурна – жертвами мужей, следуя предсказанию, <...> сообщают, что Геркулес, возвращающийся позднее со скотом Гериона через Италию, посоветовал их потомкам, чтобы они заменили неприятные жертвы приятными, принося Диту не головы людей, а восковые изваяния, искусно сделанные похожими на человеческий облик, и почитая Сатурновы жертвенники не закалыванием мужа, а зажженными светильниками, потому что [слово] фота означает не только “муж”, но и “светильники”. (32) Отсюда взял начало обычай посылать [друг другу] свечи в [праздник] Сатурналий.

<...>

(34) Тут Альбин Цецина добавил: «Какое изменение жертвоприношения ты, Претекстат, ныне припомнил, [такое же изменение] я нахожу повторяющимся затем в Компиталиях <...> После свержения Тарквиния консул Юний Брут постановил, что этот род жертвоприношений надлежит отправлять по-другому. Он приказал умиловать [ее] [богиню Манию] головками чеснока и мака, чтобы [это] в известной степени совершалось согласно изречению Аполлона, упоминавшему о головах, устранив, стало быть, злодейство приносящего несчастье жертвоприношения. И было решено, чтобы опасность, если бы та грозила семьям, устраняли изображения Мании, подвешенные перед дверьми [у] каждого в отдельности [дома], и сами игры называли “Компиталии” от перекрестков (compitorum) дорог, на которых они проводились. Впрочем, продолжай дальше».

(36) И [тогда] Претекстат [продолжил]: «Хорошо и удачно было сказано об улучшении жертвоприношений».⁸⁶²

Макробий описывает замену человеческих жертв их восковыми изваяниями, которая была построена на игре слов «муж» / «светильник». По всей видимости, эти отголоски сатурналий сохранились в завершающем итальянский карнавал празднике «Moscòli» (т.е. огарки), описание которого у Гете Бахтин использует в *ТФР*.

Это – грандиозная циркуляция огня по Корсо и по прилегающим улицам. Каждый обязан нести зажженную свечу: «Sia ammazzato chi non porte moscolo!», то есть «Смерть тому, кто не несет огарка». С этим кровожадным криком каждый старается погасить огонь у другого. Огонь сочетается с угрозой смерти (*ТФР*, 4/2: 266).

⁸⁶² *Saturnalia; Сатурналии*, Книга первая, «Сатурналий», [сочинения] светлейшего и сиятельнейшего мужа Амвросия Феодосия Макробия, [рассказывающая о] первом дне застолий; Макробий 2009: ЭР).

У Булгакова жертвоприношение не подменяется его имитацией и не пародируется, как на карнавале, но видоизменяется, по всей видимости, в надежде облагородить и приподнять его как одтонно священный акт. Возможно, по этой причине Булгаков задумывается о смене ритуального оружия и склоняется к столь неожиданному выбору. В качестве *улучшенного* способа жертвоприношения он выбирает, по сути, расстрел, в советские времена ставший единственным видом смертной казни.

Расстрел как мера наказания фигурирует и в других произведениях Булгакова. О расстреле мечтает рассказчик *Записок на манжетах*, ставший жертвой нерадивых секретарш: «Я против смертной казни. Но если madame Крицкую поведут расстреливать, я пойду смотреть. То же и барышню в котиковой шапочке. И Лидочку, помощницу делопроизводителя. ...Вон! Помелом!...» (I: 158). О расстреле говорят герои пьесы *Адам и Ева*:

Дараган. Обрадую тебя, профессор: я расстрелял того, кто выдумал солнечный газ.

Ефросимов (пожившись). Меня не радует, что ты кого-то расстрелял!» (VI: 200).

Убийство Майгеля – также казнь, но Булгаков выбирает расстрел, по всей видимости, еще и потому что, как он пишет в 1939-м году в письме своему киевскому другу А. Гнедешинскому: «есть один приличный вид смерти – от огнестрельного оружия». ⁸⁶³ Выстрел снимает необходимость тактильного контакта с жертвенной плотью и причинения ей страданий. В своем описании жертвоприношения писатель явно пытается смягчить трансгрессию ритуала, избежав того натурализма, который он называет «мясной хозяйственностью в убийствах» (*Комаровское дело*, 1923, 1: 294), ненавистной ему еще со времен врачебной практики в Первую мировую войну. В 1916-ом году по окончании университета Булгаков поступает добровольцем в Красный крест и уезжает работать врачом в прифронтовой госпиталь. Здесь расчленение страдающей плоти было поставлено на поток; об этом рассказывала ассистировавшая ему первая жена.

Там очень много гангренозных больных было, и он все время ноги пилил. Ампутировал. А я эти ноги держала <...> Очень много работы было. С утра, потом маленький перерыв и до вечера. Он так эти ноги резать научился, что я не успевала...

⁸⁶³ Булгаков 1997: 536.

Держу одну, а он уже другую пилит. Даже пожилые хирурги удивлялись. Он их опережал.⁸⁶⁴

Растрезанная, страдающая плоть, которую Булгакову, начинающему врачу, надо спасать, становится его обычным ночным кошмаром (*Вьюга*, 1926): «Ночью я видел в зыбком тумане неудачные операции, обнаженные ребра, а руки свои в человеческой крови и просыпался липкий и прохладный» (III: 320). Страх стать убийцей, резать на операционном столе и мучительная мысль: как «спасти? И этого – спасти. И этого! Всех!» (там же). По всей видимости, желание избавить жертву от страданий было связано с собственным страхом причинить старания пациенту или не суметь его от них избавить. Таким образом, Булгаков, видя жертву глазами мучающегося от сострадания жреца / врача, по всей видимости, подсознательно переносит эти же чувства на жреца / палача Азазелло и жреца / бога Воланда и пытается смягчить – как для жертвы, так и для жреца – ту самую «мучительную жестокость» убийства, о которой в то же самое время писал Батай.

Переживания тошнотворной монструозной реальности кровавых киевских событий 1917-18-го годов на всю жизнь оставят глубокий болезненный след в душе писателя. В значительно смягченной форме они отразятся в его романе о гражданской войне. Автор нового жизнеописания Булгакова Алексей Варламов сопоставляет сдержанное описание похорон белогвардейских офицеров-жертв Петлюровской армии (или «жертв долга», как называли их в киевской газете *Вечер*⁸⁶⁵) в *БГ* с чудовищными воспоминаниями другой очевидицы, киевской сестры милосердия М. А. Нестерович-Берг.

Кошмар этих киевских трупов нельзя описать. Видно было, что раньше чем убить, их страшно, жестоко, долго мучили. Выколотые глаза, отрезанные уши и носы; вырезанные языки, приколотые к груди вместе георгиевских крестов, – разрезанные животы, кишки повешенные на шею; положенные в желудки еловые сучья. Кто только был тогда в Киеве, тот помнит эти похороны жертв Петлюровской армии.⁸⁶⁶

В одной из своих самых ранних статей «*Советская инквизиция*» (1919) Булгаков опишет не менее ужасающую «утонченно-садическую жестокость» и «исключительную бесцеремонность в обращении с человеческим материалом»,

⁸⁶⁴ Весь Булгаков 2006: 33.

⁸⁶⁵ Чудакова 1988: 88.

⁸⁶⁶ Цит. по: Варламов 2008: 107.

бытовавшую в подвалах киевского ЧК (I: 451), о которых ему удастся узнать от вырвавшихся оттуда счастливцев.

Мы уже упоминали о зверском убийстве еврея, свидетелем которого невольно становится военный врач Булгаков, будучи мобилизованным, а фактически захваченным в плен отступавшими из Киева петлюровскими войсками. Эта сцена убийства навязчиво всплывает в нескольких его произведениях: *Необыкновенные приключения доктора* (1922), *Алый мах* (1922), *Я убил*, *БГ* и в ранних редакциях *ММ*.⁸⁶⁷ В кошмарных снах Булгакова видение этой картины завершается его неудачной попыткой остановить убийство .

<...> я во сне крикнул, заплакав:

– Не смей, каналья!

И тут же на меня бросились петлюровцы, и изрытый оспой крикнул:

– Тримай його!

Я погиб во сне. В мгновение решил, что лучше самому застрелиться, чем погибнуть в пытке... (V: 307).

Ужасы этих страшных лет российской истории в сознании Булгакова были значительно преумножены употреблением морфия и мучительным отвыканием от него. Н. Никонов считает, что влияние наркотического опыта на писательскую судьбу Булгакова откровенно недооценивается:

Морфий убил Булгакова-врача и родил Булгакова-писателя. Он помог раскрыться его литературному таланту и придал ему определенную направленность, характер. Он дал ему столь необходимый для творчества опыт страдания и смерти, медиумическую утонченность и чуткость души, открытой для инспираций, богатую ассоциативность, образность мышления.⁸⁶⁸

Этот разнообразный травматический опыт в сочетании с травлей, начатой на Булгакова уже писателя, и с тотальным страхом, в котором пребывает вся страна, доводят писателя почти до паранойи (боязнь толпы, подозрительность, боязнь света и громких звуков) – состояния, в котором его главный герой попадает в сумасшедший дом: «я, знаете ли, не выношу шума, возни, насилий и всяких вещей в этом роде. В особенности ненавистен мне людской крик, будь то крик страдания, ярости или иной какой-нибудь крик» (740). Булгакову и самому приходилось обращаться к коллегам профессора Стравинского. Однако курс

⁸⁶⁷ Напр., в *ВК* (196, 201). Подробнее см: Чудакова 1988, Варламов 2008; Гаспаров Б. 1993.

⁸⁶⁸ Никонов 2001: 80.

гипноза приносит лишь временное облегчение, каждый новый удар судьбы значительно ухудшает его состояние психики, на фоне которого начинает быстрее прогрессировать его смертельная болезнь. Понятно, что в таком состоянии любые сцены насилия были для него мучительны, но несмотря на это, они присутствуют почти во всех его крупных произведениях. В *ММ* он ищет свой «приятный» способ жертвоприношения, не пытаясь подменить ритуальное убийство Майгеля карнавальным фарсом и не отказываясь от реального насилия, но освобождая ритуальную жертву и жреца от страданий.

Заключение

В процессе изучения того диалога, который ведут роман Булгакова и теория Бахтина, мы приходим к выводу, что их созвучие не может быть объяснено только как «удивительное совпадение», и в действительности имеет несколько причин разного характера. Вписав карнавально-мениппейную теорию Бахтина в контекст теоретических дискуссий о категории жанра XX-го века, мы можем раскрыть одну из них.

Ведомая по стопам Аристотеля, теория жанра оказывается непригодной для изучения такого явления новой и современной литературы как роман. В процессе переоценки аристотелевской поэтики были созданы две конгениальные теории мениппеи: Михаила Бахтина и Нортропа Фрая. Жан Женетт, восстанавливая систему жанров по Аристотелю, составляет таблицу и обнаруживает в ней пустующую четвертую клетку, зарезервированную под пародию, куда впоследствии следовало бы поместить и жанр романа. Этот пробел в аристотелевской системе жанров оказывается по-настоящему ощутимым только в тот момент, когда эта клетка становится самой важной для новейшей литературы. По мнению Женетта, Фрай заполняет эту клетку новым модусом письма – интеллектуально-экстравертным и сюда же, на наш взгляд, можно отнести *карнавальный модус* повествования у Бахтина, описываемый им через понятие карнавализованной литературы. Фрай предлагает в качестве экстраполированного им жанра анатомию (ту же мениппову сатиру), Бахтин – переосмысленную им мениппею. К этой же четвертой клетке восстановленной системы жанров Аристотеля следует отнести и роман *ММ*.

Теоретические построения «новых критиков» получают широкое признание, в то время как *мениппея Бахтина*, балансирующая между теоретическим и историческим жанром, сохраняет оттенок маргинальности. Как исторический жанр в том виде, в котором она представлена в *ППД*, мениппея выглядит малоубедительной. Антиковеды склоняются к мнению, что Бахтин не знал античную мениппею, но предсказал ее. Рассмотренные нами материалы из архива

Бахтина, опубликованные в последних вышедших томах его *Собрания сочинений*, на наш взгляд, свидетельствуют о том, что он располагал обширными историческими и теоретическими сведениями о мениппее, почерпнутыми преимущественно у немецких филологов XIX-го века, для того, чтобы продемонстрировать состоятельность своей мениппеи как понятия исторической поэтики. Однако *мениппея Бахтина* еще только ожидает изучения ее связей с наиболее авторитетной в XIX-м и начале XX-го века немецкой школе классической филологии, из лона которой она вышла.

Проанализированные нами варианты карнавально-мениппейной теории, содержащиеся в его черновиках и законченных работах, позволяют судить о том, что Бахтина интересовал не просто жанр мениппеи; константой этих работ является «мир *гротескных форм*» в различных к нему подходах. Он рассматривал различные проявления этого мира в античности и средневековье, «книжные и не книжные», в качестве «эстетических философем». Как философа-«гуманитариста» его волновал вопрос соотношения *художественного видения* и его эстетического воплощения, отсюда его интерес к категории литературного жанра, его философским аспектам, находящим выражение в жанровой поэтике. Именно на стыке философии с литературоведением рождаются такие понятия Бахтина как «память жанра» и «культурно-историческая “телепатия”». Они отражают попытку перевести свои идеи с языка символических форм на язык литературы и далее на язык жанрологии. В результате такой «транспонировки» и появляется *мениппея Бахтина*, с ее анти-аристотелевским и анти-догматическим научным пафосом, направленным на перестройку всего теоретического мышления о литературе.

Представление о карнавальном типе художественного видения («карнавальное мироощущение») составляет жанрово-философскую сущность мениппеи и нерв бахтинских исследований области «серьезно-смехового» и происхождения романа; поэтому настоящим открытием Бахтина следовало бы считать философское определение категории жанра. В свою очередь *мениппея Бахтина* – независимо от того существовала она как жанр или нет (мы оставили этот вопрос за скобками нашего исследования) – является лишь названием этого открытия, и названием случайным, как неоднократно подчеркивал Бахтин.

Вышеизложенное позволяет нам сделать вывод о том, что теория Бахтина должна быть признана не субстанциональной, а функциональной, а его *мениппея* – понятием не номинативным, а эвристическим. Наши действия по прояснению статуса понятия '*мениппея Бахтина*' и рассмотрению многочисленных вариантов и переформулировок его теории, его особого метода (философского анализа) и метафорического языка преследовали цель заставить его *мениппейный подход*

заработать. Как было показано в нашем обзоре (Глава I), проблема применения теории мениппеи заключается в том, что буквальное следование за Бахтиным, позволяет находить не различия карнавалов Бахтина и Булгакова, а их совпадения; что нередко приводит и к их полному отождествлению. Оперирование *мениппей Бахтина* в качестве традиционного понятия аристотелевской поэтики без учета ее философской сущности и диалогической основы оказывается малопродуктивным.

На наш взгляд, применение термина 'мениппея' по отношению к *ММ* может быть оправданным в качестве маркировки принадлежности романа к *Другой* литературе: гибридной, неканонизированной, а по сути, к *литературе четвертой клетки*, не поддающейся изучению в рамках поэтик прошлого. По этой причине в качестве отправной точки нашего исследования романа *ММ* нами было использовано понятие «карнавальное мироощущение», понимаемое в широком смысле как особое свободное художественное видение мира в его «принципиальной незавершенности и незавершимости»⁸⁶⁹.

Все творчество Булгакова, и в особенности *ММ*, проникнуты карнавальным мироощущением. Разрушение уютного старого мира, центром которого для него был Дом, ужасы войны и революции, неприятие советской действительности побуждают его к активному поиску иных миров, *Другого жизни*, говоря языком Бахтина. *Другое* у Булгакова – это область тех вечных ценностей, которые полностью низвергнуты официальной идеологией и нравами Советской России. В романе на каждом шагу доказывается существование того, чего «не может быть»: «верная», «вечная» любовь, настоящее творчество (мастерство), Бог и Дьявол, справедливый суд и т.д. Фантастическое двоемирие Булгакова выстраивается на том же основании, что и *карнавал Бахтина* – признание возможности существования иной точки отчета. В *ММ* жизнь красной столицы переоценивается в перспективе вечности и «большого времени».

Такое видение, характерное, по Бахтину, для людей карнавального склада («карнавальный человек»), было свойственно не только автору книги о Рабле и Булгакову. Карнавал проникает во все сферы жизни с начала XX-го века и до сороковых годов, он был в воздухе этого времени. Впитавший этот воздух русский модернизм представляет разнообразные самоценные примеры карнавализованной культуры, которые нельзя измерить одной мерой – *карнавалом Бахтина*. Проведенное нами сопоставление *карнавала Бахтина* и

⁸⁶⁹ Стенограмма... 2001: 326.

карнавала Булгакова дают возможность ощутить, насколько на самом деле могут быть непохожими представления о карнавале у различных авторов.

Прежде чем перейти к данному сопоставлению, мы сделали несколько уточнений относительно нашего видения *карнавала Бахтина*. Мы показали, что его теория содержит описание двух карнавалов: первый отражает его утопическое представление о средневековом карнавале и второй – карнавал как способ осмысления истории. Они противопоставлены друг другу как настоящий, народный, стихийный, веселый, жизнеутверждающий праздник и анти-карнавал, т.е. стиль правления «карнавализатора», использующего карнавальные действия возвеличения / развенчания. Вся книга о Рабле за исключением двух страниц посвящена первому типу. Существование этой антиномии было выявлено нами из неожиданного отступления Бахтина о карнавализации русской истории эпохи Ивана Грозного и Петра I в *ТФР*. По понятным причинам Бахтин не продолжил этой линии правителей до своих дней, но имя Сталина здесь, безусловно, подразумевается. На наш взгляд, этот фрагмент свидетельствует о необходимости различения *карнавала Бахтина* и тоталитарного карнавала. Бахтин описал нам свой вариант идеального карнавала средневековой Европы и анти-карнавал в русской истории, при котором настоящий карнавал, являющийся мощнейшим орудием регулирования настроением народных масс, – невозможен. *ТФР* является попыткой дистанцироваться от авторитарного карнавала Сталина, и в то же время она отражает стремление автора выправить и одухотворить тоталитарный карнавал.

