

И.Л.ГАЛИНСКАЯ

ЗАГАДКИ  
ИЗВЕСТНЫХ  
КНИГ

ТАЙНОПИСЬ СЭЛИНДЖЕРА

Символика числа «девять»

«В ялике»

«И эти губы и глаза зеленые»

«Голубой период де Домье-Смита»

Повести о Глассах

ШИФРЫ МИХАИЛА БУЛГАКОВА

Тема Пилата

Не свет, а покой...

Смерть Иуды из Кариафа

«Рукописи не горят»

«Жонглер с копытом»

**АКАДЕМИЯ НАУК СССР**  
**Из истории мировой культуры**

**И. Л. ГАЛИНСКАЯ**

**ЗАГАДКИ  
ИЗВЕСТНЫХ  
КНИГ**

**Ответственный редактор**  
**доктор философских наук**  
**И. К. ПАНТИН**



**Москва**  
**«НАУКА»**  
**1986**

ББК 80/84 + 87  
Г 15  
УДК 400 + 8—96

Рецензент  
доктор филологических наук  
А. Г. БОЧАРОВ

**Галинская И. Л.**

Г 15 Загадки известных книг/Галинская И. Л.— М.:  
Наука, 1986—128 с., ил.— Из истории мировой куль-  
туры. 45 к. 142 000 экз.

Автор рассматривает «скрытое» философско-эстетическое содержание известных литературных произведений. При этом имеются в виду не личные философские позиции художников, а взгляды на мир и место человека в нем, заимствованные ими из тех или иных философских и эстетических систем. В книге рассказывается о расшифровке автором «скрытых» идейно-эстетических основ, «темных мест» романа «Мастер и Маргарита» М. Булгакова, повестей о Глассах и «Девяти рассказов» Дж. Д. Сэлинджера.

Г  $\frac{0302060000-081}{042(02)-86}$  I—86—НП

ББК 80/84+87

## ПРЕДИСЛОВИЕ

В последние годы все чаще и чаще в работах эстетиков и литературоведов-марксистов подчеркивается необходимость определения — с целью более глубокого понимания идейно-эмоциональной направленности того или иного произведения искусства или литературы, — на базе каких идейных принципов, каких философских учений оно создавалось. Разумеется, при этом наличествует понимание того, что философские основы художественного творчества — это отнюдь «не прямолинейное выражение политических, философских и нравственных взглядов художника»<sup>1</sup>, но отражение им жизни в свете того или иного философского учения. Так, например, философская основа искусства социалистического реализма — марксистско-ленинское учение. Известно, скажем, и то, что произведения многих зарубежных писателей XX в. зиждутся на постулатах фрейдизма.

Исследование в названном выше плане немало числа литературных произведений облегчается тем, что их авторы провозглашали эстетические программы своего творчества (впрочем, философская основа не является сугубо обязательным элементом литературного произведения, ибо используется не всеми писателями). В нашей же книге речь будет идти о произведениях, авторы которых — Дж. Д. Сэлинджер и М. А. Булгаков — никогда и нигде ни публично, ни в своей переписке ни словом не обмолвились о философских истоках своего творчества. Более того, оба они как бы специально заботились о том, чтобы философские и эстетические учения, в свете которых и отражена жизнь в их произведениях (у Сэлинджера, в частности, в «Девяти рассказах» и повестях о Глассах, а у Булгакова — в «Мастере и Маргарите»), были бы как можно надежнее скрыты от читателя в художественной плоти этих произведений, нигде и ничем себя «не выдавая». Что ж, «чем больше скрыты

---

<sup>1</sup> Егоров А. Г. Творческий метод социалистического и коммунистического искусства. — Коммунист, 1963, № 14, с. 80.

взгляды автора, тем лучше для произведения искусства», — писал Ф. Энгельс<sup>2</sup>. Высказывая это суждение, Энгельс, как мы знаем, прежде всего имел в виду то, что, каковы бы ни были философские, социальные и политические воззрения писателя, они не должны мешать ему отобразить общественные тенденции эпохи, которую он в своих произведениях описывает. Изучение же, расшифровка скрытых взглядов автора не только помогают лучше понять замысел художника, но и дают возможность полнее раскрыть его духовный мир, объемнее показать саму личность писателя.

Отметим, что мы не ставили себе целью изучить названные выше произведения Сэлинджера и Булгакова во всей их художественной целостности, хотя в вопросе исследования их именно в этом аспекте выявление философской позиции писателей занимает особое место. Тут уместно напомнить об известном письме В. И. Ленина А. М. Горькому, где Ленин отмечал, «что художник может почерпнуть для себя много полезного во всякой философии»<sup>3</sup>. Вот почему изучение философской позиции писателя осуществляется исследователями-марксистами, как правило, посредством синтеза нескольких методик. Сюда входят в различных сочетаниях анализ одного или нескольких произведений писателя, его теоретических высказываний, эпистолярного наследия, выяснение круга чтения художника, привлечение воспоминаний людей, близко его знавших, исследование процесса возникновения произведения — словом, синтез того, что подчас зовется соотношением между литературным и нелитературным «рядами»<sup>4</sup>.

Надо сказать, что выбранные нами для такого анализа произведения и Сэлинджера, и Булгакова по сию пору вызывают дискуссии, споры. Мы предлагаем читателю результаты нашего «философского прочтения» этих произведений, дающие, как нам представляется, возможность четче определить место Сэлинджера и место Булгакова в современном мировом литературном процессе. Именно в современном, хотя речь пойдет о произведениях, опубликованных несколько десятилетий назад. Например, если самым кратким образом коснуться дискуссии о романе «Мастер и Маргарита», дпящейся уже без малого

<sup>2</sup> Маркс К., Энгельс Ф. Об искусстве. М., 1976, т. 1, с. 7.

<sup>3</sup> Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 47, с. 143.

<sup>4</sup> См.: Тынянов Ю. Н. Поэтика, история литературы, кино. М., 1977, с. 271.

двадцать лет, то выяснится, что в конце 60-х годов спор шел в основном о творческом методе Булгакова, тогда как в 70-е годы обнаружилась тенденция «как бы улучшать творческую судьбу М. Булгакова, приукрашивая его отношения с современной действительностью»<sup>5</sup>. Так, одни из участников дискуссии преувеличивали сближение писателя с новым обществом и новым мировоззрением, другие, хотя и не рисовали гармонии между Булгаковым и современным ему обществом, пытались представить противоречия и расхождения, их разделявшие, «как бы несущественной, второстепенной подробностью в духовной и творческой биографии писателя, отодвигая их на периферию его отношений с современностью»<sup>6</sup>. Высказываются и более сбалансированные суждения, скажем, о том, что в произведениях Михаила Булгакова отразились не только «смятение, непонимание происходящих революционных событий, но и стремление шагать вместе с новой эпохой, попытки понять те сложные и противоречивые процессы, которые коренным образом изменили судьбы России»<sup>7</sup>, и что значительностью художественных произведений, созданных Булгаковым, мы обязаны не его в известной мере субъективистским взглядам, а «здоровым, жизненным сторонам» его мировоззрения<sup>8</sup>. Таким образом, процесс целостного анализа последнего булгаковского романа находится еще, по нашему убеждению, в начальной стадии. Как, кстати говоря, и целостное изучение творчества Сэлинджера. И мы надеемся, что предлагаемые нами в настоящей книге гипотезы помогут исследователям-марксистам продолжить дальнейшие разработки и поиски в обоих — «булгаковском» и «сэлинджеровском» — направлениях.

В заключение автор хотел бы выразить искреннюю признательность Аркадию Романовичу Галинскому за его многолетнюю дружескую поддержку и помощь.

---

<sup>5</sup> *Воздвиженский В. Г.* Пределы интерпретации: (Наследие Михаила Булгакова в истолковании критики 70-х годов). — В кн.: Литературно-художественный процесс 70-х годов в зеркале критики. М., 1982, с. 113.

<sup>6</sup> Там же, с. 115.

<sup>7</sup> *Борщук В. И.* Поле битвы идей: Современная зарубежная критика о советской литературе. М., 1983, с. 175.

<sup>8</sup> Там же.

## ВВЕДЕНИЕ

Определяйте значения слов, и вы избегнете половины заблуждений. Этим советом мы сразу воспользуемся применительно к терминам, с которыми наш читатель встретится не раз. Это, во-первых, «скрытая философская основа» и, во-вторых, «суггестивность» художественного литературного произведения.

Говоря о скрытых философских основах литературных произведений, мы всякий раз будем иметь в виду не собственное философствование их творцов, а взгляды на мир и на место человека в нем, которые писатели заимствовали из тех или иных философских систем (считая, однако, излишним оповещать об этом и читателей, и людей из своего окружения).

Что касается суггестивности, то, хотя термином этим пользовались в науке еще в XIX в. (Александр Веселовский, например, в «Исторической поэтике»<sup>1</sup>), и поныне однозначного толкования он не получил. Современные литературоведы и критики часто подразумевают под словом «суггестивность» подтекст, порою — второй и третий планы литературного произведения, а иногда — «второй диалог», тогда как социопсихологи обозначают им внушение, подсказывание слушателю, зрителю, читателю той или иной эмоции, настроения. Вот и мы будем в дальнейшем пользоваться этим термином (и производными от него) исключительно в социопсихологическом его понимании.

Начало отечественному опыту выявления скрытых философских основ и суггестивности литературного произведения было положено философом и поэтом Владимиром Соловьевым (1853—1900), показавшим в своей статье «Буддийское настроение в поэзии» (1894)<sup>2</sup>, что скрытым идейно-эстетическим содержанием поэмы Арсения Голенищева-Кутузова (1848—1913) «Старые речи» (1879) яв-

<sup>1</sup> См.: *Веселовский А. Н.* Историческая поэтика. Л., 1940, с. 71—72, 194, 348, 375, 498 и др.

<sup>2</sup> *Соловьев В. С.* Буддийское настроение в поэзии.— Собр. соч., 2-е изд. СПб., 1912, т. 7, с. 81—89.

ляется древнеиндийская философия, а суггестивным компонентом — внушение читателю настроения безысходности, безнадежности (применительно к тогдашней российской действительности, и особенно к судьбе «дворянских гнезд»).

С тех пор прошло почти сто лет, а подобного рода исследований прибавилось не слишком много и в отечественном, и в мировом литературоведении. В марксистской науке о литературе почин был сделан профессором Тбилисского университета С. И. Данелиа (1888—1963), установившим в 30-е годы, что скрытой мировоззренческой основой грибоедовского «Горя от ума» явилась философия Просвещения<sup>3</sup>. Затем с той же целью он исследовал текст «Слова о полку Игореве»<sup>4</sup>. И если прежде выдвигались предположения, что автор «Слова...» был одновременно язычником и христианином, то Данелиа доказал, что мировоззрение поэта было только и только христианским.

В 70-е годы исследователь творчества русских символистов А. В. Лавров в статье «Андрей Белый и Григорий Сковорода»<sup>5</sup> показал, что Андрею Белому в период создания романа «Петербург» была близка философия Г. С. Сковороды. А ведь автор «Петербурга», обычно более чем щедрый на истолкование роли в своем творчестве идей тех или иных мыслителей, сколько-нибудь развернутых суждений об украинском философе XVIII в. почему-то не оставил.

В 1979 г. М. С. Петровский в статье «Что отпирает „Золотой ключик“?»<sup>6</sup> убедительно доказал, что числившаяся дотоле исключительно за детской литературой сказка А. Н. Толстого «Золотой ключик, или Приключения Буратино» содержит немало мыслей и тревог, заботивших писателя и в его трилогии «Хождение по мукам». Выяснилось, что в образе Пьеро Толстой нарисовал в гротескно-сатирических красках обобщенную фигуру поэта-символиста, спародировав к тому же некоторые обстоятельства жизни и творчества Александра Блока. Петровским были в этой связи обнаружены разбросанные по всему

---

<sup>3</sup> См.: Данелиа С. И. О философии Грибоедова. Тифлис, 1931.

<sup>4</sup> Данелиа С. И. О мировоззрении автора поэмы «Слово о полку Игореве»: (К 750-му юбилею). Тбилиси, 1938.

<sup>5</sup> См.: Лавров А. Андрей Белый и Григорий Сковорода.— *Studia slavica. Acad. Sci. Hung., Br.*, 1975, t. 21, fasc. 3/4, old. 395—404.

<sup>6</sup> См.: Петровский М. Что отпирает «Золотой ключик»? Сказка в контексте литературных отношений.— *Вопр. лит.*, 1979, № 4, с. 229—251.



тексту «Золотого ключика» блоковские аллюзии, начиная с характерного образа всей символистской поэзии — пляски теней на стене — и кончая «болотными мотивами» стихотворений Пьеро-Блока. В сказке в завуалированном виде содержится и полемика с идеями формалистического театра, которыми руководствовался Мейерхольд, провозглашая необходимость воспитания «актера-марионетки». Именно такой театр, возглавляемый Карабасом-Барабасом, сатирически изображен Толстым. Противопоставлен же ему в сказке театр папы Карло, т. е. театр реалистический, эстетические и этические принципы которого скрыто указывают на МХАТ, руководимый Станиславским и Немировичем-Данченко. Так, благодаря исследованию Петровского, классическая детская сказка «Золотой ключик...» справедливо воспринимается теперь в литературоведении и как скрытое отражение борьбы двух направлений в искусстве — реализма и формализма.

В 1981 г. К. С. Рукшина в статье «Достоевский и Эдмунд Бёрк»<sup>7</sup> выдвинула предположение о глубоком воздействии на Достоевского идей трактата Бёрка «Размышления о революции во Франции» (1790). Правда, прямых свидетельств того, что Достоевский читал бёрковские «Размышления...», нет, однако в 1862 г. в январской книжке журнала братьев Достоевских «Время» был помещен перевод очерка общественных и литературных нравов Англии XVIII в., где подробно излагались концепции Бёрка.

К 70—80-м годам относятся работы автора этих строк по выявлению скрытых философских основ и суггестивных компонентов «Девяти рассказов» и повестей о Глассах Дж. Д. Сэлинджера и философско-эстетических основ романа М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита»<sup>8</sup>. Изложение итогов наших исследований в научно-популярной форме и предлагается вниманию читателей.

<sup>7</sup> См.: Рукшина К. С. Достоевский и Эдмунд Бёрк.— Изв. АН СССР. Сер. лит. и яз., 1981, т. 40, № 5, с. 413—425.

<sup>8</sup> См.: Галинская И. Л. Философские и эстетические основы поэтики Дж. Д. Сэлинджера. М., 1975; Она же. Философские основы словесного художественного творчества в свете современного научного знания.— В кн.: Философские и эстетические основы художественного творчества. М., 1980, с. 52—95; Она же. Современные философские проблемы художественной литературы. М., 1981; Она же. «Мастер и Маргарита» М. А. Булгакова: К вопросу об историко-философских источниках романа.— Изв. АН СССР. Сер. лит. и яз., 1982, т. 42, № 2, с. 106—115; Она же. Альбигойские ассоциации в «Мастере и Маргарите» М. А. Булгакова.— Там же, 1985, т. 44, № 4,

## Глава 1

### ЗАГАДКА СЭЛИНДЖЕРА

Последнее из произведений Сэлинджера (р. 1919), повесть «Хэпворт 16, 1924», увидело свет в 1965 г., и с тех пор писатель не опубликовал ни одной новой строки, если не считать интервью, которое он дал газете «Нью-Йорк таймс» в 1974 г. «Не публикуешь — и на душе спокойно. Мир и благодать. А опубликуешь что-нибудь — и прощай покой!» — говорил он корреспонденту этой газеты<sup>1</sup>.

Между прочим, это было второе интервью, которое когда-либо давал писатель. А со времени первого, данного им в 1953 г. девочке Шерли Блейни для школьного отдела газеты г. Корниша (штат Нью-Гемпшир), куда только что из нью-йоркского пригорода переселился писатель (и где он живет поныне), прошло ни много ни мало — двадцать один год. Правда, интервью, взятое девочкой, газета напечатала не в скромном уголке школьного отдела, а на месте передовой статьи, чем Сэлинджер был крайне недоволен. Однако с тех пор ссылки на эту беседу, поскольку писатель сообщил в ней несколько неизвестных до того фактов своей биографии, фигурируют буквально во всех фундаментальных работах о нем.

Что касается интервью в «Нью-Йорк таймс», то оно появилось исключительно в связи с тем, что писатель в 1974 г. узнал о попытке опубликовать без разрешения некоторые из его ранних рассказов, не вошедших в сборники. «Я люблю писать, но пишу главным образом для самого себя, для собственного удовольствия. За это, конечно, приходится расплачиваться: меня считают человеком странным, нелюдимым. Но я всего-навсего хочу оградить себя и свой труд от других»<sup>2</sup>, — заключил Сэлинджер беседу с корреспондентом «Нью-Йорк таймс».

---

<sup>1</sup> Цит. по: *О'Коннор Д. Дж. Д. Сэлинджер.* — Америка, 1981, № 301, с. 52.

<sup>2</sup> Там же.

Несмотря на столь длительное молчание писателя, критическая «сэлинджерiana», давно уже составляющая внушительную область американистики, продолжала и продолжает пополняться все новыми работами. Одни лишь набранные мелким шрифтом списки рецензий, статей, диссертаций и книг, посвященных, как выразился американский литературовед Эдмунд Уилсон, «крупнейшему из ныне здравствующих писателей»<sup>3</sup>, занимают десятки страниц. Не повлияло затворничество автора<sup>4</sup> и на популярность его произведений<sup>5</sup>. «Люди продолжают покупать и читать книги Сэлинджера, — писал в начале 80-х годов американский критик Дэниел О'Коннор. — Сэлинджер по-своему такой же провидец, как Эмерсон и Уитмен, и такой же законченный мастер, как Элиот и Фолкнер»<sup>6</sup>.

Известно, что необычайная популярность — вначале в США, а затем и во всем мире — пришла к Сэлинджеру после выхода в свет в 1951 г. его повести «Ловец во ржи». И сразу же вспыхнула дискуссия о творчестве этого художника, не утихшая, впрочем, и поныне. Укажем, например, на происшедший в 80-е годы коренной пересмотр, казалось бы, совершенно традиционного уже истолкования образа героя повести Холдена Колфилда, предпринятый в советском литературоведении. Если дотоле этот персонаж своим романтическим бунтом против порядков американского капиталистического общества вызывал, по определению В. Скороденко, «сердечное умиление» не у одного поколения критиков, то в монографии Г. Анджа-

---

<sup>3</sup> Там же, с. 54.

<sup>4</sup> Даже автор выдержавшей два издания монографии о творчестве Сэлинджера — американский литературовед Уоррен Френч, много лет живущий в одном городе с писателем, с ним так и не знаком. См.: *French W. J. D. Salinger*. Boston, 1976, p. 8.

<sup>5</sup> Первая новелла Сэлинджера («Молодые люди») была напечатана в 1940 г., а к 1965 г. он опубликовал тридцать новелл (часть из которых отобрал для вышедшей в 1953 г. книги «Девять рассказов») и шесть повестей: «Ловец во ржи» (в русском переводе «Над пропастью во ржи»), «Френни», «Выше стропила, плотники», «Зуи», «Симор: Знакомство» и «Хэпворт 16, 1924». Последние пять повестей обычно в критической литературе называют повестьями о Глассах, поскольку они рассказывают о жизни семейства Глассов. Повести «Френни», «Зуи», «Выше стропила, плотники», «Симор: Знакомство» были затем объединены писателем в две книги: «Френни и Зуи», «Выше стропила, плотники и Симор: Знакомство».

<sup>6</sup> О'Коннор Д. Указ. соч., с. 54.

паридзе «Потребитель? Бунтарь? Борец?»<sup>7</sup> Холден Колфилд охарактеризован как истеричный, капризный юный буржуа, мучимый смутной неудовлетворенностью от того, что общество не соглашалось признать его идеи и выдумки гениальными, отказываясь принять его с распростертыми объятиями в свое лоно. Но если повесть «Ловец во ржи», написанная в реалистической манере, вызвала (и продолжает, как видим, вызывать) споры об идейной принадлежности ее героя, то все последующие произведения Сэлинджера — сборник «Девять рассказов» (1953) и повести о Глассах (1955—1965) — питают дискуссии о творчестве писателя (реалист он или модернист, религиозный мистик, испытывающий сильное влечение к реализму, или декадент), помимо прочего, еще и тем, что изобилуют множеством «темных мест», загадочных эпизодов, символов, намеков и знаков, не поддающихся на первый взгляд логической интерпретации. Порой — это отдельные слова, фразы, иногда — целые эпизоды и даже сюжетные ходы.

Скажем, в повести «Выше стропила, плотники» рассказчик Бадди Гласс, сообщая о событиях, происходивших в связи с тем, что его старший брат не явился на обряд собственного бракосочетания, заключает, что в качестве свадебного подарка брату он мог бы послать окурочек сигары, поскольку все подарки брачующимся обычно бессмысленны: «Просто окурочек сигары в небольшой красивой коробочке. Можно бы еще приложить чистый листок бумаги вместо объяснения»<sup>8</sup>. На чем повесть и заканчивается. Спрашивается, какое объяснение мог содержать чистый листок бумаги?

Или другой пример, из другого произведения — рассказа «И эти губы, и глаза зеленые». Название рассказа — строка из стихотворения, напоминающая герою о его любимой женщине. И вместе с тем на протяжении всего текста настойчиво подчеркивается, что глаза у этой женщины синие-синие. Но, позвольте, почему же не зеленые, а синие?

Способны ли проникновение в подобного рода тайнопись художника, расшифровка его криптографии внести в споры об идейной направленности его творчества опре-

<sup>7</sup> *Скороденко В.* Сквозной критерий. — Лит. газ., 1983, 19 янв.; *Анджапаридзе Г.* Потребитель? Бунтарь? Борец?: Заметки о молодом герое западной прозы 60-х — 70-х годов. М., 1982.

<sup>8</sup> *Сэлинджер Дж. Д.* Выше стропила, плотники. — В кн.: Сэлинджер Дж. Д. Повести. Рассказы. М., 1965, с. 195.

деленную ясность? Ведь шифруется всегда нечто очень важное! Представим же далее читателю этой книжки наши соображения по разгадке «темных мест» в «Девяти рассказах» и повестях о Глассах Сэлинджера.

### Символика числа «девять»

Почему писатель назвал свой сборник «Девять рассказов»? Коль скоро традиционные решения — назвать книгу просто «Рассказы» либо вынести на обложку название одного из них — Сэлинджера почему-то не устраивали, может быть, он в слове «девять» выразил нечто потаенное? Тем паче, что вслед за названием книги поставлен эпиграф: «Мы знаем звук хлопка двух ладоней, // А как звучит одной ладони хлопок?»<sup>9</sup>, скрытый смысл в котором присутствует несомненно.

Указав в подписи под эпиграфом, что это дзэнский коан, Сэлинджер, однако, «опустил» имя его автора — японского поэта, художника и проповедника Хакуина Осё (1685—1768), а также самое название коана — «Одна рука». Между тем, из тысячи семисот с лишним дзэнских коанов «Одна рука» Хакуина — среди самых знаменитых! Он включен даже в число трех основных упражнений-загадок для дзэн-буддистов, проходящих начальную стадию религиозного обучения. Тут надо пояснить, что согласно учению дзэн постичь истину можно лишь интуитивно и что система загадок-коанов была специально выработана дзэнскими проповедниками с целью пробуждения в учениках интуиции подобного рода. Каждая такая загадка содержит вопрос, в котором заключен и ответ, но ответ не прямой, а парадоксальный, отчего коаны сравнивают подчас с древнегреческими апориями, видя в них схожие упражнения на переход от формально-логического мышления к поэтически-ассоциативному. Коан же Хакуина, в частности, нацелен на то, чтобы убедить ученика в непостижимости мира, в том, что все видимое, слышимое, осязаемое человеком столь же эфемерно, как и звук хлопка одной ладони.

Та же роль, в сущности, отведена коану Хакуина и у Сэлинджера. Извещая осведомленного читателя, что в «Девяти рассказах» он найдет помимо «хлопка двух ладоней», т. е. высказанного, и нечто скрытое, подразумеваемое (тем паче, что согласно дзэнским постулатам

<sup>9</sup> *Salinger J. D. Nine stories. N. Y., 1970.*

словами истину выразить нельзя), дзэнский коан «Одна рука» адресуется, возможно, и читателю «непосвященному». Но — лишь при условии, что тот проделает определенную интеллектуальную работу, дабы постичь смысл восточной загадки, направляющей разум к выходу за пределы обыденного сознания.

Однако возвратимся к вопросу о том, почему число рассказов сборника вынесено на обложку или, вернее, какой смысл в этом числе заключен, если, конечно, оно не является итогом простого подсчета новелл?

Методика дешифровки определилась путем последовательного обозрения символических значений числа «девять» в пределах религиозно-философских учений Востока, ибо целый ряд категорий из аппарата последних постоянно присутствует в сэлинджеровских текстах. Так в конце концов и был обнаружен ключ к шифру — связанная на одном из этапов своего развития с числом «девять» концепция традиционной индийской поэтики «дхвани-раса».

С числом «девять», правда, мы встречаемся также и в одной из философских метафор «Махабхараты»: «девятывратный град», обозначающей человеческое тело, в коем обитает «горожанин» — дух, чистое субъективное сознание, считавшееся в древнеиндийской философии бесконечным и непознаваемым<sup>10</sup>. Однако категорически утверждать, что название сэлинджеровского сборника является скрытым парафразом метафоры «девятывратный град», мы — при всей соблазнительности этого заключения — все же не решаемся. Это лишь предположение, и если бы оно когда-нибудь подтвердилось, выяснилось бы, возможно, что, прибегая к данной фигуре, Сэлинджер как бы уподоблял — эзотерически — свои «Девять рассказов» живому человеческому организму.

Конечно, в принципе такой подход к произведениям искусства отнюдь не нов. Еще Кант, сопоставляя природу с искусством, видел в том и другом живое органическое целое<sup>11</sup>. Используя эту идею, отождествлял произведения искусства с органической природой и Шеллинг. Тожественные по своей внутренней сути природа и дух, по Шеллингу, представляют собой самообнаружение еди-

<sup>10</sup> Махабхарата: В 8-ми кн. Ашхабад, 1956—1967, кн. 3, с. 457, 558, 586.

<sup>11</sup> «На изящное искусство,— писал Кант,— надо *смотреть* как на природу, хотя и сознавать, что оно искусство» (Кант И. Соч.: В 6-ти т. М., 1965, т. 5, с. 322).

ного абсолюта, объективным свидетельством чего и выступает сознательное художественное творчество. Произведение искусства, считал он, появляется в результате того, что человеческий разум объединяет с помощью творческого воображения свои субъективные импульсы и восприятия с феноменами органической природы. Словом, творческий процесс, по Шеллингу, — это такая творческая активность, которая более всего напоминает активность бога. Сходными были и эстетические идеи немецких романтиков. «Мы живем в огромном (и в смысле целого и в смысле частных) романе», — писал Новалис<sup>12</sup>.

Но отражает ли книга Сэлинджера «Девять рассказов» влияние этих идей? То есть претендует ли она по замыслу автора на статус цельного организма? Трудно сказать. Но вот советский литературовед А. Мулярчик, например, почувствовал, что сборник «Девять рассказов» представляет собой безусловную художественную целостность, отчего и рассмотрел его в книге «Послевоенные американские романисты» наравне с рядом известных романов<sup>13</sup>.

И все же, несмотря на то что объединением девяти рассказов в одну книгу Сэлинджер как бы обобщенно воспроизводит эмоциональный, психический, духовный строй человеческого индивида, отражая основную гамму людских настроений, переживаний, страстей, т. е. в большой мере достигает «шеллингианской» цели уподобления произведения искусства органической природе (а в терминах древнеиндийской философии — «девятывратному граду»), наше сопоставление названия сборника «Девять рассказов» с восточной метафорой «девятывратный град» не более чем гипотетично. В то же время зависимость названия сборника от одной из теорий древнеиндийской поэтики представляется нам несомненной.

О том, что парадигмы традиционной индийской поэтики могут быть применены и при создании современных литературных произведений, индологи, в том числе и советские, писали не раз. Академик А. П. Баранников даже считал древнеиндийскую поэтику единственной, «построенной на научных основах и разработанной до парази-

---

<sup>12</sup> Литературная теория немецкого романтизма: Документы. Л., 1934, с. 137.

<sup>13</sup> Мулярчик А. Послевоенные американские романисты. М., 1980, с. 119—124.

тельной тонкости»<sup>14</sup>. Согласно одной из ее кардинальных доктрин художественное наслаждение от литературного произведения достигается не благодаря образам, создаваемым посредством прямых значений слов, но теми ассоциациями и представлениями, которые этими образами вызываются.

В традиционной индийской поэтике существовала концепция, по которой скрытое, проявляемое значение художественных произведений — «дхвани» — понятно лишь тем избранным ценителям, в чьих душах сохранились воспоминания о предыдущих воплощениях. Только благодаря этому они и обладают той эстетической сверхчувствительностью, сверхинтуицией, которые позволяют им постигать сокровенный смысл произведений искусства, получать от них истинное удовольствие, т. е. в полной мере воспринимать их поэтические настроения — «раса»<sup>15</sup>.

Только к таким ценителям, по мысли теоретиков древнеиндийской поэтики, и обязан апеллировать настоящий художник. А создаваемые им в расчете на знатоков, людей «с созвучным сердцем» (перевод Б. А. Ларина<sup>16</sup>), литературное произведение должно было заключать в себе один из трех типов «дхвани» — скрытого смысла:

I — подразумевать простую мысль;

II — вызывать представление о какой-либо семантической фигуре;

III — внушать то или иное поэтическое настроение («раса»).

Последний, третий тип «дхвани», или «затаенного эффекта» (термин Б. А. Ларина<sup>17</sup>), считался высшим видом поэзии.

На первых порах различались восемь поэтических настроений. Так, установивший этот канон трактат о драматургии, приписываемый легендарному индийскому мудрецу Бхарате (VI—VII вв.), определил следующие виды

---

<sup>14</sup> *Тулси Дас*. Рамаяна, или Рамачаритаманаса: Море подвигов Рамы/Пер. с инд., коммент. и вступ. ст. акад. А. П. Баранникова. М.; Л., 1948, с. 40.

<sup>15</sup> Во избежание аналогий с русским словом «раса» (племя, порода и т. д.) мы здесь и в дальнейшем этот термин древнеиндийской поэтики не склоняем.

<sup>16</sup> *Ларин Б.* Учение о символе в индийской поэтике.— В кн.: Поэтика. Л., 1927, вып. 2, с. 32.

<sup>17</sup> См.: Там же, с. 31.



и порядок «раса»:

- |                     |                               |
|---------------------|-------------------------------|
| 1 — эротика, любви; | 5 — мужества;                 |
| 2 — смеха, иронии;  | 6 — страха;                   |
| 3 — сострадания;    | 7 — отвращения;               |
| 4 — гнева, ярости;  | 8 — изумления,<br>откровения. |

Спустя несколько веков Удбхата (VIII—IX вв.) обосновал необходимость добавления еще одного поэтического настроения («раса»), девятого по счету:

9 — спокойствия, ведущего к отречению от мира.

Теорию «дхвани» (т. е. теорию поэтической суггестии), согласно которой требовалось строить художественное поэтическое произведение так, чтобы в нем наличествовал скрытый смысл, намек («дхвани»), позволяющий внушить то или иное из девяти поэтических настроений, в IX в. сформулировал в трактате «Дхваньялока» («Свет дхвани») Анандавардхана.

Канон девяти поэтических настроений оставался неизменным вплоть до эпохи индийского средневековья, когда в результате исследований одного из теоретиков «дхвани-раса», Мамматы (XI—XII вв.), число «раса» было признано необходимым минимально увеличить. Так появилось десятое (и последнее) поэтическое настроение — родственной нежности, близости<sup>18</sup>.

Возвратимся, однако, к названию сэлинджеровского сборника «Девять рассказов». На наш взгляд, угадываемый, «проявляемый» смысл этого названия как раз и состоит в том, что оно подразумевает «простую мысль», а именно в книге воплощены девять видов поэтических настроений. А поскольку в их перечне традиционная индийская поэтика закрепила за каждым свое постоянное место, свой, так сказать, порядковый номер, мы и намерены далее показать, что в названном выше сборнике последовательность расположения рассказов выдержана Сэлинджером в зависимости от того, какое «по счету» поэтическое настроение в нем воплощено (см. табл.).

Характеризуя психологическое состояние знатока, у которого поэтические настроения произведений искусства вызывают суггестивно особый вид переживаний, один из позднейших теоретиков школы «дхвани-раса», Джаяганнатха (XVII в.), указывал, что подобного рода

<sup>18</sup> См.: *Keith A. B. A history of Sanskrit literature. Oxford, 1928, p. 383—385.*

№ п/п	Поэтические настроения («раса»)	Названия рассказов
1	Эротика, любовь	«Отличный день для банановой сельди»
2	Смех, ирония	«Дядюшка Виггили в Коннектикуте»
3	Сострадание	«Перед самой войной с эскимосами»
4	Гнев, ярость	«Человек, Который Смеялся»
5	Мужество	«В яльнике»
6	Страх	«Посвящается Эсме, с любовью и сердоболием»
7	Отвращение	«И эти губы, и глаза зеленые»
8	Изумление, откровение	«Голубой период де Домье-Смита»
9	Спокойствие, ведущее к отречению от мира	«Тедди»

эстетическое удовольствие коренным образом отличается, скажем, от того чувства, что испытывает обычно мужчина, когда ему сообщают: «У тебя родился сын!»<sup>19</sup> Иначе говоря, это психологическое состояние должно быть, применяя известную формулировку Канта, «удовольствием рефлексии», а не «удовольствием наслаждения, исходящего из одного лишь ощущения»<sup>20</sup>.

Несколько забегаая вперед, заметим, что Сэлинджер, используя выработанные санскритской поэтикой изощренные категории и утонченную технику письма, апеллировал, конечно, не только к знатокам, — хотя бы уже по той причине, что даже среди литературоведов не так уж много людей, знакомых с основами традиционной индийской поэтики и эстетическим арсеналом теории «дхвани-раса». Не говорим уж о том, что большинство произведений Сэлинджера популярны во всем мире и во всех читательских сферах. И противопоставлять элементы реализма в его творчестве увлечению писателя мистикой и религиозно-философской символикой Востока, утверждать, что индуистские криптограммы для него важнее открыто реалистической оснастки произведений, либо наоборот, было бы, на наш взгляд, неверным. По всей вероятности, художественному видению Сэлинджера присуще органичное слияние того и другого. Проникновение же в сэлинджеровскую тайнопись, в глубины символики его новелл и повестей поможет уяснить ту совокупность принципов,

<sup>19</sup> См.: Ibid., p. 397.

<sup>20</sup> Кант И. Соч., т. 5, с. 321.

взглядов и убеждений, которые определяют отношение писателя к действительности.

Как писателем решается проблема отношения сознания к бытию и знания о мире — к самому миру? Вот вопросы, на которые мы хотели прежде всего получить точный ответ, приступая к конкретному философско-эстетическому анализу «Девяти рассказов» и повестей о Глассах.

### «Отличный день для банановой сельди»

О том, что суггестивный эффект открывающего сборник рассказа «Отличный день для банановой сельди» — внушение поэтического настроения эротики, любви (т. е. «раса»-1), как бы предуведомляет любителей санскритской поэзии самое название новеллы. Ведь входящее в него слово «банан» традиционно связано в народном представлении индусов с любовью. Это древнее поверье было использовано, например, таким выдающимся знатоком индийского эпоса, как Валерий Брюсов:

Лист широкий, лист банана  
На журчащей Годавери,  
Тихим утром — рано-рано  
Помоги любви и вере.

В примечании к стихотворению («На журчащей Годавери») Брюсов объясняет этот образ так: «Индусские женщины гадают о любви, пуская по течению рек листья банана с положенными на них цветами. Если лист опрочинется, это предвещает несчастье»<sup>21</sup>.

