

ГРОТЕСК И ЕГО МИФОЛОГИЧЕСКИЕ ИСТОКИ В РОМАНАХ М.БУЛГАКОВА «МАСТЕР И МАРГАРИТА» И Е.СОСНОВСКОГО «АПОКРИФ АГЛАИ»

Стефанский Е.Е.

Самарский национальный исследовательский университет
имени академика С.П. Королева, проф.

Автор исследует мифологические истоки гротеска в научно-фантастическом романе польского писателя Ежи Сосновского и в мистическом романе русского писателя Михаила Булгакова. Гротеск генетически порождает противоположные эмоциональные состояния – страх и смех, а также рефлексии по поводу границы. Эти составляющие прослеживаются на примере художественных дискурсов обоих романов. Особое внимание уделяется мотиву куклы в романе «Апокриф Аглаи», его мифологическим истокам и эволюции в разные эпохи.

Ключевые слова: гротеск, мифологические ментальные структуры, мотив куклы, Михаил Булгаков, Ежи Сосновский.

В центре настоящего исследования будет проблема гротеска, являющегося структурообразующим приемом как в научно-фантастическом романе польского писателя Ежи Сосновского «Апокриф Аглаи», так и в романе русского писателя Михаила Булгакова «Мастер и Маргарита», где «работает» мистическая фантастика. При этом оба автора, используя гротеск,

сознательно или бессознательно обращаются к древнейшим мифологическим ментальным структурам.

Анализируя в книге «Номо amphibolos / Человек двусмысленный» мифологические истоки гротеска, С.З. Агранович и С.В. Березин видят их в древнейшей оппозиции хаоса и космоса: «Гротеск можно рассматривать как недоструктурированные, недоразъятые «фрагменты», куски хаоса, прорвавшиеся в только что возникший космос и там продолжающие переживать метаморфозы» [1; 288].

Возникновение представлений о хаосе в формирувавшемся сознании наших «волосатых предков» исследователи связывают с развитием у них рефлексивной функции:

«Человеческий разум только формировался и еще не успел выстроить мифологическую модель Вселенной, границы были неустойчивы, бинарные оппозиции только складывались. Все это, вероятно, не могло не вызывать невротическую дезориентацию и мучительную неопределенность. Может быть, это и был хаос?» [1; 287-288].

С возникновением мифов творения хаос загоняется в подземный мир. «Хтонический хаос, - пишут С.З. Агранович и С.В. Березин, - сохраняет в себе черты первичного хаоса, такие, как непознаваемость, источник тревоги, страха и опасности <...> На границе космоса и хаоса всегда пребывает смех, маркируя извечность оппозиции и неразрушимость бинарной модели» [1; 295].

Эта же древнейшая оппозиция, по мнению исследователей, определяет и прямо противоположные эмоциональные состояния (страх и смех), и рефлексии по поводу границы, вызываемые гротеском у воспринимающего его индивида.

Страх, о котором следует говорить в связи с гротеском, носит иррациональный характер. Причины такого состояния неизвестны и непонятны людям. Он вызван не конкретной опасностью, а социальным опытом индивида. Важнейшая черта этого вида страха – безобъектность. Она очень отчетливо выражается синтаксическими средствами. Во многих случаях в восточнославянских языках для обозначения ситуации страха перед потусторонними силами используются безличные конструкции типа русск. *Чудится, Видится, Пугает, Пугать перестало*, полес. *Сэрэд ночи лякае, Пужать будя* [7; IV; 350].

Страх героев «Мастера и Маргариты» перед «нечистой силой» передается безличными предложениями. В них Воланд и его свита предстают страшным «оно». См., например:

Берлиоза охватил необоснованный, но столь сильный страх, что ему *захотелось* тотчас же *бежать* с Патриарших без оглядки [3; 8].

Другую ногу *подбросило*, и Берлиоза *выбросило* на рельсы [3; 47].