Изучение отношения Бахтина к карнавальному насилию позволяет снять с него обвинения в том, что его книга о Рабле является зашифрованным описанием современности и содержит оправдание сталинского террора. Продолжая начатое разделение (*карнавал Бахтина* / анти-карнавал истории), мы также отличаем карнавальное насилие от карнавализованного насилия власти. *Карнавал Рабле*, по Бахтину, является пародией на архаичные ритуалы, его развенчивающие действия направлены против масок и чучел, но живых людей «добрейший мэтр» «Рабле не терзает»; тоталитарный карнавал напротив превращается в карательную машину. Таким образом, в первом случае карнавальное насилие является ярморочно-потешным – жестоким, поскольку маски должны быть уничтожены, но веселым, во втором, – жестоким, иногда не без веселья, но неизменно кровавым. *Карнавал Бахтина* приглашает смеяться над пародийным воспроизведением обряда жертвоприношения вместо того, чтобы по-настоящему устраивать ритуальные убийства.

Бахтин не воспринимает карнавальное насилие с морально-этической точки зрения, но лишь в контексте извечной борьбы нового и старого, весны и зимы, сына и отца, т.е. как «надъюрдическое преступление». Такое смещение дискурса насилия и смерти в топографический и космический план является закономерным для народных представлений, которые Бахтин и описывает в книге о Рабле. Однако в других контекстах у Бахтина можно найти совершенно иные линии развития этой темы в те же 1930-40-е годы.

На подступах к исследованию Флобера он пишет о судьбе карнавального гротеска, утрачивающего свою «двухтонность» в новое время. Гротеск карнавала – это веселое поглощение одного тела другим, из пост-карнавального гротеска Флобера уходит радость, остается смерть и еда. Воспользовавшись термином самого Флобера, его можно назвать «печальным гротеском», – так он характеризует картину массового истребления твари в *Легенде о св. Юлиане*. Развивая мысль Бахтина о позднейшем гротеске, мы приходим к выводу, что к бессмысленным жертвам сталинского террора подходит именно это флюберовское определение – «печальный гротеск». По мере деградации карнавального гротеска, он распадается на те элементы: смерть, труп, жертва, которые в карнавале были слиты в «единый гротескный узел». Убиваемая животная жертва, как всякая тварь, вызывает жалость в пост-карнавальное время, в средневековье – животное должно быть убито а priori, и здесь никакого конфликта, на этом основана гармония народной жизни.

И наконец, в набросках о Маяковском, неожиданное признание делает уже не Бахтин-философ, а Бахтин-лирик⁸⁷⁰ о том, что в «грубой» истории лирическая душа всецело на стороне того старого, которое погибает в борьбе с новым. Поэтому у нас никаких оснований считать, что в *ТФР* Бахтин выступает как приверженец тоталитарного карнавала. На наш взгляд, признавая «надъюрдическую» законность насилия при смене власти и попытках ее удержать, Бахтин пытается перенаправить его в здоровое русло, по образу и подобию средневекового карнавала.

Осмысление собственной эпохи через метафору дьявольского карнавала явно звучит у Булгакова, уже начиная с его ранних произведений времен Киевских переворотов. Однако в отличие от Бахтина, который пытался развести народно-праздничное карнавальное начало и тоталитарный карнавал, в *ММ* происходит их

⁸⁷⁰ «...в “грубой” истории, где старое борется с новым, такая лирическая душа может быть только на стороне завершеного и обжитого старого» («Теория романа. Теория смеха. О Маяковском», 5: 62).

смешение. Разгул карнавальной свиты Воланда и беспредел советской власти создают единое пространство некоего зловещего советского карнавала. В духе теории насилия Рене Жирара, Сталин и Воланд становятся «близнецами насилия», а барон Майгель – потенциальной жертвой сразу двух ритуальных практик: «советским агнцем» – жертвой политической чистки и заместительной жертвой, приносимой Воланду. Однако несмотря на трудность их различения, полного отождествления представителей советской власти и нечистой силы в романе не происходит. Инфернальные силы, приводящие в действие древний механизм ритуального насилия, действительно, обновляют мир и очищают его от всего *космически* (а не социально) старого: дьявольская нечисть исчезает и время пускается заново.

Наравне с влиянием, которое на Булгакова оказал средневековый карнавал и последующая карнавализованная литература и театр, как народный так и светский, *ММ* подвергся «сатурнализации», т.е. влиянию архаических мистериальных ритуалов. Бахтин называет «сатурнализацией» первую волну воздействия на культуру карнавала в широком смысле, но почти ничего не говорит о ней отдельно, вне контекста средневековья. Роман Булгакова свидетельствует о необходимости непосредственного изучения (а не через средневековый карнавал, как у Бахтина) античных истоков карнавализации и их прямого влияния на более позднюю литературу.

Жертвоприношение у Булгакова, показанное в односторонне серьезном аспекте, как и магическая метаморфоза, произошедшая с Воландом и миром в конце ритуала, обнаруживают связь *карнавала Булгакова* с «пракарнавалом», т.е. с различными культами религии умирающего и воскресающего бога и прежде всего с дионисийством. Дохристианская мифопоэтическая схема страдание / смерть / воскрешение является наиболее часто воспроизводимым сюжетом, реализуемым на всех уровнях романа и в самых разных аспектах: мистериальном (страдание / смерть / воскрешение Иешуа), ритуально-инициальном (обряд посвящения Маргариты, безумие Ивана), в пародийно-комическом (карнавальном – потеря головы Бенгальским, похмелье Степы Лиходеева) и т.д.

Анализ категории времени в романе позволяет нам сделать вывод, что в процессе многолетней работы над романом у Булгакова выработывается установка на мистериальность. В разных редакциях романа *ММ* время действия, движущееся в пределах границ май – август, неизменно ориентируется на кризисное время: языческие и христианские весенние и летние праздники и ожидание конца света. Привязка времени действия в московских главах к середине и коцу лета сопровождается усилением апокалиптического звучания; в

то время как его смещение к весне в более поздних редакциях яснее обозначает идею весеннего возрождения, с которым связан целый комплекс мотивов: разгул нечести, поминовение предков и космическое обновление. И языческий шабаш на реке, и шабаш-бал у Воланда описаны как таинства, скрытые от глаз посторонних. В целом праздничное время в романе представлено не как всенародное веселье, а как время активизации нечистой силы, локализующейся в «нехороших» местах и врывающейся в моменты кризиса (праздника) в жизнь советских обывателей, забывших о боге и дьяволе.

Художественное пространство карнавализованных произведений Булгакова имеет трехчастную структуру, его прообразом является театральная коробочка (театра Шекспира) или ее архаичный вариант – рождественский вертеп, который, как было установлено О. Фрейденберг, имеет дионисийское происхождение. Картина мира, выстраивается по вертикали и, как правило, оно содержит как четкие ориентиры ада, рая и чистилища, так и определенные топографические образы, к ним отсылающие. Топосы ада и рая имеют не только пространственные, но и временные координаты: ад и прошлое располагаются вниз по вертикали, будущее и вневременное расположены вверх по вертикали.

Необходимо также акцентировать внимание на потенциально более глубоко, архетипическом значении праздников как в прозе, так и драматургии Булгакова. Пасхальный сюжет в закатном романе, на наш взгляд, выстраивает мистериальное действие на двух этажах вертепного мира в отличие от *рождественского романа Белая гвардия*, где мистериальным является только высокий уровень. В *ММ* как *пасхальном романе* на каждом из этажей разыгрывается своя мистерия: наверху – высокая – казнь-жертвоприношение Иешуа, внизу, помимо сатиры на современные нравы, дан низкий вариант мистерии – казнь-жертвоприношение Сатане и Дионису / Аиду с участием жрицы Маргариты. (Называя *ММ* *пасхальным романом*, а *БГ* *рождественским*, мы используем эти определения как «тематические дефиниции»). Ни в одном из вариантов традиционный сценарий: страдания бога – смерть – воскрешение – не проигрывается полностью. На верхнем ярусе показаны страсти и смерть Иешуа, внизу – редуцированные страдания, заместительная жертва, воскрешение Воланда, а вместе с ним и обновление земного порядка. Таким образом, в романе в двух вариантах изложен пасхальный сюжет, восходящий к религии умирающего воскресающего бога.

Для вертепной архитектоники *ММ* характерно не только выстраивание мира по вертикали, но и переосмысление плана земли, за счет чего появляются новые *семантические полу-этажи*, соединяющие ад, небо и землю, но чаще землю и ад

(реальное советское пространство). В духе бахтинских исследований можно говорить о двух противоборствующих тенденциях, повлиявших на создание модели мироустройства в *ММ*. С одной стороны, Булгакова можно рассматривать как последователя Данте и хранителя вертикали вечных ценностей («потусторонней вертикали»), а с другой – как единомышленника Рабле, опрокидывающего эту вертикаль просветительской борьбой с религиозными догмами и бытовыми суевериями. Булгаков сочетает приверженность архаической вертикали со стремлением очистить трансцендентное, потустороннее от мистики и обывательских предрассудков, которое оформилось у писателя под воздействием трактата Флоренского *Мнимости в геометрии*. Его геометрическое объяснение картины мира в *Божественной комедии* Данте прочитывается как очередной вариант реабилитации *Другого жизни*: если Бахтин реабилитирует возможность иной народной жизни (карнавальной), то Флоренский – мнимости как другую: невидимую, «ночную» жизнь (сны, паранормальные явления, чертовщина). У Булгакова можно найти общее от обеих теорий: путь к новой жизни открывается после смерти с переходом в мнимое пространство, а проводниками туда являются карнавальные персонажи.

Наличие в романе различных дионисийских атрибутов и мотивов позволяет говорить о родстве булгаковского сатаны с Дионисом / Аидом и о частичном воспроизведении в сцене жертвоприношения не только обряда христианской евхаристии, но и дионисийского обряда козлоотпущения. Вне такой перспективы фигурирование в ритуальной сцене крови интерпретируется как ритуал, обратный церковной литургии, и переводит происходящее в плоский план сатанизма. Сведение к дьяволопоклонничеству всех архетипических смыслов древнейшей метафоры 'вино – кровь' значительно обедняет мифопоэтический подтекст романа.

Булгаков ищет свой способ жертвоприношения и пытается его «улучшить». Признавая неизбежность жертвоприношения как обновляющего насилия, он пытается смягчить вину жрецов, совершающих священное убийство тем, что не делает из них мучителей, и облегчить смерть жертвы: Майгель умирает мгновенно, от выстрела в сердце. На наш взгляд, на его желание найти *улучшенный* способ жертвоприношения повлияли как его травматический опыт очевидца киевских переворотов 1917-1918-го годов и сталинского террора, так и его мучительная практика военного врача, позволившие Булгакову ощущать себя то в роли жертвы, то в роли жреца / палача.

В процессе сопоставления *карнавала Бахтина с карнавалом Булгакова* нами было замечено отсутствие у Бахтина развития идеи жертвоприношения как

конститутивного признака карнавала. Главная причина этого отсутствия, на наш взгляд, заключается в том, что Бахтин рассматривает насильственные действия у Рабле как пародийное воспроизведение архаических ритуалов жертвоприношения, где трагическая жертва заменяется жертвой смеховой: вместо трагического Диониса – «комический Дионис»; в то же время отсутствие жертвы связано с особым представлением о карнавальной смерти. У Бахтина жертва невычленима из карнавального гротеска – это лишь недолгая стадия в переходе от умирания к новому рождению, это возрождение, но не индивидуальное, а всенародное, космическое. Теория карнавала Бахтина рождается не на религиозно-мифологической, а на философской основе, он исходит не из архаического ритуала жертвоприношения, а из – воспользуемся выражением Бахтина – «обрядово-зрелищных “мыслей”», в данном случае – философски осмысленного им мироощущения толпы на площади, празднующей рождение новой жизни. Он использует лишь одну часть мифа о Золотом веке – точнее его представление о райском состоянии человечества начала истории и опускает идею жертвоприношения как платы за изобилие. Следует помнить, что *карнавал Бахтина* – это утопическое построение, о котором нельзя говорить в том же значении, что и о существовавших в древности религиозных праздниках: дионисиях, крониях и сатурналиях и др., но которое можно сравнивать с другими теориями или карнавализованными «эстетическими философемами», например, с *карнавалом Булгакова*.

В помещенной ниже таблице мы показали светло-зеленым и со знаком «+» – то, где представления Булгакова и Бахтина о карнавальном начале совпадают, знаком «±» – где они оказываются близкими, но не до конца одинаковыми, и знаком «-» – где они противопоставлены; желтым обозначено описание тоталитарного карнавала в *ММ*.

	<i>Карнавал Бахтина</i>	<i>Карнавал Булгакова</i>
Инициаторы и активные участники карнавала	+ народ на площади	- нечистая сила
		- "нечистая" власть
Атмосфера карнавала	+ всенародное веселье	+ оргиастическое веселье Весеннего бала Воланда; ± дьяблерии: жестокие игры Коровьева и Бегемота с обывателями
		- Бал Воланда - таинство, праздник для избранных
		- Зловещий карнавал советской власти: страх (таинственные исчезновения, аресты, ГПУ)
Ритуальное значение карнавала	+ космическое обновление (в кот. участвует карнавальная нечисть), победа над природой, страхом, «злом старого»	+ космическое обновление, осуществляемое через карнавальную нечисть
		- поддержание "нечистой" власти

Карнавальный механизм саморегуляции	+ праздничное выпускание паров, пир, излишества	+ праздничное выпускание паров, пир, излишества
		– мистическое таинство: очистительное жертвоприношение: Воланду / Сталину
Связь с “пракарнавальным” ритуалом жертвоприношения	+ Пародия на ритуал	+ Пародия на ритуал (смерть Берлиоза)
		– серьезное воспроизведение священнодействия
Показ жертвы	+ комичная карнавальная жертва (маски короля, священника и др.)	+ комичная карнавальная жертва (Бенгальский)
	– обобщенный образ (маски), – смеховая жертва («комический Дионис», <i>Доп.</i>),	+ жертва показана в конкретных образах (Берлиоз, Мастер и др.); + серьезная жертва: страдает (Иешуа) или нет (Майгель)
Архаическая идея жертвоприношение = пир	+ праздник убоя скота (животная жертва) = пир, веселье	± жертвоприношение = трапеза Бога
		– бальное угощение предшествует жертвоприношению; – ужин после бала – светский, «для своих»

Представление о Золотом веке Рай (+) и/или Хаос (-)	+ всеобщее равенство, райское изобилие	- индивидуальный рай: подвал Мастера («золотой век»), Покой
	± положительно осмысленный хаос,	± праздничная преисподняя: веселье, пир для избранных
		- хаос советской власти - ритуальное убийство
Идея единства жизни - смерти	+ карнавальный гротеск - «двутелое тело»: разъятие и соединение частей, поглощение	- мистическая метаморфоза кровь → вино: перетекание жизни
Представление о <i>Другом жизни</i>	+ карнавал как <i>Другое</i> народной жизни	+ карнавальная чертовщина
		и - потустороннее, мнимое как <i>Другое жизни</i> - то, чего «не может быть» в Советской России

Прочтение романа *ММ* сквозь призму карнавально-мениппейной теории Бахтина и *vice-versa* позволяет увидеть принципиальное несовпадение *карнавала Булгакова* с *карнавалом Бахтина*, проистекающее из их различных интерпретаций мифа о Золотом веке и его отражению в карнавале. Для Бахтина карнавал воссоздает ситуацию человеческого счастья во времена Золотого века, частью которого является веселый (не трагический) хаос. Для Булгакова Золотой век связан с индивидуальным Покоем, а хаос не только с изобилием и праздничным веселем карнавальной преисподней, но и с идеей обновления мира через ритуальное убийство, осуществляемое inferнальными силами.

Разнящиеся представления о карнавале у Булгакова и Бахтина рисуются нам как *два карнавала*, во многом противопоставленные друг другу. Если для Булгакова карнавальное начало, связано с низменным, животным («свинское»

поведение: пьянство, скандалы, драки), тем не менее является лишь временной земной личиной истинной вечной сущности человека, которую он обретает после смерти, то для Бахтина, наоборот, – карнавал возвращает человеку самого себя на земле, это вторая земная жизнь, основанная на принципе: все наоборот и все дозволено. Если Бахтин гедонизирует и идеализирует карнавал, то Булгаков его мистифицирует и демонизирует. И наконец, если для Бахтина карнавальный механизм саморегуляции жизни основан на праздничном «выпускании паров», для Булгакова – прежде всего на мистическом таинстве люстрационного жертвоприношения. И тем ни менее, именно амбивалентный сатана Воланд, принесший в красную Москву карнавальный хаос и свой высший суд (а не карнавальный суд как в тоталитарном карнавале) дает Мастеру возможность обретения своего вечного дома. Таким образом, и у Бахтина, и у Булгакова карнавал открывает возможности иного, счастливого бытия – Золотого века, который каждый из них представлял по-своему.

Библиография

I. Первичная литература

I.1. Тексты Бахтина

Бахтин 1–6 – Бахтин, М.М., *Собр. соч.: В 6 т.*, Т. 1. М.: «Русские словари», «Языки славянской культуры», 2003; Т. 2. М.: «Русские словари», 2000; Т. 3. «Языки славянских культур», 2012; Т. 4/1. М.: «Языки славянских культур», 2008; Т. 4/2. М.: «Языки славянских культур», 2010; Т. 5. М.: «Русские словари», 1996; Т. 6. М.: «Русские словари», «Языки славянской культуры», 2002.

Бахтин 1979 – Бахтин, М.М., *Вопросы литературы и эстетики*. М.: «Худож. литература».

Бахтин 1986 – Бахтин, М.М., *Эстетика словесного творчества*. М.: Искусство.

Бахтин 1998 – Бахтин, М.М., *<Тетралогия>*, М.: Лабиринт.

I.2. Тексты Булгакова

Булгаков 2006 – Булгаков, М.А., *«Мой бедный, бедный мастер...»: Полное собрание редакций и вариантов романа «Мастер и Маргарита»*, М.: Вагриус.

Булгаков I-X – Булгаков, М.А., *Собр. соч.: В 10-ти т.* М.: «Голос», 1995-2000. Т. I-III, М.: 1995; Т. IV, V: 1997; Т. VI-IX, М.: 1999; Т. X, М.: 2000.

Булгаков 1990 – Булгаков, М.А., *Собр. соч.: В 5-ти т.*, Т. 3, М.: «Художественная литература».

Булгаков 1997 – Булгаков, М., *Дневник. Письма. 1914–1940*. М.: «Современный писатель».