В США же экзотическим словом «*bananafish*» называют один из сортов промысловой сельди. Поэтому в журнале «Америка» в 1962 г. название сэлинджеровского рассказа и было первоначально переведено как «Отличный день для селедки»<sup>22</sup>. Но в 1981 г. в этом же издании употребляется известное советскому читателю название «Хорошо ловится рыбка-бананка»<sup>23</sup>. Мы же пользуемся дословным переводом названия новеллы исключительно для удобства ее анализа.

Новелла состоит из двух сцен и эпилога. Симор Гласс и его жена Мюриэль отдыхают во Флориде. В отсутствие

<sup>21</sup> См.: Брюсов В. Я. Собр. соч.: В 7-ми т. М., 1973, т. 1, с. 575.

<sup>22</sup> Майзнер А. Песнь любви Сэлинджера.— Америка, 1962, № 75, с. 59.

<sup>23</sup> О'Коннор Д. Указ. соч., с. 52.

мужа Мюриэль разговаривает по телефону с находящейся в Нью-Йорке матерью. Разговор идет о Симоре, которого теща считает человеком психически неуравновешенным, в связи с чем и обеспокоена судьбой дочери. Пребывающий во время этого разговора на пляже близ отеля Симор беседует с трехлетней девочкой Сибиллой. Он рассказывает ей собственного сочинения сказку о банановых седелках, которые заплывают в подводную банановую пещеру, объедаются там бананами, заболевают банановой лихорадкой и умирают. После этого Симор возвращается к себе в гостиницу и, взглянув на спящую на кровати жену, достает пистолет и стреляет себе в висок.

В согласии с сущностью теории «дхвани-раса», суггестивное поэтическое настроение «слышится» читателю, «как отзвук, как эхо»<sup>24</sup>. В рассказе то и дело подчеркивается, например, бледность героя, а также в различных сочетаниях часто повторяется эпитет «синий». Для тех, кто знаком с индийским философским эпосом, в этих повторах тоже содержится информация о поэтическом настроении художественного произведения — эротике, любви. Ибо в «Махабхарате», «Рамаяне» и т. д. бледность персонажей — первейший признак их одержимости любовью, а эпитет «синий» вызывает ассоциацию с синим цветком лотоса — неперменным атрибутом бога любви Камы.

При этом следует также иметь в виду, что чувство любви, особенно ведущее к продолжению жизни, положительной эмоцией в древнеиндийской философии отнюдь не считается. Ведь основной постулат мировоззрения индуизма состоит в том, что всякое желание человека, в том числе и любовное, расценивается как путь, ведущий к несчастью и злу, отчего и бог любви Кама в индийском эпосе отнюдь не носитель добра: в народном представлении он даже сливается порой с образом злого духа Мары — символом соблазна и греха. Любовь для индуиста — зло еще и потому, что порождает низменные побуждения по отношению к другим. Вот и в рассказе «Отличный день для банановой сельди» трехлетняя Сибилла, испытывающая симпатию к Симору и ревнующая к нему свою подружку Шерон, требует, чтобы он столкнул Шерон с табуретки, если та снова подсядет к нему, когда Симор будет музицировать в салоне.

---

<sup>24</sup> Баранников А. П. Индийская филология: Литературоведение. М., 1959, с. 81.

Склонная к классификации и разбивке всего сущего на категории, индуистская философия и в чувстве любви различает десять стадий, рассматривая их исключительно как дорогу к смерти, которая наступает от душевной болезни либо в результате самоубийства<sup>25</sup>. В новелле «Отличный день для банановой сельди» теща Симора Гласса считает его душевнобольным, а в эпилоге он стреляется.

Одно из темных мест рассказа — почему у селедки из сказки, которую Сибилле рассказывает Симор, во рту 6 бананов? И почему другая селедка, оказавшись в пещере, съедает 78 бананов? Что стоит за этими числами? Начнем с того, что в индийской традиции банан не только символ любви, но, философски, еще и знак непрочности, слабости: ведь ствол бананового дерева образован не из древесины, а из наслоений листьев. «В мире нет костяка, он подобен поросли банана», — сказано в «Махабхарате»<sup>26</sup>. «Нестойкий банан», — говорится там же о человеке<sup>27</sup>. В свою очередь, числа 6 и 78 находим в двух древнеиндийских классификациях — человеческих страстей и причин, которые порождают жажду жизни (танха), приводящую человека к гибели. Согласно первой классификации, есть 6 видов «нечистых» страстей, «загрязняющих ум»<sup>28</sup>: 1) любовь, 2) ненависть, 3) гордыня, 4) невежество, 5) ложные взгляды, 6) сомнения. А танху по второй классификации вызывают пять чувств и память. Но в зависимости от того, в каких комбинациях чувств и памяти проявляется танха, она может иметь 36, 78 и даже 108 видов<sup>29</sup>. По всей вероятности, 6 бананов во рту одной из Симоровых селедок и олицетворяют 6 видов «нечистых» страстей, а 78 бананов, съеденных другой рыбкой, равнозначны 78 видам жажды жизни.

Сочиненная Симором сказка вызывала у всех интерпретаторов новеллы одинаковую реакцию: на вопрос, не является ли эта сказка парадигмой собственной ситуации ее сочинителя и рассказчика, все они отвечали утвердительно. И это объяснимо. Для западного философ-

---

<sup>25</sup> Walker B. The Hindu world. N. Y., 1968, vol. 1, p. 608.

<sup>26</sup> Махабхарата, кн. 3, с. 377.

<sup>27</sup> Там же, кн. 4, с. 430.

<sup>28</sup> Арья Шура. Гириянда джатак, или Сказания о подвигах Бодхисаттвы. М., 1962, с. 330.

<sup>29</sup> Дхаммапада/Пер. с пали, введ. и коммент. В. Н. Топорова, М., 1960, с. 154.

ского мышления, привыкшего к точным логическим дефинициям и аристотелевским категориям, непостижимо, чтобы одна и та же традиция одновременно допускала существование нескольких точек зрения на одно явление и чтобы при этом не нарушалось единство учения. «Когда Симор, подшучивая над маленькой девочкой, рассказывает ей о сказочной банановой сельди, которая заплывает в пещеру, где ест много бананов, но погибает, потому что не пролезает в двери, он фактически имеет в виду свою женитьбу»<sup>30</sup>, — пишет американский критик О'Коннор, и таково общее мнение критики. Однако смерть в индуизме имеет два противоположных толкования: она величайшее горе и величайшее счастье. Горе, если ведет к новому перевоплощению, т. е. продолжению жизни, а следовательно, и к повторению земных страданий; счастье, когда является переходом к вечному блаженству, исключая дальнейшие земные воплощения.

Единодушно ставя знак равенства между самоубийством Симора и судьбой обжествившейся бананами и оттого погибшей селедки, интерпретаторы салинджеровской новеллы как раз и не учитывали изложенных выше особенностей индийского религиозно-философского сознания. Тем паче, что обе эти коллизии, кроме буквального смысла, имеют еще и проявляемое значение. А именно, учитывая философскую и эстетическую установки автора, т. е. мировоззрение индуизма и теорию «дхвани-раса», вполне допустимо утверждение, что банановая сельдь — слабый человек — жаждет жизненных удовольствий (танха), а это губительно, ибо ведет к продолжению существования, тогда как для Симора добровольная смерть — не гибель, а путь к спасению, нирване, т. е. к полному и окончательному освобождению от желаний. Согласно догматам джайнизма<sup>31</sup>, например, самоубийство является вполне законным и даже необходимым актом, если человек не в силах противиться страстям. Больше того, джайнисты верят, что такое самоубийство даже «возвеличивает жизнь», ибо главным «объектом соблазна» считается в джайнизме женщина. Это она обычно мешает мужчине выполнить свое жизненное назначение — отрешиться от желаний.

---

<sup>30</sup> О'Коннор Д. Указ. соч., с. 52.

<sup>31</sup> Одна из неортодоксальных, но чрезвычайно распространенных версий индуизма, «религия монахов с весьма строгими правилами для мирян» (Пергольд О. Джайнизм. — В кн.: Боги, брахманы, люди: Четыре тысячи лет индуизма. М., 1969, с. 124).

Джайнисты верят, что в подобной ситуации решение покончить счеты с жизнью сразу обеспечивает человеку право на нирвану<sup>32</sup>.

Таким образом, в проявляемом значении («дхвани») рассказа «Отличный день для банановой сельди» находим два соположенных пласта представлений о человеке: 1) как о существе слабом, обуреваемом жаждой жизни и стремлениями к чувственным удовольствиям, и 2) как о натуре исключительной, способной преодолеть все житейские соблазны, чтобы навсегда слиться с божественной субстанцией. Ведь все индуистские вероучения видят «смысл существования в том, чтобы интуитивно познать, что множественность мира — это обман, ибо есть лишь одна Жизнь, одна Сущность и одна Цель. В постижении данного единства индуисты видят величайшее благо, спасение, освобождение и высшее значение. Жизнь вечна, безгранична не своей продолжительностью, а познанием вселенной в себе самом и себя во всем»<sup>33</sup>.

При всем том не исключено, что анализируемая новелла содержит еще один смысловой суггестивный слой, но уже с сугубо американским колоритом. Ибо у слова «bananafish», заполняющего собой, можно сказать, весь рассказ «Отличный день для банановой сельди», в английском языке имеется свой собственный подтекст. Англоязычному читателю оно непременно напомним о жаргонных словосочетаниях «to go banana», «to get banana», означающих «спятить», «рехнуться». Дело в том, что после второй мировой войны в интеллектуальных кругах США, к которым принадлежат все герои произведений Сэлинджера, возник чуть ли не повальный интерес к теории и практике психоанализа. Вот и в новелле «Отличный день для банановой сельди» упоминаются (в телефонном разговоре Мюриэль с матерью) два врача-психоаналитика, один из которых поставил Симору крайне пессимистический диагноз. Отношение к увлечению американцев психоанализом у писателя весьма ироничное. Содержащееся в первом рассказе сборника лишь в виде намека поэтическое настроение иронии более активно, но опять-таки исподволь внушается читателю во второй новелле.

---

<sup>32</sup> Там же, с. 135; Махабхарата, кн. 4, с. 25.

<sup>33</sup> Мергаут Б. Учение индуизма.— В кн.: Боги, брахманы, люди, с. 61.

## «Дядюшка Виггили в Коннектикуте»

В русских переводах второй рассказ сборника увидел свет под названиями «Лодыжка-мартышка» и «Лапа-растяпа»<sup>34</sup>, мы же вновь прибегаем к дословному переводу названия в интересах философско-эстетического анализа произведения в целом. Итак, Дядюшка Виггили, или, точнее, старый хромой кролик Дядюшка Виггили Длинные Ушки,— главный герой детских книжек известного американского писателя начала XX в. Говарда Гэриса, до сих пор любимых юными читателями США<sup>35</sup>. Старый кролик Дядюшка Виггили страдал ревматизмом и поэтому ходил с костылем. Эта игрушка столь же популярна среди американских детей, как у нас Буратино.

В рассказе «Дядюшка Виггили в Коннектикуте» описана встреча двух университетских подруг, посещавших один и тот же семинар по психоанализу. Обе оставили учебу в 1942 г., а встреча их происходит спустя некоторое время после окончания второй мировой войны. Одна из подруг, Элоиза,— хозяйка добропорядочного среднебуржуазного коннектикутского дома, другая, Мэри-Джейн,— ее гостя. Из беседы, во время которой подруги то и дело прикладываются к виски с содовой, выясняется, что Элоиза все еще тоскует по своему погибшему во время войны другу студенческих лет Уолту. Оказывается, воспоминания о нем (это он назвал Элоизу, когда она подвернула ногу, Дядюшкой Виггили и вообще замечательно умел ее развлекать и смешить) теперь единственное, что скрашивает внешне респектабельную, а в действительности унылую жизнь хозяйки дома — жизнь, тоскливость и безотрадность которой она бессильна изменить при всем знании новейших теорий психоанализа.

Ситуация, в которой находится героиня новеллы, как бы воспроизводится в играх ее маленькой дочери Рамоны. Девочка то и дело слышит от матери о погибшем, но незримо постоянно присутствующем в доме Уолте и, в свою очередь, не имея друзей-сверстников (в пригороде, где они живут, все соседи бездетны), придумывает себе несуществующих дружков, которые затем так же, как Уолт, погибают.

<sup>34</sup> Сэлинджер Дж. Д. Лодыжка-мартышка.— Неделя, 1964, 8—14 нояб.; Он же. Лапа-растяпа.— В кн.: Сэлинджер Дж. Д. Повести. Рассказы, с. 242—254.

<sup>35</sup> См. об этом: *Garis R. My father was uncle Wiggily. N. Y. etc., 1966, p. 86—95.*



Эта параллель восходит к одному из композиционно-стилистических приемов древнеиндийской литературы, так называемому соединению парных строф, трактующих одну тему в контрастных планах, положительном и отрицательном<sup>36</sup>. Пока вымышленные друзья маленькой Рамоны «живы», она всячески заботится о них, предана им всей душой, готова ради них на жертвы, тогда как ее мать, сама того, возможно, не понимая, не более чем тоскует по человеку, с которым ей было приятно и весело проводить время. Иными словами, самоотверженная, «дающая» любовь противопоставлена автором любви эгоистической, «берущей».

Структуру парных строф, по-разному интерпретирующих одну тему, Сэлинджер усиливает к тому же, вводя в новеллу санскритскую риторическую фигуру, которая именуется «подчиненным проявляемым» и подробно описана поэтом и теоретиком «дхвани-раса» Анандавардханой (IX в.) в трактате «Свет дхвани»<sup>37</sup>. Суть этой фигуры такова: выраженное в произведении должно быть более красиво, чем проявляемое, а внушаемому читателю поэтическому настроению надлежит в данном случае отступить на второй план. Поэтическое настроение, пишет Анандавардхана, тут вторично и должно быть «похоже на царя, следующего за своим приближенным во время его свадьбы»<sup>38</sup>. Так и во второй новелле сборника «Девять рассказов»: выраженное в ней — самоотверженная, бескорыстная любовь девочки — более красиво, чем проявляемое — эгоистическое чувство ее матери. Отступившее же подобно царю на свадьбе приближенного: суггестивное поэтическое настроение новеллы «Дядюшка Виггили в Коннектикуте» — смех, ирония (т. е. «раса»-2).

Между прочим, внушению каждого поэтического настроения школой «дхвани-раса» предписано употребление своего цвета, о котором авторам рекомендовалось настойчиво упоминать в ходе повествования. У поэтического настроения эротики, любви («раса»-1) он темный (отчего в рассказе «Отличный день для банановой сельди» доминирует темный цвет океана и темнота подводной пещеры), а у произведений, которые должны суггестивно вызывать эффект смеха, иронии («раса»-2), он белый, потому что с белым цветом, как правило, соотносится смех

<sup>36</sup> Дхаммапада, с. 59—61.

<sup>37</sup> Анандавардхана. Дхваньялока. («Свет дхвани») / Пер. с санскрита, введ. и коммент. Ю. М. Алихановой. М., 1974, с. 171.

<sup>38</sup> Там же.

в индийской символике. У того же Анандавардханы, например, читаем: «А между тем наступил долгий период времени, именуемый летом, и, громко смеясь белым, как цветущий жасмин, смехом, поглотил два месяца поры цветов»<sup>39</sup>. В рассказе «Дядюшка Виггили в Коннектикуте» и это предустановление Сэлинджером тщательно соблюдено: за окнами дома, в котором происходит действие, все покрыто изморозью.

Теоретики школы «дхвани-раса» писали также, что в литературных произведениях, построенных в канонах «раса»-2, т. е. внушающих юмористическое или сатирическое настроение, поведение персонажей или их одежда, или речь должны отклоняться от нормы. В анализируемом рассказе поведение беседующих подруг, которые вначале шутят и смеются вполне естественно, постепенно, под влиянием выпитого, становится все более и более странным. Веселье переходит в истерический смех, а затем в пьяное рыдание.

Древнеиндийская поэтика требует, чтобы скрытый смысл произведения воспринимался подобно тому, как после удара колокола слышится гудение<sup>40</sup>. Анандавардхана сравнивал поэтическое настроение в литературном произведении с нитью, на которой нанизана гирлянда цветов. На суггестивную нить скрытого смысла как бы нанизан и сюжет рассказа «Дядюшка Виггили в Коннектикуте», в котором Сэлинджер путем сложных и тонких ассоциаций стремится внушить читателю заданное поэтическое настроение.

### «Перед самой войной с эскимосами»

В согласии с приведенной схемой третий от начала рассказ сэлинджеровского сборника своей композиционно-стилистической системой должен соответствовать правилам создания третьего по счету поэтического настроения в классификации «дхвани-раса», которое обозначено в нашей таблице термином «сострадание».

Тут, однако, следует заметить, что тот или иной термин, которым в этой классификации обозначают поэтические настроения, определяет последние отнюдь не однозначно. Поэтому термины «шока» и «каруна», которыми в классификации обозначена «раса»-3, переводятся

<sup>39</sup> Там же, с. 99.

<sup>40</sup> Щербатский Ф. И. Теория поэзии в Индии.— В кн.: Избранные труды русских индологов-филологов. М., 1962, с. 292.

не только буквально, т. е. как «скорбь» и «патетика», но и рядом других слов этого же психологического спектра: грусть, печаль, горесть, сострадание, сопереживание, отзывчивость, сочувствие, милосердие.

Необходимо также указать, что наличие в литературных произведениях школы «дхвани-раса» того или иного главного поэтического настроения отнюдь не исключало возможностей внушения читателю других поэтических настроений, т. е. одного или нескольких из оставшихся восьми. «Девять чувств могут быть то главными, то второстепенными,— читаем у академика Щербатского,— смотря по тому, какую они играют роль»<sup>41</sup>.

В новелле «Перед самой войной с эскимосами», на наш взгляд, таким второстепенным чувством, внушаемым для усиления главного (сострадания), является поэтическое настроение любви. Читатель должен ощутить, что у пятнадцатилетней Джинни, наряду с состраданием к брату ее соученицы, двадцатичетырехлетнему Фрэнклину, возникает неосознанная ею самую влюбленность. Сюжет новеллы таков. Школьницы Джинни Мэнокс и Селена Графф возвращаются в такси с теннисной тренировки. Они договорились платить за такси пополам, но вот уж четвертый раз Селена этого условия почему-то не выполняет. Обиженная Джинни требует, чтобы та сегодня же возместила ей половину расходов. Поскольку нужной суммы у Селены с собой нет, девочки заходят к Граффам. Должница отправляется за деньгами в комнату матери, а Джинни, не раздеваясь, в пальто, ждет в гостиной, куда входит в поисках домашней аптечки порезавший себе палец бритвой брат Селены Фрэнклин.

Действие рассказа происходит в мае 1945 г., сразу после окончания войны. Фрэнклин, с детства страдавший болезнью сердца, в армии не служил, но все военные годы работал на авиационном заводе. Теперь родители желают, чтобы сын завершил образование, но сам он считает, что возвращаться в колледж ему уже поздно. А что еще делать — не знает. Из разговора с ним Джинни выясняет, что Фрэнклин безответно влюблен в ее старшую сестру, собирающуюся замуж. И Джинни решает, что он просто «лопух», неудачник, но вместе с тем чувствует, что как человек Фрэнклин необычайно кроток и добросердечен. Полагая, что девочка после тенниса проголодалась, Фрэнклин, уходя из гостиной, сует ей сэндвич с курицей.

<sup>41</sup> Там же, с. 276.

Когда же Селена спустя какое-то время приносит ей деньги, Джинни отказывается их брать под предлогом того, что Селена приносила на тренировку мячи, не требуя никакой компенсации. И еще говорит: «У тебя на вечер никаких особых планов нет? Может, я зайду?»<sup>42</sup>. Селена удивлена такой переменной в Джинни: ведь до этого они не были подругами. Заканчивается рассказ тем, что, выйдя на улицу и опустив руку в карман пальто, чтобы достать кошелек, Джинни находит сэндвич Фрэнклина. Она хочет его выбросить, но почему-то не может этого сделать. И вспоминает, что несколько лет назад ей понадобилось три дня, чтобы заставить себя выбросить пасхального цыпленка, которого она нашла мертвым в опилках, на дне своей корзины для бумаг.

Поэтическое настроение рассказа — сострадание — внушается читателям иначе, чем соответствующие поэтические настроения двух предыдущих новелл. Если там они наращивались постепенно, то здесь использован прием, сформулированный теоретиками «дхвани-раса» следующим образом: «скрытый смысл чувствуется непосредственно одновременно с буквальным»<sup>43</sup>. Анандавардхана описал этот канон метафорически: «Подобно тому как свет светильника не исчезает в тот момент, когда благодаря этому светильнику рождается познание горшка, свет выраженного [не пропадает] при познании проявляемого»<sup>44</sup>.

В рассказе «Перед самой войной с эскимосами» нет сложных ассоциаций и композиционно-стилистических фигур. Прост и примененный Сэлинджером прием параллелизма. В гостиной, в промежутке между возвращением Селены и уходом Фрэнклина, появляется приятель последнего Эрик, который в ожидании товарища рассказывает Джинни о бездомном писателе, которого он, пожалев, приютил у себя и познакомил с нужными тому людьми. А кончилось все тем, что новый друг обокрал своего благодетеля и скрылся. Суть параллели состоит в том, что движение чувств у Джинни к Селене и Фрэнклину идет от обиды к состраданию, а во вставном эпизоде (он инкорпорирован в новелле согласно простейшему приему древней поэтики: новый персонаж пришел и рас-

---

<sup>42</sup> *Сэлинджер Дж. Д.* Перед самой войной с эскимосами. — Неделя, 1964, 15—21 марта, с. 11.

<sup>43</sup> *Щербатской Ф. И.* Указ. соч., с. 292.

<sup>44</sup> *Анандавардхана.* Указ. соч., с. 159.

сказал) чувства движутся в обратном порядке — от сострадания к обиде.

Скрытое указание на то, что поэтическое настроение новеллы «Перед самой войной с эскимосами» — «раса»-3, т. е. сострадание, содержится и в имени одной из девочек — Селены, напоминающем о луне. В древнеиндийском же философско-религиозном эпосе, и в частности в «Рамаяне», со светом луны сравниваются сострадание, милосердие. Однако у Сэлинджера тема сострадания вовсе не соотносится с образом Селены. Ее имя в данном случае — так называемое проявляющее слово<sup>45</sup>, которое помогает сведущему в санскритской поэтике читателю понять суггестивный смысл произведения. Что же касается введения в текст доминирующего цвета, то «раса»-3 требует серого цвета<sup>46</sup>. В новелле «Перед самой войной с эскимосами» это условие Сэлинджером соблюдено: в двух эпизодах (рассказ Фрэнклина и рассказ Эрика) комнату завлакивает табачный дым.

В 1948 г., когда рассказ «Перед самой войной с эскимосами» впервые появился в журнале «Нью-Йоркер», ряд американских критиков объявили его неудачей Сэлинджера. Но спустя год писатель был удостоен за этот рассказ премии имени О'Генри. А вскоре о нем стали писать, как о литературном произведении, в котором Сэлинджер показал истоки процесса отхода детей от отцов, который в конце 40-х годов в США лишь зарождался.

### «Человек, Который Смеялся»

В новелле «Человек, Который Смеялся» рассказ ведется от первого лица. Повествователь, мужчина лет сорока, вспоминает события, свидетелем которых он был девятилетним мальчиком в 1928 г. Вместе с другими детьми он оставался после школы на попечении студента Джона Гедсудски. Последний по договоренности с родителями развлекал ребят, увозя их в своем дышащем на ладан, переделанном из старого продуктового фургона автобусике в один из нью-йоркских парков, где они играли

---

<sup>45</sup> Алиханова Ю. М. Некоторые вопросы учения о дхвани в древнеиндийской поэтике.— В кн.: Проблемы теории литературы и эстетики в странах Востока. М., 1964, с. 32.

<sup>46</sup> De S. K. History of sanskrit poetics: In 2 vols.— Calcutta, 1960, vol. 2, p. 273—274.

под его руководством в футбол или бейсбол. А по дороге рассказывал им историю о благородном разбойнике по имени Человек, Который Смеялся. Спустя какое-то время в их поездках стала принимать участие очень красивая девушка Мэри Хадсон, подруга Джона. Как теперь понимает рассказчик, Мэри в отличие от Джона, который зарабатывал себе на учебу и жизнь трудом воспитателя, была дочерью очень богатых родителей и встречалась со своим возлюбленным втайне от них. Пока Мэри ездила в автобусе вместе с ребятами и принимала участие в их играх, Человек, Который Смеялся одерживал над своими противниками победу за победой, и его приключения казались нескончаемыми. Но когда Мэри пришлось все-таки расстаться с Джоном, дети услышали из уст своего воспитателя грустный рассказ о том, как Человек, Который Смеялся был пойман своими врагами и в страшных мучениях погиб.

Согласно теории «дхвани-раса» правила воплощения в литературном произведении внушаемого эффекта гнева, ярости («раса»-4) требовали применения целого ряда специфических изобразительно-выразительных средств:

- 1) усложненной композиции;
- 2) применения в некоторых местах устрашающего, напыщенного стиля (классическим примером которого являлся центральный эпизод «Махабхараты», где показана битва героев-пандавов с их злейшим врагом Дурьодханой: тут кровь льется рекою, обагрывая руки героев, на врага обрушиваются страшные удары палицы и т. п.);
- 3) доминирования красного цвета<sup>47</sup>;
- 4) употребления различного рода удвоений согласных и длинных, сложных слов.

А теперь посмотрим, сколь точно выполнены эти требования в четвертой по счету новелле сборника «Девять рассказов».

1) В построении сюжета использован сложный параллелизм, композиция, именуемая «системой вложенных друг в друга коробок»: события из жизни Джона Гедсудски, Мэри Хадсон и детей перемежаются с эпизодами истории Человека, Который Смеялся.

2) Вся история Человека, Который Смеялся выдержана в устрашающем, напыщенном стиле. Вот, к примеру, ее концовка: «Горестный, душераздирающий стон вырвал-

---

<sup>47</sup> В индийской символике цветов красный цвет связан с трауром, смертью. См.: Махабхарата, кн. 6, с. 510.

ся из груди Человека. Слабой рукой он потянулся к сосуду с орлиной кровью и раздавил его. Остатки крови тонкой струйкой побежали по его пальцам; он приказал Омбе отвернуться, и Омба, рыдая, повиновался ему. И перед тем, как обратить лицо к залитой кровью земле, Человек, Который Смеялся в предсмертной судороге сдернул маску»<sup>48</sup>.

3) Лицо Человека, Который Смеялся скрывалось под алой маской — из лепестков мака. В конце рассказа бьет по ветру у подножья фонарного столба обрывок тонкой оберточной бумаги алого цвета, очень похожий на эту маску. Кроме того, в истории Человека, Который Смеялся все время льется кровь — само слово «кровь» и различные производные от него повторяются в рассказе Джона десять раз. Таким образом, в новелле действительно доминирует красный цвет.

4) В каждом абзаце новеллы Сэлинджер употребляет в среднем десять слов с удвоенными согласными, а также — на протяжении всего текста — множество трех- и четырехчленных сложных слов<sup>49</sup>, а в одном случае сложное слово даже состоит из девяти членов — *a some-girls-just-don't-know-when-to-go-home look*<sup>50</sup> (девятичленное сложное санскритское слово употреблено и в том эпизоде из «Махабхараты», о котором шла речь выше).

Наконец, поэтическое настроение гнева, ярости внушается читателю рассказа «Человек, Который Смеялся» самим отношением повествователя к той драме, подлинная суть которой открылась ему лишь спустя многие годы, когда он стал взрослым человеком. Ведь в рассказе явно осуждается неравноправие людей в обществе, где основным регулятором отношений является имущественный ценз. И кстати сказать, эта позиция Сэлинджера отнюдь не вступает в противоречие с установками традиционной индийской поэтики, ибо одно из важнейших условий создания художественных произведений последняя видела не только в приемах гиперболизации, изображении неестественного, фантастического и т. п., но и в реалистическом отражении жизни. На сей предмет существовал даже специальный термин «свабхавокти», вве-

---

<sup>48</sup> Сэлинджер Дж. Д. Повести. Рассказы, с. 218.

<sup>49</sup> Эта особенность наблюдается и в других новеллах сборника «Девять рассказов».

<sup>50</sup> «Есть же такие девчонки, не знают, когда им пора убираться домой!» (Сэлинджер Дж. Д. Повести. Рассказы, с. 212).

денный основателем санскритского романа Дандином (VII—VIII вв.) и означавший «естественное описание того, что видит поэт»<sup>51</sup>.

### «В ялике»

В сборнике «Девять рассказов» новелла «В ялике» стоит пятой, а в нашей схеме соотносится с пятым по счету поэтическим настроением мужества. Суггестивность же передачи его читателям связана согласно правилам теории «дхвани-раса» прежде всего с построением сложного сюжета, повествующего о воинской смелости, мужественных поступках, уверенности в себе, широте взглядов и, наконец, о радости<sup>52</sup>. И в пятой новелле сборника это правило Сэлинджером в точности соблюдено — она сконструирована по канонам детективного жанра и в ее сложном сюжете отражены все названные выше состояния.

Итак, обратимся к сюжету.

В экспозиции новеллы — разговоре между кухаркой и поденщицей, который происходит на кухне загородного дома Тенненбаумов, настойчиво повторяется слово «растроиться» (Сэлинджер всякий раз выделяет его курсивом), однако, отчего расстроена кухарка, остается неясным. Правда, из дому на озеро сбежал четырехлетний сын Тенненбаумов Лайонел и сидит там в отцовском ялике, покачивающемся у самого конца мостков на привязи под прямым углом к ним. На дворе октябрь, день клонится к вечеру, и на озере никого, как и на его берегу, нет, но чувствуется, что кухарку волнует что-то другое.

Тем временем на кухне появляется мать Лайонела — Бу-Бу Тенненбаум (урожденная Беатриса Гласс), и читатель узнает, что малыш убегает не в первый раз и делает это всегда под влиянием обиды или жалости. Ведет себя мальчик при этом поистине героически. Когда ему исполнилось три года, он удрал в Нью-Йорке в Центральный парк. «Нашли его уже ночью, в двенадцатом часу. А дело было,— рассказывает мать,— в середине февраля. В парке и детей никого не осталось. Разве что, может быть, бандиты, бродяги да какие-нибудь помешанные. Он сидел на эстраде, где днем играет оркестр,

<sup>51</sup> Keith A. B. Op. cit., p. 379.

<sup>52</sup> Keith A. B. The Sanskrit drama in its origin, development, theory and practice. Oxford, 1924, p. 323—324.



и катал камешек взад-вперед по щели в полу. Замерз до полусмерти, и вид у него был до того жалкий...»<sup>53</sup>

Бу-Бу отправляется на озеро и пытается уговорить сына вернуться домой, хочет узнать, что произошло, изменить настроение мальчика. Она изображает себя боевым адмиралом, а сына — одним из его подчиненных, старым морским волком, но мальчик игры не принимает.

«— Ты не адмирал, — слышалось в ответ. — Ты женщина»<sup>54</sup>.

Не помогает матери и брошенный в лодку пакетик с цепочкой для ключей, хотя Лайонел о ней давно мечтал. Он швыряет пакетик за борт. А перед тем выбросил в воду маску, в которой нырял его дядя Симор Гласс. Однако вызов во взгляде малыша внезапно уступает место слезам, и он разражается бурными рыданиями. Тогда-то мать, не опасаясь уже, что ребенок, если она будет слишком настойчива, прыгнет в холодную воду, подтягивает ялик к мосткам, спускается в лодку и принимается утешать сына.

Тут только читатель узнает причину его побега, а заодно и причину расстройства кухарки. Оказывается, мальчик услышал, как в разговоре с поденницей кухарка назвала его отца «большим грязным иудой». Мать встречает это сообщение со спокойным достоинством.

«— Ну, это еще не так страшно, — сказала Бу-Бу, стиснула сына коленями и крепко обняла. — Это еще не самая большая беда. — Она легонько куснула его за ухо. — А ты знаешь, что такое иуда, малыш?

Лайонел ответил не сразу...:

— Чуда-иуда... это в сказке... такая рыба-кит...»<sup>55</sup>.

В оригинале игра слов, на которой построен рассказ, звучит: «kike-kite» («kike» — «еврей», «kite» — «воздушный змей»), и, таким образом, в английском тексте рассказа слова кухарки «большой грязный еврей» были поняты мальчиком как «большой грязный воздушный змей».

Концовка рассказа радостная. К дому мать и сын «не шли, бежали наперегонки. Лайонел прибежал первым»<sup>56</sup>.

Возвратимся, однако, к каламбуру «kike-kite». Помимо звукового сходства этих слов, сыгравшего, как мы

<sup>53</sup> Сэлинджер Дж. Д. В ялике. — Новый мир, 1962, № 4, с. 142.

<sup>54</sup> Там же, с. 143.

<sup>55</sup> Там же, с. 146.

<sup>56</sup> Там же.

видели, в рассматриваемой новелле столь важную сюжетобразующую роль, Сэлинджер, возможно, воспользовался — уже в других целях — полисемией слова «kite». Ведь в английском языке «kite» означает, кроме «воздушного змея», еще и «делать что-либо с необычайной силой». Обыгрывание же разных значений одного слова было не только в принципе широко распространено в древнеиндийской классической литературе<sup>57</sup>, но и помогало, в частности (согласно теории «дхвани-раса»), внушению поэтического настроения мужества.

«Потаенными возбудителями» этого настроения считалось также преобладание в произведении померанцевого цвета<sup>58</sup> и — по мнению некоторых теоретиков «дхвани-раса» — употребление сложных слов<sup>59</sup>. Но если использование Сэлинджером многозначности слова «kite» — наше предположение, то двум последним установлениям писатель следовал безусловно. В рассказе находим несколько трехчленных слов типа «matter-of-factly», а померанцевый цвет среди всех других в нем действительно доминирует, выделяется: на дворе бабье лето (по-английски — «Indian summer» — «индийское лето»), золотая осень, и все освещено низким предвечерним солнцем.

### «Посвящается Эсме, с любовью и сердоболием»

Еще легендарный Бхарата, основоположник эстетического учения, оформившегося позднее в доктрину «дхвани-раса», разрабатывая теорию драмы, указывал, что секрет успеха драматического действия заключен в неторопливости наращивания заданного поэтического настроения, которое достигается постепенным единением ло-

<sup>57</sup> *Анандавардхана*. Указ. соч., с. 229.

<sup>58</sup> «Померанцевый цвет, — читаем у Даля, — оранжевый, рудожелтый, жаркой» (*Даль В. И.* Толковый словарь живого великорусского языка: В 4-х т. СПб.; М., 1881, т. 2, с. 279). См. также: *Keith A. B.* The Sanskrit drama in its origin..., p. 324.

<sup>59</sup> В целом же вопрос о роли стилистических конструкций с включением длинных и средних сложных слов был дискуссионным. «Нехорошо описывать ярость... совсем без сложных слов», — утверждал Анандавардхана (Указ. соч., с. 127). Он же, а также Абхинавагупта и Маммата полагали, что употребление сложных слов способно вызывать (в числе других изобразительно-выразительных средств) поэтические настроения не только ярости (гнева) и героизма (мужества), но и страха, изумления (Там же, с. 87, 230; см. об этом: *De S. K.* Op. cit., vol. 2, p. 220—227).

гических результатов происходящего с вариациями вспомогательных психических состояний героев. Лишь вследствие подобного синтеза поэтическое настроение способно пронизать действие от начала до конца, утверждал Бхарата, и с ним были согласны теоретики «дхвани-раса» всех последующих веков<sup>60</sup>. В свою очередь, для каждого поэтического настроения был определен собственный перечень вспомогательных психических состояний. Так, для поэтического настроения страха («раса»-6), которое должно красной нитью пройти (суггестивно) сквозь все действие рассказа «Посвящается Эсме...» (шестого по счету в сэлинджеровском сборнике), подобными психическими состояниями являются *уныние, депрессия, тревога, раздражение, безумие, испуг*<sup>61</sup>. И этой последовательности смены состояний Сэлинджер придерживается, можно сказать, неукоснительно.