Говоря о той колоссальной роли, которую играют в русском языке безличные предложения различных

типов, А. Вежбицкая подчеркивает, что конструкции типа *Его переехало трамваем* или *Стучит!* рисуют мир как «сущность непознаваемую и полную загадок, а истинные причины событий неясны и непостижимы» [4; 73]. Именно в таких конструкциях, по мысли исследовательницы, проявляется иррациональность русской души. В конечном счете, «субъектом действия» и соответственно объектом страха в таких конструкциях является непознанная сверхъестественная сила.

Другой источник иррационального страха в романе «Мастер и Маргарита» – тоталитарное государство, действия которого передаются неопределённо-личными предложениями. Государство и «одно его учреждение» предстают в виде страшных «они». См., например:

Ровно через десять минут после этого, без всяких звонков, квартиру *посетили*, но не только хозяев в ней не *нашли*, а, что было уж совсем диковинно, не *обнаружили* в ней и признаков барона Майгеля [3; 328].

Неопределенно-личные предложения в романе во многих случаях являются **намёком на арест**. Например, арест Мастера обозначен следующим образом:

Через четверть часа после того, как она [Маргарита] покинула меня, ко мне в окна *постучали* [3; 145].

Интересно, что в чешском переводе, где из-за отсутствия неопределенно-личных предложений использована двусоставная конструкция с неопределенным местоимением, намек на арест теряется:

«Za čtvrt hodiny po tom, co odešla, **zaklepal kdosi** na okno....» [9; 152].

= Через четверть часа после того, как она ушла, **постучал кто-то** в окно.

В блестящем исследовании, посвященном гротеску в романе «Мастер и Маргарита», Л.Б. Менглинова подчеркивает, что Булгаков переосмысливает романтическую гротескную традицию. Это переосмысление, по мысли исследовательницы, идет по многим линиям. Главное же заключается, с одной стороны, в пародийной десакрализации канонизированного всеисилия Бога (Иешуа постоянно повторяет, что всё было не так, как записывал Левий Матвей), а с другой – в лишении «нечистой силы» традиционных для романтизма демонических черт (булгаковские бесы, говоря словами Рабле, «славные ребята и отличные собутыльники»). Таким образом, Булгаков на новом, реалистическом, витке возвращается к возрожденческому гротеску. «Очевидная в романе ирония над образами Бога и Дьявола, - пишет Л.Б. Менглинова, - изменила поэтику страха в булгаковском гротеске. Мотив страха, безусловно, присутствует в утопии Булгакова, но источником его являются не фантастические силы, а люди, их мысли и поступки» [6; 77].

Затем на протяжении всего романа «они» и «оно», говоря словами Бахтина, «развенчивается и превращается в смешных страшилищ» [2; 58]. Сеанс черной магии разоблачает сначала пошляка Бенгальского и развратника Семплеярова, а затем буквально *разоблачает*, раздевает всю публику, поддавшуюся соблазну бесплатно приодеться. *Раз-облачению* наоборот подвергается грозный Прохор Петрович: от него остается только пустой костюм, выкрикивающий, подобно органчику в голове щедринского градоначальника, бюрократические приказы.

Смех маркирует в романе границу между добром и злом, структурирует отношения между «светом» и «тьмой», проводит черту, разделяющую радость и грусть, спокойствие и тревогу. В этом отношении весьма показательной выглядит сцена прощания Мастера и Маргариты с Москвой:

Прервал молчание соскучившийся Бегемот.

- Разрешите мне, мэтр, - заговорил он, - свистнуть перед скачкой на прощание.

- Ты можешь *испугать* даму, - ответил Воланд, - и, кроме того, не забудь, что все твои сегодняшние безобразия уже закончились.

- Ах нет, нет, мессир, - отозвалась Маргарита, сидящая в седле, как амазонка, подбоченившись и свесив до земли острый шлейф, - разрешите ему, пусть он свистнет. Меня охватила *грусть* перед дальней дорогой. Не правда ли, мессир, она вполне естественна, даже тогда, когда человек знает, что в конце этой дороги его ждет *счастье*? *Пусть посмешист он*

нас, а то я боюсь, что это кончится слезами, и все будет испорчено перед дорогой! [3; 365].