II. Вторичная литература

II.1. Литература о Булгакове

Абрагам 1990 – Абрагам, П., «Павел Флоренский и Михаил Булгаков: О влиянии идей философа на творчество писателя» // *«Философские науки»*, № 7, с. 95-100.

Агеносов 1989 – Агеносов, В.В., *Советский философский роман*. М.: Прометей.

Акимов 1995 – Акимов, В.М., *Свет художника, или Михаил Булгаков против Дьяволиады*. М.: Народное образование.

Андреев 1993 – Андреев, М. Л., «Беатриче Данте и Маргарита Булгакова» // *Дантовские чтения 1990*. М.: Наука, с. 148-154.

Барков 1996 – Барков, А., *Романы Пушкина «Евгений Онегин» и Булгакова «Мастер и Маргарита»: традиция литературной мистификации*. Киев, Радуга.

Барков 2006 – Барков, А., *Роман Булгакова «Мастер и Маргарита»: альтернативное прочтение*. Харьков, Фолио. [Электронный ресурс] // Библиотека *E-reading*, дата последнего обращения: 14.01.2015; URL: <http://www.e-reading.link/book.php?book=137093>

Барр 2009 – Барр, М., *Перечитывая Мастера. Заметки лингвиста на макинтоше*, М.: Зебра Е.

Бар-Селла 2012 – Бар-Селла, З., «Кровавый подбой (Читая Тынянова...)» // *Toronto Slavic Quarterly*, no 41, p. 7-20.

Барац 2001 – Барац, А., «Пасха Михаила Булгакова» (12.04.2001) [Электронный ресурс] // *Понять цудаизм* (Сайт Арье Бараца), дата обращения: 25.08.2014; URL: <http://abaratz.com/fil15.htm>

Белобровцева 1997 – Белобровцева, И., *Роман Михаила Булгакова «Мастер и Маргарита»: конструктивные принципы организации текста*. Тарту.

Белобровцева, Кульюс 1996 – Белобровцева, И., Кульюс, С., «“Бывают странные сближенья...”: “Мастер и Маргарита” – постмодернистский роман? // *Studia Russica Helsingiensia et Tartuensia V. Studia Helsingiensia 16*, Хельсинки, с. 375-381.

Белобровцева, Кульюс 2004 – Белобровцева, И., Кульюс, С., *Роман М. Булгакова “Мастер и Маргарита”. Комментарий*. М.: «Книжный клуб 36.6».

Белозерская 1990 – Белозерская, Л.Е., *«О, мед воспоминаний...». Воспоминания*. М.: «Художественная литература».

Бемиг 2004 – Бемиг, М., «Предки Полиграфа Полиграфовича Шарикова: к вопросу о литературных связях М.А. Булгакова (Гоголь, Гофман, Сервантес)» // *Феномен русской классики: Сб-к статей*. Томск, с. 313-329.

Булгакова 1990 – Булгакова, Е.С., *Дневник Елены Булгаковой*, М.: Книжная палата.

- Бэлза 1978 – Бэлза, И.Ф., «Генеалогия “Мастера и Маргариты”» // *Контекст-1978*. М.: «Наука», с. 156-248.
- Вайль, Генис 1982 – Вайль, П., Генис, А. *Современная русская проза*. Нью-Йорк: Эрмитаж.
- Вайль, Генис 1986 – Вайль П., Генис, А., «Булгаковский переворот» // *Континент – 47*, Париж: Континент, с. 351-374.
- Варламов 2008 – Варламов, А., *Михаил Булгаков. Жизнь замечательных людей*. М.: Молодая гвардия.
- Вахтин 1988 – Вахтин, Б., «Булгаков и Гоголь: материалы к теме» // *М.А. Булгаков – драматург и художественная культура его времени*. М.: Изд-во: Союз театральных деятелей РСФСР, с. 334-242.
- Весь Булгаков 2006 – *Весь Булгаков в воспоминаниях и фотографиях* / Сост. Губианури, Л.В. и др., Киев: «Мистецтво».
- Вулис 1965 – Вулис, А.З., *Советский сатирический роман. Эволюция жанра в 20-30-годы*. Ташкент: «Наука».
- Вулис 1966 – Вулис, А.З., «Послесловие» // *Москва*, № 11, с. 127-130.
- Вулис 1987/1 – Вулис, А.З., «Близ Мастера» // *Звезда Востока*, № 9, с. 143-161.
- Вулис 1987/2 – Вулис, А.З., «Близ Мастера» // *Звезда Востока*, № 10, с. 149-164.
- Вулис 1993 – Вулис, А.З., «У Бахтина в Малеевке» // *ДКХ*, № 2-3, с. 175-189.
- Галинская 1986 – Галинская, И.Л., *Загадки известных книг*, М.: «Наука».
- Гапоненков 1998 – Гапоненков, А.А., «Поэтика сатирического в “Дьяволиаде” М.А. Булгакова» // *Филологические этюды*. Вып. 1. Саратов, с. 98-104.
- Гаспаров Б. 1993 – Гаспаров, Б.М., *Литературные мотивы: Очерки русской литературы XX века*. – М.: Наука.
- Геллер М. 1999 – Геллер, М., *Андрей Платонов в поисках счастья*, М.: Изд-во «МИК».
- Глушков 2013 – Глушков, В.А., «Инфернальная мириада Мастера и Маргариты» // *Актуальні проблеми політики*. Вип. 48, с. 431-448.
- Гончарова 1998 – Гончарова, Н.Г., «Гоголевские реминисценции в романе М. Булгакова “Белая гвардия”» // *Русская словесность*, № 4, с. 19-24.
- Гудкова 1987 – Гудкова, В.В., «О чём рассказывают «Восемь снов “Бега”» // *Вопросы театра – 11*. Сб-к статей и материалов. М.: СТД РСФСР, с. 230-250.
- Гудкова 2008 – Гудкова, В.В., *Рождение советских сюжетов: Типология отечественной драмы 1920-х – начала 1930-х годов*. М.: Новое литературное обозрение.
- Гудкова 2009 – Гудкова, В., «Актуализация гоголевских мотивов в советском театре 1920-х годов» // *Toronto Slavic Quarterly*. № 29 (Ноябрь), с.

Гуткина 1998 – Гуткина, Н.Д., «Русская история как "известный порядок вещей". Щедринские традиции в "Белой гвардии" М. Булгакова» // *Русская словесность*, № 1, с. 22-26.

Гюнтер 2011 – Günther, Hans, «Весьма своеобразный всеобщий эквивалент». Деньги в советской сатирической литературе 1930-х годов», in *Russian Literature*, Vol. 69, Issue 1, pp. 21-37.

Джулиани 1988 – Джулиани, Р., «Жанры русского народного театра и роман М. Булгакова "Мастер и Маргарита"» // *М.А. Булгаков – драматург и художественная культура его времени*. М., Изд-во: Союз театральных деятелей РСФСР, с. 323-347.

Джулиани 1994 – Джулиани, Р., «Демонический элемент в "Записках на манжетах"» // *Возвращенные имена русской литературы. Аспекты поэтики, эстетики, философии*. Межвузовский сб-к научных трудов, Самара: Изд-во СамГПИ, с. 25-33.

Джулиани 1999 – Джулиани, Р., «Игровой элемент в малой прозе Булгакова: фельетон "Сорок сороков" и раек» // *Михаил Булгаков на исходе XX века. Материалы VIII междунар. Булгаковских чтений в С-Петербурге (май 1997г.)*, СПб., с. 40-49.

Джулиани 2010 – Джулиани, Р., «Булгаков, мастер и меланхолия» // *Toronto Slavic Quaterly*, № 31 [электронный ресурс], дата обращения: 25.08.2014, URL: <http://www.utoronto.ca/tsq/31/guiliani31.shtml>

Дранов 1991 – Дранов, А.В., «Протест, полный оптимизма и надежды» (немецкое литературоведение о творчестве М. Булгакова) // *Михаил Булгаков: Современные толкования. К 100-летию со дня рождения. 1891-1991*. Сб-к обзоров. М., с. 153-183.

Ерыкалова 2007 – Ерыкалова, И. Е., *Фантастика Булгакова: Творческая история. Текстология. Литературный контекст*. – СПб: СПбГУП.

Жаккар 1994 – Жаккар, Ж-Ф., «О зеркальной структуре повести "Дьяволиада" Михаила Булгакова» // *Поиски в инаком. Фантастика и русская литература XX века. Труды международного симпозиума (Лозанна, 57 ноября 1992)*. Под ред. Леонида Геллера, Изд-во МИК, с. 136-147.

Жолковский 1994 – Жолковский, А.К., «Попытки "Зависти" у Мандельштама и Булгакова» // *Жолковский, А.К., Блуждающие сны: Из истории русского модернизма*, М.: «Наука», Изд. фирма «Восточная литература», с. 139-165.

Зайцев 1988 – Зайцев, П., «В "Недрах"» // *Воспоминания о Михаиле Булгакове*, М.: «Советский писатель», с. 237-238.

Земская 2004 – Земская, Е. А., *Михаил Булгаков и его родные. Семейный портрет*, М.: Языки славянской культуры.

Зеркалов 2004 – Зеркалов, А., *Этика Михаила Булгакова*, М.: Текст.

Зимнякова 2007 – Зимнякова, В., *Роль онейросферы в художественной системе М.А. Булгакова*. Иваново, Ивановский государственный университет.

Злочевская 2008 – Злочевская, А. В., «Парадоксы зазеркалья в романах Г. Гессе, В. Набокова и М. Булгакова» // *Вопросы литературы*, № 2, с. 201 -221.

Золотоносов 1999 – Золотоносов, М.Н., «ЗК. Загадки криминально-идеологического контекста и культурный смысл» // *Слово и тело. Сексуальные аспекты, универсалии, интерпретации русского культурного текста XIX-XX веков*, М.: Ладомир, с. 360-457.

Икрамов 1993 – Икрамов, К., «Постойте, положите шляпу... К вопросу о трансформации источников» // *НЛО*, № 4, с. 177-196.

Ильинский 1980 – Ильинский, П., «О “Мастере и Маргарите”» // *Новый журнал*. Кн. 138. Нью-Йорк. с. 51-65.

Ионин 1990 – Ионин, Л.Г., «Две реальности «Мастера и Маргариты»» // *Вопросы философии*, №2, с. 44-55.

Йованович 1989 – Йованович, М., «Булгаков и Данте: “Божественная комедия” как литературный источник “Мастера и Маргариты”» // *Studia Slavica Hung.* Vol. 35, nos. 1-2, pp. 107-115.

Каганская, Бар-Селла 1984 – Каганская, М., Бар-Селла, З., *Мастер Гамбс и Маргарита*. Тель-Авив: Milev.

Казаркин 1979 – Казаркин, А.П., «Литературный контекст романа “Мастер и Маргарита”» // *Проблемы метода и жанра*, Томский университет, Вып. 6, с. 45-58.

Калмыкова, Прохорова 2003 – Калмыкова, М.А., Прохорова, Т.Г., «Театральность романа М.А. Булгакова “Мастер и Маргарита”» // *Русская сопоставительная филология: взгляд молодых*, Сб-к научных трудов. Казань, Изд-во Каз. ун-та, с. 143-149.

Кандауров 2002 – Кандауров, О., *Евангелие от Михаила. Мистика жизни. «Мастер и Маргарита»: эзотерика текста*. В 2-х тт., Т. 1, Изд. Дом «Грааль».

Карась 1993 – Karas, J., «Фантастическое в творчестве М. Булгакова и Н. Гоголя (“Петербургские повести” – “Дьяволиада” – “Мастер и Маргарита”)» // *Studia rossica posnaniensia*. № 23, с. 53-60.

Киселев 1974 – Киселев, Н. «Комедии М. Булгакова “Зойкина квартира” и “Багровый остров”» // *Проблемы метода и жанра*. Труды Томского гос. ун-та, Т. 252, Томск. Вып. 2, с. 73-78.

Киселева 1992 – Киселева, Л., «Апокрифический элемент в творчестве М.А. Булгакова» // *Творчество Михаила Булгакова: К столетию со дня рождения писателя*: Сб-к научных работ. Киев: УМК ВО, с. 115-121.

Клейман 1991 – Клейман, Р. Я., «Мениппейные традиции и реминисценции Достоевского в повести М. Булгакова “Собачье сердце”» // *Достоевский: материалы и исследования*, Т. 9, Л.: «Наука», с. 223-230.

Ковалева 2003 – Ковалева, И., «Герменевтика мифа: Мильтос Сахтурис. Голова поэта» // *НЛО*, № 61, с. 98-102.

Козлов 1990 – Козлов, Н.А., «О себе и о других с иронией (“Записки на манжетах” М. Булгакова)» // *Литературные традиции в поэтике Михаила Булгакова*: Межвуз. сб-к научных трудов. Куйбышев, с. 129-137.

Козлов 1991 – Козлов, Н. П., «Гротеск в сатирической трилогии Михаила Булгакова “Дьяволиада”, “Роковые яйца”, “Собачье сердце”» // *Содержательность форм в художественной литературе: Проблемы поэтики*. Самара, с. 116-136.

Комаров 1992 – Комаров, С.А., «Природа комизма в пьесе М. Булгакова “Зойкина квартира”» // *Проблемы литературных жанров: (Материалы VII-й научн. межвуз. конференции)*, Томск, с. 132-133.

Кондакова 2002 – Кондакова, Ю.В., «Гоголь и Булгаков: мистика творчества» // *Известия Уральского гуманитарного университета, Гуманитарные науки*. № 24, с. 152-170.

Кончаковский 1997 – Кончаковский, А.П., *Библиотека М.А. Булгакова. Реконструкция*. Киев.

Кончаковский, Малаков 1990 – Кончаковский, А.П., Малаков, Д.В., *Киев Михаила Булгакова*. Фотоальбом. Киев: Мыстэцтво.

Кораблев 1991 – Кораблев, А., «Тайнодействие в “Мастере и Маргарите”» // *Вопросы литературы*, № 5, с. 35-55.

Кораблев 2007 – Кораблев, А., «М. Бахтин и М. Булгаков: диалог» // *Филологические исследования*, № 9, с. 140-150.

Коробова 1995 – Коробова, Е.Г., «Повествовательная структура как генератор смысла: “текст в тексте” в романе “Мастер и Маргарита”» // *М.М. Бахтин и гуманитарное мышление на пороге XXI века: Тезисы докладов на III Саранских международных Бахтинских чтений: В 2 ч. Ч. 1*, Саранск: Изд-во Мордовского ун-та, с. 39-40.

Кривонос 1992 – Кривонос, В., «Мотив “заколдованного места” в прозе М. Булгакова» // *Творчество Михаила Булгакова: К столетию со дня рождения писателя: Сб-к научных работ*. Киев: УМК ВО, с. 98-103.

Круговой 1979 – Круговой Г. «Гностический роман» // *Новый журнал*. Кн. 134. Нью-Йорк, с. 47-81.

Крюкова 1992 – Крюкова, Г., «Об историзме романа М.А. Булгакова “Белая гвардия”» // *Творчество Михаила Булгакова: К столетию со дня рождения писателя: Сборник научных работ*. Киев, УМК ВО, с. 9-15.

Крючков 2003 – Крючков, В.П., «Еретики» в литературе. Саратов, Изд-во: «Лицей».

Кушлина, Смирнов 1988 – Кушлина, О., Смирнов, Ю., «Некоторые вопросы поэтики романа “Мастер и Маргарита”» // *М.А. Булгаков – драматург и художественная культура его времени*. Сб. статей. М.: Изд-во: Союз театральных деятелей РСФСР.

Лакшин 1968 – Лакшин, В., «Роман Михаила Булгакова “Мастер и Маргарита”» // *Новый мир*, № 6, с. 284-311.

Левин 2001 – Левин, А.Б., «Булгаков и Пасхалии», [Электронный ресурс] // *Сетевая словесность (1997-2014)* (сайт), дата обращения: 25.08.2014, URL: http://литературный-портал.рф/ab_levin/ab_levin.html

Левина 1991 – Левина, Л.А., «Традиции Достоевского в философском романе М. Булгакова (“Братья Карамазовы” и “Мастери Маргарита”) // *Творчество Михаила Булгакова в литературно-художественном контексте. Тезисы докладов всесоюзной научной конференции (16-21 сентября 1991 года)*. Самара, с. 22-24.

Лосев В. 2006 – Лосев, В., «Комментарии» // Булгаков, М.А., «*Мой бедный, бедный мастер...*»: Полное собрание редакций и вариантов романа «Мастер и Маргарита», М.: Вагриус, с. 935-1005.

Лурье 1992 – Лурье, Я.С., «Иван Грозный и древнерусская литература в творчестве М. Булгакова» // *Труды отдела древнерусской литературы ИРЛИ*. Т. 45, СПб.: Наука, с. 315-321.

Лысюк 2008 – Лысюк, Н.А., *Мистерия всепобеждающей любви: мифологические основания романа Михаила Булгакова «Мастер и Маргарита»*, Киев: Украинский фитосоциологический центр.

Малкова 2012 – Малкова, *Полигенетичность демонических образов романа М.А. Булгакова «Мастер и Маргарита»*. Автореф. дис. к-та филол. наук. Костромской государственной университет, Кострома.

Матэ 1997 – Матэ, Г., «К вопросу об изображении зла у Гоголя и Булгакова» // *Acta Univ. Szegediensis de Attila Jozsef nominatae. Sect. historiae litterarum. Diss. Slavicae*. Szeged, no 22, с. 140-144.

Менглинова 1991 – Менглинова, Л.Б., «Гротеск в романе “Мастер и Маргарита”» // *Творчество Михаила Булгакова*. Сб-к статей. Томск, с. 49-78.

Мень 1992 – Мень, А., *Культура и духовное восхождение*, М.: «Искусство».

Мечик-Бланк 1999 – Мечик-Бланк, К., «На рассвете шестнадцатого числа весеннего месяца Нисана... (Апофатизм романа “Мастер и Маргарита”)» // *Михаил Булгаков на исходе XX века: Материалы VIII международных Булгаковских чтений в С.-Петербурге (май 1997 г.)*, Росс. ин-т истории искусств. СПб.-б., с. 134-144.

Миллиор 1991 – Миллиор, Е., «Мир наоборот» // *Книжное обозрение*, № 5, с. 64-65.

Михайлик 2008 – Михайлик, Е., «Булгаков, Шкловский, Уэллс и “косность земли”» // *Тыняновский сборник*, Вып. 13, 242-251.