Вот как развиваются события в рассказе «Посвящается Эсме...».

Американский писатель намерен послать в 1950 г. на правах свадебного подарка девятнадцатилетней англичанке Эсме посвященный ей рассказ (его-то мы и читаем). Автор познакомился с Эсме, когда той было тринадцать лет, а он вместе с шестьюдесятью другими американскими солдатами проходил в Девоншире подготовку в школе для разведчиков перед открытием второго фронта в Европе. В школе среди солдат царило *уныние*, они все чаще писали письма, и «если и обращались друг к другу в неслужебное время, то обычно лишь за тем, чтобы спросить, нет ли у кого чернил, которые ему сейчас не нужны»<sup>62</sup>.

За несколько часов до отправки солдат в Лондон, где их должны были распределить по дивизиям, готовившимся к высадке, герой рассказа решает выйти, несмотря на скучный косой дождь, из казарм и пройтись по городу. Там-то, сидя в кафе, он и знакомится с Эсме. Девочка зашла в кафе с маленьким братом в сопровождении гувернантки (дети принадлежат к титулованному дворянскому роду) и вскоре вежливо обратилась к солдату, потому что он показался ей чрезвычайно одиноким, а она, по ее словам, вырабатывает в себе чуткость, сер-

<sup>60</sup> Keith A. B. The Sanskrit drama in its origin..., p. 314—315.

<sup>61</sup> Ibid., p. 324.

<sup>62</sup> Сэлинджер Дж. Д. Посвящается Эсме.— Новый мир, 1961, № 3, с. 63.

доболие. Эсме рассказывает, что мать их умерла, а отец погиб в Северной Африке на войне. На руке у девочки — непомерно большие мужские часы типа хронометра, которые принадлежали ее отцу. Выяснив, что ее новый знакомый — начинающий писатель, она просит его написать когда-нибудь специально для нее рассказ, в котором бы говорилось про сердоболие. А узнав, что с американцем ей больше встретиться не придется, девочка берет у него адрес и обещает написать ему на фронт письмо. На прощанье Эсме учтиво желает ему вернуться с войны невредимым и сохранить способность «функционировать нормально». Так кончается первая часть рассказа.

Во второй части читатель встречается уже со старшим сержантом Иксом, и повествование теперь ведется не от первого лица, как вначале, а от третьего<sup>63</sup>. Однако понятно, что рассказчик в первой части и старший сержант Икс — одно и то же лицо. Дело происходит в Германии спустя несколько недель после окончания второй мировой войны, поздним вечером. Икс только что вернулся из госпиталя, где находился ввиду нервного расстройства, ибо, пройдя войну, не сохранил способности «функционировать нормально». Впрочем, пребывание в госпитале, видимо, не слишком ему помогло — он все еще находится в состоянии тяжелой *депрессии*. Сидя за столом, Икс пытается читать роман, но вынужден перечитывать по три раза каждый абзац, каждую фразу. Его охватывает *тревога*: ему кажется, «будто мозг его сдвинулся с места и перекачивается из стороны в сторону, как чемодан на пустой верхней полке вагона»<sup>64</sup>. На столе перед Иксом навалом лежат прибывшие на его имя десятка два нераспечатанных писем и несколько нераскрытых посылок. Он живет в квартире, где вскоре после победы над фашизмом была арестована по приказу командования дочь хозяев — нацистка. Отложив роман, Икс открывает принадлежавшую той книгу Геббельса и перечитывает сделанную ею на первой странице надпись: «Боже милостивый, жизнь — это ад». Далее в рассказе читаем: «В болезненной тишине комнаты слова эти об-

<sup>63</sup> Этот эстетический прием подсказан, на наш взгляд, Сэлинджеру «Портретом художника в юности» Джемса Джойса, где рассказывается о подобном «смещении лица» повествователя в старинной английской балладе «Терпин-герой». См.: *Джойс Дж. Портрет художника в юности.* — Иностран. лит., 1976, № 12, с. 101.

<sup>64</sup> *Сэлинджер Дж. Д.* Посвящается Эсме, с. 73.

рели весомость неоспоримого обвинения, классической инвективы. Икс вглядывался в них несколько минут, стараясь им не поддаваться, а это было очень трудно. Затем взял огрызок карандаша и с жаром, какого за все эти месяцы не вкладывал ни в одно дело, приписал внизу по-английски: «Отцы и учителя, мыслю: „Что есть ад?“ Рассуждаю так: „Страдание о том, что нельзя уже более любить“. Он начал выводить под этими словами имя Достоевского, но вдруг увидел — и страх волной пробежал по всему его телу, — что разобрать то, что он написал, почти невозможно»<sup>65</sup>.

В это время с шумом распахивается дверь, и в комнату входит капрал Зед — напарник Икса по джипу и постоянный его спутник во всех военных кампаниях с первого дня высадки на континент. Зед — здоровенный грубый самодовольный детина, вызывающий у Икса неистовое *раздражение*. Впрочем, и у Зеда в одном из последних боев было нечто вроде приступа *безумия* — во время долгого артобстрела, лежа в яме рядом с джипом, он в упор пальнул из пистолета в кошку, вскочившую на кузов машины. Глядя на Зеда, который зовет его пойти послушать вместе радию, Икс чувствует приступ тошноты, а после его ухода смотрит на дверь, затем кладет голову на руки и закрывает глаза. «Прошло еще несколько минут, наполненных пульсирующей болью, и когда он опять приподнял веки, перед его сощуренными глазами оказалась нераспечатанная посылочка в зеленой бумаге»<sup>66</sup>. Икс нехотя вскрыл ее и увидел письмо от Эсме и часы ее отца. Девочка посылала их ему на счастье, как талисман, когда еще шла война, и посылка бесконечно скиталась вслед за ним по различным воинским частям. Взяв часы и обнаружив, что при пересылке стекло треснуло, Икс думает с *испугом*, нет ли там еще каких-либо повреждений? Завести часы и проверить их у него не хватало духу. «Потом, внезапно, как ощущение счастья, пришла блаженная сонливость»<sup>67</sup>. А вслед за нею — и мысль о том, что у него безусловно есть шанс вновь обрести возможность «функционировать нормально».

Итак, все шесть вспомогательных психических состояний (уныние, депрессия, тревога, раздражение, безумие, испуг), связанных с неторопливым движением

<sup>65</sup> Там же.

<sup>66</sup> Там же, с. 77.

<sup>67</sup> Там же, с. 78.

сюжета, в новелле налицо. Соблюден и ряд других правил внушения поэтического настроения страха. В эстетическом восприятии читателя доминирует предписанный для этого настроения черный цвет: в первой, «английской», части рассказа то и дело настойчиво упоминается, что на дворе темно, ибо погода стоит ужасная, мрачная, беспрерывно льет дождь; во второй, «германской», части время действия — поздний вечер, о чем автор опять-таки ни на минуту не дает забыть читателю. Введено в рассказ также принадлежащее к комплексу средств внушения поэтического настроения страха длинное сложное слово — *a few don't-tell-me-where-to-put-my-foot seconds*<sup>68</sup>.

Итак, Сэлинджер, как видим, вновь придерживался предписанной школой «дхвани-раса» технологии формирования заданного поэтического настроения, в данном случае настроения страха («раса»-6). Но каково проявляемое значение (дхвани) анализируемого рассказа? Тут надо учесть, что третий тип дхвани<sup>69</sup> подразделялся, в свою очередь, на два вида: 1) когда словами выражено одно, а сказать хотят совсем другое; 2) когда выраженное словами совпадает с тем, что хотят сказать (но подчинено другому намерению)<sup>70</sup>. С первым таким видом мы и сталкиваемся в рассказе «Посвящается Эсме», ибо психическое состояние страха, ужаса рассматривалось древнеиндийской философией как следствие заблуждения, причина которого — вера в реальность видимого мира, в реальность человеческой жизни. Между тем и внешний мир, и воспринимающие его индивиды считались в древнеиндийской философии иллюзорными<sup>71</sup>. А коль скоро вся наша жизнь лишь иллюзия (майя), то как может философ, мудрец испытывать перед чем-либо страх, приходить от чего-либо в ужас, т. е. переставать «функционировать нормально»?

Таким образом, если для читателя, не знакомого с установками традиционной индийской поэтики и основными категориями древнеиндийской философии, рассказ «Посвящается Эсме» предоставляет возможность для самых разнообразных толкований (чем, собственно, и за-

---

<sup>68</sup> «Несколько секунд Клей оставался в прежней позе, как бы говоря: „Будешь ты мне еще указывать, куда ноги класть“» (Там же, с. 75).

<sup>69</sup> То есть внушение определенного поэтического настроения.

<sup>70</sup> *Анандавардхана*. Указ. соч., с. 76.

<sup>71</sup> *Чаттопадхья Д.* История индийской философии. М., 1966, с. 148.

нималась со времени его опубликования критика), то с позиций названных учений он трактуется совершенно однозначно: осознав иллюзорность своего существования, сержант Икс избавился от страха. Короче — словами выражено одно, а подразумевалось прямо противоположное.

К этому же виду дхвани принадлежит и открывающий сборник рассказ «Отличный день для банановой сельди». Ведь в нем, как мы помним, автор, в отличие от «неосведомленного читателя», трагическое усматривает вовсе не в смерти, а в жизни.

### «И эти губы, и глаза зеленые»

Опубликованный в 1951 г. рассказ «И эти губы, и глаза зеленые» был вскоре включен в «Антологию знаменитых американских рассказов» и вызвал многочисленные отклики. Из числа последних нам хотелось бы выделить суждения двух американских критиков — А. Кейзина и Дж. Хейгошиена, каждый из которых отмечал, что рассказ пронизывает чувство отвращения<sup>72</sup>. Выделяем же мы их суждения потому, что именно на такую реакцию и рассчитывал, как нам кажется, Сэлинджер. Ведь «И эти губы, и глаза зеленые» — седьмой по счету рассказ сборника и, следовательно, должен соответствовать седьмому по счету поэтическому настроению, каковым, по классификации «дхвани-раса», и является отвращение («раса»-7).

В индийской поэтике этот канон обусловлен рядом довольно сложных правил, и теоретики «дхвани-раса» объясняют их сложность тем, что в литературных произведениях, где царит эмотивный эффект отвращения, подразумеваемое и выраженное находятся в глубоком противоречии, т. е. чувство отвращения к происходящему внушается читателю посредством совершенства формы. Или, иначе говоря, вызывая эмотивный эффект отвращения, писатель, за счет высокого мастерства обрисовки безобразного, доставляет читателю поэтическое удовольствие, эстетическое наслаждение. А для того чтобы выполнить эту задачу, художнику надлежало руководствоваться так называемым «правилом соответствия».

<sup>72</sup> Kazin A. Everybody's favorite.— In: Salinger. A critical and personal portrait. N. Y. etc., 1962, p. 43—52; Hagopian J. «Pretty mouth and green my eyes»: Salinger's Paolo and Francesca in New York.— Modern Fiction Studies, Lafayette, 1966, vol. 12, N 3, p. 349—354.

С другой же стороны, следование этому правилу осложнялось тем, что некоторые поэтические настроения считались несовместимыми. Так, например, по теории «дхвани-раса» поэтическое настроение отвращения («раса»-7) несовместимо с поэтическим настроением любви («раса»-1). Но, если все-таки автор хотел (как это мы далее увидим у Сэлинджера) эти несовместимые настроения в своем произведении объединить, он должен был одно из них (в данном случае — настроение любви) ослабить или, как формулировал Анандавардхана, ни в коем случае «не доводить до полного расцвета»<sup>73</sup>. Канон «раса»-7 говорил еще, что создание поэтического настроения отвращения невозможно, если в текст произведения не введены такие психические состояния героев, как *возбуждение, тоска, а также — ощущение страха, тревоги и предчувствие чего-то неприятного.*

Но обратимся к сюжету рассказа. Поздней ночью седовласый, холеный и еще вполне моложавый, преуспевающий адвокат Ли спрашивает свою любовницу, синеглазую красавицу Джоан, не возражает ли та, если он поднимет трубку неожиданно зазвонившего у их постели телефона. Все дальнейшее представляет собой два телефонных разговора Ли с мужем Джоан — его приятелем и коллегой Артуром. Последний звонит из дому, желая выяснить, не знает ли его друг, с кем уехала Джоан с многолюдного раута, на котором все они присутствовали вечером. Ли советует другу не волноваться, держать себя в руках, расслабиться и спокойно ждать возвращения супруги. Она, видимо, уехала, говорит он, с их общими знакомыми Элленбогенами — любителями повеселиться в ночных нью-йоркских клубах. Так что Артур, мол, просто делает из мухи слона. Но *возбужденный* муж говорит, что всякий раз, возвращаясь с работы домой, он еле сдерживается, чтобы не искать по стенным шкапам спрятанного там полицейского, лифтера или курьера — словом, кого-либо из возлюбленных жены. Шокированный Ли не хочет в это верить, утверждая, что Джоан слишком умна и у нее слишком хороший вкус, чтобы «опуститься» до лифтера или рассыльного. Артур же стремится убедить друга, что у Джоан животные инстинкты много сильнее ума. Тогда седовласый адвокат, глядя на лежащую рядом с ним красавицу с темно-синими глазами, переводит разговор на другую тему. Он

---

<sup>73</sup> Анандавардхана. Указ. соч., с. 147.



спрашивает, чем закончилось у Артура в суде его последнее дело. Выясняется, что Артур процесс проиграл, так как адвокат противной стороны привел в суд горничную с охапкой гостиничных простынь, на которых красовались следы от раздавленных клопов. Итак, Артур, проиграв дело, теперь *предчувствует в страхе и тоске*, что хозяин отелей, адвокатом которого он является, откажется от его услуг. Ли снова пытается успокоить друга, но тот начинает *возбужденно* рассказывать, что прошлым летом окончательно собрался развестись с Джоан, но в последний момент не нашел в себе сил сделать это, хотя и понимает, что он ей не пара: у него слишком слабый характер, а Джоан нужен грубый молчаливый мужлан, который бы время от времени ее поколачивал. Ли и тут пытается разубедить друга, но тот объясняет, что Джоан не только не уважает его, но и нисколько не любит. А он всякий раз, когда решает покончить с этой женитьбой, вспоминает, как ухаживал за Джоан и посылал ей стихи, в которых были строки о прекрасных губах и зеленых глазах. Эти зеленые глаза почему-то ассоциировались у Артура с глазами Джоан, хотя у той они вовсе не зеленые, а синие. Разговор окончен, и Ли кажется, что он вел его не совсем удачно, о чем он и сообщает Джоан. Но, когда та пытается успокоить любовника, телефон звонит снова. Это Артур, который говорит радостным голосом, что все в порядке: Джоан только что возвратилась домой, а он хотел бы, если, конечно, Ли не против, посоветоваться по своим адвокатским делам. Однако, сославшись на головную боль, Ли просит друга перенести разговор на утро, а когда Джоан обращается к нему с каким-то вопросом, долго молчит, а потом просит оставить его в покое.

Такова нехитрая, на первый взгляд даже банальная ситуация рассказа «И эти губы, и глаза зеленые». Но почему же он сразу вошел в антологию лучших американских произведений этого жанра? Разумеется, благодаря тому, что своей жизненностью, художественным совершенством хватает, как говорится, читателя за душу. Банальный сюжет опять-таки вовсе не противоречит установкам теории «дхвани-раса». «Сообразность с общеизвестным — вот высшая тайна расы»<sup>74</sup>, — писал Авандавардхана.

---

<sup>74</sup> Там же, с. 129.

Подытожим наши наблюдения в области поэтики рассказа «И эти губы, и глаза зеленые». Во-первых, «настроение любви», согласно «правилу соответствия», не расцветает в нем полностью, а во-вторых, в композиции сюжета четко выстроены все обусловленные комплексом «раса»-7 вспомогательные психические состояния персонажей: возбуждение, тоска, ощущение страха, тревоги и предчувствие чего-то неприятного.

Для воссоздания в художественном произведении поэтического настроения отвращения в традиционной индийской поэтике существовало еще несколько менее важных рекомендаций: разрешалось употребление неприятных для слуха слов; считалось, что «раса»-7 «высвечивается», «освещается»<sup>75</sup> в тексте также благодаря фенемам «ш», «с» в сочетании с «р», «дх»; признавалось целесообразным доминирование темно-синего цвета.

И снова-таки, как во всех предыдущих случаях, Сэлинджер эти рекомендации соблюдает: в рассказе многократно встречаем неблагозвучные слова «ash» (пепел) и «ashtray» (пепельница) — Джоан и ее любовник непрерывно курят, и вся постель усыпана пеплом; весь текст пронизывают бесчисленные сочетания согласных типа «грхд», «штр» и др. (так, слово «gray-haired» — седовласый — употреблено более тридцати раз); уже в начале новеллы сказано, что глаза у Джоан темно-синие (почти фиолетовые), и потом сообщение об их цвете настойчиво сопровождает читателя на протяжении всего текста.

Остается разъяснить лишь «темное место» новеллы, о котором мы упоминали в начале главы. Название рассказа «И эти губы, и глаза зеленые» — строка из стихотворения, напоминавшего Артуру о Джоан. И вместе с тем на протяжении всего текста подчеркивается, что глаза у Джоан синие. С позиций санскритской поэтики этот феномен объясняется очень просто. В английском языке и в переводе на русский здесь исчезла игра слов, а последняя — один из самых распространенных художественных приемов древнеиндийской литературы. Но прежде чем пояснить игру слов «зеленый — синий», следует заметить, что в санскритской литературе данный прием строился, в отличие от европейской, не на каламбуре, а на свойственной санскриту многозначности слова, полисемии. Игра слов «глаза зеленые — глаза синие»

<sup>75</sup> Там же, с. 118.

понятна читателю, знакомому с санскритом, ибо там оба эти цвета обозначались одним словом — «нила». Использована же эта игра слов Сэлинджером, на наш взгляд, в качестве криптограммы<sup>76</sup>.

### «Голубой период де Домье-Смита»

Тридцатидвухлетний художник, чьи сознательные детские годы и ранняя юность прошли в Париже, вспоминает не совсем обычный эпизод из своей жизни, относящийся к 1939 г., когда ему было девятнадцать лет, и он после смерти матери вернулся с отчимом в Нью-Йорк. Американская жизнь казалась ему чужой и враждебной, а окружающие люди вызывали неистовое раздражение. В Нью-Йорке юноша живет с отчимом в дорогом отеле и посещает художественную школу. Как-то он прочел в одной квебекской газете объявление: дирекция заочных курсов живописи «Любители великих мастеров» в Монреале приглашает на работу квалифицированных преподавателей с безукоризненной репутацией, знающих английский и французский языки. Директор курсов месье Йошото, бывший член Императорской академии изящных искусств в Токио, предлагает желающим срочно прислать на его имя заявления и образцы работ. Юноша решает, что лучшего кандидата, чем он, не найти, и немедленно посылает заявление, в котором в числе целого ряда выдуманных фактов своей биографии сообщает, что зовут его Жан де Домье-Смит, что Пабло Пикассо — давний друг его семьи, а сам он известнейший во Франции художник. К концу недели пришел положительный ответ от месье Йошото, и радостно взволнованный де Домье-Смит телеграфирует (за счет отчима, конечно), что выезжает в Монреаль.

На перроне в Монреале его встретил маленького роста японец с непроницаемым выражением лица. А юный Домье-Смит от радости улыбался до ушей, причем никак не мог ни пригасить, ни тем более стереть эту улыбку. Ехать до курсов, которые помещались на втором этаже унылого неухоженного домика в самом неприглядном

<sup>76</sup> Вообще же цвета зеленый и синий сделались «достоинством людей только за сравнительно недавнее историческое время», ибо еще Гомер смешивал зеленый с голубым в одном наименовании цвета морской воды — глаукос — «зелено-лазурный». См.: *Мережковский Д. С.* Полн. собр. соч.: В 17-ти т. СПб.: М., 1912—1913, т. 7, с. 165.

районе Монреаля, пришлось довольно долго. Школа находилась прямо над магазином ортопедических принадлежностей.

Когда месье Йошото и его новый сотрудник вошли в помещение школы — одну большую комнату с крохотной незапиравшейся уборной, их встретила крупная седовласая дама, похожая скорее на малайку, чем на японку, которая подметала в помещении пол. Это была мадам Йошото, а весь персонал школы, как оказалось, состоит из японо-малайской четы и их нового сотрудника.

Работа заключалась в том, чтобы вносить поправки в присланные десятком заочников рисунки и отсылать их обратно со своими замечаниями. Среди рисунков, которые месье Йошото поручил поправить Домье-Смиту, оказалась работа монахини — сестры Ирмы, выказавшей недюжинные художественные способности и даже талант. Юноша приходит в величайшее воодушевление и всю ночь напролет пишет сестре Ирме длиннейшее письмо, в котором не только хвалит ее работу, но и предлагает встретиться с нею лично. Он отправляет письмо, «буквально ошалев от радости»<sup>77</sup>.

Внеслужебные часы он проводил в центре Монреаля и старался питаться в местных кафе, так как не вполне чистоплотная малайско-японскаястряпня мадам Йошото, как и привычка супругов беседовать за едой по-японски, наводила на рассказчика невыносимую тоску. В ожидании ответа от сестры Ирмы жизнь казалась юному художнику столь же беспросветно унылой, как витрина ортопедического магазина. Последняя представлялась ему садом, в котором растут одни эмалированные горшки, подкладные судна и бандажи для больных грыжей. Но ответ от сестры Ирмы так и не пришел. Вместо него месье Йошото вручил вскоре своему юному коллеге письмо, полученное от настоятельницы монастыря, доведившее до сведения главы курсов «Любители великих мастеров», что сестре Ирме дальнейшие занятия на этих курсах запрещаются. Домье-Смит в отчаянии пишет сестре Ирме снова, но так письма и не отправляет, ибо его неожиданно посетило мистическое озарение, изумление, откровение. Случилось это вечером у витрины магазина ортопедических принадлежностей. В окне горел свет, и молодая женщина меняла бандаж на манекене. «И вот тут-то оно и случилось. Внезапно (я стараюсь рассказать это без всякого преувеличения) вспыхнуло гигантское солнце и полетело

<sup>77</sup> *Сэлинджер Дж. Д. Повести. Рассказы, с. 235.*

прямо мне в переносицу со скоростью девяноста трех миллионов миль в секунду. Ослепленный, страшно перепуганный, я уперся в стекло витрины, чтобы не упасть. Вспышка длилась несколько секунд. Когда ослепление прошло, девушки уже не было, и в витрине на благо человечеству расстилался только изысканный, сверкающий эмалью цветник санитарных принадлежностей. Я попытался от витрины и два раза обошел квартал, пока не перестали подкашиваться колени. Потом, не осмелившись заглянуть в витрину, я поднялся к себе в комнату и бросился на кровать. Через какое-то время (не знаю, минуты прошли или часы) я записал в дневник следующие строки: «Отпускаю сестру Ирму на свободу — пусть идет своим путем. Все мы монахини»<sup>78</sup>.

Таково содержание восьмой новеллы сборника «Девять рассказов». А теперь посмотрим, в какой мере оно соотносится с формальными требованиями воплощения «раса»-8 — поэтического настроения изумления, откровения. Согласно теории «дхвани-раса», внушение этого настроения производится путем описания целой гаммы переживаний героя, начиная с ощущения беспокойства, неустроенности до прихода в конце концов — через радость, возбуждение и самое изумление, откровение — к удовлетворенности. Все эти состояния Домье-Смита мы и находим в рассказе. Вначале он *неспокойно* чувствует себя в Нью-Йорке, затем *радуется* месту преподавателя заочных курсов в Канаде, испытывает *воодушевление, возбуждение*, обнаружив талант у монахини Ирмы, и, познав состояние *величайшего изумления и откровения*, приходит в итоге к *удовлетворенности*, по-новому начиная относиться к тем жизненным проблемам, которых раньше не понимал и которые казались ему неразрешимыми. Что и подчеркивается концовкой рассказа: «Хотя развязка получается очень неинтересная, придется упомянуть, что не прошло и недели, как курсы „Любителей великих мастеров“ закрылись, так как у них не было соответствующего разрешения (вернее, никакого разрешения вообще). Я сложил вещи и уехал к Бобби, моему отчиму, на Род-Айленд, где провел около двух месяцев — все время до начала занятий в Нью-Йоркской художественной школе — за изучением самой интересной разновидности всех летних зверушек — американской девчонки в шортах»<sup>79</sup>.

<sup>78</sup> Там же, с. 240.

<sup>79</sup> Там же, с. 240—241.

В духе «раса»-8 выдержан в рассказе «Голубой период де Домье-Смита» и «доминирующий цвет» этого поэтического настроения — желтый. Правда, напрямую желтый цвет в тексте не фигурирует, но, благодаря многократным появлениям «на сцене» Йошото с супругой и упоминаниям о том, что они представители «желтой расы», «доминирующий цвет» постоянно присутствует в сознании читателей.

Рассказ «Голубой период де Домье-Смита» вызвал оживленнейшие комментарии литературной критики всех направлений, причем особое внимание привлек загадочный на первый взгляд эпизод озарения молодого художника у витрины с ортопедическими принадлежностями. Суждения по этому поводу высказывались с позиций фрейдизма, экзистенциализма, мистицизма и т. д. Нам представляется наиболее доказательной концепция американских критиков Бернис и Сэнфорда Голдстейн, полагающих, что Сэлинджер в данном случае описал ощущение Домье-Смита как откровение религиозное в духе внеинтеллектуального просветления — сатори — в японском дзэн-буддизме<sup>80</sup>. Дзэн учит, что просветление, т. е. «новый взгляд на жизнь, на свое место в ней, новое отношение к действительности», может быть доступно каждому, а толчком к нему способно «послужить любое сильное переживание, потрясение, сильное впечатление»; вызвать сатори можно, однако, и другими способами, например применением загадок-коанов и в процессе труда: «Если человек стремится довести свое дело, какой бы характер оно ни носило, до художественного совершенства», считают учителя дзэн, он также вполне может достигнуть состояния сатори<sup>81</sup>. Именно этот путь избирает для своего героя Сэлинджер, соединяя религиозно-философские построения индуизма и теорию «дхвани-раса» с постулатами японского дзэн-буддизма.

### «Тедди»

Согласно теории «дхвани-раса» «девятое» поэтическое настроение — спокойствие, ведущее к отречению от мира, зиждется на изображении безразличия героя (или героев) к мирским делам и вещам. Мы уже упоминали, что вве-

<sup>80</sup> См.: Goldstein B., Goldstein S. Zen and Salinger.— Modern Fiction Studies, Lafayette, 1966, vol. 12, N 3, p. 313—324.

<sup>81</sup> См.: Арутюнов С. А., Светлов Г. Е. Старые и новые боги Японии. М., 1968, с. 60—63.

дение в VIII—IX вв. в регистр традиционной индийской поэтики нового, «девятого» поэтического настроения (его еще называют «покой») связано с именем Удбхаты<sup>82</sup>. Добавим, однако, что нововведение Удбхаты в течение долгого времени оспаривалось некоторыми теоретиками, считавшими его надуманным. Дискуссии на эту тему время от времени возобновлялись вплоть до XIII в. Но, например, Анандавардхана, поддерживая нововведение Удбхаты, указывал, что «раса»-9 — поэтическое настроение спокойствия, отречения от мира — действительно может быть внушено и что для него прежде всего характерно «полное угасание ощущения своего „я“»<sup>83</sup>. Состояние спокойствия описывается также Анандавардханой как блаженство, «возникающее в результате освобождения от жажды жизни»<sup>84</sup>.

В последней новелле сборника «Девять рассказов» — «Тедди» — все эти установки скрупулезнейшим образом соблюдены.

Однако обратимся к содержанию рассказа, которое мы передадим подробнее, чем делали это в других случаях, поскольку оно охватывает в значительной мере философскую проблематику сборника в целом. В октябре 1952 г. десятилетний мальчик Тедди Макардль вместе с отцом, матерью и шестилетней сестрой возвращается на пароходе в Америку после поездки по Европе. В самом начале рассказа мы видим этого худенького мальчика с большой, давно не стриженной головой и тонкой, как тростник, шеей, в грязных белых теннисных туфлях, без носков, в полосатых из индийского льна<sup>85</sup> шортах, которые для него слишком велики, и в застиранной майке с дыркой на плече, высунувшимся из иллюминатора утром в каюте его родителей. Он говорит, что день будет отличный, а затем наблюдает, как за бортом тонут в морской воде сброшенные с верхней палубы апельсиновые корки. Тедди говорит, что если бы не видел их, то и не знал бы о существовании этих корок, а когда они потонут, то останутся существовать лишь в его сознании. На одной из двух коек лежит отец Тедди, актер нью-йоркского радио, он раздражен как рассуждениями, так и поведением сына, всячески ругает его, требуя, чтобы тот слез с чемодана

<sup>82</sup> *Анандавардхана*. Указ. соч., с. 275.

<sup>83</sup> Там же, с. 150.

<sup>84</sup> Там же, с. 215.

<sup>85</sup> Здесь в оригинале игра слов: «seersucker» — «легкая индийская полосатая ткань» и «seer» — «провидец».

(Тедди стоит на новеньком кожаном отцовском чемодане), отошел от иллюминатора да и вообще убрался бы прочь из каюты. Тем более что в половине одиннадцатого у Тедди и у его сестренки Бупер<sup>86</sup> урок плавания. Тедди не обращает ни малейшего внимания на реплики отца, он беседует с лежащей на второй койке матерью и рассказывает ей, что вместе с ними плывет в Америку университетский преподаватель, который слышал, как на одной вечеринке в Бостоне проигрывали ленту с записью беседы с Тедди.

Оказывается, что Тедди — десятилетний мудрец, провидец, что магнитофонные ленты с записями его рассуждений с интересом слушают университетские профессора. Отец иронизирует над сверхъестественными способностями сына, а заодно и над женой, которая поощряет демонстрацию этих способностей на людях.

Тут же выясняется, что Тедди дал поиграть сестре отцовский фотоаппарат, «лейку», и отец приказывает немедленно принести фотокамеру в каюту. Перед уходом Тедди небрежно целует в щеку мать, аккуратно собирает с ночного столика разбросанные отцом окурки и смахивает рукой пепел, вытерев затем руку о шорты. В конце концов он уходит, сказав, что после того, как уйдет, он останется существовать только в сознании всех его знакомых, как апельсиновая корка.

Последующие события развиваются уже на двух палубах океанского лайнера. На спортивной палубе Тедди находит сестру — существо хотя еще и малолетнее, но злобное и жестокое. Маленькая Бупер ненавидит мать, брата, играющего с нею маленького мальчика да и вообще «всех в этом океане»<sup>87</sup>. Тедди посылает ее с «лейкой» в каюту родителей, но предупреждает, чтобы через полчаса она пришла на урок плавания в бассейн.

Далее мы видим Тедди на палубе для отдыха, где он садится в шезлонг, чтобы сделать несколько записей в дневнике. Под датой — 28 октября 1952 г. — среди других записей он пишет следующее: «Это случится либо сегодня, либо 14 февраля 1958 года, когда мне будет шестнадцать. Смешно даже упоминать об этом»<sup>88</sup>.

---

<sup>86</sup> В русском переводе имя девочки изменено: «Воорег» — «Пуппи». См.: *Сэлинджер Дж. Д. Тэдди.* — Иностран. лит., 1982, № 10, с. 160—173.

<sup>87</sup> *Salinger J. D. Nine stories*, p. 178.

<sup>88</sup> *Ibid.*, p. 182.



Однако мальчик не замечает, что за ним наблюдают. Это тот самый преподаватель, о котором он беседовал с матерью. Он называет свое имя — Боб Никольсон — и спрашивает Тедди, что они делали в Европе. Оказывается, Тедди с матерью ездили в Эдинбург и в Оксфорд, где его интервьюировали университетские профессора, съехавшиеся со всей Европы.

Тедди ведет беседу с Никольсоном в спокойной, даже апатичной манере и вдруг произносит два японских стихотворения, чтобы показать, насколько те лишены эмоций: «Ничто в голосе цикады не указывает на то, скоро ли она умрет» и «По этой дороге никто не идет в это предосеннее время»<sup>89</sup>. Он хотел бы знать, говорит Тедди, почему люди расходуют столько сил на проявление эмоций. Мой отец, продолжает он, волнуется даже тогда, когда читает газету. «А у тебя не бывает эмоций?» — спрашивает Никольсон и получает ответ, что Тедди не знает даже, для чего эмоции нужны. Тогда Никольсон спрашивает, любит ли Тедди родителей, и получает утвердительный ответ, но с оговоркой, что это любовь совершенно другого рода, чем думает Никольсон, и ее, скорее, можно обозначить понятием «родственная близость»<sup>90</sup>. Я хотел бы, говорит Тедди, чтобы родителям было хорошо, пока они живы, так как они любят хорошо проводить время. Что же касается родительской любви, то они скорее любят причину, по которой им следует любить своих детей.

Далее Никольсон спрашивает, правда ли, что Тедди верит в ведантистскую теорию о перевоплощении, верит, что в прошлом воплощении он был в Индии святым. Это отнюдь не просто теория, отвечает Тедди, и он сам был не святым, а всего лишь индивидом, который делал большие успехи в духовном совершенствовании личности, но, встретив женщину, прекратил медитацию и в наказание в новом существовании родился американским мальчиком. А в Америке, продолжает он, очень трудно заниматься медитацией и самоусовершенствованием<sup>91</sup>. Когда ему

---

<sup>89</sup> Ibid., p. 185.

<sup>90</sup> Ibid., p. 187. Слово «affinity» — «средство, духовное родство, родственная близость» — заменено в русском переводе выражением «сильная привязанность». См.: *Сэлинджер Дж. Д. Тедди*, с. 169.

<sup>91</sup> Здесь следует сказать, что, согласно буддийским канонам, для человека благоприятным обстоятельством считается рождение только там, где можно найти «помощников в спасении», т. е.

было шесть лет в ныпеннем воплощении, рассказывает Тедди далее, он понял, что все есть бог, что бог во всем. Он просит Никольсона поднять руку и спрашивает, откуда мы можем знать, что это действительно рука и что она действительно существует. Никольсон начинает волноваться и пытается доказать с позиций логики, что это его рука и что она существует. Но Тедди невозмутимо отвечает, что библейский Адам в свое время съел не яблоко, а логику, отчего люди с тех пор не перестают логически мыслить. И все дело в том, что большинство людей не хочет видеть существа своего бытия, которое заключено в их жажде новых воплощений, желании вновь и вновь рождаться и умирать. Они все время хотят получать новые и новые тела, вместо того чтобы остановиться и слиться с божественной субстанцией.

А правда ли, спрашивает Никольсон, что ты сообщил всем профессорам, которые тебя интервьюировали, дату смерти каждого из них? Нет, говорит Тедди, я только сказал им время и место, когда и где они должны вести себя очень, очень осторожно. Все эти профессора просто-таки заставляли Тедди сказать им, когда они умрут, но он отвечал осмотрительно, поскольку понимает, что, несмотря на то что они преподают историю религии и философию, все они тем не менее очень боятся смерти.

«Какая глупость,— сказал он.— Все, что от тебя требуется, это вынуть щеколду из тела, когда умрешь. Черт возьми, каждый делал это тысячи и тысячи раз. А то, что они этого не помнят, вовсе не означает, что они этого не делали. Какая глупость»<sup>92</sup>.

Далее Тедди говорит, что, допустим, через несколько минут должен начаться урок плавания и, когда он будет стоять на краю бассейна и будет смотреть вниз, поскольку из бассейна выпустили воду, его сестра подойдет сзади и толкнет его. Он, может быть, упадет, ударится головой о дно бассейна и моментально умрет. Так может случиться, говорит Тедди, потому что сестра еще маленькая девочка, и она прошла только через небольшое количество воплощений. Но разве моя смерть будет трагичной, спрашивает он далее, разве следует ее бояться?