Свист Берлиоза, а затем и Коровьева маркирует окончание московской жизни Мастера и Маргариты, полной тоски и страха, и их переход к покою.

Фантастика в романе Е. Сосновского «Апокриф Аглаи» сопровождается техническим антуражем и научным объяснением того, как действуют сверхъестественные силы – роботы. Но художественные приемы остаются теми же – гротеск и обращение к древним мифологическим структурам – в конечном счете, оппозиции хаоса и космоса.

По замыслу автора, в середине 80-ых годов советские и польские ученые создают управляемых дистанционно эротических киборгов. Объектом воздействия роботов, по замыслам спецслужб, должны были стать диссиденты. Таким образом их пытались отвлечь от политической борьбы. Однако испытания эротического киборга под кодовым названием *Аглая* было решено провести на абсолютно аполитичном, лишенном серьезного социального и сексуального опыта 25-летнем пианисте. Этот чудовищный эксперимент искалечил жизнь как пианисту, так и оператору эротического робота Ирене.

В романе «Апокриф Аглаи» эсхатологические и хтонические мотивы, вызывающие экзистенциальный страх (по-польски *lęk*), связаны с советской подводной лодкой, на которой героиня романа Ирена, опера-

тор эротического робота, сначала отправляется на секретную подводную базу, а потом, будучи похищенной, несколько месяцев находится в качестве пленницы на грани жизни и смерти, в то время как в СССР и Польше окончательно рушится коммунистическая система.

Ирена описывает погружение подводной лодки как спуск в преисподнюю:

«...Морская болезнь прихватывает вас еще до выхода из порта, буквально через несколько минут, а потом происходит **что-то ужасное (coś okropnego)**: вы себя чувствуете как в самолете, который идет на посадку, пол убегает у вас из-под ног, боль в ушах, и вдруг – никакой качки и смертельный покой <...> Вам кажется, что становится душно, но это нервное: вы по-прежнему погружаетесь. Этакое дрящеся часами приземление, только без облаков за иллюминатором; вместо него металлическая стена, и вы можете лишь **с тревогой (z niepokojem)** думать, какое давление оно выдержит <...> А в конце внезапный толчок; они нас вроде предупреждали, но все равно **сердце ушло в пятки (serce w gardle)**, оттого что это может быть конец. Мы приплыли на какую-то военную базу» [8; 284].

С другой стороны, возвращение с подводной базы, когда испытания роботов были завершены и их предстояло проверить «в боевых условиях», Ирена воспринимает как воскресение и обретение могущества:

«Подъем лодки со дна – особенный опыт, чрезвычайно патетический: это словно вознесение, полет к поверхности моря, к свету; все те же ощущения, о которых я уже рассказывала,

только в обратном порядке и с противоположным психическим вектором. *Мы как бы рождались, исполненные страха (jakbyśmy się rodzili z lękiem)*, но и силы, и, знаете, было в этом что-то от Вагнера» [8; 302].

Показательно, что Ирена, находясь на подводной лодке, испытывает не только страх, но и ощущение безопасности:

«И, знаете, иногда, в минуты депрессии, мне казалось, что я просто-напросто с удовольствием, укрытая от всего мира, жила бы в полной безопасности в такой лодке только ради того, чтобы изредка переживать такие вот моменты всплытия на поверхность» [8; 302].

В тоталитарном обществе именно государство, выполняющее демиургические функции, становится источником экзистенциального страха и одновременно избавителем от него. Эти слова Ирены удивительным образом перекликаются с желанием героев «Мастера и Маргариты», пострадавших от нечистой силы, чтобы их «спрятали в бронированную камеру и приставили ... вооруженную охрану» [3; 325].

Гротескная ситуация и хтонический ужас, побеждаемый смехом, создаются и в другой сцене. Пианист Адам и герой-рассказчик Войтек в изрядном подпитии приходят поздним вечером в школу, где оба работают, и проникают в центр управления куклами-марионетками, замаскированный под школьную обсерваторию. Показательно, что в описании этого цен-

тра присутствуют типичные черты хтонического чудовища:

...Адам <...> наклонился над устройством. Оно оказалось куда больше, чем нам показалось поначалу, и занимало три стены обсерватории. Справа оно *оскалилось* (*szczyrzyła się*) черно-белой клавиатурой, смахивающей на клавиатуру небольшого синтезатора [8; 239].