Найман 2010 – Найман, Э., «Дети и детство в романе М.А. Булгакова “Мастер и Маргарита”» // *Русская антропологическая школа. Труды*, Вып. 7, М.: Изд-во РГГУ, с. 154-176.

Науменко 2001 – Науменко, Н.В., «М.А. Булгаков и М.М. Бахтин: момент соприкосновения (по роману М. Булгакова “Мастер и Маргарита”)» // *Философия XX века: школы и концепции: Научная конференция к 60-летию философского факультета СПбГУ, 21 ноября 2000*, СПб.: Санкт-Петербургское философское общество, с.166-168.

Неводов 1990 – Неводов, Ю.Б., «Маяковский и Булгаков (Спор о драме и уроках полемики)» // *Литературные традиции в поэтике М. Булгакова: Межвузовский сб-к науч. трудов*. Куйбышев, с. 43-58.

Немцев 1991 – Немцев, В.И., *Михаил Булгаков: становление романиста*. Самара: Изд. Саратовского ун-та, Самарский филиал.

Никонов 2001 – Никонов, Н., «Морфий для народа» // *Православная беседа*, №5,

Олонова 1991 – Олонова, Э., «Фаустовская тема в романе Михаила Булгакова “Мастер и Маргарита”» // *Slavica Slovaca*, no 2 (26), с. 161-168.

Паршин 1991 – Паршин, Л., *Чертовщина в Американском посольстве в Москве, или 13 загадок Михаила Булгакова*, М.: Книжная палата.

Паршин 2008 – Паршин, Л., *Чертовщина в Американском посольстве в Москве, или 13 загадок Михаила Булгакова*, 2-ое издание, М.: Книжная палата.

Петров 2000 – Петров, В., «Мистические традиции Н.В. Гоголя в творчестве Булгакова» // *Вестник МГУ*, № 1, с. 29-33.

Петровский 1987 – Петровский, М., «Два мастера. Владимир Маяковский и Михаил Булгаков» // *Литературное обозрение*, № 6, с. 30-37.

Петровский 1991 – Петровский, М., «Смех под знаком апокалипсиса (М. Булгаков и “Сатириконтон”)» // *Вопросы литературы*, № 5, с. 3-34.

Петровский 2001 – Петровский, М., *Мастер и Город. Киевские контексты Михаила Булгакова*, Киев: «Дух и Літера».

Питоева 1995 – Питоева, К.Н., «Дом. Доверительная беседа с воображаемым посетителем Музея Михаила Булгакова в Киеве» // *Collegium. Международный научно-художественный журнал*. № 1-2, с. 165-172.

Приходько 1979 – Приходько, И.С., «Традиции западноевропейской мениппеи в романе М. Булгакова “Мастер и Маргарита”» // *Замысел и его художественное воплощение в произведениях советских писателей*. Владимирский государственный педагогический институт, Владимир, с. 41-67.

Проффер 1991 – Проффер, Э., «Художник и власть. По страницам романа “Мастер и Маргарита”» // *Иностранная литература*, № 5, с. 212- 221.

Прохорова 2004а – Прохорова, Т.Г., «Карнавальные и цирковые формы театральности в романе Михаила Булгакова “Мастер и Маргарита”» // *Художественный текст и культура: Материалы международной научной конференции, 2-4 окт. 2003*, Владимир, с. 391-396.

Прохорова 2004б – Прохорова, Т.Г., «Маска как форма выражения комического в создании образов героев романа М. Булгакова “Мастер и Маргарита”» // *Формы комического в русской литературе XX века*, Казанский гос. Ун-т, Казань, с. 20-35.

Ребель 2001 – Ребель, Г.М., *Художественные миры романов Михаила Булгакова*. Пермь, Изд-во ПРИПИТ.

Сабинаина 1997 – Сабинаина, И., «Сатирические элементы в романе М.А. Булгакова “Мастер и Маргарита” (К проблеме определения жанра)» // *Голоса молодых ученых*. М., с. 42-46.

Сазонова, Робинсон 1996 – Сазонова, Л.И., Робинсон, М.А., «Миф о дьяволе в романе М.А. Булгакова “Мастер и Маргарита”» // *Труды Отдела древнерусской литературы*. Институт русской литературы (Пушкинский Дом). СПб.: Дмитрий Буланин, 1996. – Т. 50, с. 763-784.

Сазонова, Робинсон 2000 – Сазонова, Л.И., Робинсон, М.А., «Я стала ведьмой...» Мифологическая основа образа Маргариты у М.Булгакова // *Миф в культуре – человек – не-человек*. М.: Изд-во «Индрик», с. 263-275.

Сарнов 2009 – Сарнов, Б.М., *Каждому по его вере: О романе Михаила Булгакова «Мастер и Маргарита»: в помощь преподавателям, старшеклассникам и абитуриентам*. М.: Изд-во МГУ.

Сахаров 1998 – Сахаров, В.И., «“Сатира не терпит оглядки” (М.Е. Салтыков-Щедрин и М.А. Булгаков)» // *М.Е. Салтыков-Щедрин и русская сатира XVIII-XX веков*. М.: «Наследие», с. 283-303.

Сахаров 2000 – Сахаров, В., «Прощание с алтарем Диониса. Михаил Булгаков в театре и о театре» // *Булгаков М.А. Избранные произведения*. М.: Синергия, с. 5-28.

Силард 1993 – Силард, Л., *Комментарии* // *ДКХ*, № 2-3, с. 167-174.

Силард 2004 – Силард, Л., «М. Булгаков и наследие символизма: магия криптограммирования» // *Russian Literature*, LVI, pp. 283-296.

Синявский 1974 – Синявский, А., «Литературный процесс в России» // *Континент*, № 1, с. 143-191.

Сисикин 1989 – Сисикин, В., «Дионисов мастер» // *Подъем*, № 3, с. 203- 219.

Скворцов 1999/2000 – Скворцов, А.Э., «Лев Толстой в кривом зеркале “Мастера и Маргариты” (В дополнение к мотивному анализу романа)» // *Philologica. Двухязычный журнал по русской и теоретической филологии* (сайт), № 14-16, [электронный ресурс], дата обращения: 25.08.2014, URL: http://www.rvb.ru/philologica/06rus/06rus_skvorcov.htm

Скорино 1968 – Скорино, Л., «Лица без карнавальных масок (Полемиические заметки)» // *Вопросы литературы*, № 6, с. 23-42.

Смелянский 1989 – Смелянский, А., *Михаил Булгаков в художественном театре*, М.: «Искусство».

Смирнов 1994 – Смирнов Ю. «Реминисценции мифа в “Мастере и Маргарите”»: источники, память жанра и пределы интерпретации // *Булгаковский сборник II. Материалы по истории русской литературы XX века*. Таллинн, «Александра», «Авернариус», с. 5-19.

Соколов 1996 – Соколов, Б., *Булгаковская энциклопедия*, М.: ЛОКИД-МИФ.

Соколов 2007 – Соколов, Б.В., *Булгаковская энциклопедия* // bulgakov.ru (сайт), дата последнего обращения: 3.11.2014, URL: <http://www.bulgakov.ru/m/mim/3/>

Спендель де Варда 1988 – Спендель де Варда, «Сон как элемент внутренней логики в произведениях М. Булгакова» // *М.А. Булгаков – драматург и художественная культура его времени*. М.: Изд-во: Союз театральных деятелей РСФСР, с. 304-312.

- Стальная 1998 – Стальная, Г., «Булгаковские зеркала. Воланд. Экуменизм. Теодицея» // *“Знание – сила”*, № 1, с. 144-152.
- Степанов 1999 – Степанов, Н.С., *Сатира Михаила Булгакова в контексте русской сатиры XIX – первой половины XX веков*. Винница: «Ініверсум-Вінниця».
- Сухих 2007 – Сухих, И., «Сны Михаила Булгакова. Сон первый: гибель Дома» // *Зарубежные записки*, № 10 [Электронный ресурс] // *Журнальный зал* (сайт), дата обращения: 25.08.2014, URL: <http://magazines.russ.ru/zz/2007/10/su10-pr.html>
- Сухих 2008 – Сухих, И., «Сны Михаила Булгакова. Сон второй: квартирный вопрос» // *Нева*, № 3 [Электронный ресурс] // *Журнальный зал* (сайт), дата обращения: 25.08.2014, URL: <http://magazines.russ.ru/neva/2008/3/su13.html>
- Файман 1991 – Файман, Г., «Дневник Борменталья, или Как это было на самом деле» // *Искусство кино*, № 7, с. 94-120.
- Файман 1983 – Файман, Г., «В манере Гоголя...» // *Искусство кино*, № 9, с. 106-109.
- Фоменко 1989 – Фоменко, Л.П., «Советские сатирики 1920-1930-х годов и творчество Салтыкова-Щедрина» // *Творчество М.Е. Салтыкова-Щедрина в историко-литературном контексте*. Калинин, с. 84-93.
- Фролова 1982 – Фролова, Т.С., «Повести М.А. Булгакова (“Дьяволиада”, “Роковые яйца”) и гоголевская литературная традиция» // *Художественное творчество и литературный процесс: сб-к статей*. Вып. III, Томск, с. 28-40.
- Хитровская 2003 – Хитровская, В., «Москва на страстной неделе 1929 года (Замечание о единстве времени и действия в романе М.А. Булгакова *ММ*)» // *Начало*. Сб-к статей, Вып. 6. М.: ИМЛИ РАН, с. 260-265.
- Химич 1995 – Химич, В.В., *«Странный реализм» М. Булгакова*. Екатеринбург: Изд-во Урал. Ун-та.
- Химич 2003 – Химич, В.В., *В мире Михаила Булгакова*. Екатеринбург: Изд-во Урал. Ун-та.
- Химич 2006 – Химич, В.В., «Эстетическая активность образов еды и питья в произведениях Михаила Булгакова» // *Известия Уральского государственного университета. Гуманитарные науки*. Вып. 12, № 47, с. 204-224.
- Хохлова 2002 – Хохлова, А.В., *Карнавализация как жанрообразующий принцип в пьесах М.А. Булгакова «Адам и Ева», «Блаженство», «Иван Васильевич»*. Автореф. дис. к-та филол. наук. Владивосток.
- Хрущева 2002 – Хрущева, Е.Н., «Роль дискурса “евангельских глав” в повествовательной организации романа М. Булгакова “Мастер и Маргарита”: “ядро” и “идеал” повествования» // *Русская литература XX-XXI вв.: направления и течения*. Вып. 6, Екатеринбург, Уральский гос. пед. Ун-т, с. 100-112.
- Чеботарева 1984 – Чеботарева, В.А., «О гоголевских традициях в прозе М.А. Булгакова» // *Русская литература*, № 1, с. 166-176.

Черноричская 2003 – Черноричская, О.Л., «Карнавал и декарнавализация» [Электронный ресурс] // Журнал “Самидат” (сайт) , дата обращения: 17.04.2013, URL: http://zhurnal.lib.ru/c/chernorickaja_o_l/karnaval.shtml

Чжон Мак Лэ 1998 – Чжон Мак Лэ, «К вопросу о жанровой структуре романа М. Булгакова “Мастер и Маргарита”» // *Русская литература*, № 4, с. 39-50.

Чудакова 1974 – Чудакова, М.О., «Условие существования» // *В мире книг*, № 12, с. 79-81.

Чудакова 1976а – Чудакова, М.О., «Архив М. Булгакова: Материал для творческой биографии писателя» // *Государственная библиотека СССР им. В.И.Ленина. Отдел рукописей. Записки*. Вып. 37, с. 25-151.

Чудакова 1976б – Чудакова, М., «Творческая история романа М. Булгакова “Мастер и Маргарита”» // *Вопросы литературы*, № 1, с. 218-253.

Чудакова 1979 – Чудакова, М., «Булгаков и Гоголь» // *Русская речь*, № 2, с. 38-48.

Чудакова 1985 – Чудакова, М. «Гоголь и Булгаков» // *Гоголь: история и современность*. М.,1985.

Чудакова 1988 – Чудакова, М., *Жизнеописание Михаила Булгакова*. М.: Книга.

Чудакова 1994 – Чудакова, М., «Евгений Онегин, Воланд и Мастер» // *Возвращенные имена русской литературы: Аспекты поэтики, эстетики, философии*: Межвуз. сб-к научных работ, Самара: Изд-во СамГПИ, с. 5-10.

Чудакова 2001 – Чудакова, М., *Литература советского прошлого*, М.: «Языки русской культуры».

Шкловский 1990 – Шкловский, В., «Михаил Булгаков» // *Гамбургский счет: Статьи – воспоминания – эссе (1914-1933)*. М.: «Советский писатель», с. 299-302.

Шошин 1991 – Шошин, В.А., «М.А. Булгаков как автор оперных либретто (По материалам рукописного отдела Пушкинского дома)» // *Творчество Михаила Булгакова. Исследования. Материалы. Библиография*. Кн. 1, Л.: «Наука», с. 94-141.

Штейнберг 1994 – Штейнберг, А., «Карма и евгеника у Белого и Булгакова» // *Поиски в инаком. Фантастика и русская литература XX века. Труды международного симпозиума (Лозанна, 57 ноября 1992)*. Под ред. Леонида Геллера, Изд-во МИК, с. 125-135.

Щукина 2000 – Щукина, Д.А. «Мифологизация пространства у Блока и Булгакова» // *Александр Блок и мировая культура: Материалы научной конференции 14-17 марта 2000 г. НовГУ им. Ярослава Мудрого*. – Великий Новгород, с. 357-368.

Эрастова 1994 – Эрастова, А.В., *Традиции философского романа Ф.М. Достоевского в прозе М.А. Булгакова («Братья Карамазовы» и «Мастер и Маргарита»)*. Дис. канд.филолог.н., Н. Новгород.

Эткинд 1993 – Эткинд, А., *Эрос невозможного. История психоанализа в России*, СПб.: «Медуза».

Яблоков 2001 – Яблоков, Е.А., *Художественный мир Михаила Булгакова*, М.: «Языки славянской культуры».

Яблоков 2008 – Яблоков Е.А., *Булгаковский сборник: материалы по истории русской литературы XX века*. Таллинн. Изд-во Таллиннского ун-та, Вып. 5.

Яблоков 2011 – Яблоков, Е.А., *Михаил Булгаков и мировая культура: Справочник-тезаурус*, СПб.: «Дмитрий Буланин».

Якимова 2011 – Якимова, А.В., *Карнавализация как жанрообразующий принцип в пьесах М. А. Булгакова "Адам и Ева", "Блаженство", "Иван Васильевич"*. Комсомольск-на-Амуре : Изд-во АмГПГУ.

Яновская 1987 – Яновская, Л., «Публикуется Михаил Булгаков. Заметки текстолога» // *Вопросы литературы*, № 1, с. 205-213.

Яновская 1992 – Яновская, Л., *Треугольник Воланда*, Киев: Либідь.

Янушкевич 2001 – Янушкевич, А.С., «“Записки сумасшедшего” Н.В. Гоголя в контексте русской литературы 1920-1930-х гг.» // *Поэтика русской литературы: к 70-летию проф. Ю.В. Манна*: Сб-к статей. М.: Российский гос. гум. ун-т, с. 193-211.

Abensour 1993 – Abensour, G., «Bulgakov et l'Ukraine», in *Revue des Études slaves*, Paris, LXV, no 2, pp. 307-313.

Arnds 2008 – Arnds, Peter, «Blasphemy and sacrilege in the novel of magic realism: Grass, Bulgakov, and Rushdie», in *Negotiating the Sacred II: Blasphemy and Sacrilege in the Arts*. Eds. Elizabeth Coleman, M.S. Fernandez Dias, Canberra, Australia, ANU Press, p. 69-79.

Arnold 2004 – Arnold, Yanina, «Through the lens of carnival: Identity, Community and Fear in Mikhail Bulgakov's *The Master and Margarita*», in *Toronto Slavic Quarterly*, no 11, Winter, pp. 67-95.

Autant-Mathieu 2000 – Autant-Mathieu, M.-C., *Le théâtre de Mikhail Boulgakov*. L'age d'home, Lausanne.

Baker 1998 – Baker, H.D., «Socratic, hermetic, and internally convincing dialog: types of interlocution in Bulgakov's *The Master and Margarita*», in *Russian review*, Vol. 57(1), p. 53-71.

Barratt 1987 – Barratt, Andrew, *Between two Worlds: A critical Introduction to the "The Master and Margarita"*. Oxford: Clarendon Press.

Beatie, Powell 1978 – Beatie, B.A., Powell Ph.W., «Story and symbol: Notes towards a structural analysis of Bulgakov's *The Master and Magarita*» // *Russ.Lit.triquart*. Ann Arbor, no 15, pp. 219-238.

Beatie, Powell 1981 – Beatie, B.A., Powell, Ph.W., «Bulgakov, Dante, and Relativity» in *Canadian-American Slavic Studies*, Vol. 15, Nos. 2-3, pp. 250-270.

Beaujour 1974 – Beaujour, Elizabeth K., «The Uses of Witches in Fedin and Bulgakov», in *Slavic Review*, Vol. 33, no 4, 695-707.

Bethea 1989 – Bethea, David. M., *Apocalypse in the Morden Russian Fiction*. Princeton.