Это не будет трагедией, с твоей точки зрения, отвечает Никольсон, но это очень опечалит твоих родителей. Да, соглашается Тедди, но только потому, что у них эмоцио-

---

в странах распространения буддизма. См.: *Кочетов А. Н.* Буддизм. М., 1983, с. 87.

<sup>92</sup> *Salinger J. D.* Nine stories, p. 193.

нальное отношение ко всему, что происходит в жизни. А в действительности жизнь— это иллюзия.

Тедди поднимается, чтобы идти на урок плавания, но Никольсон просит его ответить еще на один вопрос — о том, не нужно ли изменить систему образования. Да, говорит Тедди, следовало бы собрать вместе всех детей и научить их медитации. А до этого заставить их забыть все, чему их учили родители. Я бы объяснил им, продолжает он, что слон большой только по сравнению с чем-то, с собакой, например, или с женщиной. Я бы просто показал им слона, траву и т. д. Я бы не говорил, что трава зеленая, потому что цвета— это только слова. И вообще я заставил бы их забыть о логике, которой их кормят родители и все остальные. Но тогда ты воспитал бы поколение невежд, возражает Никольсон. Они будут не более невежественны, чем слон или трава, отвечает мальчик. Никольсон пытался получить ответ еще на несколько вопросов, задержать Тедди, но мальчик пожал ему руку, попрощался и быстро двинулся в сторону бокового нефа корабля.

Никольсон сидел неподвижно несколько минут, затем поднялся и пошел за Тедди. Но, миновав несколько палуб и приблизившись к тяжелой металлической двери с надписью «Бассейн», услышал за нею резкий визг и по голосу определил, что закричала маленькая девочка. На чем рассказ и заканчивается, оставляя читателя в неведении, исполнилось ли предсказание Тедди о его смерти в этот день.

Мы уже говорили, что сборник «Девять рассказов» предназначен автором для двух категорий читателей. Для широкого их круга и для небольшой группы людей, в той или иной степени знакомых с основами традиционной индийской поэтики и религиозной философии. Но, думается, и немалое число представителей первой группы, читая рассказ «Тедди», несомненно поймут, что в беседе с Никольсоном на философские темы юный мудрец весьма популярно излагает не что иное, как главные постулаты индуизма.

Здесь и догмат о вечном круговороте жизни, т. е. вера в перевоплощение, и связанный с этой верой постулат о возмездии-воздаянии (карма) за все хорошие и дурные поступки. Здесь и учение о единстве человеческой души с вселенским всеобщим первоначалом, вселенской сущностью, ибо от дальнейшего круговорота все новых и новых воплощений может быть освобожден согласно инду-

истским верованиям только человек, полностью постигший это единство. «Мне было шесть лет, когда я увидел, что всё — это бог, — говорит Никольсону Тедди, — и у меня волосы стали дыбом, и все такое прочее... Это, помню, случилось в воскресенье. Моя сестра тогда была совсем еще крошкой, и она пила свое молоко, как вдруг я внезапно понял, что она — бог и молоко — бог. Я хочу сказать, что все ее действия означали, что бог вливается в бога, если вы, конечно, улавливаете значение этой идеи»<sup>93</sup>. А мысль о том, что все многообразие мира и самая жизнь — иллюзия, Тедди излагает своему собеседнику в виде притчи о собаке, принадлежащей инструктору физкультуры на пароходе Свену. Звучит эта притча примерно так. Если Свену приснится, что его собака издохла, он будет во сне очень страдать, так как любит ее. Но, проснувшись, будет счастлив, ибо поймет, что это был лишь сон. Однако если бы собака действительно сдохла, суть дела ничуть бы не изменилась, но только Свен об этом ничего бы не знал, поскольку того, что многообразие жизни — всего лишь иллюзия, он не понимает. Сообщает Тедди, как мы помним, Никольсону и о том, что любовь к женщине мешает мужчине выполнить свой долг, т. е. заниматься самоусовершенствованием, самопознанием, которое приводит в конечном счете по индуистской вере к слиянию с божественной субстанцией.

Примечательно, что в рассуждениях юного мудреца Сэлинджером как бы соединен ряд положений различных индийских философских школ. Однако это отнюдь не изобретение писателя — устами Тедди изложены фактически попытки двух индийских мыслителей XIX в. — Сарасвати (1824—1883) и Вивекананды (1863—1902) — «эклектически соединить в своем учении концепции основных школ древнеиндийской философии»<sup>94</sup>.

При всем том, конечно, парафраз индуистских религиозных учений в рассказе «Тедди» отнюдь не самоцель. Ведь в последнем, девятом по счету, рассказе сэлинджеровского сборника выражено, в сущности, причем впрямую, «открытым текстом», все то, что в первом рассказе этого сборника («Отличный день для банановой сельди») составляло его дхвани — проявляемое значение. Напомним, что скрытый смысл этого рассказа заключался в том, что самоубийство Симора Гласса — акт вовсе не

<sup>93</sup> Ibid., p. 189.

<sup>94</sup> Костюченко В. С. Интегральная веданта: Критический анализ философии Аудробиндо Гхоша. М., 1970, с. 30.

печальный, т. е. не трагический итог «ошибочной» любви, неудачной женитьбы, полнейшего неприятия своего окружения и т. п., а один из этапов на пути спасения личности в духе индуизма, сиречь на пути к отрешению от всяческих желаний, слиянию с высшим абсолютom, вознесению над радостью и печалью, жизнью и смертью. Короче — на пути к нирване.

На том же «пути» мы застаем и юного мудреца Тедди Макардля. Таким образом, в конце книги, девять рассказов которой композиционно расположены в форме кольца, как бы повторен тот же религиозно-философский мотив, что звучит в ее начале, — мотив добровольной смерти героя как осознанного им этапа на пути к нирване<sup>95</sup>. Разница лишь в том, что в начале книги мотив этот «доносится, как отзвук, как эхо, которое не всякий способен услышать», т. е. выступает в виде затаенного, не выраженного словами эффекта, а в конце, напротив, передается читателю посредством другого вида дхвани, в котором выраженные словами как раз и «есть то, что хотя бы сказать, но подчинено другому» (т. е. внушению определенного настроения)<sup>96</sup>.

### Повести о Глассах

В квалификационном перечне системы «дхвани-раса» последнюю, десятую строчку занимает поэтическое настроение родственной близости, введенное в канон, как мы уже упоминали, лишь в эпоху индийского средневековья, т. е. позже всех остальных категорий.

Своими суждениями о родственной близости делится в повелле «Тедди» ее юный протагонист, отвечая на вопрос Никольсона о том, любит ли он своих родных.

«— Да, конечно, и очень сильно, — сказал Тедди, — но вы хотите, чтобы я употреблял слово „люблю“, как его понимаете вы, а не я...

— Допустим. Но в каком смысле его хочешь употребить ты?

Тедди ненадолго задумался.

— Вы знаете, — спросил он, поворачиваясь к Николь-

---

<sup>95</sup> Правда, Симор Гласс стремится к слиянию с божественной субстанцией через любовь к ней, а Тедди Макардль — через знание, но оба эти пути специально оговорены в индийской философии и в индийской религии, именуясь соответственно «бхакти» и «джняна». См.: *Тулси Дас*. Указ. соч., с. 86—87.

<sup>96</sup> *Анандавардхана*. Указ. соч., с. 81.

сону, — что подразумевает понятие „родственная близость“?

— Кажется, имею общее представление, — холодно ответил тот.

— Так вот, я чувствую к ним исключительную родственную близость. Это означает, что они мои родители и что каждый из нас является частью гармоничного единства»<sup>97</sup>.

Картину гармоничного единства семьи, покоящегося на родственной близости, и поставил себе целью нарисовать в цикле о Глассах Сэлинджер. И тем самым — реализовать в своем творчестве последнее, десятое поэтическое настроение системы «дхвани-раса».

Уместно вспомнить, что за три с лишним века до Сэлинджера весь этот спектр поэтических настроений — от «раса»-1 до «раса»-10 — задумал воплотить в монументальной поэме «Рамаяна» классик средневековой индийской литературы Тулси Дас (1532—1624). И, по единодушному мнению специалистов-индологов, осуществил этот замысел совершенно блистательно.

Знал ли об опыте своего далекого предшественника Сэлинджер? И учел ли его в собственном писательском труде? Думается, что знал и учел. Но прежде, чем упомянуть об имеющихся в творчестве Сэлинджера косвенных указаниях на этот счет, необходимо очертить саму структуру цикла о Глассах. Цикл этот, именуемый литературными критиками то сагой, то эпопеей, состоит из восьми слагаемых: трех новелл (все они входят в сборник «Девять рассказов») и пяти повестей, причем вопрос о последовательности расположения этих восьми его частей до сих пор остается открытым, поскольку под одной обложкой Сэлинджер их ни разу еще не объединял. Порядок же их напечатания был таков:

1. «Отличный день для банано-вой сельди» 1948 г., январь
2. «Дядюшка Виггили в Коннектикуте» 1948 г., март
3. «В ялик» 1949 г.
4. «Френни» 1955 г., январь
5. «Выше строшила, плотники» 1955 г., ноябрь
6. «Зуи» 1957 г.
7. «Симор: Знакомство» 1959 г.
8. «Хэпворт 16, 1924» 1965 г.

<sup>97</sup> Salinger J. D. Nine stories, p. 187.

Что же представляет из себя многодетная семья Глассов?

У супругов Бесси и Лесса Гласс, в молодости — водевильных актеров, семеро детей. Заработки супругов были невелики, отчего дети, по мере того как они вырастали, вносили, сменяя друг друга, в бюджет семьи свой посильный вклад, выступая (с 1927 по 1943 г.) в популярной американской радиопрограмме «Это умное дитя».

Вот имена братьев и сестер Гласс в порядке старшинства: Симор, Бадди (полное имя Уэбб), Бу-Бу (полное имя Беатриса), близнецы Уэйкер и Уолт, Зуи (полное имя Захарий Мартин) и Френни (полное имя Френсис). Старший из них — Симор — родился в 1917 г., младшая — Френни — в 1934 г.

Симор застрелился в 1948 г. во флоридском отеле (что мы уже знаем из рассказа «Отличный день для банановой сельди»).

Бадди — преподаватель литературы в колледже и писатель.

Бу-Бу знакома читателю по рассказу «В ялике».

Уэйкер — католический священник.

Уолт погиб от несчастного случая в конце второй мировой войны — это именно его не может забыть героиня рассказа «Дядюшка Виггили в Коннектикуте».

Зуи — актер телевидения.

Френни — студентка, начинающая драматическая актриса.

В каждой из пяти повестей о Глассах, как и в любой из новелл сборника «Девять рассказов», находим немало загадочных эпизодов и «темных мест». Но если в «Девяти рассказах» все они обязательно «работают» на главную идею очередной новеллы, то в повестях о Глассах, читаемых отдельно, имеют, казалось бы, подчас самодовлеющее значение, и только в общем их контексте оказываются в теснейшей связи с каноном «раса»-10 — основным поэтическим настроением пяти повестей.

Расшифровку же загадочных эпизодов и «темных мест» в каждой из повестей мы приведем далее для удобства чтения не в порядке напечатания каждой, а сообразуясь с внутренней хронологией ключевых событий, которые происходили в семье Глассов. Отчего и начнем с повести «Хэпворт 16, 1924»<sup>98</sup>, хотя по времени своего оуб-

<sup>98</sup> Salinger J. D. Harpworth 16, 1924.— New Yorker, N. Y., 1965, vol. 91, June 19, p. 32—113.

ликования она завершает цикл. Повесть эта представляет собой длинейшее письмо, посланное Симором родителям в 1924 г. из летнего детского лагеря, а предваряет его написанное Бадди Глассом в 1965 г. коротенькое вступленище, из коего явствует, что сорокалетней давности письмо своего старшего брата сам публикатор прочел впервые совсем недавно.

Необычны, впрочем, не только размеры Симорова письма (его величина — без малого четыре печатных листа!), но и бóльшая часть содержащихся в нем сообщений. Так, семилетний мальчик, известив родителей, что он умрет вскоре после достижения тридцатилетнего возраста, делится с ними воспоминаниями о своем предыдущем земном существовании, в связи с чем, между прочим, просит прислать ему три английских периодических издания почти столетней давности, где он хотел бы прочесть статьи о сэре Вильяме Роуэне Гамильтоне — человеке, с которым он дружил (правда, только по переписке) в своей предыдущей земной жизни. Эта просьба помещена в письме сразу же вслед за перечислением громадного количества книг, которые Симору необходимо срочно перечитать. В этом списке мы находим Полное собрание сочинений Толстого, романы Бенъяна, Теккерея, Диккенса, Остин, сестер Бронте, Гюго, Бальзака, Мопассана, Франса, Пруста, труды Монтеня, Библию, несколько религиозных трактатов и книг по истории, сочинения китайских философов, медицинские справочники и т. д.

Налицо, таким образом, очередное сэлинджеровское «темное место», ибо способность семилетнего ребенка писать письма размером в четыре печатных листа понятна только, если согласиться с тем, что Симор уже однажды прожил долгую жизнь и прочно усвоил все, что в ней изучил, узнал, пережил, — ведь по новелле «Тедди» мы уже знакомы с таким же, правда не семилетним, а десятилетним, юным сэлинджеровским мудрецом. Но кто же такой сэр Вильям Роуэн Гамильтон, с которым переписывался Симор Гласс в своем прошлом земном существовании?

Установить это было совсем нетрудно, поскольку речь идет о совершенно реальном историческом лице, жившем в прошлом веке. Да и статьи о нем действительно были напечатаны в указанных Симором изданиях. Замечательный математик, директор астрономической обсерватории Дублинского университета и президент Ирландской Ака-



демии наук Вильям Роуэн Гамильтон (1805—1865) родился в шотландско-ирландской семье и в возрасте трех лет был отдан отцом на воспитание к своему дяде-священнику, человеку чрезвычайно образованному и считавшемуся «идеологическим центром семьи Гамильтонов»<sup>99</sup>. Уже в четыре года маленький Вильям читал художественную литературу, знал тексты Библии, в пять лет декламировал стихи Гомера, Мильтона, Драйдена, к семи годам изучил латынь (причем настолько, что свободно выражал на ней свои чувства и впечатления в импровизированных речах), а также древнееврейский и греческий языки. В восемь лет Вильям Гамильтон знал четыре европейских языка, в двенадцать был знаком с санскритом, хинди, сирийским, персидским, арабским и малайским языками — выбор языков был обусловлен тем, что семья желала видеть мальчика в будущем служащим Ост-Индской компании. Десятилетний Вильям состязался в счете с американским вундеркиндом — «считающим мальчиком» Зерахом Колберном, выйдя из «дуэли» с ним победителем. Незаурядный же математический талант обнаружился у Гамильтона «только» в двенадцать лет: читая один из трудов Ньютона, он нашел там какую-то неточность.

До конца жизни математик Гамильтон проявлял живой интерес и к гуманитарным наукам, писал стихи, дружил с поэтами Вордсвортом, Саути и Колриджем, переписывался с ними. По своим политическим воззрениям Гамильтон примыкал к консерваторам, был чрезвычайно религиозен. Все биографы Гамильтона подчеркивают также, что физически он развивался совершенно нормально, не чуждаясь спорта и различных физических упражнений.

Таким образом, можно, на наш взгляд, сделать вывод, что образ семилетнего Симора Гласса спроецирован Сэлинджером в повести «Хэпворт 16, 1924» на детство Вильяма Гамильтона. Видимо, Сэлинджер вообще убежден, что серьезная подготовка ребенка должна начинаться в семье с самого раннего возраста. Вот почему Симор в своем письме из летнего лагеря рекомендует четырехлетней сестренке Бу-Бу не учить алфавит, а запоминать сразу целые слова, чтобы как можно скорее начать бегло читать и писать. В связи с чем и просит мать позволить Бу-Бу самой прочесть эти советы, замечая, что ему и

---

<sup>99</sup> Полак Л. С. В. Р. Гамильтон и принцип стационарного действия. М.; Л., 1936, с. 75.

находящемуся вместе с ним в лагере пятилетнему Бадди было бы очень приятно получить от сестренки открытку, написанную ею собственноручно.

А в повести «Выше стропила, плотники» уже семнадцатилетний Симор, чтобы успокоить плачущую десятимесячную сестренку Френни, читает ей свою любимую даосскую легенду. Бадди вспоминает об этом так:

«— Что ты там делаешь? — спросил я.

— Подумал, может почитать ей что-нибудь, — сказал Симор и снял с полки книгу.

— Слушай, балда, ей же всего десять месяцев! — сказал я.

— Знаю, — сказал Симор, — но уши-то у них есть. Они все слышат...

И до сих пор Френни клянется, будто помнит, как Симор ей читал»<sup>100</sup>.

Повесть «Выше стропила, плотники» — вторая по внутренней хронологии семейства Глассов — написана от лица Бадди, который в 1955 г. вспоминает о событиях, происходивших в 1942 г., когда он приехал на свадьбу Симора и Мюриэль. Жених показан в повести в двух планах: таким, каким он предстает в восприятии родственников и друзей невесты, и таким, каким видят его члены семейства Глассов — Бадди и Бу-Бу. Для родственников и друзей Мюриэль ее жених — человек странный, неуравновешенный, может быть, даже психически неполноценный. Для Бадди же и Бу-Бу он учитель жизни, великий поэт и провидец, патриарх семьи, наставляющий своих родных на путь истинный.

Как и другие произведения цикла о Глассах, повесть «Выше стропила, плотники» ославлена целым рядом символов, характерных для древнеиндийской религиозно-философской литературы. Симор не явился, например, на заранее обусловленную церемонию своего бракосочетания, а ожидал Мюриэль дома и тотчас увез ее путешествовать. Такое поведение жениха вызвало, естественно, множество кривотолков среди родни и друзей невесты. Между тем избранный Симором метод женитьбы практиковался в древней Индии (о чем, конечно, в повести не сообщено).

Древнеиндийская процедура заключения брака имела несколько форм, в числе которых был и открытый увоз невесты на глазах у ее родственников. В этом случае

<sup>100</sup> *Салинджер Дж. Д. Повести. Рассказы*, с. 149.

свадебные обряды и обычаи не соблюдались. С чем-то похожим и столкнулись в повести «Выше стропила, плотники» родственники и друзья Мюриэль. Но им, разумеется, никто не разъяснил (как, впрочем, и читателям повести), что открытый увоз невесты был предписан в древней Индии для членов воинской касты. А Симор во время своей женитьбы как раз и служил в армии.

Проявляемое значение в духе древнеиндийской символики имеет и самое название повести «Выше стропила, плотники». Приветствуя женитьбу брата, Бу-Бу пишет ему мокрым обмылком на зеркале в ванной следующие строки из «Эпиталамы» Сапфо: «Выше стропила, плотники! Входит жених, подобный Арею, выше самых высоких мужей»<sup>101</sup>. Начнем с зеркала, на котором написала эти слова Бу-Бу: в древней Индии оно являлось основным атрибутом ведической церемонии брака. Сами же строки из «Эпиталамы» вызывают гораздо более сложные ассоциации — на этот раз уже с метафорами древнеиндийского философского эпоса. Ведь согласно символике последнего дом — это человеческое тело, а стропила — страсти; конек крыши — невежество, незнание. «Строитель дома» — метафора, означающая жажду жизни (танха), привязывающую человека к «колесу существования». Эту страсть древние тексты характеризовали как наиболее опасную, губительную, ибо она является причиной новых рождений, несущих новые страдания. Когда Будда достиг просветления, т. е. перешел в состояние нирваны, он якобы сказал о себе: «О строитель дома, ты видишь! Ты уже не построишь снова дома. Все твои стропила разрушены, конек на крыше уничтожен. Разум на пути к развеществлению достиг уничтожения желаний»<sup>102</sup>.

Однако прежде, чем стропила, то бишь страсти, «разрушить», надобно их в полной мере познать! Чего, собственно, и желает брату Бу-Бу, подкрепляя строчки из Сапфо следующей припиской собственного сочинения: «Будь счастлив, счастлив, счастлив со своей красавицей Мюриэль. Это приказ. По рангу я всех вас выше»<sup>103</sup> (Беатриса Гласс во время войны была мичманом в женских морских вспомогательных частях, тогда как Симор выше капральского чина не поднялся, а Бадди и Уолт служили простыми солдатами). О том же, как Симор

<sup>101</sup> Там же, с. 181.

<sup>102</sup> Дхаммапада, с. 85.

<sup>103</sup> *Сэлинджер Дж. Д.* Повести. Рассказы, с. 181.

Гласс в 1948 г., спустя шесть лет после женитьбы, достиг «разрушения стропил», мы знаем из новеллы «Отличный день для банановой сельди».

Перекликается в повести «Выше стропила, плотники» с довольно изощренным приемом из арсенала художественных средств древнеиндийской поэтики и следующий эпизод (о нем — на правах рассказчика — ведет речь Бадди):

«— Рассказать вам, откуда у Шарлотты те девять швов... Мы жили на озере. Симор написал Шарлотте, пригласил ее приехать к нам в гости, и наконец мать ее отпустила. И вот как-то она села посреди дорожки — погладить котенка нашей Бу-Бу, а Симор бросил в нее камнем. Ему было двенадцать лет. Вот и все. А бросил он в нее потому, что она с этим котенком на дорожке была чересчур хорошенькая»<sup>104</sup>.

Художественный прием, который мы имели в виду, состоит, в свою очередь, в возможности сравнить описываемый предмет... с ним же. Например: «По красоте она подобна лишь самой себе». Хорошенькая девочка, присевшая рядом с котенком на дорожке, представляла для Симора, видимо, картину столь неопишуемой красоты, которую он ни с чем другим сравнить не мог. Но почему же он захотел эту красоту разрушить, чем-то ее повредить? На этот вопрос можно ответить, припомнив реальные случаи сознательного «разрушения красоты». Вот один из них. В 1950 г. (т. е. за несколько лет до опубликования повести «Выше стропила, плотники») молодой монах, служитель буддийского храма в Киото, поджег национальную святыню Японии — «Золотой павильон», и этот поступок монаха объясняли в категориях буддизма, в частности, тем, что он не находил в себе сил далее любоваться ни с чем не сравнимой красотой павильона — последняя мучила его, сводила с ума, мешая воспринимать все остальное.

Загадкой для читателя является и рассказ Бадди о том, как он откликнулся на предложение одной из подруг Мюриэль (с которой он только что спорил о Симоре и которая вызывала в нем неистовое раздражение) выйти из машины во время затора и выпить где-нибудь содовой: «Мое непонятно быстрое согласие... был обыкновенный религиозный порыв. В некоторых буддийских монастырях секты дзэн есть нерушимое и, пожалуй,

<sup>104</sup> Там же, с. 193.

единственное непреложное правило поведения: если один монах крикнет другому «Эй!», тот должен без размыслений отвечать «Эй!»<sup>105</sup>.

Вообще восклицание «Эй!» («Бхо!») у буддистов допустимо в миру лишь при обращении высшего к низшему: бога к человеку, члена высшей касты к члену низшей и т. д. Однако в монастырях, где все считаются у буддистов равными, выработано правило, описанное Бадди<sup>106</sup>. Что касается автора повести «Выше стропила, плотники», то он, по всей вероятности, хотел этим эпизодом сообщить «посвященным», что обе стороны, спорившие о Симоре, одинаково имели право на свой взгляд и что оба эти взгляда достойны уважения как две разные точки зрения на один и тот же феномен.

В начале книги мы обещали разъяснить, о чем же говорит в повести «Выше стропила, плотники» ее концовка, где Бадди неожиданно сообщает, что он мог бы приложить к свадебному подарку Симору чистый листок бумаги вместо объяснения. Загадка исчезает, если обратиться опять-таки к символике древнеиндийской философской литературы, ибо в согласии с этой символикой послать кому-либо чистый листок бумаги означает принести клятву верности, заявить, что ты целиком одобряешь деяния данного человека и разделяешь его воззрения. А именно такова была позиция Бадди по отношению к странному, нелепому, с точки зрения родственников и друзей Мюриэль, поведению Симора на свадьбе.

«Френни» и «Зуи» — третья и четвертая по внутренней хронологии семейства Глассов повести — были впервые опубликованы Сэлинджером в журнале «Нью-Йоркер» с перерывом в два года, а когда еще четырьмя годами спустя писатель соединил их в одной книге, назвав ее «Френни и Зуи» (1961), стало ясно, что это, в сущности, одно произведение. Если передать его сюжет в нескольких словах, в «Френни и Зуи» показано, как Френсис Гласс в 1955 г. впала в тяжелый душевный транс в результате разговора о смысле жизни и задачах искусства со своим возлюбленным Лейном Кутеллом (тоже студентом), а затем и то, каким образом Захарий Гласс вывел сестру из этого состояния (что рассказывается уже устами Бадди Гласса в 1957 г.).

---

<sup>105</sup> Там же, с. 171.

<sup>106</sup> Махабхарата, кн. 4, с. 564.

В начале повествования Лейн на вокзале, ожидая приезда к нему Френни на уик-энд, перечитывает ей письмо, из которого мы узнаем, что в последнее время она способна воспринимать из всей мировой поэзии только Сапфо — стихи всех остальных поэтов кажутся ей сейчас малозначительными. Дочитать письмо мешает Лейну один из его сокурсников, который хочет узнать, удалось ли Лейну одолеть «эту проклятую» четвертую «Дуинскую элегию» Рильке. И Лейн, ничтоже сумняшеся, отвечает, что сразу понял в ней почти все. «Тебе повезло, ты счастливый человек», — иронически отзывается приятель. Этот эпизод вряд ли можно назвать «темным местом», но стоит все-таки заметить, что «Дуинские элегии» (и особенно четвертая) считаются чтением необыкновенно трудным, ибо там излагаются сложнейшие философско-эстетические воззрения Рильке. Во всяком случае, комментаторы Рильке советуют, как правило, предварять знакомство с «Дуинскими элегиями» чтением письма поэта к польскому их переводчику В. Гулевичу, в котором прояснены многие моменты.

Следующий эпизод повести — разговор Френни и Лейна за обедом в ресторане. Если она делится своей неудовлетворенностью от игры в университетском театре и своими мучительными поисками непроторенных дорог в сценическом искусстве, стремится понять, во имя чего человеку вообще стоит жить и творить, то он, в свою очередь, интересуется такого рода проблемами сугубо утилитарно. Он не прочь увидеть свою работу о Флобере опубликованной, хотя отнюдь не уверен в ее оригинальности, уважает прежде всего тех литераторов, которые удостоены официальных наград и академических званий, и то и дело прерывает Френни, рассказывающую ему о книге «Путь пилигрима» (которую она в последние месяцы беспрерывно перечитывает и герой которой ищет смысл жизни в безостановочном странствовании и беспрестанном шептании молитвы), репликами о качестве салата, о лягушачьих ножках, запахе чеснока и т. д. Впрочем, заботы гастрономического порядка не мешают Лейну и слушать возлюбленную: «Интересная книга. Ты будешь есть масло?.. Да ты и не дотронулась до сэндвича, ты что, не заметила его?»<sup>107</sup> Предельно напряженные нервы Френни не выдерживают такого диссонанса в духовном общении. Встав из-за столика и направившись

<sup>107</sup> Salinger J. D. *Franny and Zooey*. N. Y., 1970, p. 35—36.

к стойке в глубине зала, она неожиданно падает, теряя сознание, а когда несколькими минутами спустя приходит в себя, начинает в каком-то иступлении беззвучно шептать молитву.

Оказавшись дома, она по-прежнему шепчет одну и ту же молитву, и делает это еще и потому, что именно в произнесении «шепотной молитвы» состояло одно из требований педагогики ее старших братьев — умершего Симора и здравствующего Бадди. Френни верит, что таким путем она достигнет душевного просветления, озарения, т. е. того состояния, в котором только и возможно постичь наконец настоящий смысл жизни, обрести столь болезненно искомую ею истину. Однако с таким путем поиска Френни просветления и истины не согласен категорически ее брат, Зуи, всячески стремящийся разубедить сестру в том, что шептание молитвы способно ей сколько-нибудь серьезно помочь.

Столкновение этих двух точек зрения на «шепотную молитву» имеет глубокие корни в древнеиндийской религиозной философии. Ибо если для браминов шептание молитвы являлось одним из основных видов аскетических упражнений, то сторонники санхьи и йоги считали, что «шептунам» путь к истине просто недоступен. «Кто ради обладания божественным могуществом усердно шепчет молитву, — читаем и в «Махабхарате», — тот уходит в крошечную бездну и оттуда не вернется»<sup>108</sup>. На этой позиции стоит и Зуи, выводящий в конце концов сестру из состояния тяжелого душевного транса. Но, разумеется, никаких ссылок на упомянутую выше полемику (в древней Индии) в книге «Френни и Зуи» нет.

Прямую переключку с установками традиционной древнеиндийской поэтики находим и в последней (по внутренней хронологии семейства Глассов) повести «Симор: Знакомство». Один из канонов требовал, в частности, от художника многочисленных и подробнейших описаний героя произведения — «с ног до головы». Тот же Тулси Дас, как отметил акад. А. П. Баранников, многократно описывал в «Рамаяне» своего героя — царевича Раму, «все умножая и варьируя поэтические изобразительные средства и проявляя большую виртуозность»<sup>109</sup>. Вот и Бадди Гласс, повествуя (в 1959 г.) о своем старшем брате Симоре как о неизвестном людям великом стихо-

<sup>108</sup> Махабхарата, кн. 5, ч. 1, с. 102.

<sup>109</sup> Тулси Дас. Указ. соч., с. 44. (Вступ. ст. А. П. Баранникова).

творце, а для своих братьев и сестер — не только единственным в мире настоящим поэте, но и духовном учителе, гениальном советчике и провидце, скрупулезно описывает одухотворенность (и вместе с тем некрасивость) брата, его глаза, улыбку, зубы, волосы, уши, нос, фигуру, манеру ходить, разговаривать, смеяться, одеваться — всему этому в повести «Симор: Знакомство» посвящены десятки страниц, написанных не менее виртуозно, чем соответствующие места в «Рамаяне» Тулси Даса.

Однако возвратимся к «раса»-10, внушению поэтического настроения родственной близости, и заметим, что у теоретиков «дхвани-раса» эпохи индийского средневековья (XI—XIII вв.) различие между поэтическим настроением (раса) и скрытым смыслом, т. е. проявляемым значением (дхвани), свелось постепенно к различию между содержанием и выражением одного и того же эстетического понятия<sup>110</sup>. Иными словами, поэтическое настроение оказалось, собственно, внушаемым скрытым смыслом! Впрочем, Анандавардхана еще в IX в. пояснял, что проявляемое значение может быть внушено не только звуком, словом, предложением, но и композицией «большого сочинения» в целом. Вот и внутренняя идея сэлинджеровского цикла о Глассах — создание поэтического настроения родственной близости — воплощается не только путем выбора и художественного осмысления характеров, не только посредством эмоциональной их оценки автором, но и благодаря композиции цикла в целом. Ведь воссозданное в нем поэтическое настроение родственной близости членов семейства Глассов — для Сэлинджера идеал родственных отношений вообще.

В завершение нашего анализа скрытых в художественной ткани «Девяти рассказов» и повестей о Глассах их внутренних философских основ и суггестивных компонентов отметим, что, хоть автор и «кодировал» собственную осведомленность в теории санскритской литературы тщательно и сложно, «ключ» для исследователей его творчества он все же оставил. Имеем в виду пересказ — от лица Френни — рассуждения Анандавардханы (из его трактата «Свет дхвани») о том, что «высказывание не есть

---

<sup>110</sup> То есть «доктрины дхвани, или же расы, выраженной посредством дхвани» (Гринцер П. А. Санскритская поэтика и античная риторика. — В кн.: Восточная поэтика: Специфика художественного образа. М., 1983, с. 32).



дхвани, если проявляемое в нем лишь появляется, но не вызывает ощущения прекрасного»<sup>111</sup>.

Эта мысль, по воле Сэлинджера, обрела в устах Фрэнни Гласс вид сентенции и звучит так:

«Если ты поэт, то должен создавать нечто прекрасное! Я имею в виду, что ты должен оставить ощущение чего-то прекрасного, когда читатель переворачивает страницу»<sup>112</sup>.

### Три замечания

1. До сих пор речь шла у нас по преимуществу об ориентированности Сэлинджера на религиозные построения индуизма, а вопроса о влиянии на его творчество постулатов дзэн-буддизма мы почти не касались. Но, во-первых, на свое отношение к дзэн-буддизму писатель прямо указывает сам — и в эпитафии к «Девяти рассказам» (о чем у нас уже говорилось), и в ряде эпизодов повестей о Глассах; во-вторых, начатое изучением (еще около тридцати лет назад) влияние на поэтику Сэлинджера дзэн-буддизма ныне достаточно полно раскрыто в работах советских и американских исследователей.

2. Работая над «Девятью рассказами» и повестями о Глассах, Сэлинджер из громадного числа формальных требований и выразительно-образительных средств индийской традиционной поэтики отбирал, естественно, только то, что отвечало его мировоззренческой установке и художественным задачам, а также технически поддавалось воплощению в англоязычном тексте.

3. У читателя нашей книги может возникнуть вопрос о степени знания Сэлинджером санскрита. Увы, никакими данными на этот счет биографы «самого знаменитого невидимого писателя»<sup>113</sup> не располагают. Но вполне можно допустить, что он санскрита не знает вообще. Ведь комментированные переводы основных древнеиндийских религиозно-философских и литературных памятников начали выходить в Европе еще во второй половине XIX в. А в начале XX в. появился на английском языке и ряд фундаментальных трудов по истории и теории санскритской литературы (А. Б. Кизса, С. К. Де, П. В. Кано и др.).

<sup>111</sup> *Анандавардхана*. Указ. соч., с. 75.

<sup>112</sup> *Salinger J. D. Franny and Zooey*, p. 19.

<sup>113</sup> *Getti J. World-Music: The Aesthetic aspect of narrative form*. New Brunswick (N. J.), 1980, p. 93.

## Глава 2

### КРИПТОГРАФИЯ РОМАНА «МАСТЕР И МАРГАРИТА» МИХАИЛА БУЛГАКОВА

В многодетной семье Булгаковых сын Михаил был первенцем и сочинять стал, по собственному его свидетельству, в юном возрасте. Это были «обличительные фельетоны» на манер сказок Салтыкова-Щедрина, из-за чего их автору «не однажды приходилось ссориться с окружающими и выслушивать горькие укоризны»<sup>1</sup>. Одна из знакомых Булгаковых вспомнила, что, когда Михаил был еще совсем маленьким, «все поражались его начитанности, знанию литературы, музыки и пр.»<sup>2</sup>. Сама обстановка в семье, члены которой были историками<sup>3</sup>, музыкантами, филологами, врачами, благоприятствовала становлению серьезных культурных и литературных интересов Булгакова-гимназиста и студента. Особую роль в расширении духовного и умственного кругозора юноши сыграло частое общение с другом отца — профессором Киевской духовной академии Н. И. Петровым (1840—1921), историком украинской литературы, ставшим впоследствии по этой специальности действительным членом украинской Академии наук<sup>4</sup>.

В материалах к биографии писателя, собранных А. С. Бурмистровым и Л. М. Яновской, находим подроб-

<sup>1</sup> Советские писатели о Щедринае.— Новый мир, 1976, № 1, с. 210.

<sup>2</sup> Бурмистров А. С. К биографии М. А. Булгакова (1891—1916).— В кн.: Контекст-1978. М., 1978, с. 259.

<sup>3</sup> Отец писателя, Афанасий Иванович Булгаков (1859—1907), был преподавателем Киевской духовной академии, и в круг его научных интересов входили древняя история (гражданская и духовная) и западные исповедания. Историю он преподавал также в Киевском институте благородных девиц. См. о нем: Большая Энциклопедия / Под ред. С. Н. Южакова. СПб., 1903, т. 4, с. 43; Бурмистров А. С. Указ. соч., с. 251.