Пианист активирует систему с помощью марша из кинофильма **«Веселые ребята»**, который известен в Польше под названием «Świat się śmieje» («Мир смеется»). Услышав звуки этой мелодии, герой-рассказчик, осознавший **гротескность** всей ситуации, думает про себя, что в данных обстоятельствах эта мелодия звучала «особенно издевательски». Активированная система запускает роботов, которые обладают всем необходимым антуражем гротескных хтонических существ:

Во дворе <...> стали появляться в тусклом свете единственного фонаря какие-то силуэты <...> Люди вылезали по одному, по двое *из маленьких подвальных окошек над самой землей* <...> С такого расстояния они выглядели, *как маленькие фигурки из теста, еще мягкие, до конца не вылепленные, но уже оживленные случайным заклятием* <...> Никто из нас слова не вымолвил, точь-в-точь как если бы мы увидели целую *процессию призраков* [8; 243].

Страшное заклятье, наложенное на пианиста иномирной куклой, снимается смехом:

- Представляешь, - наконец заговорил он, - эти автоматы... Эротические киборги, - голос у него задрожал, словно он сдерживал смех, - они, оказывается, старятся. Пыльные. Залезавшиеся. Облезлые. Просроченные. В вышедшей из моды одежде. Заплесневелые и грязные. *Уже почти мертвые. Вот уж поистине «Веселые ребята»* (в оригинале: *Świat się śmieje*) [8; 244].

При всем техническом антураже марионетка Аглая уходит корнями в мифологические представления о кукле, которые имеют в Польше глубокие традиции. Кукла – заместитель человека, его «модель» и одновременно – иномирное существо, подобие нечистой силы, способное принести зло: *w lalce często złe siedzi*. Кукла могла использоваться и для того, чтобы наслать порчу, страх на человека или его жилище [7; III; 28].

Сопоставляя в своей знаменитой книге о Рабле возрожденческий гротескный реализм с гротеском, свойственным эпохе Романтизма, М.М. Бахтин объясняет истоки образа куклы-марионетки: «Для романтизма в этом мотиве на первый план выдвигается представление о чуждой нечеловеческой силе, управляющей людьми и превращающей их в марионетки, представление, совершенно не свойственное народной смеховой культуре. Только для романтизма характерен и своеобразный гротескный мотив т р а г е д и и к у к л ы» [2; 48-49].

Кукла Аглая, с которой спал «большой ребенок» Кшиштоф, вырвала его «из-под материнской опеки,

из зачатого круга материнской мечты» [8; 205] о музыкальной карьере сына. Он перестал быть ведомым, управляемым матерью, но так и не смог стать полноценным человеком.

Эта кукла как иномирное существо создана государством. В тоталитарном обществе именно государство, выполняющее демиургические функции, становится источником экзистенциального страха и одновременно избавителем от него.

Роль марионетки Аглаи, управляемой оператором Иреной, в романе Е. Сосновского столь же двойственна. Сцены любви марионетки и пианиста наполнены лиризмом и тем самым сакрализованы. Гротескно сталкивая их с циничными рассуждениями Ирены об алгоритме обольщения или технических особенностях управления марионеткой, автор иронически снижает, профанирует их. А границей сакрального и профанного становится смех, зачастую произвольный:

- ...А кроме того, как бы это деликатнее выразиться, вся работа оператора ночью заключалась в том, чтобы вести марионетку от одного включения программы «Эрос» к другому...

Я захохотал.

- Простите, чисто нервное. Жаль, что вы не слышали, как он мне рассказывал про это. Для него то были главнейшие минуты в жизни. Вся ваша команда была шайкой подлых сукиных детей [8; 293].

Мотив трагедии куклы реализован в романе как трагедия оператора Аглаи Ирены.