- Bolen 1972 – Bolen, V., «Theme and Coherence in Bulgakov *The Master and Margarita*» in *Slavic and East European Journal*, 16, no. 4, (Winter), p. 427-437.
- Boyarskaya 2009 – Boyarskaya, Natalia, «À la recherche de Claudine ou le libertinage démoniaque» in *Etudes de Lettres*, no 4, pp. 39-55.
- Brandist 1996 – Brandist, C., *Carnival culture and the soviet modernist novel*. St. Antony's college. Oxford.
- Charratt 1984 – Charratt, Barbara K., «The characters of The Master and Margarita» in *Atti del convegno "Michail Bulgakov"*. – Istituti de Lingue e Letterature dell'Europa Orientale, Università Degli Studi di Milano, p. 523-537.
- Curtis 1987 – Curtis, J.A.E., *Bulgakov's last decade. The writer as a hero*. Cambridge University Press.
- Curtis 1991 – Curtis, J.A.E., *Manuscripts Don't Burn. Mikhail Bulgakov. A Life in Letters and Diaries*. Bloomsbury. London.
- Delaney 1972 – Delaney, Joan. «*The Master and Margarita*: The Reach Exceeds the Grasp» in *Slavic Review*, Vol. 31, N. 1 (Mar.), p. 89-100.
- Doyle 1982 – Doyle, Peter. «Bulgakov's Ivan Vasil'evich: Light-Hearted Comedy or Serious Satire?» in *Journal of Russian Studies*. Vol. 43, p. 33-42.
- Doyle 1983 – Doyle, Peter, "Bulgakov and Servantes" in *Modern Language Review*, Oct., Vol. 78 Issue 4, p. 869-877.
- Drawicz 1990 – Drawicz, Andrzej, *Mistrz i diabeł: o Michaile Bułhakowie*. Kraków: Znak.
- Edwards 1982 – Edwards, T.R.N., *Three Russian writers and the irrational: Zamyatin, Pil'nyak, Bulgakov*. Cambridge.
- Elbaum 1995 – Elbaum, Henry, "The Evolution of The Master and Margarita: Text, Context, Intertext" in *Canadian Slavonic Papers / Revue Canadienne des Slavistes*, Vol. 37, No. 1/2 (March-June), pp. 59-87.
- Emerson 2008 – Emerson, Caryl, *The Cambridge introduction to Russian literature*. Cambridge. Cambridge University Press.
- Fiene 1984 – Fiene, D.M., «A note on May Eve, Good Friday, and the full moon in Bulgakov's *The Master and Margarita*», in *Slavic and East European journal*, Vol. 28, no 1 (Spring), p. 533-537.
- Gourg 1993 – Gourg, Marianne, «Échos de la poétique Dostoïevskienne dans l'œuvre de Boulgakov» in *Revue des Études slaves*, Paris, LXV/2, pp. 343-348.
- Gourg 1999 – Gourg, Marianne, *Étude sur «Le Maître et Marguerite»*, ENS Editions.
- Gourg 2009 – Gourg, Marianne, «Gogol et Le Maître et Marguerite», in *Revue de littérature comparée*, LXXXVI, no 3, July-Sept., p. 359-370.
- Gourg-Antuszewicz 1989 – Gourg-Antuszewicz, Marianne, «Les représentations théâtrales dans Le Maître et Marguerite», in *Revue des études slaves*, 61(3), p. 277-283.

Haber 1975 – Haber, Edythe C. «The Mythic Structure of Bulgakov's *The Master and Margarita*, in *The Russian Review. An American Quarterly Devoted to Russia Past and Present*, (January), Vol. 34, no 1, p. 382-409.

Haber 1998 – Haber, Edythe C., *Mikhail Bulgakov The Early years*. Cambridge: Harvard University Press.

Haber 1999 – Haber, Edythe C. “The Mythic Bulgakov: *The Master and Margarita* and Arthur Drews's *The Christ Myth*”, in *The Slavic and East European Journal*, Vol. 43, no. 2 (Summer), p. 347-360.

Kejna-Sharratt 1974 – Kejna-Sharratt, Barbara, “Narrative Techniques in *The Master and Margarita*”, in *Canadian Slavonic Papers / Revue Canadienne des Slavistes*, Vol. 16, no. 1 (Spring/Printemps), pp. 1-13.

Krasnov 1987 – Krasnov, V., «Bulgakov's *The Master and Margarita* in light of Baxtin's *Problems of Dostoevskiy's Poetics*», in *Russian language journal*: 41 (138-139), p. 95-113.

Lowe 1978 – Lowe, David, “Bulgakov and Dostoevsky: A Tale of two Ivans” in *Russian Literature Triquarterly*, no 15, p. 253-262.

Lowe 1996 – Lowe, David, “Gounod's Faust and Bulgakov's *The Master and Margarita*” in *Russian Review*, Vol. 55, no. 2 (Apr.), pp. 279-286.

Maureen 2005 – Maureen, Perrie. “The Terrible Tsar as Comic Hero. Mikhail Bulgakov's *Ivan Vasil'evich*” // *Epic Revisionism: Russian History and Literature as Stalinist Propaganda* / Kevin M.F. Platt and David Brandenberger (Eds.). Madison: University of Wisconsin Press, p. 143-156.

Michaux 2008 – Michaux, G., «Écrire malgré la censure au moyen du fantastique: *Le maître et Marguerite* de Mikhail Boulgakov», in *De Sophocle à Proust, de Nerval à Boulgakov: essai de psychanalyse lacanienne*. Éditions érès, Ramonville-Saint-Agne, p. 221-229.

Milne 1973 – Milne, Lesley, «Notes», in Mikhail Bakhtin, *Problems of Dostoevsky's Poetics*, tr. R.W. Rotsel, Ann Arbor, pp. 93-8.

Milne 1974 – Milne, Lesley, «M.A. Bulgakov and *Dead Souls*: the Problems of Adaptation” // *The Slavonic and East European Review*. Vol. LII, no 128, p. 420-440.

Milne 1977 – Milne, Lesley, *The Master and Margarita – a comedy of victory*. University of Birmingham, Birmingham.

Milne 1990 – Milne, Lesley, *A Critical Biography*. Cambridge University Press, New York.

Moss 1996 – Moss, Kevin, “*The Bacchae* and *The Master & Margarita*” in *Elementa*, Vol. 3, no. 2, 129-42.

Mossière 2008 – Mossière, Fanny, *Le diable et l'artiste : la littérature et la peinture symbolistes en Russie*. Lausanne : L'Age d'homme.

Natov 1978 – Natov, Nadine, «Structural and Typological ambivalence of Bulgakov's novel interpreted against the background of Bakhtin's theory of “grotesque realism” and carnivalization», in *American Contributions to the Eighth International Congress of*

Slavists. Ed. by Victor Terras. Zagreb and Ljubljana, September 3-9. Vol. 2, Slavica Publishers, Inc., Columbus, Ohio, p. 537-549.

Nivat 1983 – Nivat, Georges, “Une cure de fantastique ou Mikhaïl Boulgakov”, in *Cahiers du Monde Russe et Soviétique*. Vol. 24, pp. 247-259.

Ouallet 2008 – Ouallet, Y., « La double palingénèse dans Le Maître et Marguerite de Mikhaïl Boulgakov », in *D'un genre littéraire à l'autre*. Sous la direction de Michèle Guéret-Laferté et Daniel Mortier, Publications des universités de Rouen et du Havre, pp.

Pagnini 1992 – Pagnini, Pavan Stefania, «Морфология «Мастера и Маргариты» как волшебной сказки» // *Russian Literature*. XXXI. North-Holland, p. 353-374.

Perslier 2007 – Perslier, Ju., «Faust à l'épreuve du médiéval : Mémoires du Faust-Phénix chez Pessoa et Valéry, Boulgakov et Mann», in: *Littérature*, Vol. 148, p. 77-97.

Peters 1990 – Peters, Jochen-Ulrich, “Satire under Stalinism: Zoshchenko’s Golubaya Kniga and M.Bulgakov’s Master I Margarita” // *The culture of the Stalin period*, Ed. by Hans Günther, MACMILLAN, University of London, pp. 210-226.

Proffer 1970 – Proffer, Ellendea, *The Major Works of Mikhail Bulgakov*, Indiana University.

Proffer 1973 – Proffer, Ellendea, “The Master and Margarita”, in *Major Soviet Writers: Essays in criticism*, ed. E.J. Brown, New York, pp. 388-94.

Proffer 1984 – Proffer, Ellendea, *Life and work*, University of Michigan, Ardis.

Proffer 1987 – Proffer, Ellendea, *Bulgakov’s last decade: The writer as hero*. Cambridge University Press.

Proffer 1996 – Proffer, Ellendea, «Bulgakov’s Master and Margarita: genre and motif», in *The Master & Margarita: A critical companion*. Ed. Laura D. Weeks, Evanston, IL: Northwestern UP, p. 98-112.

Rydel 1978 – Rydel, Ch., «Bulgakov and H.G.Wells» in *Russ. lit. triquart*. Ann Arbor, no 15, pp. 293-311.

Sharratt 1983 – Sharratt, B., «Time in the Novel: Bulgakov’s Master and Margarita», in *Scando-Slavica*, T. 29, pp. 57-67.

Troubetzkoy 1996 – Troubetzkoy, Laure, «Majakovskij et Bulgakov : un dialogue paradoxal» in *Revue des études slaves*, Vol. 86, pp. 263-272.

Troubetzkoy 2002 – Troubetzkoy, Laure, « I-330 et Marguerite : éternel féminin et roman d’aventure» in *Diagonales dostoïevskiennes. Mélanges en l’honneur de Jacques Catteau*, Presses universitaires de la Sorbonne, pp. 417-426.

Weeks 1996 – Weeks, Laura D., “What I have written, I have written” // *The Master & Margarita: a critical companion* / ed. By Laura D. Weeks. Northwestern University Press Evanston, Illinois, pp. 3-67.

Weir 2002 – Weir, Justin, *Author as Hero. Self and Tradition in Bulgakov, Pasternak, and Nabokov*, Northwestern University Press,

Wright 1973 – Wright, Colin A., «Satan in Moscow: An Approach to Bulgakov's *The Master and Margarita*», in *PMLA*, Vol. 88, 5 (Oct.), pp. 1162-1172.

Wright 1978 – Wright, Colin A., *Mikhail Bulgakov. Life and Interpretations*. Toronto, University of Toronto Press.

II.2. Литература о Бахтине

Аверинцев 2001 – Аверинцев, С., «Бахтин, смех, христианская культура» // *Михаил Бахтин. Pro et contra. Личность и творчество М.М. Бахтина в оценке русской и мировой гуманитарной мысли*. Антология. Т. I, СПб.: Изд-во РХГИ, с. 468-483.

Аверинцев, Гоготишвили 2003 – Аверинцев, С.С., Гоготишвили, Л.А., «Комментарий к <К философии поступка>» // *Бахтин, М.М., Собр. соч.: В 7-ми т.* Т. I, «Русские словари», «Языки славянской культуры», М., с. 351-492.

Библер 1991 – Библер, В.С., *Михаил Михайлович Бахтин, или поэтика культуры (На путях к гуманитарному разуму)*. М.: Гнозис.

Беседы... 2002 – *Беседы В.Д. Дувакина с М.М. Бахтиным*, М.: «Согласие».

Бонецкая 1996 – Бонецкая, Н.К., «О стиле философствования М. Бахтина» // *ДКХ*, № 1, с. 5-48.

Бонецкая 1997 – Бонецкая, Н.К., «“Поэтика культуры” или онтология?» // *Бахтинский сборник – III*. Отв. ред. В.Л. Махлин, М.: «Лабиринт», с. 297-301.

Бонецкая 2002 – Бонецкая, Н.К., «М. Бахтин в двадцатые годы» // *Михаил Бахтин: Pro et contra. Антология*. Т. II, СПб.: Изд-во РХГУ, с. 132-201.

Бочаров 1996 – Бочаров, С.Г., «Комментарии» // *Бахтин М.М., Собр. соч.: В 7-ми т.*, Т. 5, М.: «Русские словари», с. 417-420, с. 678-680.

Бочаров 1999 – Бочаров, С.Г., «Об одном разговоре и вокруг него» // *Бочаров, С.Г., Сюжеты русской литературы*, М.: Языки русской культуры, с. 472-502.

Бочаров 2000 – Бочаров, С.Г., «Комментарии» // *Бахтин М.М., Собр. соч.: В 7-ми т.*, Т. 2, М.: «Русские словари», с. 431-544.

Бочаров 2002 – Бочаров С.Г., «Комментарии» // *Бахтин М.М. Собр. соч.: В 7-ми т.*, Т. 6, М.: «Русские словари», «Языки славянской культуры», с. 467-505.

Бочаров 2006 – Бочаров, С.Г., «Бахтин – филолог: книга о Достоевском» // *Вопросы литературы*, № 2, с. 48-67.

Бочаров, Гоготишвили 1996 – Бочаров, С.Г., Гоготишвили, Л.А., «Комментарии к <О Флобере>» // *Собр. соч.: В 7-ми т.*, Т. 5, М.: «Русские словари», с. 492-507.

Бочаров, Кожин, Ляпунов, Махлин 2012 – Бочаров, С., Кожин В., Ляпунов В., Махлин В., «Комментарии» // Бахтин М.М., *Собр. соч.: В 7-ми т.*, Т. 3, М.: «Языки славянских культур», с. 713-859.

Боярская 2007 – Боярская, Н., «Животные в карнавале Бахтина» // *Утопия звериности или репрезентация животных в русской культуре. Труды Лозаннского симпозиума 2005*. Под ред. Л.Геллера, Лозанна – Дрогобыч: «Коло», с. 183-214.

Боярская 2010 – Боярская, Н., «Карнавал: между Хаосом и Золотым веком (к постановке проблемы)» // *Порядок хаоса – хаос порядка / L'ordre du chaos - le chaos de l'ordre : сборник статей в честь Леонида Геллера / Екатерина Вельмезова & Андрей Добрицын (сост. и ред.)*. Bern : P. Lang.

Боярская 2010а – Боярская, Н., «Бахтинский Флобер на фоне французской критики Флобера-анималиста» // *Звери и их репрезентации в русской культуре. Труды Лозаннского симпозиума 2007*. Под ред. Л.Геллера и А. Виноградовой де ла Фортель. СПб.: Балтийские сезоны.

Брагинская 2004 – Брагинская, Н., «Славянское возрождение античности» // *Русская теория: 1920-1930-е годы*. М.: РГГУ, с. 49-80.

Брагинская 2007 – Брагинская, Н., «Эзоп – служитель Муз, или Ошибка бога» // *Восток и Запад в балканской картине мира / Памяти В.Н. Топорова*. М.: Индрик, с. 98-152.

Васильев 2006 – Васильев, Н. Л., «Круг Бахтина», или Квадратура Круга» // *Новое литературное обозрение*, № 2, с. 408-414.

Волкова, Оруджева 2000 – Волкова, Е., Оруджева, С., «М. Бахтин: “Без катарсиса... нет искусства”. В русле традиции и вне ее» // *Вопросы литературы*, № 1, с. 108-131.

Вулис 1993 – Вулис, А.З., «У Бахтина в Малеевке» // *ДКХ*, № 2-3, с. 175-189.

Гаспаров 1997 – Гаспаров, М.Л., «М.М. Бахтин в русской культуре XX века» // Гаспаров, М.Л., *Избранные труды. Т. II, О стихах*, М.: «Языки русской культуры», с. 494-496.

Гаспаров 2004 – Гаспаров, М.Л., «История литературы как творчество и исследование: случай Бахтина» // *Русская литература XX-XXI веков: проблемы теории и методологии изучения. (10 – 11 ноября 2004, Москва, МГУ)* [Электронный ресурс] // *Вестник гуманитарной науки*, РГГУ (сайт), дата обращения: 25.08.2014, URL: <http://vestnik.rsuh.ru/article.html?id=54924>

Гоготишвили 1996 – Гоготишвили, Л.А., «Комментарий к “К философским основам гуманитарных наук” » // Бахтин М., *Собр. соч.: В 7-ми т.*, Т. 5, М.: «Русские словари», с. 386-401.

Гоготишвили 2002 – Гоготишвили, Л.А., «Комментарии к: «Рабочие записи 60-х – начала 70-х годов»; <Ответ на вопрос редакции “Нового мира”>» // Бахтин, М.М., *Собр. соч.: В 7-ми т.*, Т. 6, М.: «Русские словари», «Языки славянской культуры», с. 533-700, 703-727.

Гройс 1997 – Гройс, Б., «Тоталитаризм карнавала: [М.Бахтин и постмодернизм]» // *Бахтинский сборник*, М.: Лабиринт. - Вып. 3, с. 76-80.

- Гуревич 1996 – Гуревич, А.Я, «Анкета» // *ДКХ*, № 4, с. 10-13.
- Захаров 2007 – Захаров, В.Н., «Проблема жанра в “школе” Бахтина (М.М. Бахтин, П.Н. Медведев, В.Н. Волошинов)» // *Русская литература*, № 3, с. 19-30.
- Здольников 1995 – Здольников, В.В., «Больше судьбы и выше века своего... (Впечатления от Международной конференции в Москве)» // *ДКХ*, № 3, с. 140-164.
- Игэта 2000 – Игэта, С., «Иванов-Пумпянский-Бахтин» // *ДКХ*, № 3-4, с. 4-16.
- Исупов 1991 – Исупов, К.Г. «Михаил Бахтин и Александр Мейер» // *М.М.Бахтин и философская культура XX в. Ч.1*, СПб, РГПУ, с. 60-70.
- Исупов 1995 – Исупов, К.Г., «Смерть “другого”» // *Бахтинология. Исследования. Переводы. Публикации*. СПб.: «Алетейя», с. 103-116.
- Исупов 2001 – Исупов, К.Г., «Уроки М.М. Бахтина» // *М.М. Бахтин: pro et contra. Личность и творчество Бахтина в оценке русской и мировой гуманитарной мысли*. Антология, Т. I. СПб.: Изд-во РХГИ, с. 7-45.
- Каган 2001 – Каган, Ю.М., «Люди не нашего времени» // *М.М. Бахтин: pro et contra. Личность и творчество Бахтина в оценке русской и мировой гуманитарной мысли*. Антология, Т. I. СПб.: Изд-во РХГИ, с. 85-97.
- Кожин, 1992 – Кожин, В.В., «Как пишут труды, или Происхождение несозданного авантюрного романа». Интервью // *ДКХ*, № 1, с. 109-122.
- Конкин, Конкина, 1993 – Конкин, С.С., Конкина, Л.С., *Михаил Бахтин: (Страницы жизни и творчества)*. Саранск: Мордов. кн. изд-во.
- Кристева 2001 – Кристева, Ю., «Мениппея: текст как социальная деятельность» // *М.М. Бахтин: Pro et contra. Личность и творчество Бахтина в оценке русской и мировой гуманитарной мысли*. Антология, Т. I. СПб.: РХГИ, с. 214-248.
- Лало 1998 – Лало, А.Е., «Анатомия литературы и литературоведения от Нортропа Фрайя до Томаса Пинчона» // *Бахтинские чтения III. Материалы международной научной конференции. Витебск, 23-25 июня 1998 г.*, Витебск, Изд-во Витебского университета, с. 143-154.
- Лотман 2002а – Лотман, Ю., «Наследие Бахтина и актуальные проблемы семиотики» // Лотман Ю., *История и типология русской культуры*, СПб.: «Искусство-СПБ», с. 147-157.
- Махлин 1996а – Махлин, В.Л., «Бахтин и западный диалогизм» // *ДКХ*, № 3, с. 68-77.
- Махлин 1996б – Махлин, В., «Анкета ДКХ» // *ДКХ*, № 4, с. 21-31.
- Махлин 2001 – Махлин, В.Л., «Карнавализация» // *Литературная энциклопедия терминов и понятий*, М., НПК «Интелвак», слб. 338-341.
- Медведев, Медведева 2008 – Медведев, Ю., Медведева, Д., «Дни и труды М.М. Бахтина» // *Звезда*, № 7, с. 192-210.