<sup>4</sup> См.: Яновская Л. Несколько документов к биографии Михаила Булгакова.— Вопр. лит., 1980, № 6, с. 303—308; Она же. Творческий путь Михаила Булгакова. М., 1983, с. 10—12.

ные характеристики гимназических и университетских наставников Михаила Булгакова. Их перечень, по всей вероятности, стоило бы дополнить еще одним именем, поскольку дальние истоки некоторых ассоциаций и аллюзий романа «Мастер и Маргарита» берут свое начало, на наш взгляд, в том влиянии, которое в начале 900-х годов оказывали на гуманитарные интересы киевской студенческой и гимназической молодежи пользовавшиеся у нее немалой популярностью лекции и семинарские занятия по западноевропейской литературе приват-доцента Киевского университета св. Владимира графа Фердинанда Георгиевича де Ла-Барта (1870—1916).

Впервые об этих лекциях и семинарах мы услышали в конце 40-х годов (и вне всякой связи с юношескими культурными интересами Булгакова) от нашего профессора И. В. Шаровольского, преподававшего в те годы в Киевском университете германскую филологию и готский язык. И. В. Шаровольский, уже очень старый в ту пору человек, руководил занятиями студентов у себя на дому и здесь, оставляя нас иногда для чаепития, рассказывал в числе прочего о глубоких знаниях и незаурядном лекторском и переводческом таланте Ф. Г. де Ла-Барта, с которым они вместе в 900-е годы были в Киевском университете св. Владимира молодыми приват-доцентами историко-филологического факультета.

Ф. Г. де Ла-Барт, известный уже своим переводом «Песни о Роланде» (1897), удостоенным академической Пушкинской премии (и не утерявшим художественной ценности поныне), жил и работал в Киеве с 1903 по 1909 г.<sup>5</sup> В этот период в Киеве был выпущен целый ряд его книг и брошюр по истории всеобщей литературы и искусства<sup>6</sup>, имевших у юных местных интеллектуалов такой же успех, как и лекции и семинарские занятия де Ла-Барта, где подробно комментировались средневековые

<sup>5</sup> См.: Словарь членов Общества любителей российской словесности при Московском университете, 1811—1911. М., 1911, с. 97—98; Пономарев Ф. Памяти графа Фердинанда Георгиевича де Ла-Барта. М., 1916.

<sup>6</sup> См.: Ла-Барт Ф. Г. де. Французский классицизм в литературе и искусстве. Киев, 1903; *Он же*. Импрессионизм, символизм и декадентство: Из истории эволюции художественного стиля во Франции. Киев, 1903; *Он же*. Беседы по истории всеобщей литературы и искусства: Средние века и Возрождение. Киев, 1903; *Он же*. Шатобриан и поэтика мировой скорби. Киев, 1905; *Он же*. Литература и действительность в пору Великой французской революции. Киев, 1906; *Он же*. Разыскания в области романтической поэтики и стиля. Киев, 1908.

провансальские литературные памятники, в том числе становившаяся во Франции в ту пору все более знаменитой эпическая поэма XIII в. «Песня об альбигойском крестовом походе»<sup>7</sup>. Упоминаем об этом только потому, что далее мы намерены показать, какую роль сыграли в работе Булгакова над «Мастером и Маргаритой» те импульсы приобщения к богатейшей провансальской средневековой литературе, которые будущий писатель первоначально ощутил, как нам представляется, в свои гимназические и студенческие годы благодаря культурно-педагогической и литературной деятельности в Киеве Фердинанда Георгиевича де Ла-Барта.

Довольно большая и, по свидетельству родных Булгакова, хорошо подобранная домашняя московская библиотека писателя была после его смерти почти «полностью распродана и частично раздарена»<sup>8</sup>. Из обширного собрания сегодня известны лишь немногим более восьмидесяти изданий. Но если бы даже имелся перечень всех томов исчезнувшей библиотеки, то и он вряд ли бы помог обрисовать круг чтения Булгакова сколько-нибудь полно, особенно «книжные интересы» писателя в 1928—1939 гг., когда, создавая в числе других произведений роман «Мастер и Маргарита», он трудился нередко в государственных библиотеках, и прежде всего в Ленинской<sup>9</sup>.

Сразу же оговоримся. Под словами «книжные интересы писателя» мы в данном случае подразумеваем в первую очередь не литературно-художественные аспекты чтения Булгакова (т. е. его включенность в отечественную и мировую литературную традицию), а контекст религиозный, философский и исторический. В этом плане М. О. Чудакова в 1976 г. показала, что Булгаков основательно проштудировал книгу М. А. Орлова «История сношений человека с дьяволом», выписки из которой он использовал при создании «демонологических» глав своего последнего романа, и что некоторые другие аксессуары из той же демонологической сферы «Мастера и Маргари-

<sup>7</sup> Ф. Г. де Ла-Барт преподавал также в Киевском университете св. Владимира провансальский язык. См.: Обзорение преподавания в университете св. Владимира на 1907—1908 учебный год. Киев, 1907, с. 6, 16, 20.

<sup>8</sup> Чудакова М. О. Условие существования.— В мире книг, 1974, № 12, с. 79.

<sup>9</sup> Чудакова М. О. Архив М. А. Булгакова: Материалы для творческой биографии писателя.— В кн.: Государственная библиотека СССР им. В. И. Ленина. Отдел рукописей. Записки. М., 1976, вып. 37, с. 147.

ты» были почерпнуты им из статей энциклопедии Брокгауза—Ефрона о демонологии, демономании, дьяволе, колдовстве и шабаше ведьм<sup>10</sup>.

В 1977 г. этот список был дополнен английской исследовательницей Лесли Милн, установившей, что из статьи в Брокгаузе о чародействе писателем было взято имя служительницы Волянда — Геллы<sup>11</sup>.

В 1981 г. Л. Л. Фиалкова показала, что Булгаков использовал в тексте романа опубликованную в 1923 г. в «Красной ниве» рецензию поэта Сергея Городецкого на пьесу С. М. Чевкина «Иешуа Ганопри. Беспристрастное открытие истины». Городецкий пьесу раскритиковал, а Булгаков положил текст рецензии в основу разбора Берлиозом поэмы Ивана Бездомного<sup>12</sup>.

Что касается книжных источников философских начал «Мастера и Маргариты» и концептуально-исторической подосновы так называемых древних глав романа — об Иешуа и Пилате, то таковые и поныне находятся в стадии выявления.

### Тема Пилата

Первым поделился в печати результатами своих попыток проникнуть в историческую и философскую криптографию «Мастера и Маргариты» американский литературовед Л. Ржевский. В 1968 г. он опубликовал статью «Пилатов грех: О тайнописи в романе М. Булгакова „Мастер и Маргарита“», которая была затем перепечатана в зарубежных изданиях еще дважды<sup>13</sup>. Стремясь расшифровать историческую концепцию «древних глав», Ржевский пришел к заключению, что их структурным стержнем является тема виновности Пилата, «Пилатов грех». Более того, «экзистенциальная трусость» прокуратора, писал он, как бы помещена в центр тайнописи всего романа, пронизывая все его компоненты<sup>14</sup>. При этом Ржевский отсылал читателей своей статьи не к

<sup>10</sup> Чудакова М. О. Архив М. А. Булгакова, с. 72—78.

<sup>11</sup> Milne L. The Master and Margarita: A comedy of victory. Birmingham, 1977, p. 50.

<sup>12</sup> Фиалкова Л. Л. К генеалогии романа М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита». — Изв. АН СССР. Сер. лит. и яз., 1981, т. 40, № 6, с. 532—537.

<sup>13</sup> Rzhnevsky L. Pilate's sin: Cryptography in Bulgakov's novel «The Master and Margarita». — Canadian Slavonic Papers, Ottawa, 1974, vol. 13, N 1, p. 15—16.

<sup>14</sup> Ibid., p. 12.

определенным книжным источникам, которыми мог пользоваться, работая над этой темой, Булгаков, а к таким распространенным в мировой письменности сюжетам, как непостижимая борьба света и тьмы, обличение предательства, совершенного из личной выгоды, и толерантности ко злу из страха за свое благополучие.

Советские литературоведы И. Ф. Бэлза и Н. П. Утехин, первый — в 1978, а второй — в 1979 г., назвали конкретные книжные источники, на которые, по их мнению, опирался, разрабатывая «древние главы» романа, автор «Мастера и Маргариты». Это апокрифические сказания «Акты Пилата», латинская поэма XII в. «Пилат» (приписываемая Петру Пиктору), «Археология страданий господина Иисуса Христа» Н. К. Маккавейского, «Евангелия канонические и апокрифические» С. А. Жебелёва, тексты песен шубертовского цикла «Прекрасная мельничиха»<sup>15</sup>, труды Иосифа Флавия и Тацита, «Жизнь Иисуса» Э. Ренана, «Библиографический обзор древнерусских сказаний о флорентийской унии» Ф. И. Делекторского, романы Г. Сенкевича «Камо грядеши», Ж. М. Эсы ди Кейруша «Реликвия», рассказ Анатоля Франса «Прокуратор Иудеи»<sup>16</sup>.

Нет спору, Булгаков был в литературе на исторические темы, как художественной, так и научной, весьма и весьма начитан — ведь он даже начал писать школьный учебник истории, чтобы участвовать в объявленном Советским правительством в 1936 г. конкурсе<sup>17</sup>. Однако трудно поверить, что для воплощения одной лишь темы Пилата Булгаков в пору создания «Мастера и Маргариты» специально изучал — то ли заново, то ли изначально — столь большое количество разных сочинений.

Ведь нельзя забывать, что в 1928—1940 гг. Булгаков, параллельно с работой над «Мастером и Маргаритой», написал «Жизнь господина де Мольера» и «Театральный роман», пьесы «Кабала святош», «Адам и Ева», «Блаженство», «Последние дни», «Полоумный Журден», «Иван Васильевич», «Батум» и «Дон Кихот», создал инсценировки «Мертвых душ» и «Войны и мира», киносценарии «Ревизора» (в соавторстве с М. С. Каростиним) и

<sup>15</sup> Бэлза И. Ф. Генеалогия «Мастера и Маргариты». — В кн.: Контекст-1978, с. 175—185.

<sup>16</sup> Утехин Н. П. «Мастер и Маргарита» М. Булгакова: Об источниках действительных и мнимых. — Рус. лит., 1979, № 4, с. 97—102.

<sup>17</sup> Чудакова М. О. Архив М. А. Булгакова, с. 121.

«Мертвых душ», либретто оперы «Минин и Пожарский», работал над переводами «Скупого» Мольера и шекспировских «Виндзорских проказниц». И еще в этот же период служил во МХАТе и в Большом театре, вел обширную переписку с родными, друзьями, дирекциями различных театров и киностудий, а в последние годы тяжело болел.

Мы полагаем, у Булгакова просто не могло быть времени на то, чтобы собирать по крупицам различные сведения по теме Пилата из столь большого числа источников, какое называют И. Ф. Бэлза и Н. П. Утехин. Тем более что мировая историческая наука располагала к тому времени рядом трудов (написанных преимущественно в XIX в.), где специально реферировались и синтезировались все тексты и исследования о Пилате, появившиеся со времен раннего христианства. И Булгаков, владевший английским, немецким и французским языками, мог выбрать любой такой обобщающий труд из числа имевшихся в московских книгохранилищах.

Одной из подобных работ, творческое использование писателем части сюжетов и выводов которой представляется нам несомненным, является выпущенная в 1888 г. в Штутгарте книга немецкого историка и религиоведа Густава Адольфа Мюллера «Понтий Пилат, пятый прокуратор Иудеи и судья Иисуса из Назарета»<sup>18</sup>.

Как видим, даже самое название книги совпадает с булгаковским текстом — «пятый прокуратор Иудеи Понтий Пилат». Между тем вопрос, каким по счету — пятым или шестым — прокуратором (т. е. императорским чиновником, обладавшим высшей административной и судебной властью в небольшой провинции) был в Иудее Пилат, исторической наукой решается по-разному. Английский историк Ф. У. Фаррар числит, например, Пилата шестым прокуратором Иудеи, указывая, что тот стал им после 1) Архелая, 2) Копония, 3) Марка Амбивия, 4) Ания Руфа и 5) Валерия Грата<sup>19</sup>. А соотечественник и современник Фаррара, профессор Оксфордского университета А. Эдершейм утверждает, что сын Ирода Великого Архелай являлся этнархом (т. е. правителем) Иудеи, а первым прокуратором тут был Копоний<sup>20</sup>. Схожей точки зрения придерживается и Мюллер (Архелая он называет,

<sup>18</sup> Müller G. A. Pontius Pilatus, der fünfte Prokurator von Judäa und Richter Jesu von Nasareth. Stuttgart, 1888.

<sup>19</sup> Farrar F. W. The Herods. L., 1898, p. 223.

<sup>20</sup> Эдершейм А. Жизнь и время Иисуса Мессии. М., 1900, с. 307.

правда, царем Иудеи), намеренно вынесший слово «пятый» (прокуратор) в название своей книги.

Пятым прокуратором Иудеи именуется настойчиво — пять раз! — Пилата и Булгаков. Он даже придает этому рефрену столь важное композиционное значение, что словами «пятый прокуратор Иудеи» в разных сочетаниях с именем и званиями Пилата заканчивает и «роман в романе», и последнюю главу, и эпилог<sup>21</sup>.

И еще один спорный вопрос затрагивает Мюллер — о значении слова «игемон». В Библии оно равносильно обращению «господин», но в древние времена означало еще и высокий воинский титул. Суть же спора была такова. Наместникам Сирии (которым прокураторы Иудеи в определенной мере подчинялись) титул «игемон» принадлежал безусловно. Но было ли право на это звание и у прокураторов Иудеи? Мнения историков расходятся. Дело в том, что в описываемый период должность сирийского наместника оставалась незаполненной. Как доказал немецкий историк А. В. Цумпт<sup>22</sup>, она была отдана Тиберием в середине 32 г. н. э. Помпонию Флакку, но тот в 33 г. умер, и только в 35 г. Тиберий назначил на это место Вителлия<sup>23</sup>. Отсюда и суждение (против которого Мюллер восстает категорически), что Пилат звался игемоном временно, ввиду отсутствия сирийского наместника.

Мюллер же утверждает, что прокураторы Иудеи были одновременно и римскими военачальниками, отчего «и в другие времена, и при других обстоятельствах также звались игемонами»<sup>24</sup>. Своеобразный отзвук этой полемики слышится и у Булгакова, причем писатель снова берет сторону Мюллера: в романе кентурион Марк Крысобой больно наказывает ударом бича арестанта Га-Ноцри, дабы тот усвоил, что, обращаясь к прокуратору, его следует величать игемоном<sup>25</sup>.

Мюллер показывает, что официальным языком римских чиновников была в провинциях латынь, но там, где местные жители ее не знали, чиновники пользовались греческим языком и арамейским диалектом древнееврей-

<sup>21</sup> Булгаков М. Белая гвардия. Театральный роман. Мастер и Маргарита. М., 1973, с. 554, 746 (два раза), 799, 812.

<sup>22</sup> Zumpt A. W. Das Geburtsjahr Christi. Leipzig, 1869.

<sup>23</sup> Müller G. A. Op. cit., S. 41.

<sup>24</sup> Ibid., S. 13.

<sup>25</sup> См.: Булгаков М. Указ. соч., с. 438.



ского<sup>26</sup>. Исторические детали эти тщательно соблюдены и в «Мастере и Маргарите». Ведя допрос Иешуа и не зная еще, что арестованный — человек грамотный, владеющий несколькими языками, Пилат вначале обращается к нему по-арамейски, но затем заговаривает по-гречески, а в конце переходит на латынь<sup>27</sup>.

Постоянная резиденция Пилата, сообщает Мюллер, находилась на берегу Средиземного моря, в прекрасном портовом городе Кесарии Палестинской, или Кесарии Стратоновой. Последнего названия в Библии нет, но Мюллер замечает, что Кесария Палестинская называлась еще и Кесарией Стратоновой «благодаря прочной башне грека Стратона, построенной на самом западном выступе относительно длинной и низкой скалы»<sup>28</sup>. И в романе Булгакова Пилат, собираясь спасти Иешуа, хочет удалить его из Ершалаима в Кесарию Стратонову на Средиземное море, т. е. именно туда, «где резиденция прокуратора»<sup>29</sup>.

Имя Пилата, пишет Мюллер, связано с именем Иисуса «неразрывным узлом» (*verknüpfen*)<sup>30</sup>. Вот и в булгаковском романе Пилату снится, что Иешуа обращается к нему: «Мы теперь будем всегда вместе... Раз один — то, значит, тут же и другой! Помянут меня, — сейчас же помянут и тебя!»<sup>31</sup> Мюллер утверждает, что решение предать Иисуса смерти привело Пилата к «ужасному» разладу между тем, что говорило ему сердце и диктовало разум. «Ужасным» называет Пилатово пробуждение и Булгаков («Он открыл глаза, и первое, что вспомнил, это что казнь была»<sup>32</sup>).

<sup>26</sup> Müller G. A. Op. cit., S. 22, 58—59.

<sup>27</sup> «Приведенный с тревожным любопытством глядел на прокуратора. Тот помолчал, потом тихо спросил по-арамейски:

— Так это ты подговаривал народ разрушить ершалаимский храм?..

— Знаешь ли грамоту?

— Да.

— Знаешь ли какой-либо язык, кроме арамейского?

— Знаю. Греческий...

Пилат заговорил по-гречески...

— Я не спросил тебя, — сказал Пилат, — ты, может быть, знаешь и латинский язык?

— Да, знаю, — ответил арестант» (Булгаков М. Указ. соч., с. 436, 438, 442).

<sup>28</sup> Müller G. A. Op. cit., S. 18.

<sup>29</sup> Булгаков М. Указ. соч., с. 445.

<sup>30</sup> Müller G. A. Op. cit., S. 1.

<sup>31</sup> Булгаков М. Указ. соч., с. 735.

<sup>32</sup> Там же.

Прочтение книги Мюллера позволяет разрешить попутно и оживленно дискутируемый по сию пору в булгаковедении вопрос, каковы книжные источники сведений о том, что Пилат был «сыном короля-звездочета и дочери мельника, красавицы Пилы»<sup>33</sup>. Напомнив, что народные легенды о Пилате бытовали в средние века во многих европейских странах — Франции, Швейцарии, Германии, Нидерландах, немецкий историк реферирует все варианты сказаний.

Булгаков, в свою очередь, выбрал две версии: немецкую (майнцскую) — о происхождении Пилата и швейцарскую — о его «загробных» терзаниях. «В Майнце жил король Ат, который умел читать судьбу людей по звездам, — пересказывает Мюллер немецкую легенду. — Будучи однажды на охоте, он прочел по звездам, что если в этот час от него зачнет женщина, то родится ребенок, который станет могущественным и прославится. Так как король находился слишком далеко от Майнца, чтобы послать за супругой, он приказал выбрать для него какую-нибудь девушку по соседству. Случилось так, что ею стала прекрасная дочь мельника Пила. Она и родила Пилата»<sup>34</sup>. Швейцарская же легенда повествует о том, что погребенный в горном озере самоубийца Пилат, подобно старому усталому Агасферу, не знает ни минуты покоя и что ежегодно в страстную пятницу, ночью, дьявол поднимает его со дна, втаскивает на окружающие озеро «скалистые стены», где до рассвета тщетно пытается смыть с него вечные пятна позора<sup>35</sup>. Аксессуары этой легенды также находим в булгаковском романе: когда Мастер, с разрешения Сатаны, отпускает Пилату его грех, «скалистые стены» рушатся, и пятый прокуратор Иудеи обретает, наконец, желанный покой<sup>36</sup>.

Концептуальный смысл книги Мюллера — дать на основе исторических материалов и многочисленных легенд о Пилате юридическое и психологическое истолкование проблемы его вины. Человек несомненно жестокий, Понтий Пилат, однако, по мнению немецкого историка, и личность возвышенная, необычная. Стоящий перед ним обвиняемый почему-то кажется ему героем<sup>37</sup>. Язычник-прокуратор даже склонен считать арестованного полубогом,

<sup>33</sup> Там же.

<sup>34</sup> Müller G. A. Op. cit., S. 51.

<sup>35</sup> Ibid., S. 52.

<sup>36</sup> Булгаков М. Указ. соч., с. 797.

<sup>37</sup> Müller G. A. Op. cit., S. 40.

и единственное, что заставляет его дать согласие на казнь подсудимого, это (по Мюллеру) страх перед доносом кесарю. Ведь точно так же, как поступил Пилат, пишет немецкий историк, вынужден был бы на его месте решить вопрос любой другой римлянин; сомнительно лишь, отважился ли бы другой выказать, подобно Пилату, уважение и благожелательство к подсудимому, осмелился ли бы предпринять попытки спасти его<sup>38</sup>.

Разумеется, читаем далее у Мюллера, Пилатов грех заслуживает всяческого порицания. Но, с другой стороны, овладевшая прокуратором трусость делает его поведение психологически объяснимым и даже в какой-то мере простительным. Ведь болезненная подозрительность Тиберия, ставшая второй природой римского императора, была направлена прежде всего против чиновников, правивших в провинциях. Особенно если те являлись, как Пилат, администраторами умелыми и влиятельными<sup>39</sup>.

Конечно, замечает Мюллер, история — строгий судья, и действия Пилата она назовет не иначе, как «судебным убийством» невиновного. Но при всем том — убийством, совершенным при смягчающих вину обстоятельствах, отчего и не откажет несчастному прокуратору в сострадании, которое история всегда испытывает к трагическим личностям<sup>40</sup>.

Эта концепция Мюллера, как и многое другое в его книге, не прошла мимо внимания Булгакова: ведь и он тоже определенно сострадает Пилату, несмотря на проявленную тем в столь важный момент трусость!

Насчет же того, каким путем мог узнать Булгаков о существовании работы Мюллера (на русский язык не переведенной), наша догадка такова. Отсылку к этой работе (и только к ней одной) можно было найти у нас в отечественных справочных изданиях единственно в Большой Энциклопедии С. Н. Южакова, в заметке о Пилате<sup>41</sup>. А энциклопедия Южакова, вероятно, пользовалась в семье Булгаковых особым расположением, ибо из всех русских энциклопедий лишь в ней еще при жизни отца писателя, Афанасия Ивановича, была помещена статья о нем.

К тому же книга Мюллера должна была импонировать М. А. Булгакову не только емкостью содержания

<sup>38</sup> Ibid.

<sup>39</sup> Ibid., S. 39.

<sup>40</sup> Ibid., S. 42.

<sup>41</sup> Большая Энциклопедия / Под ред. С. Н. Южакова. СПб., 1904, т. 15, с. 161.

и привлекательностью разработки интересовавшего его мотива, но еще и тем, что насчитывала всего шестьдесят три страницы малого формата.

### Не свет, а покой..

Не много можно назвать романов, которые бы породили столько споров, как «Мастер и Маргарита». Спорят о прототипах действующих лиц, о книжных источниках тех или иных слагаемых сюжета, философско-эстетических корнях романа и его морально-этических началах, о том, наконец, кто является главным героем произведения: Мастер, Воланд, Иешуа или Иван Бездомный? Причем последнее дискутируется вопреки, казалось бы, совершенно ясно выраженной воле автора. В самом деле, разве 13-ю главу, в которой Мастер впервые выходит на сцену, Булгаков не назвал «Явление героя»? О том же говорит и анализ мировоззренческих основ романа, который мы предложим чуть дальше. А пока укажем на укоренившееся в литературоведении суждение о том, что прототипом Мастера послужили Булгакову: 1) он сам, 2) Иешуа и 3) Н. В. Гоголь. Последний — по той причине, что Мастер сжег рукопись своего романа и был по образованию историком. Совпадают также некоторые внешние черты Мастера и Гоголя — острый нос, клок волос, свешивающийся на лоб. Несомненно, наконец, в произведении Булгакова и ряд стилистических параллелей с Гоголем<sup>42</sup>.

«Альтер эго», Иешуа, Гоголь... Но ведь прототипов у литературного персонажа может быть несколько и, так сказать, самых разных. Доказано, например, что прообразом Растиньяка послужил автору «Человеческой комедии» не только Тьер, но некоторые черты Балзак позаимствовал у самого себя<sup>43</sup>. Признаки нескольких прототипов обнаруживаются и в образе Мастера. Мастером, между прочим, называет Булгаков и героя своего романа «Жизнь господина де Мольера» (еще точнее — называет Мольера в Прологе «бедным и окровавленным мастером»<sup>44</sup>).

Однако в последнем булгаковском романе в имени героя заключен не только прямой смысл слова «мастер» (специалист, достигший в какой-либо области высокого

<sup>42</sup> Чудакова М. О. Булгаков и Гоголь. — Рус. речь, 1979, № 2, с. 38—48; № 3, с. 55—59.

<sup>43</sup> Моруа А. Литературные портреты. М., 1970, с. 158.

<sup>44</sup> Булгаков М. Жизнь господина де Мольера. М., 1962, с. 13.

уменья, искусства, мастерства), оно еще и активно противопоставлено слову «писатель». Ведь как раз на вопрос Ивана Бездомного: «Вы — писатель?», ночной гость (разговор происходит в психиатрической клинике), погрозив кулаком, сурово ответил: «Я — мастер»<sup>45</sup>.

Налицо какая-то загадка. Если мастер — не писатель, то кем же считает себя булгаковский герой?

Обратившись к истории русского литературного языка, узнаем, что «мастером» в древности называли учителя, преподававшего грамоту по церковным книгам<sup>46</sup> (а следовательно, знатока евангельских сюжетов). Это значение слова «мастер» еще в XIX в. сохранялось в орловском областном диалекте (см. Словарь В. И. Даля), и, если вспомнить, что орловский диалект для семьи Булгакова был родным (дед писателя — орловский священник, отец — окончил орловскую духовную семинарию), можно предположить, что автор «Мастера и Маргариты», вкладывая в имя героя особый, не сразу проявляемый смысл, в Словаре Даля в данном случае вряд ли нуждался.

Наконец, не указывает ли такое значение слова «мастер» на существование еще одного прототипа героя романа — прототипа, чей род занятий отвечал бы как-то областному орловскому смыслу слова, взятого в качестве имени героя?

Некоторые указания дает, на наш взгляд, глава, действие которой происходит на каменной террасе Румянцевского музея (точнее, на его крыше). Сюда к Воланду является Левий Матвей, чтобы от имени Иешуа «походатайствовать» за Мастера и его подругу, и крыша Румянцевского музея избрана, по-видимому, местом действия в этой главе с определенным смыслом, тем паче, что первоначально, в одной из ранних редакций романа, судьба героя решалась вовсе не здесь, а на Воробьевых горах<sup>47</sup>. Что же остановило в конце концов выбор автора на Румянцевском музее?

Известно, что место действия как литературный прием создает эмоциональную и этическую атмосферу произведения, влияющую на поступки его героев. Порою оно может даже доминировать в произведении, становясь его главным или одним из главных «действующих лиц» (например, Собор Парижской Богоматери у Гюго или

<sup>45</sup> Булгаков М. Указ. соч., с. 552—553.

<sup>46</sup> Соболевский А. И. История русского литературного языка. Л., 1980, с. 32.

<sup>47</sup> Чудакова М. О. Архив М. А. Булгакова, с. 110.

Город у того же Булгакова в «Белой гвардии»), однако чаще всего служит вспомогательным художественным средством, используемым для характеристики персонажей.

Как раз таким вспомогательным средством и является в романе «Мастер и Маргарита» одно из красивейших зданий Москвы — бывший Румянцевский музей, а ныне один из корпусов Государственной библиотеки СССР им. В. И. Ленина.

Но для чьей характеристики это место действия избрал Булгаков? Воланда и его свиты? Левия Матвея? Ответ дает само название главы: «Судьба Мастера и Маргариты определена». И то, что судьба Мастера «определена» в том самом месте, где издавна хранятся архивные фонды поэтов и писателей, деятелей отечественной культуры и просвещения, историков и философов, наводит, учитывая диалектное значение слова, выбранного в качестве имени героя, на мысль, что тут, в Румянцевском музее, сберегалось наследие некоего реально существующего мастера, знатока библейских сюжетов.

Назвать же подлинное имя его и помогает анализ философских основ романа.

Начнем с того, что в «Мастере и Маргарите» очевиднейшим образом художественно воплощена теория трех миров: земного, библейского и космического. Первый в романе представляют люди. Второй — библейские персонажи. Третий — Воланд со своими спутниками.

Теория же таких «трех миров» могла быть позаимствована Булгаковым только у того, кто является ее создателем, — у украинского философа XVIII в. Григория Саввича Сковороды. Последний, кстати сказать, часто подписывался под своими произведениями словами «Любитель Библии», а собрание рукописей Сковороды было приобретено Румянцевским музеем в 1875 г. у внучки М. И. Ковалинского — близкого друга и любимого ученика украинского философа<sup>48</sup>.

Теория «трех миров» Сковороды, изложенная им в трактате «Потоп змиин», представляет собой близкую к пантеизму объективно-идеалистическую концепцию. Согласно этой теории, самый главный мир — космический, Вселенная, всеобъемлющий макрокосм. Два других мира, по Сковороде, частные. Один из них — челове-

<sup>48</sup> Сковорода Г. С. Собр. соч. / С биограф. Г. С. Сковороды М. И. Ковалинского, с заметками и примеч. В. Бонч-Бруевича. СПб., 1912, т. I, с. 190.

ский, микрокосм; другой — символический («символический», пишет Сковорода), т. е. мир библейский. Каждый из трех миров имеет две «натуры»: видимую и невидимую, причем внешняя и внутренняя натуры библейского мира соотносятся между собой как «знак и символ»<sup>49</sup>. Все три мира сотканы из зла и добра, и мир библейский выступает у Сковороды как бы в роли связующего звена между видимыми и невидимыми натурами макрокосма и микрокосма. Видимые же натуры обитателей космического и земного миров сообщают о своих тайных формах, так называемых вечных образах.

У человека, считал Сковорода, имеются два тела и два сердца: тленное и вечное, земное и духовное. То, что человеку, таким образом, присуща двойственная природа (земное тело и духовное), означает еще, по Сковороде, что человек есть «внешний» и «внутренний». И последний никогда не погибает: умирая, он только лишается своего земного тела<sup>50</sup>.

Такова в общих чертах сквородинская теория «трех миров», и этой классификации строго соответствуют все «три мира» последнего романа Булгакова. Писатель вводит их в роман в первом же эпизоде. Мир земной, человеческий представлен тут председателем МАССОЛИТА Берлиозом и поэтом Бездомным, которые уселись на скамейке под липами на Патриарших прудах в Москве. Внезапно на какое-то время становится видимым посланец мира космического — прозрачный гражданин престранного вида, действующий впоследствии под именем Коровьева-Фягота, а в конце романа являющий и свой «вечный» образ — темно-фиолетового рыцаря с мрачнейшим, никогда не улыбающимся лицом. Как и у Сковороды, макрокосм связывает у Булгакова с микрокосмом мир символов, т. е. мир библейский. Ведь на протяжении всего романа, как и на протяжении всего упомянутого выше эпизода, ведется разговор о Христе-Иешуа.

В отечественной художественной литературе это не первый случай отражения философских концепций и воплощения личности Григория Сковороды. Влияние творчества, примера личной жизни и философских идей замечательного украинского мыслителя прослеживается в литературе издавна.

<sup>49</sup> *Иванько И. В., Шинкарук В. И.* Философское наследие Григория Сковороды. — В кн.: Сковорода Г. Соч.: В 2-х т. М., 1973, т. 1, с. 41.

<sup>50</sup> *Сковорода Г. С.* Собр. соч., т. 1, с. 63, 96, 111, 496, 498.

Первым вывел Сквороду в романе «Российский Жилблаз» В. Т. Нарезный в 1814 г.<sup>51</sup> В 1836 г. увидела свет повесть И. И. Срезневского «Майор, майор!»<sup>52</sup>, в которой также действует тот, кого называли «украинским Сократом», «степным Ломоносовым», «своим Пифагором». Т. Г. Шевченко в повести «Близнецы» показал Сквороду учителем музыки.

А что касается памяти народной, то, как свидетельствует историк Н. И. Костомаров, мало можно указать таких народных лиц, каким был Скворода и которых бы так помнил и уважал украинский народ.

Сквородинские мотивы исследователи находят в рассуждениях Гоголя, в философских воззрениях Достоевского. С философией Сквороды связывают творчество Владимира Соловьева (который по материнской линии был родственником украинского философа). Взгляды Сквороды являлись предметом интереса Л. Н. Толстого, в последнее время изучается их влияние на творчество Н. С. Лескова<sup>53</sup>.

Однако если Нарезный в «Российском Жилблазе» рисовал странствующего философа в образе мудреца Ивана, то Срезневский и Шевченко ввели украинского мыслителя в свои повести как лицо сугубо историческое. В повести Срезневского Скворода — главный герой, в повести Шевченко — наставник героя, «учитель сладкозвучия».

Автор повести «Майор, майор!», будущий славист широкого профиля, крупный специалист по истории западных и южных славян и славянской филологии, Измаил Иванович Срезневский в детстве и юности жил в Харькове, где Скворода в 60-е годы XVIII в. преподавал в подготовительных классах местного коллегіума катехизис (т. е. был учителем церковной грамоты, мастером). Будучи харьковчанином, Срезневский рисовал внешность свое-

<sup>51</sup> *Нарезный В. Т.* Российский Жилблаз, или Похождения князя Гаврилы Симоновича Чистякова. — Избр. соч.: В 2-х т. М., 1956.

<sup>52</sup> *Срезневский И. И.* Майор, майор! — Московский наблюдатель, 1836, ч. 6, с. 205—238, 445—468, 721—736.

<sup>53</sup> Повести Н. С. Лескова «Заячий ремиз» предпослан эпиграф о двух натурах, видимой и невидимой, и о том, что «телесный болван» есть только тень истинного человека, взятый из сочинений Г. С. Сквороды. Герой повести Оноприй Перегуд, ставший пристав, гонимся за неуловимыми «злодеями» и в конце концов попадает на этой почве в сумасшедший дом. В «Мастере и Маргарите» к такому же результату приводит Ивана Бездомного погоня за Воландом и его свитой, которых он также называет «злодеями».



го героя и характерные черты его поведения, опираясь на воспоминания стариков и старух, которые видели живого Сквороду<sup>54</sup>. В распоряжении Срезневского был и портрет философа, писанный с него в конце жизни. Копии этого портрета в XIX в. висели во многих домах на Украине. На нем изображен темноволосый бритолицый человек с острым носом, его стрижка «в кружок» напоминает черную круглую шапочку булгаковского героя.

Приведем еще некоторые параллели в описании Мастера и героя повести «Майор, майор!». Мастеру тридцать восемь лет, герою Срезневского — «без малого сорок»<sup>55</sup>. В волнении лицо Мастера «дергалось гримасой, он сумасшедше-пугливо косился», вздрагивая, начинал «бормотать»<sup>56</sup>. По Срезневскому, у Сквороды в схожем состоянии — и «чудная гримаса, и чудная ужимка», он «робко озирался назад, будто страхась погони, и озирался, и что-то ворчал»<sup>57</sup>. У Булгакова Мастер говорит Маргарите: «Ты пропадешь со мной», зачем «ломать свою жизнь с большим и нищим?»<sup>58</sup> У Срезневского по тем же мотивам отказывается от женитьбы и Скворода: «Как мог я, я, бедный странник, старец, нищий, принять с радостью вашу руку, ваше счастье на себя»<sup>59</sup>. Как и Скворода у Срезневского, Мастер у Булгакова — автор книги о Христе, знает несколько иностранных языков (английский, французский, немецкий, латынь, греческий и немного читает по-итальянски)<sup>60</sup>. Скворода знал древнееврейский, греческий, латынь, немецкий и немного итальянский<sup>61</sup>.

Известно, наконец, что реальный Скворода ни одно из своих сочинений при жизни не напечатал (как и булгаковский герой).