Ирена не может «выработать однозначного эмоционального отношения к миру»:

Я думала: «Мне хорошо», - и одновременно: «Я этого не заслуживаю». Мне недоставало тех устройств и приборов, того пространства, и, когда я уже готова была разрыдаться от *тоски*, неожиданно раздражалась *смехом*, до того нелепым все это мне казалось. Я *испытывала гордость*, и в то же время мне хотелось спрятаться со *стыда* в какую-нибудь мышиную норку [8; 317].

Объясняя смысл заглавия своего романа, польский писатель говорил в интервью: «Апокриф, как вы знаете, это текст, близкий Святому Писанию, но написанный позже и не канонизированный. Я стремился придать повествованию религиозную окраску, и, в то же время, хотел показать, что ряд сюжетных линий не сообщают нам истину. В романе приводятся несколько версий, причем какая-то обязательно должна быть правдивой, а какая-то нет... Хочу тут добавить еще один «смысл». Его придумал не я, а один польский критик, но я с ним согласен. Идея в том, что любовь по сути своей апокрифична. Иллюзорна. Подобно словам о Святой и Единственной Любви. Но мы, тем не менее, влюбляемся еще и еще» [5; 2-3].

Проблему действительности и иллюзорности происходящего приходится решать во время общения с Иреной и писателю Анджею Вальчаку. Вначале он

воспринимает Ирену как героиню своего романа, сошедшую со страниц книги, выражаясь его словами, как «электрокофеварку, которая вдруг заговорила», и его собеседнице приходится напоминать ему: «А ведь мы действительно жили, неужто вы этого не понимаете?». Потом писатель сомневается в правдивости ее слов и целях встречи с ним:

«А вдруг Ирена была сумасшедшая? Или же агентом иностранной разведки, подосланной ко мне, чтобы своей фантастической историей скрыть правду, к которой я случайно подошел слишком близко?» [8; 346].

Выходом из этого заклятого круга сомнений для Вальчака становится «только то, что не вызывает никаких сомнений». Пробираясь в вечерних сумерках по криминогенному району Варшавы, опасаясь возможной слежки, писатель набирает в телефоне-автомате номер своего приятеля и в ответ на «исполненное тревоги “алло”» произносит только одно слово: «Jestem».

Вот как комментирует этот финал сам Ежи Сосновский:

«Ну а «Апокриф Аглаи» кончается словом «jestem», я не знаю, как это будет по-русски, но в польском языке оно означает обычное начало телефонного звонка. Если перевести его, получится: «это я» или «я существую». Когда я писал это, я верил, что мы оба - я и мой герой - нашли лазейку, которая может привести нас к Правде» [5; 3].

Литература

1. Агранович С.З. Березин С.В. Номо amphibolos / Человек двусмысленный: Археология сознания. Самара: ИД «Бахрах – М», 2005. – 344 с.
2. Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. 2-е изд. М.: Художественная литература, 1990. – 543 с.
3. Булгаков М.А. Собр. соч. В 5-ти тт. Т.5. Мастер и Маргарита. Письма. М.: Художественная литература, 1990. – 734 с.
4. Вежбицкая А. Русский язык // Вежбицкая А. Язык. Культура. Познание. М.: Русские словари, 1996. С. 33-88.
5. Иткин В. Ежи Сосновский: «Книга должна быть умной, но не занудной!» // Книжная Витрина, 2004, № 12. С. 2-3.
6. Менглинова Л. Б. Гротеск в романе «Мастер и Маргарита» // Творчество Михаила Булгакова: Сб. статей. Томск, 1991. С. 49 - 78.
7. Славянские древности: Этнолингвистический словарь: в 5 томах. М.: Международные отношения, 1999 – 2012.
8. Сосновский Е . Апокриф Аглаи / Пер. Л.Цывьяна. СПб: Азбука-классика, 2004. – 352 с.
9. Bulgakov M. Mistr a Markétka / Přeložila Alena Morávková. Praha: Kma, 2003. – 317 s.
10. Sosnowski J. Apokryf Agłai. Warszawa: WAB, 2004. – 375 s.