Мильчина 2006 – Мильчина, В., «Печальные, но не последние: “Числа в системе культуры” (XIII Лотмановские чтения, Москва, РГГУ, 21 - 23 декабря 2005 г.)» // *НЛО*, № 77, 539-556.

Мухина 1995 – Мухина, Н. Ю., «М.М. Бахтин и Н. Фрай: к вопросу о понятиях “мениппея” и “анатомия”» // *М.М. Бахтин и проблемы современного гуманитарного знания: Материалы межвуз. научн. конф.*: (27 сент. 1995, Ростов-на-Дону) /Ростовск. гос. ун-т, Ростов-на-Дону, с. 13-18.

Николаев 1991 – Николаев, Н.И., «Невельская школа философии (М. Бахтин, М. Каган, Л. Пумпянский в 1918-1925 гг. По материалам архива Л. Пумпянского)» // *Бахтин и философская культура XX века*. Вып. 1. Ч. 2, СПб.: Образование, с. 31-51.

Николаев 1996 – Николаев, Н., «“Достоевский и античность” как тема Пумпянского и Бахтина» // *Вопросы литературы*, № 11, с. 115-127.

Николаев 2000 – Николаев, Н., «Примечания. (Гоголь)» // Пумпянский, Л., *Классическая традиция: Собрание трудов по истории русской литературы*. М.: «Языки русской культуры», с. 706-721.

Панков 1995 – Панков, А., *Разгадка М. Бахтина*. М., Изд-во: «Информатик».

Паньков 2010 – Паньков, Н.А., *Вопросы биографии и научного творчества М.М. Бахтина*. М.: Изд-во Моск. Ун-та.

Перлина 2011 – Перлина, Н., «Еще раз о том, как по ходу работы над книгой о Рабле Михаил Бахтин читал “Поэтику сюжета и жанра” Ольги Фрейденберг» // *Хронотоп и его окрестности. Юбилейный сборник в честь Николая Панькова*. Под ред. Б. В. Орехова. Уфа: Вагант, с. 209-227.

Пинский 1998 – Пинский, Л.Е., «Отзыв о книге М.М. Бахтина “Творчество Франсуа Рабле и проблема народной культуры средневековья и Ренессанса”» // *ДКХ*, № 4, с. 102-117.

Пискунова 1997 – Пискунова, С.И., «Анкета ДКХ» // *ДКХ*, № 1, с. 20-23.

Попова 1997 – Попова, И.Л., Комментарии к: «Сатира», «Дополнения и изменения к Рабле» // Бахтин, М.М., *Собр. соч.: В 7-ми т.* Т. 5, М.: Русские словари, с. 401-417, с. 473-492.

Попова 2004 – Попова, И., «О границах литературоведения и философии в работах М.М. Бахтина» // *Русская теория: 1920-1930-е годы*. М.: Изд-во РГГУ, с. 103-114.

Попова 2006 – Попова, И.Л., «“Лексический карнавал” Франсуа Рабле: книга М.М. Бахтина и франко-немецкие филологические споры 1910-1920-х годов» // *НЛО*, № 79, с. 86-100.

Попова 2008 – Попова, И.Л., «История “Рабле”: 1930-1950-е годы» // Бахтин, М.М., *Собр. соч.: В 7-ми т.* Т. 4/1, М.: Изд-во «Языки славянских культур», с. 841-924.

Попова 2009 – Попова, И.Л., *Книга М.М. Бахтина о Франсуа Рабле и ее значение для теории литературы*. М.: Изд-во ИМЛИ РАН.

Попова 2010 – Попова, И.Л., «Комментарии» // Бахтин, М.М., *Собр. соч.: В 7-ми т.*, Т. 4/2, М.: «Языки славянских культур», с. 519-696.

Пул 1997 – Пул, Б., «Роль М.И. Кагана в становлении философии М.М. Бахтина (от Германа Когена к Макс Шелеру)» // *Бахтинский сборник – III*. Отв. ред. В.Л. Махлин, М.: «Лабиринт», с. 162-181.

Силард 1985 – Szilárd, Lena, «Мениппея» // *Russian Literature XVII*, North-Holland, pp. 61-70.

Слоун 2002 – Слоун, Дэвид, «В защиту неприятия Толстого Бахтиным: принцип высказанности» // *НЛО*, № 57, с. 69-92.

Стенограмма... 2001 – «Стенограмма заседания Ученого совета Института мировой литературы им. А. М. Горького. Защита диссертации тов. Бахтиным на тему “Рабле в истории реализма” 15 ноября 1946 г.» // *М.М. Бахтин: pro et contra. Личность и творчество Бахтина в оценке русской и мировой гуманитарной мысли*. Антология. В двух томах, Т. I, СПб.: Изд-во РХГИ, с. 325-391.

Тамарченко 2001 – Тамарченко, Н.Д., *Эстетика словесного творчества Бахтина и русская религиозная философия*. М.: РГГУ.

Тамарченко 2011 – Тамарченко, Н.Д., «Поэтика Бахтина и современная рецепция его творчества» // *Вопросы литературы*, № 1, с. 291-341.

Тиханов 1996 – Тиханов, Г., «Бахтин, Лукач и немецкий романтизм» // *ДКХ*, № 3, с. 117-142.

Толстогузов 2011 – Толстогузов, П.Н., «“Небывалая литература” или о вреде творчества. Гаспаров о Бахтине» // *Хронотоп и его окрестности. Юбилейный сборник в честь Николая Панькова*. Под ред. Б.В. Орехова. Уфа: Вагант, с. 345-350.

Топоров 2001 – Топоров, В.Н., «Поэтика Достоевского и архаические схемы мифологического мышления» // *Михаил Бахтин: pro et contra. Личность и творчество М.М. Бахтина в оценке русской и мировой гуманитарной мысли*. Антология. Т. I, СПб.: Изд-во РХГИ, с. 244-266.

Турбин 1994 – Турбин, В., *Незадолго до Водолея*. Сб-к статей, М.: «Радикс», с. 423-442.

Уолл 2002 – Уолл, Э., «О взглядах на Бахтина в Германии» // *Михаил Бахтин: Pro et contra. Творчество и наследие М.М.Бахтина в контексте мировой культуры: Антология*. В двух томах. Т. II, М.: Изд-во РХГУ, с. 425-443.

Фридман 2004 – Фридман, И.Н., «По направлению к рампе: Бахтинский ‘хронотоп’» // *«Литературоведение как литература»*. Сб-к в честь С.Г. Бочарова. Отв. ред. И.Л. Попова, М.: Языки славянской культуры, Прогресс-Традиция, с. 364-393.

Хализев 2006 – Хализев, В.Е., «Жанровые предпочтения формалистов и М.М. Бахтина» // *Филологические науки*, № 2, с. 3-12.

Хоружий 1995 – Хоружий, С.С., «Бахтин, Джойс, Люцифер» // *Бахтинология. Исследования. Переводы. Публикации*. СПб.: «Алетейя», с. 12-26.

Шайтанов 1996 – Шайтанов, И.О., «Жанровое слово у формалистов и Бахтина» // *Вопросы литературы*, № 3, с. 89-114.

- Шайтанов 1997 – Шайтанов, И.О., «Книга интересная и спорная» // *Бахтинский сборник – III*. Отв. ред. В.Л. Махлин, М.: «Лабиринт», с. 291-293.
- Шкловский 2001 – Шкловский, В., «Тетива: О несходстве сходного. Франсуа Рабле и книга М. Бахтина» // *М.М. Бахтин: pro et contra. Личность и творчество М.М. Бахтина в оценке русской и мировой гуманитарной мысли*. Антология. Том I. - СПб.: РХГИ, с. 413-447.
- Щитцова 2002 – Щитцова, Т.В., *Событие в философии Бахтина*. Минск: И.П.Логинков.
- Щукин 2008 – Щукин, В.Г., «Дух карнавала и дух просвещения (Бахтин и Лотман)» // *Вопросы философии*, № 11, с. 95-129.
- Эмерсон 1996 – Эмерсон, К., «Столетний Бахтин в англоязычном мире глазами переводчика» // *Вопросы литературы*, № 3, с. 68-81.
- Эмерсон 1997 – Эмерсон, К., «Карнавал: тела, оставшиеся неоформленными; истории, ставшие анахронизмом» // *ДКХ*, № 2, с. 17-83.
- Эмерсон 2006 – Эмерсон, К., «Двадцать пять лет спустя: Гаспаров о Бахтине» // *Вопросы литературы*, № 2, с. 12-47.
- Adlam, Shepherd 2000 – Adlam, Carol; Shepherd, David, *Works by Mikhail Bakhtin and the Bakhtin Circle. The annotated Bakhtin bibliography*. Maney publishing for the Modern Humanities research association. London.
- Anemone 1991 – Anemone, A., «Carnival in theory and practice: Konstantin Vaginov and Mikhail Bakhtin» in *The contexts of Bakhtin: Philosophy, Authorship, Aesthetics*, Ed. by David G. Shepherd, Amsterdam, Routledge imprint, p. 57-70.
- Berrong 1986 – Berrong, Richard M., *Rabelais and Bakhtin: Popular Culture in Gargantua and Pantagruel*. Lincoln; NB: University of Nebraska Press.
- Booker 1995 – Booker, M. Keith, *Flann O'Brien, Bakhtin, and Menippean satire*. MarSyracuse, Syracuse UP.
- Booker, Juraga 1995 – Booker, M. Keith; Juraga, Dubravka, *Bakhtin, Stalin, and modern Russian fiction : carnival, dialogism, and history*. Greenwood press. Westport.
- Bota, Bronckart 2011 – Bota, Cristian; Bronckart, Jean-Paul, *Bakhtine démasqué : histoire d'un menteur, d'une escroquerie et d'un délire collectif*. Genève, Droz.
- Branham 2005 – Branham, R. Bracht, «The poetics of genre: Bakhtin, Menippus, Petronius» in *The Bakhtin Circle and Ancient Narrative*, Groningen University Library, Groningen, p. 3-31.
- Camille 1997 – Camille, Michael, *Images dans les marges. Aux limits de l'art médiéval*, Gallimard, Paris.
- Clark, Holquist 1984 – Clark, Katerina; Holquist, Michael, *Mikhail Bakhtin*. Cambridge, Mass.; London: Belnap press of Harvard univ. press, XIV.
- Clark, Tikhanov 2011 – Clark, Katerina, Tikhanov, Galin, «Soviet Literary Theory in the 1930s. Battles over Genre and the Boundaries of Modernity» in *A History of Russian*

Literary Theory and Criticism: The Soviet Age and Beyond, By E. A. Dobrenko, Galin Tihanov, pp. 109-145.

Coates 1998 – Coates, Ruth, *Christianity in Bakhtin: God and the Exiled Author*. Cambridge: Cambridge University Press.

Dennes 1997 – Dennes, Maryse, «Bakhtine, philosophe?» // *L'Héritage de Mikhaïl Bakhtine*, Éd. Par Catherine Depretto, Presses Universitaires de Bordeaux, pp. 79-106.

Emerson, Morson 1990 – Emerson, Caryl; Morson, Gary Saul, *Mikhail Bakhtin : creation of a prosaics*. Stanford University Press, Stanford.

Gardiner 1993 – Gardiner, Michael, «Bakhtin's Carnival: Utopia as a critique» in: *Bakhtin: Carnival and Other Subjects*. Amsterdam – Atlanta, p. 20-48.

Gardiner 2002 – Gardiner, Michael, *The Dialogics of Critique: M.M. Bakhtin and the Theory of Ideology*. Taylor & Francis e-Library. New York.

Gash 1998 – Gash, Anthony, «Shakespeare, Carnival and Sacred: The Winter's Tale and Measure for Measure» in *Shakespeare and carnival. After Bakhtin*. Knowles (Ed.), Macmillan Press LTD, London, pp. 177-210.

Graham 1983 – Graham, Pechey, «Bakhtin, Marxism, and Poststructuralism» in *The Politics of Theory. Proceedings of the Essex Conference on the Sociology of Literature*. Colchester, University of Essex, pp.234–324.

Griffiths, Rabinowitz 1994 – Griffiths, F.T., Rabinowitz, Stanley J., «Stalin and the Death of the Epic: Mikhail Bakhtin, Nadezhda Mandelstam, Boris Pasternak» // *Epic and Epoch: Essays on the Interpretation and History of a Genre*. Lubbock: Texas Tech University, p. 267-288.

Ginsburg 1993 – Ginsburg, Ruth, «The Pregnant Text. Bakhtin Ur-Chronotope: The womb», in: *Bakhtin: Carnival and Other Subjects*. Amsterdam – Atlanta, p. 165-177.

Knowles 1998 – Knowles, Ronald, «Introduction» in: *Shakespeare and carnival. After Bakhtin*. Knowles (Ed.), Macmillan Press LTD, London, pp. 1-12.

Lewer 2012 – Lewer, Debbie, «Dada, carnival and Revolution» in *Regarding the popular. Modernisme, Avant-garde and High and Low Culture*. Ed. by Sacha Bru... [et al.], Hubert & Co, GmbH & Co, Gottingen, pp. 99-115.

Lock 1991 – Lock, Charles, «Carnival and Incarnation: Bakhtin and Orthodox Theology» // *Journal of Literature and Theology*, Vol. 5, N°1, pp.68-82.

Renfrew 2006 – Renfrew, Alastair, *Towards a new Material Aesthetics: Bakhtin, Genre and the Fates of Literary Theory*. London, Morden Humanities Research Association and Maney Publishing.

Tikhanov 2000 – Tikhanov, Galin, *The Master and the Slave: Lukács, Bakhtin, and the Ideas of Their Time*, Oxford (Clarendon Press), New York (Oxford University Press).

Todorov 1981 – Todorov, Tzvetan, *Mikhail Bakhtin: le principe dialogique, suivi de Écrits du cercle de Bakhtin*. Édition du Seuil, Seuil.

Verret 1997 – Verret, Guy, «Sur le concept de "genre" dans la poétique de Bakhtine» //

L'héritage de Bakhtine. Éd. par Catherine Depretto. Presses Universitaires de Bordeaux, p. 25-30.

II.3. Остальная использованная литература

Абрамян 2003 – Абрамян, Л., *Время праздника // Отечественные записки*, № 1 [электронный ресурс] // *Журнальный зал* (сайт), дата обращения: 7.11.2011, URL: http://magazines.russ.ru/oz/2003/1/2003_01_15-pr.html

Аверинцев 1987 – Аверинцев, С.С., «Вода», «Воскресение» // *Мифы народов мира, Энциклопедия*. М.: Советская энциклопедия, Т. 1, с. 240, с. 251.

Аверинцев 1996 – Аверинцев, С.С., *Риторика и истоки европейской литературной традиции*. М.: Школа «Языки русской культуры».

Аверинцев 2001а – Аверинцев, С.С., «Символ» // Аверинцев, С.С., *София-Логос. Словарь*. 2-е, испр. изд. - К.: Дух і Літера, с. 155-161.

Амфитеатров 2010 – Амфитеатров, А., *Дьявол в быту, легенде и в литературе Средних веков*. СПб., «Азбука-классика».

Арутюнова 2008 – Арутюнова, Н.Д., «Видение и видение (проблема достоверности)» // *Логический анализ языка. Между ложью и фантазией*. М.: «Индрик», с. 92-105.

Афанасьев 1996 – Афанасьев, А., *Происхождение мифа*. М.: Индрик.

Бахтин Н. 2008 – Бахтин, Н., *Философия как живой опыт*. М.: Лабиринт.

Батай 2004 – Батай, Ж., «Радость перед лицом смерти» // Олье, Д., *Коллеж социологии. 1937-1939: Тексты Ж. Батая, Р. Кайуа, Ж. Дютуи, Р. Гуасталла и др.* СПб.: «Наука», с. 476-484.

Брагинская 1989 – Брагинская, Н.В., «Слово о Голосовкере» // *Вопросы философии*, № 2, с. 110-142.

Брокгауз, Брокгауз Ф.А., Ефрон И.А., *Энциклопедический словарь* [Электронный ресурс] // *Библиотека «Вехи»* (сайт), дата обращения: 25.08.2014, URL: <http://www.vehi.net/brokgauz/>.

Брюсов 1-7 – Брюсов, В., *Собр. Соч.: В 7-ми т., Т. 3, 4 – 1974; Т. 6 – 1975*, М.: Художественная литература.

Вересаев 1990 – Вересаев, В., *В тупике. Сестры: Романы*. М.: Кн. Палата.

Видаль-Накэ 2001 – Видаль-Накэ, П., *Черный охотник. Формы мышления и формы общества в греческом мире*, М.: Ладомир.

Волошин 2007 – Волошин, М.А., «Блики. О наготы» // *Собр. соч.: В 10-ти т., Т. 5*, М.: Эллис Лак 2000, с. 23-26.

Выготский 1968 – Выготский, Л.С., *Психология искусства*. М.: Искусство.

Гаспаров 1979 – Гаспаров, М., «Вергилий – поэт будущего» // *Вергилий. Буколики. Георгики. Энеида*. М., с. 5-34.

Гаспаров 1997 – Гаспаров, М.Л., «Работы Б.И. Ярхо по теории литературы» // Гаспаров, М.Л., *Избранные труды. Т. II, О стихах*, М.: «Языки русской культуры», с. 467-484.

Геллер Л. 1985 – Геллер, Л.М., *Вселенная за пределом догмы. Размышления о советской фантастике*. Overseas Publications Interchange Ltd. London.

Геллер Л. 1994 – Геллер, Л.М., «Поиски в инаком. О литературной фантастике» // *Поиски в инаком. Фантастика и русская литература XX века*. Труды международного симпозиума (Лозанна, 57 ноября 1992). Под ред. Леонида Геллера, Изд-во МИК, с. 3-17.

Геллер Л. 1994а – Геллер, Л.М., *Слово мера мира. Сб-к статей о русской литературе XX века*. М. Изд-во «МИК».