Жизненные обстоятельства побудили Сквороду однажды притвориться сумасшедшим. В результате обманутый им киевский архиерей, желавший посвятить Сквороду в священники, исключил его из бursы и, признав неспособным к духовному сану, «разрешил жить,

<sup>54</sup> Срезневская О. И. Художественные произведения И. И. Срезневского и его отношение к поэзии вообще. Пг., 1915.

<sup>55</sup> Срезневский И. И. Указ. соч., с. 221.

<sup>56</sup> Булгаков М. Указ. соч., с. 700, 703.

<sup>57</sup> Срезневский И. И. Указ. соч., с. 207, 213.

<sup>58</sup> Булгаков М. Указ. соч., с. 704, 782.

<sup>59</sup> Срезневский И. И. Указ. соч., с. 731.

<sup>60</sup> Булгаков М. Указ. соч., с. 553.

<sup>61</sup> Эри В. Григорий Саввич Скворода: Жизнь и учение. М., 1912, с. 59.

где угодно»<sup>62</sup>. Мастер у Булгакова сам пришел в клинику для душевнобольных.

Сковорода, недовольный своей книгой «Асхань», «ожелчившись, спалил ее», а позже оказалось, что список книги сохранился у одного из друзей философа<sup>63</sup>. Сжигает свой роман об Иешуа и Мастер.

Случайны ли все эти совпадения? Можно ведь предположить, что повести «Майор, майор!», широкой известностью никогда не пользовавшейся и затерявшейся в подшивках журнала «Московский наблюдатель» за 1836 г., Булгаков не читал. Но на повесть эту ссылается в своей изданной в 1912 г. монографии «Григорий Саввич Сковорода» русский философ В. Ф. Эрн, а уж с книгой Эрна, заинтересовавшись теориями украинского мыслителя, не познакомиться Булгаков не мог. Это сегодня у нас имеются десятки монографий, статей и научно-популярных книг, посвященных жизни, учению и литературному наследству Сковороды. В пору же работы Булгакова над «Мастером и Маргаритой» исследования подобного рода можно было счесть на пальцах, а книга Эрна, написанная легко и ярко, почиталась к тому же наиболее фундаментальной.

Вообще-то знать о Сковороде и питать какой-то интерес к легендарной жизни странствующего поэта и мудреца Булгаков должен был с детства: ведь оно прошло у него в Киеве, на Украине, где и сегодня в разговорах нет-нет да и услышишь шутку, поговорку или афоризм, приписываемые Сковороде. Кроме того, Сковороду особо почитали все, кто когда-либо учился после него в Киевской духовной академии, а отец писателя, Афанасий Иванович, был выпускником и преподавателем этого учебного заведения.

Исследователем жизни и творчества Сковороды являлся приятель Афанасия Ивановича — упоминавшийся уже нами профессор Киевской духовной академии Н. И. Петров, также выпускник этого учебного заведения. Восприемник будущего писателя, Петров, несмотря на большую разницу в их возрасте, был позже другом своего крестника, и трудно поверить, чтобы о Сковороде между ними не было говорено никогда<sup>64</sup>.

<sup>62</sup> Там же, с. 53.

<sup>63</sup> Сковорода Г. С. Сочинения: Юбил. изд., 1794—1894/Собр. и ред. Д. И. Багалеем. Харьков, 1894, с. LXXVII.

<sup>64</sup> См.: Яновская Л. Творческий путь Михаила Булгакова, с. 9—12.

Есть, впрочем, основания предполагать, что к трудам Сквороды Булгаков обращался и без сторонней помощи. В сочинениях украинского философа «Пря Бесу со Варсавою» и «Брань Архистратига Михаила со Сатаною» под именем одного из действующих лиц, Варсавы (т. е. сына Саввы, Саввича), выступает сам автор<sup>65</sup>. В диалоге «Пря Бесу со Варсавою» пря (спор) идет, в частности, и о творчестве Варсавы. В трактате «Брань Архистратига Михаила со Сатаною» судьбу Варсавы заинтересованно обсуждают архангелы.

Но разве нечто подобное не происходит в булгаковском романе и с Мастером? Мастера доставляют на беседу к дьяволу, причем разговор между ними идет и о творчестве прибывшего. Во втором случае судьбой Мастера озабочены небожители Иешуа и Левий Матвей — последнего в этой связи Иешуа и направляет на переговоры к Воланду.

Да и сама брань (сиречь перебранка) архангела Михаила с Сатаною интонационно у Сквороды сродни пикировке между Левием Матвеем и Воландом. Читатели «Мастера и Маргариты» помнят, конечно, раздраженную речь бывшего сборщика податей и насмешливые ответы Воланда. А вот как отвечает архангелу Михаилу Сатана у Сквороды:

«Михаил возопил: О, враже Божий! Почто ты zde? И что тебе zde? Древле отрыгнул еси передо мною хулу на Мойсеево тело. Ныне той же яд изблеваешь на дом божий... Сатана: Не подобает небесных воинств Архистратигу быть сварливу, но тиху, кротку...»<sup>66</sup>

Впрочем, так или иначе, т. е. читал ли Булгаков без посредников сочинения Сквороды либо знакомился с ними в изложении В. Эрна, Н. И. Петрова и др. (скорее всего имело место то и другое), но философские построения «украинского Сократа» он изучил, можно сказать, досконально. Об этом свидетельствует не только художественное воплощение в «Мастере и Маргарите» теории о трех взаимосвязанных мирах. В целом ряде эпизодов и сюжетных линий романа явственно отражены и морально-этическое учение Сквороды о человеке «внешнем» и «внутреннем», «законе сродностей», «сродном тру-

---

<sup>65</sup> Ковалинский М. И. Жизнь Григория Сквороды.— В кн.: Скворода Г. С. Собр. соч., т. 1, с. 31.

<sup>66</sup> Скворода Г. С. Собр. соч., т. 1, с. 418.

де» и «неравном равенстве», и, наконец, итоги сквородинских поисков счастья и покоя.

Остановимся на этом несколько подробней.

Учение Сквороды о человеке «внешнем» и «внутреннем» говорит об «истинных» людях, о тех, в ком «внутренняя» натура преобладает над «внешней». «Всяк есть тем, чье сердце в нем: волчье сердце есть истинный волк, хотя лице человеческое, сердце боброво есть бобр, хотя вид волчий; сердце вепрово есть вепр, хотя вид бобров»<sup>67</sup>, — писал Скворода, имея в виду, что «внутреннюю» природу составляет сердце и что, таким образом, волчье сердце создает волка, хотя и в человеческом обличье. В соответствии с этой этической конструкцией Булгаков формирует не только естество Мастера (человека «истинного»), но и характеры тех персонажей, в коих, напротив, главенствует брэнная натура (так, сосед Маргариты Николай Иванович оказывается, например, «боровом»<sup>68</sup>).

В полном согласии с постулатами украинского философа о «сродном труде» и «законе сродностей» трактует Булгаков и проблему человеческого счастья. Оно состоит, по Сквороде, не в изобилии, не в богатстве и даже не в здоровье, а в гармонии души. «Где ты видел, — замечает Скворода в книге «Асхань», — или читал, или слышал о счастливице каком, который бы не внутрь себе носил свое сокровище? Нельзя вне себя сыскать. Истинное счастье внутри нас есть»<sup>69</sup>. Обрести же гармонию души, считал философ, человек может, занимаясь только тем, что сообразно его природным наклонностям, в «сродном труде»: «Все то для тебя худая пища, что не сродная, хотя бы она и царская... Без сродности все ничто... Разумным и добрым сердцам гораздо милее и почтеннее природный и честный сапожник, нежели бесприродный штатский советник»<sup>70</sup>. Руководствуясь этим учением, определяет Булгаков окончательный выбор профессии Мастером, а затем — учеником Мастера Иваном Бездомным, который (как и любимый ученик Сквороды М. И. Ковалинский) лишь благодаря учителю находит свое призвание<sup>71</sup>.

Для настоящего счастья, учил далее Скворода, необходимо еще соответствие подлинных потребностей чело-

<sup>67</sup> Там же, с. 77.

<sup>68</sup> См.: Булгаков М. Указ. соч., с. 658.

<sup>69</sup> Скворода Г. С. Собр. соч., т. 1, с. 146.

<sup>70</sup> Скворода Г. С. Сочинения, с. 118, 120—121.

<sup>71</sup> Ковалинский М. И. Указ. соч., с. 12—15.

века способам их удовлетворения, т. е. «неравное равенство». А стремление человека к превышению подлинных своих потребностей является, согласно Сковороде, источником несчастий: «Будь только малым доволен. Не жажди ненужного и лишнего. Не за нужным, но за лишним за море плывут. От ненужного и лишнего всякая трудность, всяка погибель»<sup>72</sup>. На этом положении основан в «Мастере и Маргарите» целый ряд эпизодов: истории Степы Лиходеева, председателя жилтоварищества Босого, буфетчика Сокова, экономиста-плановика Поплавского, а также события, происходившие в театре Варьете на сеансе черной магии.

Не менее четко отражена в романе Булгакова и сквородинская концепция поиска покоя. Ведь именно искание покоя является одной из постоянных тем философских трудов Сковороды, а равно и его поэзии. Покой мнится ему наградой за все земные страдания человека «истинного», покой для философа-поэта олицетворяет вечность, вечный дом. А символом воскресения и последнего отрезка пути к покою является луна, «посредствующая между землей и солнцем», вернее, проходящая на мост лунная дорожка<sup>73</sup>. По ней, отрешившись от всего тленного, земного, «истинный» человек якобы восходит к вечному своему дому, где и обретает искомый покой. Именно так толкует учение Сковороды о покое Эрн в своей упоминавшейся уже монографии, и точно такую судьбу заслужил в конечном счете у Булгакова Мастер. То есть заслужил не свет, уготованный исключительно для святых, а покой, предназначенный «истинному» человеку. О том же мечтал лирический герой стихов Сковороды:

Оставь, о дух мой, вскоре все земляные места!  
Взойди, дух мой на горы, где правда живет свята,  
Где покой, тишина от вечных царствует лет,  
Где блещет та страна, в коей неприступный свет<sup>74</sup>.

Эту сторофу Эрн приводит в своей книге<sup>75</sup>. И не отсюда ли смысл «определения свыше» посмертной судьбы Мастера в романе Булгакова: «Он не заслужил света, он заслужил покой»<sup>76</sup>.

---

<sup>72</sup> Сковорода Г. С. Собр. соч., т. 1, с. 469.

<sup>73</sup> Эрн В. Указ. соч., с. 266.

<sup>74</sup> Сковорода Г. С. Сочинения, с. 260—261.

<sup>75</sup> См.: Эрн В. Указ. соч., с. 103.

<sup>76</sup> Булгаков М. Указ. соч., с. 776.

## Философская модель образа Маргариты

После того как в 1967 г. журнальная публикация «Мастера и Маргариты» была завершена, многим читателям хотелось познакомиться с вдовой писателя Еленой Сергеевной или хотя бы увидеть ее. С этой целью устраивались специальные вечера, причем нередко председательствующие на подобного рода встречах представляли Е. С. Булгакову аудитории как прототип верной подруги Мастера — Маргариты. И действительно, у тех, кто находит в ряде коллизий романа сходство с событиями, имевшими место в семейной жизни писателя, есть безусловный резон<sup>77</sup>, как правы, видимо, и те, кто полагает, что свою Маргариту, динамично борющуюся за Мастера и собственное счастье с ним, Булгаков противопоставил образу Гретхен из «Фауста» Гете<sup>78</sup>.

Представляется, однако, возможным доказать, что Булгаковым воплощена в образе Маргариты и так называемая теологема Софии — вечной женственности, восходящая к Г. С. Сковороде и В. С. Соловьеву<sup>79</sup>. Связь последней с именем Сковороды, правда, может показаться сомнительной, но, как мы уже знаем, Булгаков, работая над «Мастером и Маргаритой», воспринимал некоторые постулаты философии Сковороды сквозь призму книги Эрнста о нем. А Эрнст, утверждая, что «в высших моментах своего философского созерцания» Сковорода заговаривал о «женственной сущности мира, о таинственном отношении его к Деве, превосходящей разум премудрых», трактовал эти его воззрения как «глубочайшую основу новой чисто русской метафизики», из коей и выводил, в свою очередь, тему вечной женственности у Соловьева<sup>80</sup>. И хотя такая преемственность была решительно оспорена Г. Г. Шпетом, Д. В. Философовым, Б. В. Яковенко, от-

<sup>77</sup> См.: Чудакова М. О. Архив М. А. Булгакова, с. 140.

<sup>78</sup> См.: Wright A. C. Satan in Moscow: An approach to Bulgakov's «The Master and Margarita». — PMLA, (Publications of Modern Language Association of America), Menasha (Wisc.), 1973, vol. 88, N 5, p. 1168.

<sup>79</sup> «София, согласно Соловьеву, — идеальная, самосознающая женственная суть мира, порожденная в самой субстанции Божества. И одновременно она же — священное олицетворение совокупного бытия людей и всей твари, олицетворение культуры и природы в субстанционально-божественном. Это, если выразиться современным языком, как бы и проект и идеальная реализация мира в Боге» (Рашковский Е. Б. Владимир Соловьев: Учение о природе философского знания. — Вопр. философии, 1982, № 6, с. 87).

<sup>80</sup> Эрнст В. Указ. соч., с. 341.

кликнувшимися на монографию Эрн о Сквороде негативными рецензиями, утверждение, что предтечу Соловьева в данном вопросе являлся Скворода, было принято на веру не только Булгаковым, но и еще ранее русскими символистами<sup>81</sup>.

Соловьев разрабатывал названную тему всю жизнь, отчего Эрн даже именует его «философом вечной женственности»<sup>82</sup>, а итог подвел в написанном за несколько месяцев до смерти предисловии к третьему изданию сборника своих стихотворений<sup>83</sup>. Учение о женственной сущности (или женском начале) мира восходит, как известно, к философии гностиков. Коптская книга «Пистис София» (Вера-Премудрость), приписываемая Валентину из Египта (II в. н. э.), но в действительности являющаяся компиляцией из различных, еще более древних источников, излагает среди прочего идею о творческом женском начале мира, которое может развить свои творческие потенции только при воздействии активного мужского начала. Соловьев же, разрабатывая идею «вечной женственности», в свою очередь, считал, что «перенесение плотских, животнo-человеческих отношений» в сферу духовную недопустимо и что «поклонение женской природе самой по себе» является причиной нравственного «размягчения и расслабления»<sup>84</sup>, господствующих в современном ему обществе.

И далее он писал: «Но чем совершеннее и ближе откровение настоящей красоты, одевающей Божество и Его силою ведущей нас к избавлению от страданий и смерти, тем тоньше черта, отделяющая нас от лживого ее подобия,— от той обманчивой и бессильной красоты, которая только увековечивает царство страданий и смерти. Жена, облеченная в солнце, уже мучается родами: она должна явить истину, родить слово, и вот древний змий собирает против нее все свои последние силы и хочет потопить ее в ядовитых потоках благовидной лжи, правдоподобных обманов. Все это предсказано, и предсказан конец: в конце Вечная красота будет плодотворна, и из нее выйдет спасение мира, когда ее обманчивые подобия исчезнут, как та морская пена, что родила простонародную Афродиту. *Этой* мои стихи не служат ни единым

<sup>81</sup> См.: Лавров А. Андрей Белый и Григорий Скворода.— *Studia slavica. Acad. Sci. Hung., Вр.*, 1975, t. 21, fasc. 3/4.

<sup>82</sup> Эрн В. Указ. соч., с. 341.

<sup>83</sup> Соловьев В. Стихотворения. 7-е изд., доп. М., 1921.

<sup>84</sup> Там же, с. XII—XIII.

словом, и вот единственное неотъемлемое достоинство, которое я могу и должен за ними признать»<sup>85</sup>.

Цитата из предисловия Соловьева приведена нами для того, чтобы наглядней показать, что Булгаков, видимо, руководствовался этими соображениями философа, конструируя образ Маргариты. В начале романа героиня — «просто народная Афродита»<sup>86</sup>, «восприимчивая ко лжи и злу не менее, чем к истине и добру» (вспомним, что подруга Мастера, сострадав возлюбленному, вместе с тем с успехом лгала мужу, обманывала его), но постепенно она перерождается и в конце повествования обретает нравственную силу, делающую ее способной противостоять «глубинам сатанинским последних времен». До тех пор пока Маргарита только «лживое подобие» «Вечной красоты», она бессильна чем-либо существенно помочь Мастеру (отчего и становится лишь сокрушенной свидетельницей «размягчения и расслабления» своего возлюбленного, уничтожающего написанный им роман). Но, когда «все обманы исчезли»<sup>87</sup>, и красота Маргариты, прежде «обманчивая и бессильная», преобразается в «красоту неземную»<sup>88</sup>, эта «непомерной красоты женщина»<sup>89</sup> избавляет Мастера от страданий, способствует возрождению созданного им «слова» (т. е. романа об Иешуа) и в конечном счете побеждает смерть, ибо в смерти восходит вместе со своим возлюбленным к новой вечной жизни, вечному покою. В этом смысле показательны и то, что во всех главах романа, действие которых сосредоточивается, говоря словами Соловьева, «в области сверхчеловеческой», «плотские, животное-человеческие отношения» между персонажами совершенно исключаются. Вспомним характерную в этом

<sup>85</sup> Там же, с. XIII. Высшее проявление «вечноженственного» в поэзии Соловьев усматривал в поведении пушкинской Татьяны, ибо она «отвергает Онегипа, которого любит, и остается верна мужу, которого никогда не любила и не имеет причины жалеть, так как он здоров, самоуверен и самодоволен. Следовательно, она поступает исключительно в силу нравственного долга,— случай редкий и интересный» (Соловьев В. Собр. соч. 2-е изд., СПб., 1912, т. 7, с. 85).

<sup>86</sup> Здесь и далее разрядкой выделены цитаты из приведенного выше предисловия Соловьева к третьему изданию сборника его стихотворений.

<sup>87</sup> Булгаков М. Указ. соч., с. 794.

<sup>88</sup> Соловьев В. Стихотворения, с. 164.

<sup>89</sup> Булгаков М. Указ. соч., с. 811.



плане беседу Маргариты с Азазелло в Александровском саду, когда она (еще «просто народная Афродита») замечает насчет своего приглашения к «иностранцу» (т. е. Воланду): «Понимаю... Я должна ему отдаться». Рожу Азазелло перекосило смешком, и он, надменно хмыкнув, ответил: «Любая женщина в мире, могу вас уверить, мечтала бы об этом... но я разочарую вас, этого не будет»<sup>90</sup>.

Так, в движении и развитии образа Маргариты Булгаковым была, вероятно, соблюдена соловьевская теологема вечной женственности. Но, конечно же, в художественно-психологическом отношении этот образ блестяще разработан в романе чисто по-булгаковски.

Наконец, старательно завуалированное, т. е. проявляемое лишь в результате интеллектуальных усилий со стороны читателя, значение имеет, не исключено, и самое имя героини. Иначе говоря, тут отдана, возможно, дань не только Гете, но и Сквороде, ибо слово «маргарит» встречаем в сочинениях последнего, причем в контексте рассуждений о женском начале мира. В русском языке оно означало в XVIII в. жемчуг, жемчужину<sup>91</sup> и вышло из церковнославянского (где являлось, в свою очередь, греческим заимствованием), но в XVIII в. это слово могло проникать в русский язык и через латынь. В греческом языке слово «μαργαρίτης» мужского рода, а в латинском «margarita» — женского. Соответственно и в русском литературном языке оно имело двоякую грамматическую оформленность, т. е. могло быть как мужского, так и женского рода: маргарит — жемчуг, маргарита — жемчужина. А вот в каком рассуждении мы находим его в сквородинском диалоге о зачатии и воспитании детей «Благодарный Еродий»: «Что бо есть в человеке глава, аще не сердце? Корень древу, солнце миру, царь народу, сердце же человеку есть корень, солнце, царь и глава. Мати же что ли есть болящего сего отрока, аще не перломатерь, плоть тела нашего, соблюдающая во утробе своей бисер оный: „Сыне! Храни сердце твое! Сыне! Дажь мне сердце твое! Сердце чисто созижди во мне, Боже!“ О, блажен, сохранивший цело цену сего маргарита»<sup>92</sup>. Булгаков при его обостренном чувстве стиля вряд ли мог не заметить красоты этого отрывка, как и

<sup>90</sup> Там же, с. 642.

<sup>91</sup> См., напр., Словарь В. И. Даля.

<sup>92</sup> *Скворода Г. С. Собр. соч.*, т. 1, с. 473 («перломатерь» — перламутр. — *Ред.*).

не оценить особого смыслового значения в нем слова «маргарит». Но даже если это не так, если мы и ошибаемся, именно при чтении «Благодарного Еродия» у нас и возник вопрос, а не воплощена ли в образе булгаковской Маргариты, помимо прочего, идея женственного начала мира? И уж остальные наши поиски пошли в этом направлении.

### Эстетическая программа романа

Важную роль в создании романа «Мастер и Маргарита» сыграло знание Булгаковым еще одного написанного Соловьевым предисловия — на сей раз к выполненному последним переводу повести-сказки Э. Т. А. Гофмана «Золотой горшок».

По свидетельству С. М. Соловьева (племянника философа), эта сказка была «любимым произведением Владимира Сергеевича в мировой литературе»<sup>93</sup>. Да и сам философ, отвечая в альбоме дочери Л. Н. Толстого Т. Л. Сухотиной на вопросы о его литературных пристрастиях, назвал Гофмана любимым своим прозаиком, а героев «Золотого горшка» — архивариуса Линдгорста (он же князь духов Саламандр) и его дочь Серпентину (золотисто-зеленую змейку) — любимыми своими персонажами во всей мировой прозе<sup>94</sup>.

Великого немецкого романтика Гофмана почитал и Булгаков<sup>95</sup>. В «Мастере и Маргарите» находим целый ряд параллелей с «Золотым горшком». У Гофмана в небольшом домике, где живет архивариус Линдгорст, и у Булгакова в квартире № 50, ставшей временным обиталищем Воланда и его свиты, чудесным образом помещаются громадные залы, зимние сады, бесконечные лестницы и т. д.<sup>96</sup> У архивариуса Линдгорста в зимнем саду перекрикиваются фантастические птицы-пересмешники; на балу у Сатаны в «Мастере и Маргарите» в оранжеере перекрикиваются зеленохвостые попугаи. А разве не похож во многом упоминавшийся выше разговор в Александровском саду между Азазелло и Маргаритой с разговором в «Золотом горшке» между старухой-ведуньей и студентом Ансельмом? Маргарита опасается принять при-

<sup>93</sup> См.: Соловьев В. Стихотворения, с. 53.

<sup>94</sup> Соловьев Вл. Письма / Под ред. Э. Л. Радлова. Пг., 1923, с. 239.

<sup>95</sup> Чудакова М. О. Условие существования, с. 80.

<sup>96</sup> Эта параллель отмечена А. П. Казаркиным. См.: Казаркин А. П. Литературный контекст романа «Мастер и Маргарита». — В кн.: Проблемы метода и жанра. Томск, 1979, вып. 6, с. 55.

глашение на бал Сатаны, и Азазелло в сердцах восклицает: «Так пропадите же вы пропадом... Сидите здесь на скамейке одна...»<sup>97</sup>. «Ну, так сиди тут и пропадай!» — восклицает старуха-ведунья в «Золотом горшке», когда Ансельм отказывается покориться ее колдовской силе<sup>98</sup>. У Гофмана одна из героинь «Золотого горшка», Вероника, думает, что принадлежащий старухе-ведунье черный кот вовсе не злобная тварь, а образованный молодой человек самого тонкого обращения. У Булгакова кот Бегемот оказывается в конце концов юношей-пажом. Наконец, идея повести-сказки Гофмана «Золотой горшок» состоит в том, что «каждому будет дано по его вере», но ведь именно эти слова вкладывает Булгаков в уста Воланда, когда тому подносят на балу блюдо с головой Берлиоза<sup>99</sup>.

Есть, наконец, свидетельства, что Булгаков не только любил Гофмана, но и определенным образом связывал свое творчество с произведениями немецкого романтика. Приятель Булгакова — драматург С. А. Ермолинский вспоминал, как тот разыгрывал своих близких, читая им отрывки из журнальной статьи литературоведа И. В. Миримского о социальной фантастике Гофмана<sup>100</sup>, произнося всякий раз вместо фамилии немецкого писателя свою. В результате слушатели ни на мгновение не сомневались, что речь в статье идет, действительно, о Булгакове<sup>101</sup>. В 1938 г., когда статья Миримского увидела свет, Булгаков уже завершил так называемую вторую полную редакцию романа «Мастер и Маргарита»<sup>102</sup>. И выстроил его, как будет показано далее, в соответствии с эстетической программой гофмановских повестей-сказок, проанализированной Соловьевым в его предисловии к собственному переводу «Золотого горшка». Успех булгаковских мистификаций, таким образом, покоился на вполне надежных основаниях: ведь Булгаков-то, в отличие от своих слушателей, знал, что Миримский в этой статье выказывал явное знакомство с упомянутым выше предисловием Соловьева.

---

<sup>97</sup> Булгаков М. Указ. соч., с. 641.

<sup>98</sup> Гофман Э. Т. А. Новеллы и повести / Вступ. статья Н. Я. Берковского. Л., 1936, с. 434.

<sup>99</sup> См.: Булгаков М. Указ. соч., с. 689.

<sup>100</sup> Миримский И. Социальная фантастика Гофмана. — Лит. учеба, 1938, № 5, с. 63—87.

<sup>101</sup> Ермолинский С. О Михаиле Булгакове. — Театр, 1966, № 9, с. 79—97.

<sup>102</sup> Чудакова М. О. Архив М. А. Булгакова, с. 130.

И тут мы позволим себе прибегнуть к тому же приему, посредством которого Булгаков разыгрывал своих слушателей, но только взамен статьи Миримского предложим читателю предисловие Соловьева к его переводу «Золотого горшка». Подставив всюду фамилию Булгакова вместо фамилии Гофмана, а взамен упоминания произведений немецкого писателя — название романа «Мастер и Маргарита», мы и получим искомое: предельно ясно изложенную эстетическую программу, какой руководствовался Булгаков, создавая свой последний, как он писал, «закатный» роман. Итак, «цитируем»:

«Существенный характер поэзии Булгакова, выразившийся в этом романе с особенною ясностью и цельностью, состоит в постоянной внутренней связи и взаимном проникновении фантастического и реального элементов, причем фантастические образы, несмотря на всю свою причудливость, являются не как привидения из иного чуждого мира, а как другая сторона той же самой действительности, того же самого реального мира, в котором действуют и страдают живые лица, выводимые поэтом. Поэтому, так как повседневная действительность имеет у Булгакова всегда и постоянно, а не случайно только, некоторую фантастическую подкладку, эта действительность, отдельно взятая, при всей естественности своих лиц, образов и положений (естественности, какой мог бы позавидовать современный натурализм), постоянно дает чувствовать свою неполноту, односторонность и незаконченность, свою зависимость от чего-то другого и потому, когда это *другое* (мистический или фантастический элемент), скрыто присущее во всех явлениях жизни, вдруг выступает на дневной свет в ясных образах, то это уже не есть явление *deus ex machina*, а нечто естественное и необходимое по существу, при всей странности и неожиданности своих форм. В фантастическом романе Булгакова все лица живут двойной жизнью, попеременно выступая то в фантастическом, то в реальном мире. Вследствие этого они или, лучше сказать, поэт — через них — чувствует себя свободным, не привязанным исключительно ни к той, ни к другой области. С одной стороны — явления и образы повседневной жизни не могут иметь для него окончательного, вполне серьезного значения, потому что он знает, что за ними скрывается нечто иное; но, с другой стороны, когда он имеет дело с образами из мира фантастического, то они не пугают его, как чужие и неведомые

призраки, потому что он знает, что эти образы тесно связаны с обиходной действительностью, не могут уничтожить или подавить ее, а, напротив, должны действовать и проявляться через эту же действительность. Таким образом, фантастический элемент является у Булгакова очеловеченным и натурализованным: и если присутствие этого элемента позволяет поэту относиться свободно к реальному миру, то в признании этого последнего с его законными правами он находит точку опоры для такого же свободного отношения к элементу фантастическому; он не подавлен, не связан им, может свободно играть с ним. Эта двойная свобода и двойная игра поэтического сознания с реальным и фантастическим миром выражаются в том своеобразном юморе, которым проникнуты произведения Булгакова, и в особенности его роман «Мастер и Маргарита». Этот глубокий юмор возможен только при указанном характере поэтического мировоззрения, т. е. при равносильном присутствии реального и фантастического элемента, что освобождает сознание поэта, выражающееся в этой своей свободе как юмор»<sup>103</sup>.

Разумеется, Булгаков был достаточно образован, чтобы знать об эстетических взглядах Гофмана и без посредства Соловьева — ведь они изложены в гофмановских произведениях! Гофман прямо писал, что фантастика смело должна вторгаться в повседневную жизнь, что каждое фантастическое произведение должно иметь разумные основания и что духовное и материальное начала должны находиться как бы в противоборстве. Иными словами, в произведениях Гофмана всегда присутствует рациональное объяснение всех происходящих в них чудес, иррациональности. Вот и в «Мастере и Маргарите» находим авторское стремление объяснить фантастические события рационально.

В главе «Пора! Пора!» Иван Бездомный, пребывая в психиатрической клинике, узнает от нянечки, что обитатель соседней палаты (т. е. Мастер) скончался. Иван же, в свою очередь, уверяет нянечку, что одновременно в Москве скончался еще один человек — женщина (читатель знает уже, что это у себя дома, схватившись за сердце, замертво рухнула на пол Маргарита). Рационально, казалось бы, объяснен в конце концов и фантастический

<sup>103</sup> Подлинное предисловие Соловьева к повести-сказке «Золотой горшок» см. в кн.: Гофман Э. Т. А. Золотой горшок / Пер. и предисл. В. Соловьева. М., 1913, с. 6—9.

полет Мастера и Маргариты: он происходит как бы в болезненном воображении Ивана Бездомного—Попырева.

Но, с другой стороны, как явствует из эпилога, для следствия осталось совершенно непонятным, что же побудило «шайку» похитить из клиники душевнобольного, именовавшего себя Мастером. Следствию «не удалось добыть и фамилию похищенного больного. Так и сгинул он навсегда под мертвой кличкой: „Номер сто восемнадцатый из первого корпуса“»<sup>104</sup>. В эпилоге сообщается и о том, что похищенные «шайкой» Маргарита и ее домработница Наташа также бесследно исчезли.

Несовпадения, таким образом, очевиднейшие. Но ведь мы знаем, что работу над почти окончанным романом оборвала смерть писателя...

Однако возвратимся к приему использования в «Мастере и Маргарите» двух противоположных типов воображения — фантастического и обыденного. Разве Булгаков не мог почерпнуть этот прием из произведений такого великого предшественника Гофмана, как Франц Шиллер, еще точнее — из его романа «Духовидец» и драмы «Разбойники»? Наконец, владея несколькими европейскими языками, Булгаков мог знать и о том, что С. Колридж и У. Вордсворт, задумав создать совместный сборник «Лирические баллады», договорились, что туда войдут стихотворения и поэмы двух типов — в одних события и персонажи будут ощущаться как сверхъестественные, тогда как для других авторы изберут сюжеты только из окружающей обыденной жизни.

Но вряд ли нужно было Булгакову предпринимать подобные литературоведческие исследования, если в его распоряжении имелось такое исчерпывающе ясное предисловие Соловьева к «Золотому горшку», изложенное к тому же менее чем на двух страницах современного машинописного текста.

О том же, что Булгаков знал не только поэзию Соловьева, но и его критику и публицистику, свидетельствуют навеянные ими в творчестве Булгакова стилистические параллели и парафразы. Кто не знает, например, какую трудность представляет для писателя начало романа. Не многим из мастеров художественной литературы дались зачины, которые бы врезались в память читателей навсегда. Булгаков — в числе таких мастеров. Начало романа «Белая гвардия» сразу же запоминается читате-

---

<sup>104</sup> Булгаков М. Указ. соч., с. 805.

лю — свою музыку, ритмом, смысловой значимостью: «Велик был год и страшен год по рождестве Христовом 1918, от начала же революции второй»<sup>105</sup>. А вот как начинается очерк В. С. Соловьева «Магомет»: «Пятьсот семидесятый год по рождестве Христовом был одинаково зловещим для обоих владык, в непримиримой вражде между собою разделивших тогдашний исторический мир»<sup>106</sup>.

Впрочем, парафразы и параллели Соловьев—Булгаков — это отдельная тема, отчего мы и возвратимся к предисловию Соловьева к его переводу гофмановского «Золотого горшка». Ведь изучив метод создания повестей-сказок Гофмана, Соловьев не только вскрыл внутренний механизм взаимопроникновения в них реального и фантастического миров, но и в предельно сконденсированной форме показал, «как это делается», т. е. объяснил, «двойной игрою» каких изобразительно-выразительных средств могут достигать подобного же художественного эффекта другие талантливые мастера. И тем самым как бы подготовил эстетическую программу романа-сказки Михаила Булгакова «Мастер и Маргарита».

Известно, что различные формы влияния Гофмана на русскую литературу, как и различные формы переосмысления его творчества, являются традиционными. Начиная с 20-х годов XIX в. гофмановское влияние преломлялось так или иначе в творчестве А. Погорельского, Н. Полевого, В. Одоевского. А через такие произведения, как «Гробовщик» и «Пиковая дама» Пушкина, «Вечера на хуторе близ Диканьки», «Петербургские повести», «Портрет» Гоголя, «Двойник» Достоевского, оказало и оказывает воздействие на многих русских и советских писателей.

Однако соловьевским эстетическим анализом повестей-сказок Гофмана воспользовался пока что, как видим, в полной мере один Булгаков.

### Неудачная шутка темно-фиолетового рыцаря

О том, что в некоторых эпизодах и сюжетных линиях «Мастера и Маргариты» слышны отголоски апокрифических мотивов, писали еще в 1967 г., т. е. сразу по выходе

<sup>105</sup> Булгаков М. Указ. соч., с. 13.

<sup>106</sup> Соловьев В. Магомет: Его жизнь и религиозное учение. СПб., 1902, с. 7.

журнального варианта романа и первых его переводов на английский язык. Отмечалось, в частности, что в трактовке, свойственной апокрифам, а не по Евангелию даны Булгаковым страдания Иешуа<sup>107</sup>. Как отражение неортодоксальных христиапских воззрений многократно комментировалось также и то место в романе, где к Воланду является Левий Матвей с просьбой от Иешуа, чтобы дух зла взял с собой Мастера и его подругу и наградил их покоем.

И в самом деле, сцена эта как бы иллюстрирует догмат тех еретиков, которые считали, что земля не подвластна богу и целиком находится в распоряжении дьявола. Ведь многие еретики (манихеи, богомилы, патарены, вальденсы, тиссераны, альбигойцы) верили в существование одновременно двух царств: света и тьмы, добра и зла. В царстве света, утверждали они, господствует бог, в царстве тьмы повелевает сатана. Подкреплялось же это следующим рассуждением. Если бог — творец всего мира, то он и виновник присущего этому миру зла, но в таком случае он не всеблагое; а если бог бессилен устранить зло, то он не всемогущ, ибо тогда злом управляет некая иная сила. Вывод же был таков: бог света повелевает горними сферами, а князь тьмы — землей.

В соответствии с такими взглядами выстроена в романе «Мастер и Маргарита» Булгаковым и сцена, в которой волшебные черные кони несут всадников во главе с Воландом прочь от земли.

«Ночь обгоняла кавалькаду, сеялась на нее сверху и выбрасывала то там, то тут в загрустившем небе белые пятнышки звезд.

Ночь густела, летела рядом, хватала скачущих за плечи 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.

Вряд ли теперь узнали бы Коровьева-Фагота, самозванного переводчика при таинственной и не нуждающемся ни в каких переводах консультанте, в том, кто теперь летел непосредственно рядом с Воландом по правую

---

<sup>107</sup> См.: *Blake P. A Bargain with the Devil.*— *New York Times Book Review*, 1967, Oct. 22, p. 1.