Геллер Л. 1995 – Геллер, Л.М., «К дискуссии о синтезе в искусстве. Эстетические изыскания о.П. Флоренского и их культурное место в культурном контексте эпохи» // *П.А. Флоренский и культура его времени*. Margburg, Blaue Hrner Verlag, с. 353-370.

Геллер Л. 2004 – Геллер, Л.М., «Из древнего в новое и обратно: О гротеске и кое-что о сэре Джоне Рескине» // *Абсурд и вокруг. Антология*. М.: Языки славянской культуры, с. 92-134.

Геллер Л. 2006 – Геллер, Л. М., «“Органопроекция”: в поисках очеловеченного мира» // *Звезда*, № 11, с. 145-156.

Геллер Л. 2014 – Геллер, Л.М., *По русской литературе и окрестностям. Статьи разных лет*. / *Colloquia Littteraria Sedlcensia*. Tom XI. Uniwersytet Przyrodniczo-Humanistyczny w Siedlcach. Institut Neofilologii i Badan Interdyscyplinarnych. SIEDLCE.

Геллер М. 1974 – Геллер, М., *Концентрационный мир и советская литература*. Лондон, Overseas Publications Interchange Ltd.

Геллер М. 1994 – Геллер, М., *Машина и винтики. История формирования советского человека*. М.: «МИК».

Геллер М., Некрич, 1996 – Геллер, М., Некрич, А., *История России 1917-1995*. Т. 1. *Утопия у власти 1917-1945*. М., «МИК», «Агар».

Гоголь 2012 – Гоголь, Н.В., *Полное собр. соч. и писем*. В двадцати трех томах. Т. 7, кн. 1., *Мертвые души*. М.: «Наука».

Голосовкер 1987 – Голосовкер, Я., *Логика мифа*, М.: Наука.

Гольдт 1994 – Гольдт, Р., «Условное и творческое в знаке (Е. Замятин)» // *Поиски в инаком. Фантастика и русская литература XX века. Труды международного симпозиума (Лозанна, 57 ноября 1992)*. Под ред. Леонида Геллера, Изд-во МИК поиски в инаком, с. 85-100.

Генон 1991 – Генон, Р., «О смысле “карнавальных” праздников» // *Вопросы философии*, № 1, с. 45-48.

Гете 2009 – Гете, И.В., *Фауст* / Пер. Н.А. Холодковский, Харьков, Фолио.

Городецкий 1996 – Городецкий, С.М., «Павел Флоренский “Мнимости в

геометрии» // П.А.Флоренский: *pro et contra. Личность и творчество Павла Флоренского в оценке русских мыслителей и исследователей*. Антология. СПб., Изд-во РХГУ, с. 357.

Григорьева 2004 – Григорьева, Н., *Эволюция антропологических идей в европейской культуре второй половины 1920-1940-х гг. (Россия, Германия, Франция)*. СПб.: ООО «Книжный дом».

Гройс 2003 – Гройс, Б., *Искусство утопии (Gesamtkunstwerk Сталин. Комментарии к искусству)*. М.: Художественный журнал.

Гуно 2013 – Гуно, Ш., *Либретто к опере «Фауст»* [Электронный ресурс] // *Либретто опер* (сайт), дата обращения: 25.08.2014, URL: <http://libretto-oper.ru/gounod/faust>

Гуревич 1981 – Гуревич, А.Я., *Проблема средневековой народной культуры*, М.: «Искусство».

Гуревич 1984 – Гуревич, А.Я., *Категории средневековой культуры*, 2-е изд., испр. и доп., М.: «Искусство».

Гуревич 1993 – Гуревич, А.Я., «Время вывихнулось»: поругание умершего правителя» // *Одиссей. Человек в истории*. М., с. 221-241.

Гуревич 2007 – Гуревич, А.Я., *Избранные труды. Культура средневековой Европы*. СПб.: Изд-во С.-Петербур. Ун-та.

Гуськов 2003 – Гуськов, Н.А., *От карнавала к канону: Русская советская комедия 1920-х годов*, СПб.: Изд-во С.-Петербур. Ун-та, 2003.

Гюнтер 1992 – Гюнтер, Х., «Железная гармония (Государство как тотальное произведение искусства)» // *Вопросы литературы*. № 1, с. 27-41.

Даль 1912 – Даль, В., *Толковый словарь живого великорусского языка*, С.-Петербург, Москва, М.О. Вольф, 1912-1914, Т. 1.

Данилова 1993 – Данилова, И.Е., ред. *Сон – семиотическое окно: Сновидение и событие: Сновидение и искусство: Сновидение и текст. XXVI-е Вуппер. чтения*. М.: ГМИИ им. А.С. Пушкина.

Делекторская 2007 – Делекторская, И., «Теория карнавала в повести С.Д. Кржижановского «Клуб убийц букв»: к постановке проблемы» // *Toronto Slavic Quarterly*, no 20 (Электронный ресурс) // *Academic Electronic Journal in Slavic Studies* (сайт), дата обращения: 25.08.2014, URL: <http://www.utoronto.ca/tsq/20/delektorskaya20.shtml>

Демидов 1995 – Демидов, С.С., «О математике в творчестве П.А.Флоренского» // *П.А. Флоренский и культура его времени*. Margburg, Blaue Hrner Verlag, с. 171-183.

Дживелегов 1962 – Дживелегов, А.К., *Итальянская народная комедия. Commedia dell'arte*. Изд-во Академии наук СССР, М.

Добренко 1992 – Добренко, Е.А., «Госсмех, или между рекой и ночью» // *Киноведческие записки*, № 1, с. 39-45.

Добренко 1994 – Добренко, Е., «Госсмех» // *Киноведческие записки*, № 19, с. 39-44.

Добренко 2006 – Добренко, Е., «Карнавал эпохи Москвошвея» // *НЛО*, № 79, с. 69-72.

- Добренко 2009 – Добренко, Е., «Раешный коммунизм: поэтика утопического натурализма и сталинская колхозная поэма» // *НЛО*, № 98, с. 133-181.
- Доддс 2000 – Доддс, Э.Р., *Греки и иррациональное*. СПб., с. 152-197.
- Дубин 2001 – Дубин, Б.В., *Слово – письмо – литература: Очерки по социологии современной культуры*. М.: НЛО.
- Евреинов 2002 – Евреинов, Н.Н., *Демон театральности*. М., СПб., Летний сад.
- Евреинов 2011 – Евреинов, Н.Н., «История русского театра» // *История русского театра*. М.: Эксмо, с. 9-374.
- Есаулов 2004 – Есаулов, И.А., *Пасхальность русской словесности*. М.: Кругъ.
- Еремина 1991 – Еремина, В.И., *Ритуал и фольклор*, Л.: Наука, Ленинградское отделение.
- Жаккар 1995 – Жаккар, Ж.-Ф., *Даниил Хармс и конец русского авангарда*, М., Гуманитарное агенство «Академический проект».
- Женетт 1998 – Женетт, Жерар, *Фигуры: Работы по поэтике*, т. 2, М., изд-во им. Сабашниковых, 1998 [1979], с. 281—341.
- Жижек 2003 – Жижек, С., *13 опытов о Ленине*. М.: «Ад Маргинем».
- Жиран 2010а – Жиран, Р., *Козел отпущения*, С-Пб.: «Издательство Ивана Лимбаха».
- Жиран 2010б – Жиран, Р., *Насилие и священное*. М.: Новое литературное обозрение.
- Жолковский 2011 – Жолковский, А.К., *Очные ставки с властителем. Статьи о русской литературе*. М., РГГУ.
- Замятин 1999 – Замятин, Е., *Я боюсь: Литературная критика. Публицистика. Воспоминания*. М.: Наследие.
- Захариева 2008 – Захариева, И., *Аспекты формирования канона в русской литературе XX века*. София, 2008.
- Захер-Мазон 2005 – Захер-Мазох, Л. фон, *Венера в мехах*, СПб.: Азбука-классика.
- Заяцкий 1927 – Заяцкий, С., *Баклажаны*. М., Артель писателей «Круг».
- Зенкин 2000 – Зенкин, С. Н., *Введение в литературоведение. Теория литературы*. М., Издательский центр РГГУ.
- Зенкин 2003 – Зенкин, С., «Русская теория и интеллектуальная история» // *НЛО*, № 61, с. 333-343.
- Зенкин 2006 – Зенкин, С., «Конструирование пустоты: миф об Ацефале» // *Предельный Батай: Сб. статей / Отв. ред. Д.Ю.Дорофеев*. - СПб.: Изд-во С.-Петерб. ун-та, с. 118-131.
- Зенкин 2007 – Зенкин, С., «Роже Кайуа: игра, язык, сакральное» / Кайуа Р., *Игры и люди*. – М.: ОГИ, стр. 7-32.
- Зенкин 2010 – Зенкин, С., «Послесловие переводчика» // Ж.-М. Шеффер, *Что такое литературный жанр*, М.: Эдиториал УРСС, с. 186-190.
- Зенкин 2012 – Зенкин, С., *Небожественное сакральное*, М.: РГГУ.

- Зенкин 2012а – Зенкин, С., *Работы о теории*. М.: НЛО.
- Зенкин 2013 – Зенкин, С., «Некомпетентные разоблачители» // *НЛО*, № 1, с. 358-366.
- Иванов 1986 – Иванов, Вяч., *Собрание сочинений*, Т. 4, Брюссель, с. 387-398.
- Иванов Вяч. Вс. 1999 – Иванов, Вяч. Вс., «Проблема искусства по Эйзенштейну и Бахтинский карнавал» // *«Close-up»*. Историко-театральный семинар во ВГИКе. Лекции. 1996-1998. М., с. 10-20.
- Иванов Вяч. Вс. 6 – Иванов, Вяч. Вс., *Избранные труды по семиотике и истории культуры*. Т. VI. История науки: Недавнее прошлое (XX век), М.: Знак.
- Иванов Вяч. Вс. 4 – Иванов, Вяч.Вс., *Избранные труды по семиотике и истории культуры*. Т. IV. М.: Языки славянских культур, 2007, с. 345-347.
- Иванов Вяч. Вс., Топоров 1980 – Иванов, Вяч. Вс., Топоров, В.Н., «Славянская мифология» // *Мифы народов мира*, Энциклопедия. М., Советская энциклопедия, Т. 2, с. 450-456.
- Кольдефи-Фокар 2005 – Кольдефи-Фокар, А., «Страх в творчестве Бориса Пильняка. Причины и противодействие» // *Семиотика страха*. Сб-к статей. Сост. Нора Букс и Франсис Конт. Сорбонна, Русский институт. Париж – Москва, Изд-во: «Европа», с. 273-279.
- Кайуа 2004 – Кайуа, Р., «Праздник» // Олье, Д., *Коллеж социологии. 1937-1939: Тексты* Ж. Батая, Р. Кайуа, Ж. Дютуи, Р. Гуасталла и др. СПб.: «Наука», с. 421-449.
- Кайуа 2007 – Кайуа, Р., *Игры и люди*. Статьи и эссе по социологии культуры. М.: ОГИ.
- Кереньи 2007 – Кереньи, К., *Дионис. Прообраз неиссякаемой жизни*. М.: Ладомир.
- Колязин 2002 – Колязин, В.Ф. *От мистерии к карнавалу: Театральность немецкой религиозной и площадной сцены раннего и позднего средневековья*. М.: Наука.
- Лахманн 2009 – Лахманн, Р., *Дискурсы фантастического*, М.: Новое литературное обозрение.
- Лащенко 2006 – Лащенко, С.К., *Заклятие смехом. Опыт истолкования языческих ритуальных традиций восточных славян*, М.: Ладомир.
- Лейдерман 2008 – Лейдерман, Н., «Кровавый карнавал. “Поэмы в прозе” 1920-х годов: поэтика и семантика» // *Вопросы литературы*, № 5, с. 241-267.
- Лейдерман 2010 – Лейдерман, Н., *Теория жанра*. Урал. гос. пед. ун-т, Екатеринбург.
- Лихачев 1986 – Лихачев, Д.С., «Зарождение и развитие жанров древнерусской литературы» // *Исследования по древнерусской литературе*. СПб.: Издательство «Наука», с. 79-95.
- Лихачев 1997 – Лихачев, Д.С., *Историческая поэтика русской литературы. «Смех как мировоззрение» и другие работы*. СПб: Алетейя.
- Лихачев, Лурье 1993 – Лихачев, Д.С., Лурье, Я.С., *Переписка Ивана Грозного с Андреем Курбским*. М.: Наука.
- Лихачев, Паченко, Понырев 1984 – Лихачев, Д.С., Панченко, А.М., Понырков, Н.В.,

Смех в Древней Руси. Л.: Наука.

Лобанова 2007 – Лобанова, М.Н., «„Экстаз“ и „безумие“: особенности дионисийского мировосприятия А.Н. Скрябина» // *Вопросы философии*, № 3, с. 159-170.

Лосев 1996 – Лосев, А.Ф., *Мифология греков и римлян*, М.: «Мысль».

Лотман 1992 – Лотман Ю.М., «Театр и театральность в строе культуры начала XIX века» // Лотман, Ю.М., *Избранные статьи в трех томах*, Т.1, Статьи по семиотике и топологии культуры Таллинн, «Александра», с. 269-286.

Лотман 2000 – Лотман, Ю.М., *Семиосфера. Культура и взрыв. Внутри мыслящих миров. Статья. Исследования. Заметки*. СПб: «Искусство-СПб».

Лотман 2002 – Лотман, Ю., *История и типология русской культуры*. СПб, «Искусство-СПб».

Лотман 2010 – Лотман, Ю., «Мода – одежда» // *Непредсказуемые механизмы культуры*, TLU Press, Таллинн, с. 76-98.

Лотман, Успенский 1977 – Лотман, Ю., Успенский, Б., «Новые аспекты изучения культуры Древней Руси» // *Вопросы литературы*, № 3, с.148—166.

Луначарский 3, 8 – Луначарский, А. В., *Собр. Соч. в 8-ми тт.*, Т. 3 – 1964; Т. 8 – 1967, М.: «Художественная литература».

Мазаев 1978 – Мазаев, А.И., *Праздник как социально-художественное явление: Опыт историко-теоретического исследования*, М., Наука.

Макробий 2009 – Макробий, А.Ф., *Сатурналии*. Екатеринбург, Изд-во Уральского ун-та (Электронный ресурс) // *Library e-Reading* (сайт), дата обращения: 24.08.2014, URL: <http://www.e-reading.ws/bookbyauthor.php?author=1000680>

Манн 1996 – Манн, Ю., *Поэтика Гоголя. Вариации к теме*. М.: Coda.

Маркадэ 1973 – Marcadé, Valentina, «О влиянии народного творчества на искусство русских авангардных художников десятих годов 20-го столетия» in *Revue des études slaves*, Vol. 49, pp. 279-300.

Махлин 2006 – Махлин, В., «Тайна филологов» // *Густав Шпет и современная философия гуманитарного знания*, М.: Языки славянских культур, с. 187-220.

Махов 2008 – Махов, А.Е., «Топос» // *Поэтика. Словарь актуальных терминов и понятий*. Изд-во Кулагиной, Intrada, с. 264-266.

Маяцкий 1995 – Маяцкий, М., «Некоторые подходы к проблеме визуальности в русской философии» // *Логос*, Вып. 6, с. 47-76.

Мейер 1982 – Мейер, А.А., *Философские сочинения*, Paris, «La Press Libre».

Мелетинский 1986 – Мелетинский, Е.М., *Введение в историческую поэтику эпоса и романа*. М., Наука.

Мелетинский 1995 – Мелетинский, Е.М., *Поэтика мифа*, 2-ое изд., Издательская фирма «Восточная литература» РАН, Школа «Языки русской культуры».

Мелетинский 1996 – Мелетинский, Е.М., *Достоевский в свете исторической поэтики. Как сделаны «Братья Карамазовы»*. М., РГГУ.

- Миллер 1884 – Миллер, В.Ф, *Русская масленица и западноевропейский карнавал*, М.
- Мильков 1997 – Мильков, Д., «На зад к Гоголю. Заметки об анальной эротике советского театра или какани “Ревизора” » // *Советский эрос 20-30-х годов*. Сб-к материалов, С.-Пб, с. 85-103.
- Михайлин 2005 – Михайлин, В., «Дионисова борода: природа и эволюция древнегреческого пиршественного пространства» // *Тропа звериных слов: Пространственно ориентированные культурные коды в индоевропейской традиции*. М.: НЛО, с. 271-296.
- Мосс, Юбер 2000 – Мосс, М., Юбер, А., «Очерк о природе и функционировании жертвоприношения» // *Социальные функции священного*. М.: «Евразия».
- Надточий 2007 – Надточий, Э., *Топология советской культуры: «Дорога на океан» Леонида Леонова и его философские и литературные контексты*. Дис. канд.филолог.н. Лозанна.
- Невольниченко 2008 – Невольниченко, С., «Мир и антимир Запорожья в повести Н.В. Гоголя “Тарас Бульба”» // *Вопросы литературы*, № 4, с. 241-263.
- Никё 1994 – Никё, М., «Метафора как форма и содержание клычковской фантастики (тезисы доклада)» // *Поиски в инаком. Фантастика и русская литература XX века. Труды международного симпозиума (Лозанна, 57 ноября 1992)*. Под ред. Леонида Геллера, Изд-во МИК, с. 119-124.
- Ницше 2010 – Ницше, Ф., *Веселая наука*, Харьков: «Фолио».
- Олье 2004 – Олье, Д., (сост.) *Коллеж социологии. 1937-1939: Тексты Ж. Батая, Р. Кайуа, Ж. Дютуи, Р. Гуасталла и др.* / Сост. Д. Олье, пер. с фр. Ю.Б. Бессоновой, И.С. Вдовиной, Н.В. Вдовиной, В.М. Володина, под ред. В.Ю. Быстрова, СПб.: «Наука».
- Орлов 1992 – Орлов, М.А., *История сношений человека с дьяволом*. М.: Изд-во «Республика».
- Осокина 2009 – Осокина, Е., *Золото для индустриализации. Торгсин*. М.: Российская политическая энциклопедия. Фонд Первого Президента России Б.Н. Ельцина.
- Отто 1996 – Отто, Б., «Приносимый в жертву Бог» // *Вестник древней истории*, № 2, с. 103-118.
- Панченко 2002 – Панченко, А. А., «Чужой голос: кликота и пророчество» // Панченко, А. А., *Христовщина и скопчество: фольклор и традиционная культура русских мистических сект*. М.: ОГИ, с. 324-341.
- Паперный 1996 – Паперный, В., *Культура Два*. М.: Новое литературное обозрение.
- Пастернак 1982 – Пастернак, Б., *Воздушные пути*. М.: Советский писатель.
- Пильняк 2003 – Пильняк, Б., *Собр. Соч. В 6 тт.*, Т. 1, М.: Терра-Книжный клуб.
- Подорога 1996 – Подорога, В., «Бунт против Отца. (С. Эйзенштейн: Генезис детской травмы)» // *Архетип. Философский психоаналитический журнал*, № 1, с. 24-34.
- Подорога 2001 – Подорога, В., *Авто-био-графия*. М.: «Логос».
- Помяловский 1869 – Помяловский, И.В., *Марк Теренций Варрон Реатинский и Мениппова сатура*. СПб, Печатня В. Головина.
- Попова 2006 – Попова, И., «Мистериальные корни русского театра: ассимиляция

европейской традиции» // *От текста – к сцене. Российско-французские театральные взаимодействия XIX–XX веков.* Сост. и ред. Е.Д. Гальцовой и М.-К. Отан-Матье. М.: ОГИ, с. 273-287.

Прокофьев 1948 – Прокофьев, Н.И., *“Видения” крестьянской войны и польско-шведской интервенции начала XVII века. (Из истории жанров литературы русского средневековья).* Дисс. канд. филол. наук. М., МГПИ им. Ленина.

Прокофьев 1964 – Прокофьев, Н.И., «Видение как жанр в древнерусской литературе» // *Учен. зап. МГПИ им. В.И. Ленина.* Т. 231, *Вопросы стиля художественной литературы,* с. 35-59.

Прокофьев 1983 – Прокофьев, В.Н. (ред.), *Примитив и его место в художественной культуре Нового и Новейшего времени,* Сб-к статей, М.: «Наука».

Пропп 1995 – Пропп, В., *Русские аграрные праздники. (Опыт историко-этнографического исследования)* СПб.: Изд-во «Азбука», Издательский центр «Тerra».

Пропп 1999 – Пропп, В.Я., *Собрание трудов. Проблемы комизма и смеха. Ритуальный смех в фольклоре (по поводу сказки о Несмеяне).* М.: Лабиринт.

Пропп 1998 – Пропп, В.Я., *Собрание трудов. Исторические корни волшебной сказки.* М.: Лабиринт.

Раскольников 1989 – Раскольников, Ф., «Открытое письмо Сталину» // *Осмыслить культ Сталина.* М.: Прогресс, с. 612-617.

Раскольников 1989а – Раскольников, Ф., «Как меня сделали врагом народа» // *«Открывая новые страницы...»*, М.: Политиздат, с. 321-324

Реутин 1996 – Реутин, М.Ю., *Народная культура Германии: Позднее средневековье и Возрождение.* М.: Издательский Центр РГГУ.

Решетникова 2008 – Решетникова, Е., «“Культурная память и механизмы стратегии” V Пирровы чтения (Саратов, 28-29 мая 2007)» // *НЛО*, № 89, с. 432-439.

Рольф 2009 – Рольф, М., *Советские массовые праздники,* М.: Российская политическая энциклопедия, Фонд Первого Президента России Б.Н. Ельцина.

Романчук, Щитов 2012 – Романчук, Л., Щитов, Д., *Зверь апокалипсиса (Литературные версии, мифы, реалии).* М.: «Мейлер».

Русов 1996 – Русов, Н.Н., «Флоренский против Коперника» // *П.А.Флоренский: pro et contra. Личность и творчество Павла Флоренского в оценке русских мыслителей и исследователей.* Антология. СПб., Изд-во РГХУ, с. 458-461.

Силард 1987 – Силард, Л., «Андрей Белый и Павел Флоренский: Мнимая геометрия как встреча новых концепций пространства с искусством» // *Studia Slavica Hungarica.* Vol. 33/1, No 4, с. 227-238.

Силард 2002 – Силард, Л., *Герметизм и герменевтика,* СПб., Изд-во Ивана Лимбаха, 296-311.

Символы... 2005 – *Символы, знаки, эмблемы. Энциклопедия.* М.: Локид-Пресс, 2005.

Соколов Ю. 2008 – Соколов, Ю.М., *Русский фольклор,* М.: Изд-во МГУ.

Тананаева 1978 – Тананаева, Л. И., «Польский портрет XVII-XVIII веков (К вопросу

- о «примитивных» формах в искусстве Нового времени) // *Советское искусствознание* – 77, Вып. 1, М., с. 100-129.
- Теперик, Мостовая, Головастиков 2011 – Теперик, Т., Мостовая, В., Головастиков, К., Гаспаровские чтения – 2011 (Москва, РГГУ, 14-16 апреля 2011 г.) // НЛО, №112, с. 460-467.
- Тодоров 1975 – Тодоров, Ц., «Поэтика» // *Структурализм «за» и «против»*. Сб-к статей, М.: Изд-во «Прогресс», с. 37-113.
- Толстая 1995 – Толстая, С.М. «Луна, месяц; Лунное время» // *Славянская мифология. Энциклопедический словарь*. – М.: Эллис Лак, с. 245-248.
- Тюпа 2011 – Тюпа, В.И., «Жанр и дискурс» // *Критика семиотики*, Вып. 15, Новосибирск, с. 31-42.
- Уварова 2012 – Уварова, И., *Вертеп: мистерия Рождества*. М.: Прогресс-Традиция.
- Успенский 1995 – Успенский, П.А., «Семиотика истории» // *П.А.Флоренский и культура его времени. Atti del Convegno internazionale Università degli Studi di Bergamo. 10-14 gennaio 1988*. Marburg. Blaue Hörner Verlag, с. 185-206.
- Ухтомский 1973 – Ухтомский, А.А., «Письма» // *Пути в неизвестное: Писатели рассказывают о науке*. М.: Советский писатель. Сб-к 10, с. 371-435.
- Фаустов 2008 – Фаустов, А., «Экзотическое и его семантика в русской литературе начала XX века» // *Филологические записки*, Вып. 27, с. 31-44.
- Федякин 2008 – Федякин, С., «Послесловие и комментарии» // Бахтин, Н. М., *Философия как живой опыт*, М.: Лабиринт, с. 225-237.
- Флоренский 1922 – Флоренский, П., *Мнимости в геометрии. Расширение двумерных образов в геометрии (Опыт нового истолкования мнимостей)*. М.: Изд-во «Поморье».
- Флоренский 1996-2000 – Флоренский, П. *Сочинения. В 4-х т.*, М.: «Мысль», Т. 2 – 1996, 3/1 – 2000/1; 3/2 – 2000/2.
- Форель 1924 – Форель, О., *Половой вопрос*, 2-ое изд. М. [электронный ресурс] // *Библиотека Гумер* (сайт), дата обращения: 25.08.2014, URL: http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Psihol/Forel/
- Фрейденберг 1990 – Фрейденберг, О., «Утопия» // *Вопросы философии*, № 5, с. 148-167.
- Фрейденберг 1997 – Фрейденберг, О.М., *Поэтика сюжета и жанра*. М.: «Лабиринт».
- Фрейденберг 1998 – Фрейденберг, О.М., *Миф и литература древности*. М.: Изд. фирма «Вост. лит.» РАН.
- Фрейденберг 1988 – Фрейденберг, О., *Семантика постройки кукольного театра* // Миф и театр. Лекции. М.: ГИТИС, с. 13-35 [Электронный ресурс] // *Электронный архив Ольги Михайловны Фрейденберг* (сайт), дата обращения: 25.08.2014, URL: <http://freidenberg.ru/Docs/Nauchnyetrudy/Stat'i/Semantikakukol'nogoteatra>
- Фрезер 1983 – Фрезер, Д., *Золотая ветвь. Исследование магии и религии*. М.: Политиздат.
- Ханзен-Леве 1999 – Ханзен-Леве, А. *Русский символизм. Система поэтических*

мотивов. *Ранний символизм*. СПб.: Академический проект.

Хансен-Леве 2004 – Хансен-Леве, А.А., «Бахтинские мотивы в мифопоэтике русского символизма. Тезисы.» // *Telling forme : 30 essays in honour of Peter Alberg Jensen*. Ed. Karin Grelz & Susanna Witt, Published & distributed by Almqvist & Wiksell International, с.110-136.

Хейзинга 1987 – Хейзинга, Й., *Ното Ludens. Статьи по истории культуры*. М.: Прогресс – Традиция.

Шевченко 1913 – Шевченко, А., *Неопримитивизм. Его теория. Его возможности. Его достижения*. М.

Щеглов 1998 – Щеглов, Ю., «Конструктивистский балаган Н.Эрдмана» // *НЛО*, № 5, с. 118-160.

Шеффер 2010 – Шеффер, Ж.-М., *Что такое литературный жанр?* М.: Едиториал УРСС.

Штернберг ЭР – Штернберг, Л., «Шабаш ведьм» // Брокгауз Ф.А., Ефрон И.А., *Энциклопедический словарь* (Электронный ресурс), дата обращения: 25.08.2014 // Библиотека «Вехи» (сайт), URL: <http://www.vehi.net/brokgauz/>

Элиаде 1996 – Элиаде, М. *Мифы, сновидения, мистерии*. «Рефл-бук», «Ваклер».

Элиаде 1999 – Элиаде, М. *Очерки сравнительного религиоведения*. М.: Ладомир.

Элиаде 2002 – Элиаде, М., *История веры и религиозных идей. Том 1. От каменного века до элевсинских мистерий*. М.: Критерион.

Элиаде 2005 – Элиаде, М., *Аспекты мифа*, М.: Академический Проект; Парадигма.

Юрков 2003 – Юрков, С.Е., «От лубка к “Бубновому валету”: гротеск и антиповедение в культуре “примитива”» // *Под знаком гротеска: антиповедение в русской культуре (XI – начало XX в.)*, СПб.: «Летний сад», с. 177-187.

Ярхо 1989 – Ярхо, Б.И., «Из книги “Средневековые латинские видения”» // *Восток-Запад: Исследования, переводы, публикации*. М., Вып. 4, с. 18-54.

Abrams, Harpham 2012 – Abrams, Meyer Howard; Harpham, Geoffrey, Galt, *A Glossary of Literary Terms*. Wardsworth, Cengage Learning.

Bailey 2002 – Bailey, Michael D., «The Feminization of Magic and the Emerging Idea of the Female Witch in the Late Middle Ages» in *Essays in Medieval Studies*, Vol. 19, pp. 120-134.

Belfiore 2010 – Belfiore, Jean-Claude, *Croyances et symboles de l'Antiquité*. Paris: Larousse.

Belleau 1984 – Belleau, André. “Carnavalesque pas mort?” in *Études françaises*, Vol. 20, No 1, pp. 37-44.

Bernard-Donals 1994 – Bernard-Donals, Michael F., *Mikhail Bakhtin. Between Phenomenology and Marxism*. Cambridge University Press.

Bernstein 1983 – Bernstein, Michael A., «When the Carnival Turns Bitter: Preliminary Reflections upon the Abject Hero» in *Critical Inquiry*, 10 (2), p. 283-305.

Beville 2009 – Beville, Maria, *Gothic-postmodernism: Voicing the Terrors of*

- Postmodernity*, Editions Rodopi B.V., Amsterdam – New York, NY.
- Booker 1991 – Booker, Keith, *Techniques in Modern Literature: Transgression, Abjection and Carnavalesque*. Jacksonville.
- Brandist, Shepherd, Tikhanov 2004 – Brandist, Craig; Shepherd, David; Tikhanov, Galin, *The Bakhtin Circle in the Master's absence*. Manchester University Press.
- Bronckart, Bota 2011 – Brockart, Jean-Paul, Bota, Cristian, *Bakhtine démasqué. Histoire d'un menteur, d'une escroquerie et d'un délire collectif*. Geneve: Droz.
- Burkert 1983 – Burkert, Walter, *Homo necans: The Anthropology of Ancient Greek Sacrificial Ritual and Myth*. Peter Bing. Berkeley: University of California Press.
- Capoferro 2010 – Capoferro, Ricardo, *Empirical Wonder: Historicizing the Fantastic, 1660-1760*. Peter Lang AG, International Academic Publisher, Bern.
- Cèbe 1972 – Cèbe, Jean-Pierre, *Varron, Satires Ménippées*; Collection de l'École française de Rome (1972-1999, 13 vol.), Rome, Vol. 1.
- Demaules 2010 – Demaules, Mireille, *La Corne et l'ivoire. Etude sur le récit de rêve dans la littérature romanesque des XIIe et XIIIe siècles*. Paris, Champion.
- Drettas 1993 – Drettas, Georges, «Aspects de l'hémophilie vampirique» // *Revue des études slaves*, Vol. 65/4, pp. 731-742.
- Dubrow 1982 – Dubrow, Heather, *Genre; The Critical Idiom*. Methuen & Co. London.
- Dufour 2000 – Dufour, Hortense, *Colette, la vagabonde assise*, Monaco: Éditions du Rocher.
- Frazer 1913 – Frazer, James George, *The Golden bough: a study in magic and religion*. Third edition. 12 vols., Vol. 9: *The Scapegoat*, Macmillan and Co., London.
- Gennep 1909 – Gennep, Arnold v., *Les rites de passage : étude systématique des rites*, Paris: E. Nourry.
- Gray 2003 – Gray, Camilla, *L'avant-garde russe dans l'art moderne 1863-1922*. Thames et Hudson. Paris.
- Griffin 1994 – Griffin, Dustin H., *Satire: a critical reintroduction*. The university press of Kentucky. Kentucky.
- Hartog 2001 – Hartog, François, *Le Miroir d'Hérodote*, Paris, Gallimard.
- Heller L., Niqueux 1995 – Heller, Leonid; Niqueux, Michel, *Histoire de l'utopie en Russie*, Press Universitaires de France, Paris.
- Henderson 1983 – Henderson, Linda D., *The Fourth dimension and Non-Euclidean Geometry in the Modern Art*, Princeton, Princeton University Press.
- Jackson 1980 – Jackson Rosemary, *Fantasy: The Literature of subversion*, University of East Anglia.
- Kantorowicz 1957 – Kantorowicz, Ernst H., *The King's two bodies: a study in mediaeval political theology*, Princeton New Jersey: Princeton University Press.
- Kaplan 2000 – Kaplan, Carter, *Critical Synoptics: Menippean Satire and the Analysis of Intellectual Mythology*. Associated University Presses.

- Kerényi 1938 – Kerényi, Karl, «Vom Wesen des Festes» // *Paideuma, Mitteilungen zur Kulturkunde*. I. Heft 2 (Dec.). S. 59-74.
- Kirk 1980 – Kirk, Eugene P., *Menippean Satire. An Annotated Catalogue of Texts and Criticism*. Garland and Publishing, Inc., New York & London.
- Kristeva 2002 – Kristeva, Julia. *Le génie féminin. La vie, la folie, les mots. Hannah Arendt, Melanie Klein, Colette*. Paris : Fayard, 1999-2002. Tome III, *Les mots. Colette ou la chair du monde*.
- Lecouteux 1999 – Lecouteux, Claude. *Chasses fantastiques et Cohortes de la Nuit au Moyen age*. Paris, Auzas Editeurs IMAGO.
- Lönnqvist 1979 – Lönnqvist, Barbara, *Xlebnikov and Carnival : an analysis of the poem poet*, Uppsala : Almqvistoch Wiksell.
- Macrobio 1967 – Macrobio, Ambrogio Teodosio, *Saturnali*. Unione Tipografico-Editrice Torinese, Torino.
- Marti 2002 – Marti, Kevin, «Dream vision» // *A Companion to Old and Middle English Literature* / Ed. by Laura C. Lambdin, Robert T. Lambdin, Greenwood Press, Westport, p. 178-210.
- Milowicki 1996 – Milowicki, Edward J., «The Quest for genre: Menippean Satire, Romance, and the Novel» in *Canadian Review of Comparative Literature*, Vol. 23, No 4, p. 1213-1225.
- Milowicki, Wilson 2002 – Milowicki, Edward J., Wilson, Robert Rawdon, «A Measure for Menippean Discourse: The Example of Shakespeare» In *Poetics Today* 23: 2 (Summer), pp. 291-326.
- Moses 1985 – Moses, Michael V., «The Sadly Rejoycing Slave: Beckett, Joyce, and Destructive Parody» in *Modern Fiction Studies*. Vol. 31, No 4, p. 659-674.
- Payne 1981 – Payen, F. Anne., *Chaucer and the Menippean Satire*. Madison: University of Wisconsin.
- Rang 1990 – Rang, Florens Ch., *Psychologie historique du carnaval*. Toulouse: Ombres.
- Relihan 1984 – Relihan, Joel C., «On the Origin of "Menippean Satire" as the Name of a Literary Genre», in *Classical Philology*, Vol. 79, No. 3, pp. 226-229.
- Relihan 1993 – Relihan, Joel C., *Ancient Menippean Satire*. Baltimore.
- Riikonen 1987 – Riikonen, Hannu Kalevi, *Menippean satire as a literary genre*. Helsinki.
- Rosmarin 1985 – Rosmarin, Adena, *The Power of Genre*. Minneapolis, University of Minnesota Press.
- Scherbantín 1951 – Scherbantín, Alfred, *Sature Menippea. Geschichte eines Genos*, Diss. Gras.
- Shaw 2011 – Shaw, Brent D., *Sacred violence: African Christians and sectarian hatred in the age of Augustine*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Sherbert 1996 – Scherbert, Garri, «Menippean satire and the poetics of wit: ideologies of self-consciousness» in *Dunton, D'Urfey, and Sterne*. New York, P.Lang.
- Stam 1985 – Stam, Robert, «The Carnival of Modernism», in: *Reflexivity in Film and*

Literature from Don Quixote to Jean-Luc Godard, University Microfilm International Press, Ann Arbor, pp. 167-208.

Swales 1990 – Swales, John M., *Genre Analysis: English in Academic and Research Settings*. Cambridge.

Weinbrot 2005 – Weinbrot, Howard D., *Menippean Satire Reconsidered: From Antiquity to the Eighteenth Century*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore.

Williams 2008 – Williams, Matthew, *"Great Anarch's Ancient Reign Restor'd": Menippean Satire and the Politics of Knowledge in the British Enlightenment*. City University of New York.