руку подруги Мастера. На месте того, кто в драной цирковой одежде покинул Воробьевы горы под именем Коровьева-Фагота, теперь скакал, тихо звеня золотой цепью повод, темно-фиолетовый рыцарь с мрачнейшим и никогда не улыбающимся лицом. Он уперся подбородком в грудь, он не глядел на луну, он не интересовался землей под собою, он думал о чем-то своем, летя рядом с Воландом.

— Почему он так изменился? — спросила тихо Маргарита под свист ветра у Воланда.

— Рыцарь этот когда-то неудачно пошутил, — ответил Воланд, поворачивая к Маргарите свое лицо, с тихо горящим глазом, — его каламбур, который он сочинил, разговаривая о свете и тьме, был не совсем хорош. И рыцарю пришлось после этого прошутить немного больше и дольше, нежели он предполагал. Но сегодня такая ночь, когда сводятся счеты. Рыцарь свой счет оплатил и закрыл!»<sup>108</sup>

То, что свет и тьма — слагаемые столь дорого обходившейся рыцарю шутки — являются компонентами манихейской космогонии, было отмечено многими. Но в чем же все-таки эта шутка заключалась? И как звучала, раз уж была облечена в форму каламбура? Есть в описании рыцаря и другие загадки. Почему он в одном случае (для окружения Воланда) — Фагот, а в другом (для общения с людьми) — Коровьев, а в истинном рыцарском своем «вечном облике» имени полностью лишен?

Прояснить все это никто пока не пытался — внимание исследователей романа образ Коровьева-Фагота всерьез еще к себе не привлекал. Разве что Э. Стенбок-Фермор (США) в 1969 г. высказала предположение, что в нем, видимо, своеобразно воплощен — как спутник дьявола — доктор Фауст, да в 1973 г. Э. К. Райт (Капада) писал, что Коровьев-Фагот — персонаж незначительный, проходной, «просто переводчик»<sup>109</sup>.

Правда, М. Йованович (Югославия) в 1975 г. утверждал, что для понимания романа образ Коровьева-Фагота очень важен, ибо относится «к наивысшему уровню философствования в кругу Воланда», но этим замечанием и ограничился<sup>110</sup>. Может быть, исследователя остановил

<sup>108</sup> Булгаков М. Указ. соч., с. 794—795.

<sup>109</sup> См.: *Stenbock-Fermor E. Bulgakov's «The Master and Margarita» and Goethe's «Faust».* — *Slavic and East Europ. J.*, Madison, 1969, vol. 13, N 3, p. 309—325; *Wright A. C. Op. cit.*, p. 1167.

<sup>110</sup> *Jovanović M. Utopia Mihaila Bulgakova.* Beograd, 1975, s. 142.

ряд связанных с этим персонажем «темных мест»? Тем более что, по мнению Йовановича, осуществить реконструкцию неудачной шутки безымянного рыцаря (насчет света и тьмы) вряд ли вообще возможно.

Кое-что, однако, нам удалось расшифровать. Например, семантические компоненты имени Фагот. Булгаков, на наш взгляд, соединил в нем два разноязычных слова: русское «фагот» и французское «fagot». Тут надо иметь в виду, что комплекс словарных значений современной французской лексемы «fagot» («связка веток») утратил отношение к музыкальному инструменту — буквально «связка дудок» («фагот» — по-французски «basson»), — и в числе этих значений есть такие фразеологизмы, как «être habillé comme une fagot» («быть, как связка дров», т. е. безвкусно одеваться) и «sentir le fagot» («отдавать ересью», т. е. отдавать костром, связками веток для костра). Не прошел, как нам кажется, Булгаков и мимо родственного лексеме «fagot» однокоренного французского слова «fagotin» (шут).

Таким образом, заключенную в имени Фагот характеристику интересующего нас персонажа определяют три момента. Он, во-первых, шут (имеющий отношение к музыке), во-вторых, безвкусно одет, и в-третьих, еретически настроен.

Шутовская манера поведения и причастность Коровьева-Фагота к музыке (вокальной) обозначены уже в начале романа, когда при встрече с Берлиозом он просит «на четверть литра... поправиться... бывшему регенту!»<sup>111</sup>. А в середине романа Коровьева как «видного специалиста по организации хоровых кружков» рекомендует своим подчиненным заведующий городским зрелищным филиалом, после чего «специалист-хормейстер» проорал:

«— До-ми-соль-до! — вытащил наиболее застенчивых из-за шкафов, где они пытались спастись от пения, Косарчуку сказал, что у того абсолютный слух, занял, заскулил, просил уважить старого регента-певуна, стучал камертоном по пальцам, умоляя грянуть „Славное море“».

Грянули. И славно грянули. Клетчатый, действительно, понимал свое дело. Допели первый куплет. Тут регент извинился, сказал: „Я на минутку!“ — и... исчез»<sup>112</sup>.

<sup>111</sup> Булгаков М. Указ. соч., с. 462.

<sup>112</sup> Там же, с. 610.

С момента своего появления в романе и до последней главы, где он превращается в темно-фиолетового рыцаря, Коровьев-Фагот одет удивительно безвкусно, по-клоуновски. На нем клетчатый кургузый пиджачок и клетчатые же брючки, на маленькой головке жокейский картузик, на носу треснувшее пенсне, «которое давно пора было бы выбросить на помойку». Только на балу у Сатапы он появляется во фраке с моноклем, но, «правда, тоже треснувшим»<sup>113</sup>.

Драная безвкусная цирковая одежда, гаерский вид, шутовские маперы — вот, выходит, какое наказание было определено безымянному рыцарю за каламбур о свете и тьме! Причем «прошутить» (т. е. состоять в шутах) ему пришлось, как мы помним, «немного больше и дольше, нежели он предполагал».

Но сколько же? Если попытаться трактовать полученный результат буквально и если булгаковский персонаж — одновременно и рыцарь, и еретик, то следы его прототипов надо искать в XII—XIII вв. в Провансе, в эпоху распространения альбигойской ереси. Так что вынужденное шутство — наказание безымянного рыцаря за неудачный каламбур — длилось ни много ни мало, а целых семь или восемь веков.

Здесь, однако, в интересах дальнейшего анализа романа следует коротко коснуться некоторых трагических, кровавых событий эпохи альбигойской ереси, происходивших в 1209—1229 гг., т. е. во времена крестовых походов, объявленных папой Иннокентием III против альбигойцев. Поводом к ним послужило убийство папского легата Петра де Кастельно. Оно было совершено одним из приближенных вождя еретиков графа Раймунда VI Тулузского. Состоявшее в основном из северно-французского рыцарства войско крестоносцев под водительством графа Симона де Монфора жесточайшим образом расправлялось с еретиками, тем более что католическое воинство рассчитывало поживиться за счет богатых городов Лангедока, а Монфору, в частности, были обещаны владения отлученного папой от церкви Раймунда VI.

В одном только городе Безье крестоносцами было убито не менее пятнадцати тысяч человек. Существует легенда, что, ворвавшись в Безье, католические рыцари спросили папского легата Арнольда Амальриха, кого из горожан следует убивать. «Убивайте всех! — сказал легат. — Гос-

<sup>113</sup> Там же, с. 665.

подъ узнаёт своих!»<sup>114</sup> Не менее свиреп был и Монфор, приказавший однажды не только ослепить сто тысяч еретиков, но и отрезать им носы<sup>115</sup>.

К концу 20-х годов XIII в. альбигойская трагедия свершилась окончательно. Богатейший цветущий край Прованс с его замечательной цивилизацией был razорен, а сами «альбигойцы, в сущности, исчезли с исторической арены»<sup>116</sup>.

Однако возвратимся к «Мастеру и Маргарите», к образу Коровьева-Фагота. О том, что он не просто и не только шут, мы узнаем задолго до сцены, в которой Воланд и его спутники улетают с земли. Уже в конце первой части романа, почти незаметно для читателя, сообщается, что Коровьев-Фагот — рыцарь. К тому же — владеющий черной магией. Имеем в виду эпизод появления в квартире № 50 буфетчика театра Варьете Сокова.

«Горничная» Гелла спрашивает у прибывшего, что ему угодно.

«— Мне необходимо видеть гражданина артиста.

— Как? Так-таки его самого?

— Его, — ответил буфетчик печально.

— Спрошу, — сказала, видимо колеблясь, горничная и, приоткрыв дверь в кабинет покойного Берлиоза, доложила: — Рыцарь, тут явился маленький человек, который говорит, что ему нужен мессир.

— А пусть войдет, — раздался из кабинета разбитый голос Коровьева»<sup>117</sup>.

И далее читатель узнает, что безымянный рыцарь еще и черный маг: он видит потаенное и предсказывает будущее.

«— У вас сколько имеется сбережений?

Вопрос был задан участливым тоном, но все-таки такой вопрос нельзя не признать неделикатным. Буфетчик замаялся.

— Двести сорок девять тысяч рублей в пяти сберкасках, — отозвался из соседней комнаты треснувший голос, — и дома под полом двести золотых десятков.

Буфетчик как будто прикипел к своему табурету.

---

<sup>114</sup> *Осокин Н.* История альбигойцев и их времени: В 2-х т. Казань, 1869, т. 1, с. 332.

<sup>115</sup> Там же, с. 331.

<sup>116</sup> *Данэм Б.* Герои и еретики: Политическая история западной мысли. М., 1967, с. 222.

<sup>117</sup> *Булгаков М.* Указ, соч., с. 621.

— Ну, конечно, это не сумма,— снисходительно сказал Воланд своему гостю,— хотя, впрочем, и она, собственно, вам не нужна. Вы когда умрете?

Тут уж буфетчик возмутился.

— Это никому не известно и никого не касается,— ответил он.

— Ну да, неизвестно,— послышался все тот же дрянной голос из кабинета,— подумаешь, бином Ньютона! Умрет он через девять месяцев, в феврале будущего года, от рака печени в клинике Первого МГУ, в четвертой палате.

Буфетчик стал желт лицом.

— Девять месяцев,— задумчиво считал Воланд.— Двести сорок девять тысяч... Это выходит круглым счетом двадцать семь тысяч в месяц? Маловато, но при скромной жизни хватит. Да еще эти десятки.

— Десятки реализовать не удастся,— ввязался все тот же голос, леденя сердце буфетчика,— по смерти Андрея Фокича дом немедленно сломают и десятки будут немедленно отправлены в Госбанк»<sup>118</sup>.

Итак, Коровьев-Фагот, он же безымянный рыцарь, способен видеть скрытое и прорицать будущее. Кроме того (об этом сообщает уже сцена бала у Сатаны), он не менее сведущ, так сказать, и в делах загробных, ибо о каждом из гостей знает всю подноготную их земного и потустороннего существования<sup>119</sup>.

Подведем теперь итог всему, что нам известно об этом персонаже. Он шут и рыцарь, у него нет рыцарского имени, он еретик и сочинил каламбур о свете и тьме, за который был наказан. Кроме того, он черный маг. Наконец, нам ведомо, что рыцарь никогда не улыбается и что одежда у него темно-фиолетовая.

Для поиска прототипа (или нескольких прототипов) этого персонажа приведенных выше сведений не так уж мало.

Тема света и тьмы, например, часто обыгрывалась трубадурами Прованса. Гильем Фигейра (1215 — ок. 1250) проклинал в одной из своих сирвент церковный Рим именно за то, что папские слуги лукавыми речами похитили у мира свет. О том, что католические монахи погрузили землю в глубокую тьму, писал другой известный трубадур, Пейре Карденаль (ок. 1210 — конец XIII в.).

<sup>118</sup> Там же, с. 625.

<sup>119</sup> Там же, с. 680—686.

Так возникла у нас догадка, которую в первом приближении можно сформулировать следующим образом: а не ведет ли рыцарь у Булгакова свое происхождение от рыцарей-трубадуров времен альбигойства? И безымянным остается потому, что неизвестно имя автора самого знаменитого эпического произведения той эпохи — героической поэмы «Песня об альбигойском крестовом походе»<sup>120</sup>, в которой также, как будет показано далее, фигурирует тема света и тьмы?

О том, что с «Песней об альбигойском крестовом походе» Булгаков был знаком, свидетельства имеются несомненные. Одно из них, как это ни парадоксально, писатель оставил в «Театральном романе», в числе героев которого — актер Независимого театра Петр Бомбардов. Фамилия для русского уха необычная: кроме «Театрального романа», у нас нигде ее больше не встретишь. А в предисловии к вышедшему в 1931 г. в Париже и имевшему с начала 30-х годов в Ленинской библиотеке первому тому академического издания «Песни об альбигойском крестовом походе» «Бомбардова» находим: сообщается, что почетный советник и коллекционер Пьер Бомбард был владельцем рукописи поэмы в XVIII в.<sup>121</sup>

Что известно, однако, о самом создателе поэмы? Существуют две версии: поэма либо целиком сочинена трубадуром, скрывшимся под псевдонимом Гильем из Туделы, либо им создана лишь первая часть поэмы, а остальные две с не меньшим искусством написаны анонимом — другим замечательным поэтом XIII в. Все сведения об авторе (или авторах) поэмы могут быть почерпнуты только из ее текста. Это альбигойский рыцарь-трубадур, участник битв с крестоносцами, отчего он и скрывает свое настоящее имя, опасаясь инквизиции. Он называет себя учеником волшебника Мерлина, геомантом, умеющим видеть потаенное и предсказывать будущее (и предсказавшим, в частности, трагедию Лангедока), а также некромантом, способным вызывать мертвецов и беседовать с ними<sup>122</sup>.

<sup>120</sup> La chanson de la croisade albigeoise / Ed. et trad. par E. Martin-Chabot. P., 1957—1961. Т. 1—3.

<sup>121</sup> La chanson de la croisade albigeoise / Ed. et trad. par E. Martin-Chabot. P., 1931, t. 1, p. XX (Première édition).

<sup>122</sup> Первое издание «Песни...» имеется в библиотеке им. М. Е. Салтыкова-Щедрина в Ленинграде. См. об этом: Ребок М. В. Памятники французского и провансальского языков IX—XV веков: Списки материалов, имеющих в Публичной библиотеке им. М. Е. Салтыкова-Щедрина. Минск, 1967, с. 102.

Теперь — о теме света и тьмы в «Песне об альбигойском крестовом походе». Она возникает уже в начале поэмы, где рассказывается о провансальском трубадуре Фолькете Марсельском, который перешел в католичество, стал монахом, аббатом, затем тулузским епископом и папским легатом, прославившим во времена крестовых походов против альбигойцев одним из самых жестоких инквизиторов. В поэме сообщается, что еще в ту пору, когда Фолькет был аббатом, свет потемнел в его монастыре.

А как же все-таки с тем злосчастливым для булгаковского рыцаря каламбуром о свете и тьме, про который рассказал Маргарите Воланд? Полагаем, что его мы тоже нашли в «Песне об альбигойском крестовом походе» — в конце описания гибели при осаде Тулузы предводителя крестоносцев — кровавого графа Симона де Монфора. Последний в какой-то момент посчитал, что осажденный город вот-вот будет взят. «Еще один натиск, и Тулуза наша!» — воскликнул он и отдал приказ перестроить ряды штурмующих перед решительным приступом. Но как раз во время паузы, обусловленной этим перестроением, альбигойские воины вновь заняли оставленные было палисады и места у камнеметательных машин. И когда крестоносцы пошли на штурм, их встретил град камней и стрел. Находившийся в передних рядах у крепостной стены брат Монфора Ги был ранен стрелой в бок. Симон поспешил к нему, но не заметил, что оказался прямо под камнеметательной машиной. Один из камней и ударил его по голове с такой силой, что пробил шлем и раздробил череп.

Смерть Монфора вызвала в стане крестоносцев страшное уныние. Зато в осажденной Тулузе она была встречена бурным ликованием, ведь ненавистней и опасней, чем он, врага у альбигойцев не было! Не случайно автор «Песни об альбигойском крестовом походе» сообщал:

A totz cels de la vila, car en Symos moric,  
Venc aitals aventura que l'escurs esclarzic <sup>123</sup>.

(На всех в городе, поскольку Симон умер,  
Снизлошло такое счастье, что из тьмы сотворился свет).

Каламбур «l'escurs esclarzic» («из тьмы сотворился свет») адекватно по-русски, к сожалению, передан быть не может. По-провансальски же с точки зрения фонетиче-

<sup>123</sup> La chanson de la croisade albigeoise, t. 3, p. 211,

ской игры «l'escurs esclargic» звучит красиво и весьма изысканно. Так что каламбур темно-фиолетового рыцаря о свете и тьме был «не совсем хорош» (оценка Воланда) отнюдь не по форме, а по смыслу. И действительно, согласно альбигойским догматам, тьма — область, совершенно отделенная от света, и, следовательно, из тьмы свет сотвориться не может, как бог света не может сотвориться из князя тьмы. Вот почему по содержанию каламбур «l'escurs esclargic» в равной степени не мог устраивать ни силы света, ни силы тьмы.

Непроясненными в образе Коровьева-Фагота для источниковедческой трактовки остаются, на наш взгляд, только три момента: 1) почему Фагот все-таки в общении с москвичами — Коровьев; 2) почему безымянный рыцарь одет в темно-фиолетовое платье; 3) почему, наконец, у него мрачное, никогда не улыбающееся лицо? Были же у Булгакова на все это какие-то основания.

1) Фамилия Коровьев вызывает у нас несколько ассоциаций из области литературных приемов, которые были в ходу у трубадуров (игра слов, аналогии, антитезы), но ассоциаций неverifiedируемых, а от таких гипотез мы в данной книге отказываемся. Остается напомнить лишь, что свою вторую фамилию «переводчик» при Воланде сымпровизировал в ответ на требование пришедшего с проверкой в квартиру № 50 председателя жилтоварищества Босого:

«— Да кто вы такой будете? Как ваша фамилия? — все суровее спрашивал председатель и даже стал наступать на неизвестного.

— Фамилия моя, — ничуть не смущаясь суровостью, отозвался гражданин, — ну, скажем, Коровьев»<sup>124</sup>.

Итак, возможно, в фамилии Коровьев никаких суггестивных значений нет, достаточно того, что она смешная и крайне редкая. Булгаков, как известно, умел придумывать смешные фамилии. Вот и в «Мастере и Маргарите» Никанор Иванович Босой был поначалу Никодимом Гавриловичем Поротым; Степа Лиходеев — Гарасей Педулаевым; Варенуха — Ньютоном, Нутоном, Картоном, Благовестом, Бонифаием, Внучатой; Римский — Библейским, Суковским, Цупилиоти и т. д.<sup>125</sup>

<sup>124</sup> Булгаков М. Указ. соч., с. 512.

<sup>125</sup> Чудакова М. Архив М. А. Булгакова, с. 67—72; Она же. Творческая история романа М. Булгакова «Мастер и Маргарита». — Вopr. лит., 1976, № 1, с. 218—253.



2) Французский историк XIX в. Наполеон Пейра, изучавший борьбу католического Рима с альбигойцами по манускриптам того времени, сообщает в книге «История альбигойцев», что в рукописи, содержащей песни рыцаря-трубадура Каденета, который состоял в свите одного из альбигойских вождей, он обнаружил в виньетке заглавной буквы изображение автора в фиолетовом платье<sup>126</sup>.

Труд Н. Пейра, содержащий это сообщение, Булгаков мог прочесть в Ленинской библиотеке (он находится там и по сей день). Мы знаем, что писатель часто прибегал к услугам всегда имевшегося у него под рукой энциклопедического словаря Брокгауза—Ефрона. А там, в статье «Альбигойцы», содержится ссылка именно на эту работу Пейра (кстати сказать, как и на «Песню об альбигойском крестовом походе»). Спрашивается, разве не мог цвет костюма трубадура Каденета, о котором рассказал Н. Пейра, отложиться в памяти Булгакова и реализоваться в эпитете «темно-фиолетовый»?

3) Тот же Пейра, останавливаясь на художественных особенностях «Песни об альбигойском крестовом походе», отмечает, что сердце создателя поэмы, как и сердце отчизны поэта, «плачет бессмертным плачем»<sup>127</sup>. Когда альбигойская ересь была изничтожена, а земли Прованса разорены и опустошены, трубадуры создали так называемые песни-плачи о гибели «самого музыкального, самого поэтического, самого рыцарского народа в мире»<sup>128</sup>. Одна из таких песен — плач трубадура Бернарта Сикарта де Марведжольса — цитируется (либо используется в качестве эпиграфа) авторами многих работ по истории альбигойских войн: «С глубокой печалью пишу я скорбную эту сирвенту. О боже! Кто выразит мои муки! Ведь плачевные думы повергают меня в безысходную тоску. Я не в силах описать ни скорбь свою, ни гнев... Я разъярен и разгневан всегда; я стенаю ночами, и стенания мои не смолкают, даже когда сон охватывает меня. Где бы я ни был, повсюду слышу, как униженно кричит французам придворная братия: „Сир!“ Французы же снисходят до жалости только, если чувят добычу! Ах, Тулуза и Про-

---

<sup>126</sup> *Peyrat N. Histoire des Albigeois. Les Albigeois et l'inquisition. P., 1870, t. 2, p. 86.* О трубадуре Каденете см. также: *Appel C. Der Trobador Cadenet. Halle, 1920.*

<sup>127</sup> *Peyrat N. Op. cit., p. 84.*

<sup>128</sup> *Peyrat N. Histoire des Albigeois. II et III la croisade. P., 1882, t. 2, p. 151.*

ванс! И земля Ажена! Безье и Каркассон! Какими я вас видел! Какими я вас вижу!»<sup>129</sup>

Можно ли допустить, что по той же причине мрачен, никогда не улыбается, думая свою скорбную думу, и булгаковский темно-фиолетовый рыцарь? Такое допущение, полагаем, имеет право на существование — в контексте того, что было уже сказано об альбигойских аллюзиях в «Мастере и Маргарите». Вот почему, на наш взгляд, в числе прототипов темно-фиолетового рыцаря могут быть названы и неизвестный провансальский поэт, скрывшийся под псевдонимом Гильем из Туделы, и поэт-анопим, предполагаемый автор продолжения «Песни об альбигойском крестовом походе», и рыцарь-трубадур Каде-нет, и трубадур Бернарт Сикарт де Марведжольс.

### Из поэзии трубадуров

В поэзии трубадуров термином «*coblas capfinidas*» обозначалась одна из строфических форм. Она обязывала поэта связывать первый стих новой строфы с последним стихом предыдущей методом повтора (или так называемого «повтора в захвате») одного из его ключевых слов или выражений, причем воспроизводиться они должны были «в идентичной либо более или менее измененной форме, а стоять могли в начале, середине или в конце строки»<sup>130</sup>. Именно так сцеплены строфы второй и третьей части «Песни об альбигойском крестовом походе» (тогда как в первой части использован другой канон — «*coblas sarcadaudas*», согласно которому начало новой строфы должно было повторять одну лишь рифму последнего стиха предыдущей).

«Песня об альбигойском крестовом походе» написана двенадцатисложным александрийским силлабическим стихом, а последний стих каждой строфы сокращен наполовину. Во второй и третьей части поэмы эту укороченную строку и «захватывает» последующая строфа.

Например, строфа 205 заканчивается полустилишем:

A totz cels de la vila  
(На всех в городе).

<sup>129</sup> *Anglade J. Les troubadours de Toulouse. Toulouse; Paris, 1928, p. 155—156.*

<sup>130</sup> *Frank I. Répertoire métrique de la poésie des troubadours. P., 1953, t. 1, p. XXXVIII.*

А начало уже знакомой нам строфы 206 повторяет это полустипию полностью:

A totz cels de la vila, car en Symos moric  
(На всех в городе, поскольку Симон умер).

Принцип «*soblas carfinidas*», т. е. «захват» последних слов предыдущей главы и повтор их в начале последующей, использован Булгаковым в «Мастере и Маргарите».

Концовка главы 1-й

Начало главы 2-й

«Всё просто: в белом плаще...»

«В белом плаще с кровавым подбоем...»

Концовка главы 15-й

Начало главы 16-й

«Солнце уже снижалось над Лысой Горой, и была эта гора оцеплена двойным оцеплением...»

«Солнце уже снижалось над Лысой Горой, и была эта гора оцеплена двойным оцеплением.»

Та кавалерийская ала, что перерезала путь прокуратору около полудня, рысью вышла к Хевронским воротам города.

Концовка главы 18-й

Начало главы 19-й

(Конец первой части романа)  
«За мной, читатель!»

(Начало второй части романа)  
«За мной читатель! Кто сказал тебе, что нет на свете настоящей, верной, вечной любви?»

Конечно, стилистически-композиционные приемы повторов появились с незапамятных времен, использовались еще в культовых текстах, ритуальных песнопениях, народных песнях и т. д. Однако в провансальской поэзии различные системы композиции повтора (анаграмматический повтор, паронимические аналогии, повторы фонем и др.), в том числе и «*soblas carfinidas*», применялись с такой технической изощренностью и зачастую достигали столь высокой художественной выразительности, что оказали впоследствии влияние на поэтику Данте, а затем и на всю европейскую литературу.

Булгаковеды справедливо называют «Божественную комедию» среди литературных источников «Мастера и Маргариты»<sup>131</sup>. Но будет, видимо, нелишним заметить,

<sup>131</sup> См.: Балза И. Ф. Генеалогия «Мастера и Маргариты», с. 156—248; Лакшин В. Роман М. Булгакова «Мастер и Маргарита». — Новый мир, 1968, № 6, с. 284—311; Чудакова М. О. Архив М. А. Булгакова.

что к поэтике трубадуров — одному из истоков всей последующей европейской литературы — Булгаков обращался (благодаря превосходному знанию французского языка) и непосредственно<sup>132</sup>. Причем ее влияние прослеживается в «Мастере и Маргарите» не только в творческом освоении канона «*soblas carfinidas*» из поэмы об альбигойском крестовом походе, но и в использовании Булгаковым при построении переходов от одной главы к другой ряда вариаций формулы «повтора в захвате», также обусловленных поэтикой трубадуров:

Концовка главы 2-й

*«Было около десяти часов утра.»*

Начало главы 8-й

*«— Да, было около десяти часов утра, досточтимый Иван Николаевич,— сказал профессор.»*

Концовка главы 24-й

*«— Тьма, пришедшая со Средиземного моря, накрыла ненавидимый прокуратором город... Да, тьма...»*

Начало главы 25-й

*«Тьма, пришедшая со Средиземного моря, накрыла ненавидимый прокуратором город. Исчезли всякие мосты, соединяющие храм со страшной Антониевой башней...»*

Концовка главы 25-й

*«Тут только прокуратор увидел, что солнца уже нет и пришли сумерки.»*

Начало главы 26-й

*«Может быть, эти сумерки и были причиной того, что внешность прокуратора резко изменилась.»*

Концовка главы 26-й

*«Так встретил рассвет пятнадцатого нисана пятый прокуратор Иудеи Понтий Пилат.»*

Начало главы 27-й

*Когда Маргарита дошла до последних слов главы «...так встретил рассвет пятнадцатого нисана пятый прокуратор Иудеи Понтий Пилат»,— наступило утро.*

Как видим, стилистически-композиционный прием сцепления глав «*soblas carfinidas*» Булгаков применяет в местах наиболее сложных «стыковок» текста — при соединении мифологических глав с современными и при

<sup>132</sup> Провансальский язык, на котором создавалась поэзия трубадуров, сохранял многие черты народной латыни, отчего тем, кто владеет французским и знает латынь, он понятен. См. об этом: *Anglade J. Grammaire de l'ancien provençal ou ancienne langue d'oc: Phonétique et morphologie. P., 1921.*

переходе от первой части романа ко второй. Надо сказать также, что прием этот — «повтора-захвата» — использовался в мировой литературе не только в поэзии, но и в прозе не столь уж редко; в отечественной прозе, например, к нему прибегали — в качестве лирического подхвата — Б. Пастернак (в «Безлюбье») и Б. Горбатов (в «Непокоренных»); однако если применение его Пастернаком и Горбатовым вряд ли находилось в прямой связи с поэтикой провансальских трубадуров, то Булгаков, возможно, должным образом оценил его как раз в процессе своего целеустремленного знакомства с «Песней об альбигойском крестовом походе».

### Смерть Иуды из Кириафа

Читатели «Мастера и Маргариты» нередко обращают внимание на то, что обстоятельства смерти Иуды изложены Булгаковым в каком-то совершенно новом, неизвестном дотоле религиоведению варианте. В самом деле, какие на этот счет существовали легенды?

1) Иуда повесился<sup>133</sup>.

2) Иуда было повесился, но под тяжестью его чрева, раздобревшего от «мзды неправедной», веревка оборвалась, и он «низринулся с рассевшимся телом и вынавшими внутренностями»<sup>134</sup>.

3) Иуда случайно упал в глубокий овраг, вследствие чего от удара чрево его опять-таки «расселось» и внутренности выпали<sup>135</sup>.

4) После совершенного Иудой предательства чрево у него настолько разнесло, что он с трудом проходил по тесным улочкам Иерусалима и однажды был раздавлен в узком переулке ехавшим навстречу возом<sup>136</sup>.

Булгаков, в свою очередь, предлагает совсем иную фабулу смерти Иуды: его по наущению Пилата заманивают в ловушку и там убивают.

Есть ли, однако, у этой фабулы какие-либо аналоги в истории, в легендах, в художественной литературе? По схожей схеме, например, было осуществлено в 1208 г. упоминавшееся уже нами убийство папского легата Пет-

<sup>133</sup> По Евангелию от Матфея — «удавился» (Мат., 27, 5).

<sup>134</sup> Гейки К. Жизнь и учение Христа / Пер. с англ. М. П. Фивейского. М., 1894, вып. 4, с. 241.

<sup>135</sup> Штраус Д.-Ф. Жизнь Иисуса. Мифическая история Иисуса / Пер. с нем. В. Ульриха. Лейпциг; СПб., 1907, с. 175.

<sup>136</sup> Там же, с. 177.

ра де Кастельно. Он прибыл ко двору главы альбигойцев графа Раймунда VI Тулузского с тем, чтобы отлучить того от церкви. И, сделав это публично в зале графского замка, объявил в заключение интердикт на земли Раймунда (что означало закрытие всех церквей, запрещение крестить, венчать и хоронить по католическому обряду).

Как сообщают хроники того времени (и «Песня об альбигойском крестовом походе»), Раймунд VI, когда Петр де Кастельно покинул зал, воскликнул, что легат заслуживает мгновенной смерти, но тут же заметил, что таковая запятнала бы его, Раймундов, графский герб. Лев пренебрегает волком, продолжал Раймунд, и поэтому надо дать легату возможность уехать из города невредимым. Тем паче, что в другом месте, добавил граф, наверняка найдутся ищайки, которые избавят Прованс от волка,

И дальше в хрониках рассказывается, что среди приближенных Раймунда находился рыцарь-конюший, который понял, что граф поставит ему в заслугу, если он отомстит за того легату; другие же хроники повествуют, что стать орудием мести Раймунда VI решили двое придворных. Но так или иначе Петра де Кастельно благополучно выпустили из города. И лишь на следующий день, когда он достиг берега Роны, переправившись через которую оказался бы за пределами владений Раймунда, его здесь подстерегли и убили, по одним источникам — ударами ножа в спину, по другим — в сердце.

Спустя некоторое время в донесении о происшедшем, отправленном папским легатом Милоном в Рим, содержалась также информация о том, что убийца Петра де Кастельно был дружески принят графом Тулузским. В связи с чем папа Иннокентий III, издавший специальную буллу об этом убийстве, объявил, что на основании достоверных свидетельств считает виновным в смерти де Кастельно графа Раймунда VI Тулузского, причем потому, что последний не только устроил засаду, но еще и принял затем убийцу под свое покровительство, «наградив большими дарами»<sup>137</sup>.

А теперь посмотрим, как в романе «Мастер и Маргарита» организует убийство Иуды из Кириафа Понтий Пилат. Вначале он долго расспрашивает о нем начальника своей тайной службы Афрания. Но вот наконец и последний вопрос — о роде занятий Иуды.

«Афраний поднял глаза кверху, подумал и ответил:

<sup>137</sup> Осокин Н. Указ. соч., т. 1, с. 301.

— Он работает в меняльной лавке у одного из своих родственников.

— Ах, так, так, так, так.— Тут прокуратор умолк, оглянулся, нет ли кого на балконе, и потом сказал тихо: — Так вот в чем дело — я получил сегодня сведения о том, что его зарежут этой ночью.

Здесь гость не только метнул свой взгляд на прокуратора, но даже немного задержал его, а после этого ответил:

— Вы, прокуратор, слишком лестно отзывались обо мне... У меня этих сведений нет»<sup>138</sup>.

«— И тем не менее его зарежут сегодня, — упрямо повторил Пилат, — у меня предчувствие, говорю я вам! Не было случая, чтобы оно меня обмануло, — тут судорога прошла по лицу прокуратора, и он коротко потер руки.

— Слушаю, — покорно отозвался гость, поднялся, выпрямился и вдруг спросил сурово: — Так зарежут, игемон?

— Да, — ответил Пилат, — и вся надежда только на вашу изумляющую всех исполнительность»<sup>139</sup>.

И далее рассказывается, как Иуду из Кириафа выманили вечером из города, где неподалеку от берега Кедрона двое неизвестных убили его ударами ножа в спину и в сердце. И в ту же ночь Пилат принял начальника тайной службы Афрания, выслушал его доклад, поблагодарил и наградил ценным перстнем.

А теперь сравним обе схемы.

- |   |  |
|---|--|
| 1. Легату де Кастельно хотят отомстить.                                     | 1. Иуде из Кириафа хотят отомстить.  |
| 2. Раймунд VI косвенно высказывает пожелание, чтобы папский легат был убит. | 2. Пилат косвенно сообщает о своем желании, чтобы Иуда был зарезан.            |
| 3. Поручение Раймунда выполняют его придворные.                             | 3. Поручение Пилата выполняют его подчиненные.                                 |
| 4. Убийство легата происходит за пределами города, на берегу Роны.          | 4. Убийство Иуды происходит за пределами города, неподалеку от берега Кедрона. |
| 5. Легата убивают ударами ножа в спину и в сердце.                          | 5. Иуду убивают ударами ножа в спину и в сердце.                               |
| 6. Убийца дружески принят Раймундом и получает награду.                     | 6. Афраний дружески принят Пилатом и получает награду.                         |

<sup>138</sup> Булгаков М. Указ. соч., с. 723.

<sup>139</sup> Там же, с. 724.

Остается заметить, что убийство Петра де Каастельно подробно описывается не только в «Песне об альбигойском крестовом походе», но и во всех без исключения работах по истории этого периода.

### «Рукописи не горят»

К альбигойским ассоциациям в «Мастере и Маргарите» примыкает, на наш взгляд, и столь распространенный в результате популярности романа афоризм «рукописи не горят». Припомним, при каких обстоятельствах эти слова были произнесены Воландом в разговоре с Мастером.

Когда Мастер мимоходом упомянул о написанном им романе, Воланд, в свою очередь, поинтересовался, о чем он.

«— Роман о Понтии Пилате.

Тут опять закачались и запрыгали язычки свечей, задребезжала посуда на столе, Воланд рассмеялся громовым образом, но никого не испугал и смехом этим не удивил. Бегемот почему-то заплодировал.

— О чем, о чем? О ком? — заговорил Воланд, перестав смеяться. — Вот теперь? Это потрясающе! И вы не могли найти другой темы? Дайте-ка посмотреть, — Воланд протянул руку ладонью вверх.

— Я, к сожалению, не могу этого сделать, — ответил Мастер, — потому что я сжег его в печке.

— Простите, не поверю, — ответил Воланд, — этого быть не может. Рукописи не горят. — Он повернулся к Бегемоту и сказал: — Ну-ка, Бегемот, дай сюда роман.

Кот моментально вскочил со стула, и все увидели, что он сидел на толстой пачке рукописей. Верхний экземпляр кот с поклоном подал Воланду. Маргарита задрожала и закричала, волнуясь вновь до слез:

— Вот она рукопись! <sup>140</sup>.

Спрашивается, почему роман, который Мастер сжег, оказался в конце концов невредимым? Тем паче, что автор его, в отличие от одного из своих прототипов — украинского философа Сковороды, никому предварительно списков своей брошенной в огонь книги не дарил.

Зададимся, наконец, вопросом, который мы всякий раз ставили и прежде, подступая к расшифровке «темных мест» романа. А именно — нет ли у описанной Булгаков-

<sup>140</sup> Там же, с. 702—703.



вым фантастической ситуации какой-нибудь более или менее идентичной модели, скажем, в сказках, легендах, апокрифах, агиографической (житийной) литературе?

В самом деле, рукопись предана огню, сожжена, а в итоге оказалась несгоревшей!

Читатель нашей книги уже понимает, что модель такой ситуации существует и что мы ее нашли опять-таки среди книжных источников булгаковского романа, связанных с историей альбигойцев.

Остановимся на ней подробнее.

За четыре года до начала альбигойских войн, в 1205 г., из Испании в Лангедок для борьбы с альбигойской ересью прибыл славившийся своей фанатичностью приор Доминик де Гусман — будущий основатель доминиканского монашеского ордена (и впоследствии католический святой). Он выступал с проповедями, вел с альбигойскими богословами яростные диспуты и однажды, как повествуют легенды и обширная житийная литература о нем, по окончании спора изложил свои доводы письменно и манускрипт вручил оппонентам. Но альбигойцы, посовещавшись, решили предать эту рукопись огню. Каково же было их потрясение, повествует легенда (ее, в частности, приводит в своей «Истории альбигойцев» Н. Пейра), когда «пламя отнеслось к рукописи Доминика с благоговением и трижды оттолкнуло ее от себя»<sup>141</sup>.

Эта легенда, думается, и послужила Булгакову отправной точкой для разработки фантастической истории, приключившейся с рукописью Мастера. Ведь манускрипт Доминика, к коему «пламя отнеслось с благоговением», носил экзегетический характер, т. е. являлся толкованием Священного писания. Но своеобразным толкованием последнего является и роман Мастера об Иешуа и Пилате. Отчего, по Булгакову или, вернее, по логике избранной им модели (и к вящему интересу сюжета), рукопись такого сочинения сгореть не могла!

Однако же поистине не только книги, но и слова имеют свою судьбу: вот уж около двадцати лет, как слова Волада о том, что рукописи не горят, не только «простые читатели» романа, а и литературные критики понимают совсем иначе, чем толковал их сам Волад и чем это согласуется с концепцией романа. Во всяком случае, до сих пор слова «рукописи не горят» трактовались и

---

<sup>141</sup> *Peyrat N. Histoire des Albigeois. Les Albigeois et l'inquisition, t. 2, p. 107.*

трактуются в равной мере булгаковедом и читателями совершенно однозначно: если, мол, литературное произведение написано по-настоящему талантливо, но света еще по той или иной причине не увидело, оно ни при каких условиях не пропадет, не погибнет.

В этой связи критиками на разные лады высказывалось убеждение, что упрямая сила творческого духа проложит себе дорогу и восторжествует; что история раньше или позже все расставит по местам и правда выйдет наружу; что все сбудется для того, кто умеет ждать; что сам Булгаков горячо верил в несомненное торжество справедливости, в то, что настоящее искусство в конце концов завоюет себе признание<sup>142</sup>.

И восторженно-романтическая эта трактовка слов «рукописи не горят», вложенных писателем в уста дьявола и имевших в своей подоснове легенду о нетленности манускрипта экзегетического содержания, вряд ли уйдет когда-либо из читательского сознания.

### «Жонглер с копытом»

В главе 28-й «Последние похождения Коровьева и Бегемота» кот, прислуживающий Воланду, вновь обретает вид человека. Теперь уже маленький толстяк, держащий в руке примус, он совместно с длинным и тощим Коровьевым производит целый ряд необычных действий в магазине Торгсина и ресторане писательского дома. И это появление в людском облике двух слуг Сатаны позаимствовано, на наш взгляд, Булгаковым (как сюжетный ход) из поэмы «Альбигойцы» австрийского поэта Николауса Ленау (1802—1850)<sup>143</sup>.

В одной из главок («фресок») «Альбигойцев» читателю показана приемная папы Иннокентия III, заполненная людьми, ожидающими святейшей аудиенции. Среди них — несколько рыцарей, один из которых забавляет остальных фантастическими гипотезами. Так, оглядев двоих стоящих неподалеку монахов, одного — длинного и тощего, как копье, а другого — низкого и круглого,

<sup>142</sup> См., напр.: *Гус М.* Горят ли рукописи? — *Знамя*, 1968, № 12, с. 213—220; *Лакшин В.* Указ. соч. и др.

<sup>143</sup> На русский язык поэму Ленау «Альбигойцы» перевел в конце XIX в. П. И. Вейнберг, а в начале XX в. основные эпизоды ее пересказал прозой А. В. Луначарский. См.: *Луначарский А. В.* Ленау и его философские поэмы. — В кн.: *Ленау Н. Фауст*. СПб., 1904, с. 1—117.

словно парик, и найдя выражения лиц у обоих непомерно дерзкими, рыцарь уверяет приятелей, что это, мол, никакие не божьи послушники, а самые настоящие слуги Сатаны, принявшие на время человеческое обличье и переодетшиеся в монашеское платье. Сатана, говорит рыцарь, направил обоих в Италию в качестве своих посланцев. Но его вымысел не имеет успеха, поскольку один из слушателей узнает в тощем долговязом монахе не кого иного, как самого Доминика — главу инквизиции и фанатичного преследователя «слуг Сатаны» (так крестоносцы называли альбигойских еретиков).

Усматривая близость сюжетных ходов упомянутых выше сцен из «Мастера и Маргариты» и поэмы Ленау «Альбигойцы», мы, конечно, отдаем себе отчет в том, что в мировой культуре воплощение контрастно-парных образов длинного и тощего, низкого и толстого достаточно распространено (от Дон Кихота и Санчо Пансы до Пата и Паташона). Однако сходство сюжетных ходов, рассматриваемых в данном случае, прослеживается не только в одинаковости физических характеристик этих пар. Ведь в обоих случаях речь идет о якобы находящихся среди людей посланцах Сатаны. И в обоих случаях контрастные пары оказываются в конечном счете не теми, за кого их поначалу принимают. Разница лишь в движении сюжетов: слуг Воланда Коровьева и Бегемота на первых порах принимают в Торгсине и писательском ресторане за людей, а в инквизиторе Доминике и сопровождающем его монахе рыцарь видит вначале «посланцев Сатаны». И вряд ли стоит удивляться, что Булгаков читал столь прочно забытую поэму Ленау. Во-первых, отсылка к ней содержится у Брокгауза—Ефрона в конце статьи об альбигойцах, а со статьей этой писатель, как мы показали выше, был наверняка знаком. Во-вторых, заинтересованность средневековыми провансальскими реалиями Булгаков, видимо, проявлял еще на самых ранних стадиях работы над романом. Прямых доказательств, правда, этого нет, но уже в первой редакции «Мастера и Маргариты» один из вариантов названия романа звучит так: «Жонглер с копытом». В исследованиях по истории создания романа, выполненных М. О. Чудаковой, оно приводилось не однажды<sup>144</sup>. И вместе с тем по сию пору этот вариант названия романа остался почему-то непрокомменти-

<sup>144</sup> См.: Чудакова М. О. Архив М. А. Булгакова, с. 79; Она же. Творческая история романа М. Булгакова «Мастер и Маргарита», с. 225.

рованным. Между тем, слово «жонглер» Булгаков вполне мог здесь употребить (как он это сделал позже с именем героя — словом «мастер») не в одном лишь его прямом современном значении. В XII—XIII вв. жонглерами (или «джогларами») назывались на Юге Франции странствующие певцы, музыканты и декламаторы, исполнявшие произведения провансальских трубадуров, а порой и свои собственные. Юг же Франции в XIII в., как мы помним, и был ареной крестовых походов, объявленных Римом против альбигойских еретиков.

### «Потенциал сектанта»

Подведение итогов нашего исследования историко-литературных и скрытых философско-эстетических источников романа «Мастер и Маргарита» требует, думается, прежде всего ответа на вопрос: сопрягаются ли, соотносятся ли как-то альбигойские аллюзии с философией Г. С. Сковороды и соловьевской теологемой Софии — вечной женственности, т. е. с тем, что составляет, как это было показано, главные компоненты скрытых философских основ романа? Иными словами, есть ли между тем и другим внутреннее идейное родство?

Отвечаем: да, есть. Ведь альбигойская ересь как сектантское вероучение восходит прямо к манихейству, а в манихействе (идущем, в свою очередь, от гностической традиции) церковники как раз и обвиняли Сковороду. «Почли мене за манихея,— сообщал он в одном из писем.— Делают... еретиком и по сей причине запрещают подкомандным своим слушать моих разговоров»<sup>145</sup>.

В хорошо знакомой Булгакову монографии В. Ф. Эрнэ «Григорий Саввич Сковорода» приводились, правда, воспоминания современников украинского философа, свидетельствовавшие о том, что тот молился, «как следует молиться доброму христианину», приобщался в церкви к святым дарам (что было абсолютно исключено для еретиков), питал теплые чувства к православным епископам Иоанну Козловичу и Иосафу Миткевичу и т. д. и т. п., но даже сам Эрнэ вынужден был в конце концов признать, что «если не сектант, то потенциал сектанта» в Сковороде все же чувствовался<sup>146</sup>. Автор монографии имел в виду, что противоборство двух начал — «христи-

<sup>145</sup> Сковорода Г. С. Сочинения, с. 113.

<sup>146</sup> Эрнэ В. Указ. соч., с. 323, 326.

анского и гностического» — в ряде сочинений Сквороды (и прежде всего таких, как «Пря Бесу со Варсавою» и «Брань Архистратига Михаила со Сатаною») было, так сказать, сверхочевидно<sup>147</sup>. О том же писали в своих исследованиях мировоззрения Сквороды русские философы В. Д. Бонч-Бруевич, Ор. Новицкий, Г. Г. Шпет, А. Я. Ефименко<sup>148</sup>, с чьими работами Булгаков в принципе мог быть знаком.

Наконец, из гностической тенденции в философии Сквороды Эрн выводил (и притом по прямой линии) соловьевскую теологему вечной женственности. И хотя эта преэминентность, как мы уже упоминали, была оспорена рядом русских философов начала века (да и сам Соловьев писал о «женской сущности» и «женском начале» мира как о теории, восходящей к трудам гностического философа II в. н. э. Валентина из Египта, и о Сквороде в этой связи не упоминал), русские символисты тем не менее видели в Сквороде предтечу своего духовного учителя Владимира Соловьева<sup>149</sup>, что, кстати сказать, даже косвенно отразил в своем романе «Петербург» Андрей Белый<sup>150</sup>.

Соловьевская теологема Софии — вечной женственности, как известно, была положена в основу многих стихотворений Блока (в частности, «Стихов о Прекрасной Даме») и драмы «Роза и Крест». В героине последней, Изоре, пояснял Блок, борются два стремления: «одно — пошлое, житейское, сладострастное; этой частью своего существа она склоняется к пажу; но эта половина души освещена розовым, нежным, дрожащим светом другой половины, в которой скрыты высокие и женственные возможности»<sup>151</sup>. Между прочим, драма Блока «Роза и Крест» была напечатана в первом выпуске альманаха «Сирин»<sup>152</sup>, том самом, где начинал публиковаться и роман Андрея Белого «Петербург», а действие блоков-

<sup>147</sup> Там же, с. 31.

<sup>148</sup> См. об этом: Шпет Г. Очерк развития русской философии. Пг., 1922, ч. 1, с. 68—69.

<sup>149</sup> В кругу русских символистов было известно, что Г. С. Скворода был двоюродным прадедом В. С. Соловьева по материнской линии. См. ст. А. Лаврова «Андрей Белый и Григорий Скворода».

<sup>150</sup> В заключительной фразе романа упоминается имя Сквороды.  
<sup>151</sup> Блок А. Соч.: В 2-х т. М., 1953, т. 1, с. 685.

<sup>152</sup> В 1913—1914 гг. основанное М. И. Терещенко издательство «Сирин» выпускало альманахи одноименного названия с участием символистов.

ской драмы, как известно, приурочено именно ко времени крестового похода против альбигойских еретиков. Указываем на это, чтобы подчеркнуть: философские взгляды Г. С. Сквороды, теологема Софии—вечной женственности В. С. Соловьева, трагедия альбигойцев, можно сказать, находились в поле зрения русских символистов концептуально (как бы пребывая для них во внутренней духовной связи) за много лет до того, как у Булгакова возник замысел его последнего романа «Мастер и Маргарита».

Ориентированность же этого романа на идейно-художественную практику русского символизма Булгаков обозначил, помимо прочего, и тем, что перенес в «Мастера и Маргариту» — с легкой переделкой — имена некоторых персонажей символистской прозы (и даже свойственные этим персонажам признаки). Так, не случайно, разумеется, совпадение и профессии и фамилии конферансье театра Варьете Жоржа Бенгальского у Булгакова и актера Бенгальского из «Мелкого беса» Федора Сологуба. На безусловное сходство — в этом же плане — воляндовского слуги Бегемота у Булгакова и прислужника дьявола Богемота из «Северной симфонии» Андрея Белого справедливо указывала еще в 1971 г. Г. Черникова<sup>153</sup>. Можно ли сомневаться, что в обоих случаях Булгаков как бы подавал знак тем из читателей «Мастера и Маргариты», которые хорошо знакомы и с прозой русских символистов?

Конечно, идейно-художественным родством с одним лишь русским символизмом литературный контекст и литературные традиции «Мастера и Маргариты» далеко не исчерпываются. Булгаков выступает в своем «закатном» романе отнюдь не как художник-символист, т. е. мастер обрисовки утонченных настроений, безысходной печали и усталости, ощущения трагичности мира, мистических возбуждений, красочного изображения фантазмагорий, тайн и мистификаций, а как создатель незабываемых, отнюдь не свойственных представителям «чистой» символистической традиции картин высокого драматического и лирического накала, глубоких чувств и сильных переживаний, проникнутых гуманистическим пафосом.

---

<sup>153</sup> Черникова Г. О некоторых особенностях философской проблематики романа Михаила Булгакова «Мастер и Маргарита». — *Analele Univ. din Timișoara. Ser. sti. filol. Timișoara*, 1971, vol. 9, p. 213—229.

## Несколько замечаний к этой и к предыдущей главе

Случайно ли соседство в нашей книге глав о Сэлинджере и Булгакове — двух таких абсолютно разных да и творивших совершенно независимо друг от друга художников слова? Нет, такое объединение не случайно, ибо к работе в обоих направлениях, «сэлинджеровском» и «булгаковском», нас побуждали одни и те же импульсы — желание проникнуть в суть множества загадочных, не поддающихся на первый взгляд никакой логической интерпретации эпизодов, символов, намеков, «темных мест», т. е. всего того, что еще в 30-е годы советский литературовед А. И. Старцев удачно назвал следами проступающей то там то здесь на поверхность «какой-то внутренней, подкожной организации»<sup>154</sup>. Относилось же это наблюдение Старцева к творчеству Джеймса Джойса, вернее, к фрагментам его будущего романа «Поминки по Финнегану», на материале которого, быть может, наиболее полно прослеживаются исходные положения так называемой литературы «потока сознания», состоящие, как известно, в сочетании эстетических воззрений А. Бергсона и взглядов К. Джемса на человеческую психику с теорией сублимации З. Фрейда. Остановимся, однако, на этом несколько подробнее.

Эстетика французского философа Анри Бергсона, основанная на его же теории нематериальной чистой «длительности» как первоосновы всего сущего (в связи с чем философ объявлял память практически неотделимой от восприятия и способной интерполировать прошлое в настоящее, сводя воедино в интуиции многочисленные моменты «длительности»), требовала от художников и поэтов «снятия вуали», которая якобы отделяет человека от его сознания. Но только — «обычного человека», для которого эта «вуаль» плотна и непрозрачна. Что касается художников и поэтов, то они, считал Бергсон, способны прорываться к сознанию сквозь эту «вуаль»<sup>155</sup>.

Американский психолог и философ Уильям Джемс рассматривал, в свою очередь, психику человека как феномен «потока сознания». «Мы то видим, то слышим, то рассуждаем, то хотим, то вспоминаем, то ожидаем,

<sup>154</sup> Старцев А. Эксперимент в современной буржуазной литературе. — Лит. критик, 1934, № 6, с. 58.

<sup>155</sup> Curtis J. M. Bergson and Russian formalists. — Contemporary literature, Eugene (Oregon), 1976, vol. 28, N 2, p. 111.

то любим, то ненавидим; и мы знаем, что наши сознания заняты попеременно сотнею других способов...— писал Джемс.— Сознание никогда не рисуется самому себе раздробленным на куски. Выражения вроде „цепи“ или „ряда“ не рисуют сознания так, как оно представляется самому себе. В нем нет ничего, что могло бы связываться,— оно течет. Поэтому метафора „река“ либо „поток“ всего естественнее рисует сознание»<sup>156</sup>.

В сплаве упомянутых выше воззрений Бергсона и Джемса с теорией сублимации Зигмунда Фрейда (согласно которой история цивилизации есть не что иное, как итог компромисса между бессознательными сексуальными влечениями людей и требованиями реальной действительности) и образовались разнообразные философско-эстетические модуляции созданных в русле литературной школы «потока сознания» произведений Марселя Пруста, Гертруды Стайн, Вирджинии Вулф, Джеймса Джойса и других представителей этого художественного направления.

Но возвратимся к начатому было нами разговору о романе Джойса «Поминки по Финнегану» и сразу же отметим, что в отличие от романа «Улисс», наиболее значительного из джойсовских произведений, которое к настоящему времени исследовано со всех точек зрения едва ли не досконально, изучение «Поминок по Финнегану», «романа-шифра», как его иногда называют, сейчас находится еще в самом разгаре<sup>157</sup>. Дело в том, что словесная ткань этого последнего произведения Джойса состоит из сложнейших каламбуров, из придуманных самим автором сочетаний частей слов, а также слов, взятых из разных языков, из звукоподражательных единиц, анаграмм и закодированных фразеологических единств, из фонетического сближения различных слов. Между прочим, Джойс предназначал этот роман для чтения вслух, считая, что созданный им текст апеллирует прежде всего «к слуху, а не к зрению»<sup>158</sup>.

Небезынтересно, что в названии своего романа, повторяющем название ирландской народной комической баллады «Finnegan's wake» (рассказывающей о подрочном

<sup>156</sup> Джемс В. Научные основы психологии. СПб., 1902, с. 116—120.

<sup>157</sup> В советском джойсоведении «второй волны», т. е. начиная с 60-х годов, роман «Поминки по Финнегану» рассматривается в работах Е. Ю. Гениевой, Д. Г. Жантиевой, В. В. Ивашевой, Н. П. Михальской, Д. М. Урнова.

<sup>158</sup> Tindall J. A reader's guide to James Joyce. N. Y., 1959, p. 238.



каменщика Тиме Финнегане, который пьяным сорвался с лесов и разбился насмерть, а когда перед погребением друзья стали справлять по нем поминки,— воскрес), Джойс сознательно отказался от непеременимого в таких случаях апострофа перед «s», обозначающего в английском языке притяжательный падеж. И сделал это, чтобы подчеркнуть: Финнеган — образ собирательный. Да и второе слово из названия — «wake» — означает не только «поминки перед погребением», но и «бдение у гроба», «бодрствование», а также такие действия, как «пробуждать», «оживлять», «воскрешать».

Центральный персонаж «Поминок по Финнегану» — Хемфри Чимпден Ируикер (Humphrey Chimpden Earwicker), хозяин пивного бара в пригороде Дублина. Инициалы же Ируикера — Н. С. Е. — расшифровываются писателем как «Here Comes Everybody»<sup>159</sup> («Вот Идет Всякий»). Таким образом, Ируикер одновременно и Финнеган и Н. С. Е., т. е. олицетворение вообще всех мужчин в мире, — ведь сыновья становятся отцами, а те, в свою очередь, сменяют их сыновья, и так до бесконечности, отчего, пишет Джойс, «когда один из них вздыхает, либо один из них плачет, это всегда ты»<sup>160</sup>. Нет конца и у самого романа: его темы, персонажи, события, время и места действия растворяются, переплавляются друг в друга, словно в бесконечном сне. А формальная концовка романа представляет собой начало фразы, которой роман открывается.

*Концовка романа:* «Путь уединенный последний излюбленный вдоль»<sup>161</sup>.

*Начало романа:* «течения реки мимо церкви Адама и Евы, от отклонения берега к извику бухты, приводит нас удобным деревенским еще одним круговоротом назад...»<sup>162</sup>.

В этой кольцевой композиции романа, как, впрочем, и в самом его тексте, и в изображении всех его персонажей, отразилась, по мнению многих джойсоведов, теория исторического круговорота Джамбаттисты Вико, делившего этапы истории на три цикла: божественный, героический и человеческий, аналогичные детству, юности и зрелости человека. Согласно теории Вико, история, пройдя через цикл возвращения, повторяется вновь все в том

<sup>159</sup> Joyce J. Finnegans wake. L., 1964, p. 32.

<sup>160</sup> Ibid., p. 607.

<sup>161</sup> Ibid., p. 628.

<sup>162</sup> Ibid., p. 3.

же порядке, причем у каждого из этих исторических циклов есть свой доминирующий момент. У первого цикла — это религия, у второго — брачные отношения, у третьего — похоронный ритуал. И именно эти три темы постоянно возникают на страницах «Поминок по Финнегану».

Высказывается многими исследователями романа убежденность и в том, что Джойс художественно воплотил в нем, помимо теории Вико, еще и восходящую к гностицизму дуалистическую теорию Джордано Бруно, считавшего, что каждая сила в природе должна иметь противодействующую силу (некоторые зарубежные литературоведы склонны даже полагать, что учения Вико и Бруно как раз и являются, по замыслу Джойса, такими противодействующими силами в «Поминках»<sup>163</sup>).

Надо сказать, что о влиянии творчества Джойса на Сэлинджера зарубежная критика писала не раз. Отмечалось, что под воздействием джойсовской техники письма строятся у Сэлинджера внутренние монологи (Г. Гренвальд), что к Джойсу восходят во всех сэлинджеровских произведениях так называемые «эпифании», т. е. моменты откровений и внезапных прозрений героев (Р. Леттис), что образ героя повести «Ловец во ржи» Холдена Колфилда — это как бы слившиеся воедино Стивен Дедалус и Леопольд Блум, герои джойсовского «Улисса» (Дж. Миллер-младший)<sup>164</sup>. По мнению У. Френча в рассказе «В ялике» Сэлинджер интерпретирует рассуждения о трагических и драматических эмоциях, вложенные Джойсом в уста героя повести «Портрет художника в юности»<sup>165</sup>. Словом, влияние поэтики Джойса чувствуется во многих произведениях Сэлинджера.

Поделемся и некоторыми собственными наблюдениями. Так, с джойсовским рассказом «Мертвые» перекликается, на наш взгляд, и своей идейной направленностью, и своей нравственной психологической характеристикой «духовных мертвецов» новелла Сэлинджера «Дядюшка Виггили в Коннектикуте». И Сэлинджер, возможно, оставил даже намеренно «ключ» к этой параллели: ведь

<sup>163</sup> Hart C. Structure and motif in «Finnegans wake». L., 1962, p. 63, 87; Gould E. Mythical intentions in modern literature. Princeton (N. J.), 1981, p. 163—165.

<sup>164</sup> Grunwald H. A. Introduction.— In: Salinger: A critical and personal portrait. N. Y., 1963, p. XI; Lettis R. J. D. Salinger: The catcher in the rye. N. Y., 1964, p. 3; Miller J. E., jr. J. D. Salinger. Minneapolis, 1965, p. 25.

<sup>165</sup> French W. J. D. Salinger. Boston, 1976, p. 94—97.

имя одной из внутренне опустошенных героинь рассказа «Дядюшка Виггили в Коннектикуте» — Мэри-Джейн — это и имя одной из героинь новеллы Джойса «Мертвые»! Похоже, что Сэлинджер в своих «Девяти рассказах» воспользовался и джойсовским приемом кольцевой композиции из «Поминок по Финнегану», с тою лишь, правда, разницей, что у Джойса концовка и начало романа составляют одну фразу, а в «Девяти рассказах» последняя и первая новеллы воплощают одну и ту же философскую идею (достижение нирваны путем отрешения от всех желаний), так что понять скрытый философский смысл рассказа «Отличный день для банановой сельди», открывающего сборник, можно лишь, прочитав заключительный рассказ «Тедди», где изложена идея «слияния с божественной субстанцией» через отказ от жизни. Но если влияние на творчество Сэлинджера отмечалось специалистами многократно, то сопряжение имен Джойса и Булгакова читателю наверняка прежде не встречалось.

Булгаков и Джойс? Но сейчас уже как-то позабыто, что начиная с 1925 г., когда в альманахе «Новинки Запада» был опубликован отрывок из джойсовского «Улисса»<sup>166</sup>, и вплоть до конца 30-х годов, т. е. в отрезок времени, куда укладывается и период наиболее интенсивной работы Булгакова над «Мастером и Маргаритой», имя Джеймса Джойса, можно сказать, не сходило со страниц советских литературных изданий. В 1927 г. вышел сокращенный перевод его сборника рассказов «Дублинцы». В 1935—1936 гг. многие главы из «Улисса» печатались в ряде номеров журнала «Интернациональная литература» (и параллельно — в журнале «Литературный современник»), причем публикации сопровождались, как правило, комментариями, подробно объяснявшими джойсовские ассоциации и шифры.

В 1937 г. сборник рассказов «Дублинцы» был издан у нас вновь, уже в полном объеме, а в вышедшую в том же году «Антологию новой английской поэзии» были включены стихи Джойса. О приемах литературной техники Джойса рассказывали многочисленные статьи, в которых объяснялось, что фантастические образы строятся писателем из сугубо натуралистических деталей, что основным принципом джойсовской поэтики является об-

<sup>166</sup> Джойс Дж. Улисс. Отрывок из романа («Пенелопа») / Пер. В. Житомирского. — В кн.: Новинки Запада. М.; Л., 1925, альманах № 1, с. 61—94.

раз — многозначный символ, что рычаг времени в произведениях Джойса может быть повернут в любую сторону и с любой скоростью, что в романе «Улисс» таится искусно замаскированная в символах мифология — словом, что своим экспериментированием этот писатель прокладывает пути литературе будущего<sup>167</sup>.

Из Великобритании активно корреспондировал известный в ту пору в наших литературных журналах английский критик Юджин Фогэрти. Описывая тамошнюю литературную жизнь, он рассказывал, в частности, еще и о «большом смятении», которое поднялось в Дублине, когда появились сведения о том, что джойсовский «Улисс» вот-вот выйдет из печати. Одни боялись, что они «попали» в книгу, другие, наоборот, что «не попали». И действительно, многие известные писатели упоминаются в «Улиссе» под их настоящими именами, другие — под вымышленными, но «никто не избежал своей участи»<sup>168</sup>.

Особое место, однако, занимали в альманахе «Новинки Запада» и журналах «Вестник иностранной литературы», «Литературный современник», «Интернациональная литература» и «Литературный критик» сообщения о шедшей уже на Западе полным ходом дешифровке скрытых философских основ произведений Джойса. Информирова читателей о том, что с некоторых пор в этой связи упоминается имя итальянского философа Джамбаттисты Вико (1668—1744), А. И. Старцев писал: «Всякое сближение „неудовимого“ произведения Джойса с определенной философской системой сказалось бы весьма благотворно на его анализе, ибо связало бы его (произведение) некоторой закономерностью. Не приходится уже говорить о том, что самое сочетание имен Вико и Джойса представляется чрезвычайно интригующим»<sup>169</sup>.

Статья Старцева, из которой приведена эта цитата, была напечатана в журнале «Литературный критик» за 1934 г. — в июньской книжке. В ней, кстати сказать, впервые в советском литературоведении показывалось, каким образом использовал Джойс в качестве скрытой фи-

<sup>167</sup> Об этом см., напр.: *Кашкин И.* Джойс. — Лит. энцикл., 1930, т. 3, с. 248—251; *Миллер-Будницкая Р.* «Улисс» Джеймса Джойса. — Интерн. лит., 1936, № 4, с. 106—116; *Она же.* Философия культуры Джеймса Джойса. — Интерн. лит., 1937, № 2, с. 188—209; *Старцев А.* Джойс перед «Улиссом». — Интерн. лит., 1937, № 1, с. 196—202.

<sup>168</sup> *Фогэрти Ю.* Джеймс Джойс. — Вестн. иностр. лит., 1928, № 10, с. 125.

<sup>169</sup> *Старцев А.* Указ. соч., с. 65.

лософской основы своего романа циклическую теорию «сравнительно малоизвестного гениального мыслителя XVII в.» Джамбаттисты Вико<sup>170</sup>.

Повторим, статья Старцева увидела свет в июне 1934 г. А в середине июля того же года Булгаков (как сообщает исследовательница его архива М. О. Чудакова) начал очередную рукописную тетрадь своего последнего романа, ту самую, в которой спутник Маргариты наконец получает имя Мастера<sup>171</sup>. Дает ли сопоставление этих фактов основание полагать, что, следуя примеру Джойса, Булгаков именно между июлем и октябрём 1934 г. (в октябре, считает Чудакова, упомянутая рукописная тетрадка была окончена<sup>172</sup>) включает в число прототипов главного героя будущего романа «Мастер и Маргарита» «сравнительно малоизвестного гениального мыслителя» XVIII в. Григория Сковороду? Нам думается, что такое допущение правомерно. А если так, то правомерно и сопряжение имен Михаила Булгакова и популярного в 30-е годы в литературных кругах Москвы и Ленинграда будущего классика англо-ирландской литературы Джеймса Джойса. Настолько популярного, что Сергей Эйзенштейн, например, думал об экранизации «Улисса», а Александр Архангельский, пародируя наших поклонников автора «Дублинцев» и «Улисса», называл их «искателями джемчуга джойса»<sup>173</sup>.

«Ключи даны!» — эти слова стоят перед заключительной фразой романа Джойса «Поминки по Финнегану»<sup>174</sup>. И надо сказать, что комментаторы «Поминок» по сей день находят в романе места, ждущие расшифровки: недаром же Джойс предупреждал, что на прочтение его произведений человеком, который захочет в них понять все, способна уйти целая жизнь<sup>175</sup>. Какой срок отвели в этом смысле на постижение тайнописи «Девяти рассказов» и повестей о Глассах Сэлинджер, а «Мастера и Маргариты» Булгаков, нам неизвестно, но вот то, что, старательно «кодируя» философское содержание своих произведений, оба писателя использовали (наряду с другими приемами и каждый в необходимых ему пропорциях) бо-

<sup>170</sup> Там же.

<sup>171</sup> См.: Чудакова М. О. Архив М. А. Булгакова, с. 111.

<sup>172</sup> См.: Там же.

<sup>173</sup> См. об этом: Урнов Д. М. Дж. Джойс и современный модернизм. М., 1964, с. 14—16.

<sup>174</sup> Joyce J. Finnegans wake. L., 1964, p. 628.

<sup>175</sup> Старцев А. Указ, соч., с. 74.

гатый экспериментальный опыт Джойса, насыщая текст загадочными эпизодами и символами, сверхсложными аллюзиями, «темными местами» и шифрованными каламбурами, скрытым цитированием и т. п., т. е. всем тем, что в полном объеме входило в «механику джойсовского письма»<sup>176</sup>, на наш взгляд, несомненно. Точно так же, как и то, что обоими писателями — и Сэлинджером, и Булгаковым — «ключи» своим будущим «дешифровальщикам», как показывает настоящая книга, тоже были «даны».

---

<sup>176</sup> Урнов Д. М. Указ. соч., с. 15.

## ОГЛАВЛЕНИЕ

<b>Предисловие</b> . . . . .	3
<b>Введение</b> . . . . .	6
<b>Глава 1. Загадка Сэлинджера</b> . . . . .	9
Символика числа «девять» . . . . .	12
«Отличный день для банановой сельди» . . . . .	18
«Дядюшка Виггили в Коннектикуте» . . . . .	23
«Перед самой войной с эскимосами» . . . . .	25
«Человек, Который Смеялся» . . . . .	28
«В ялике» . . . . .	31
«Посвящается Эсме, с любовью и сердобольем» . . . . .	33
«И эти губы, и глаза зеленые» . . . . .	38
«Голубой период де Домье-Смита» . . . . .	42
«Тедди» . . . . .	45
Повести о Глассах . . . . .	52
Три замечания . . . . .	64
<b>Глава 2. Криптография романа «Мастер и Маргарита»</b>	
Михаила Булгакова . . . . .	65
Тема Пилата . . . . .	68
Не свет, а покой . . . . .	75
Философская модель образа Маргариты . . . . .	85
Эстетическая программа романа . . . . .	89
Неудачная шутка темно-фиолетового рыцаря . . . . .	94
Из поэзии трубадуров . . . . .	105
Смерть Иуды из Кириафа . . . . .	108
«Рукописи не горят» . . . . .	111
«Жонглер с копытом» . . . . .	113
«Потенциал сектанта» . . . . .	115
Несколько замечаний к этой и к предыдущей главе . . . . .	118

**Ирина Львовна Галинская**  
**ЗАГАДКИ ИЗВЕСТНЫХ КНИГ**

Утверждено к печати  
редколлекцией серии научно-популярных  
изданий АН СССР

Редактор издательства В. С. Егорова  
Художник А. Г. Кобрин  
Художественный редактор Н. А. Фильчагина  
Технический редактор Э. Б. Павлюк  
Корректоры В. А. Бобров, О. В. Лаврова

**ИБ № 32141**

Сдано в набор 12.11.85  
Подписано к печати 22.01.86  
Т-05815. Формат 84×108<sup>1/32</sup>  
Бумага типографская № 2  
Гарнитура обыкновенная новая  
Печать высокая  
Усл. печ. л. 6,72. Усл. кр.отт. 7,02. Уч.-изд. л. 7,2  
Тираж 142000 экз. Тип. зак. 2000  
Цена 45 коп.

Ордена Трудового Красного Знамени  
издательство «Наука»  
117864 ГСП-7, Москва, В-485  
Профсоюзная ул., 90  
2-я типография издательства «Наука»  
121099, Москва, Г-99, Шубинский пер., 6



45 коп.



ИЗДАТЕЛЬСТВО  
«НАУКА»  
ВЫШЛА  
ИЗ ПЕЧАТИ  
КНИГА:

КОГАН В. З.

**Маршрут в страну Информологию**

10 л. 70 к.

Эта книга — о распространении научной информации, ее роли и значении в жизни общества и человека, о том, как создается информация, какие она имеет формы и виды, каковы пути движения информации и в чем ее ценность.

Для читателей, интересующихся развитием современной науки и техники.

Заказы просим направлять по одному из перечисленных адресов магазинов «Книга—почтой» «Академкнига»:

480091 **Алма-Ата**, 91, ул. Фурманова, 91/97, 370005 **Баку**, 5, ул. Джапаридзе, 13; 320093 **Днепропетровск**, проспект Ю. Гагарина, 24, 734001 **Душанбе**, проспект Ленина, 95; 252030 **Киев**, ул. Пирогова, 4; 277012 **Кишинев**, проспект Ленина, 148, 443002 **Куйбышев**, проспект Ленина, 2, 197345 **Ленинград**, Петрозаводская ул., 7, 220012 **Минск**, Ленинский проспект, 72, 117192 **Москва**, В-192, Мичуринский проспект, 12; 630090 **Новосибирск**, Академгородок, Морской проспект, 22; 620151 **Свердловск**, ул. Мамина-Сибиряка, 137; 700187 **Ташкент**, ул. Дружбы народов, 6; 450059 **Уфа**, 59, ул. Р. Зорге, 10; 720001 **Фрунзе**, бульвар Дзержинского, 42; 310078 **Харьков**, ул. Чернышевского, 87