

- слов'янські мови в їх історичному розвитку: Збірник наук. праць, присвяч. пам'яті С.П. Самійленка. – Запоріжжя, 1996. – Ч. I. – С. 47 – 50.
14. Масенко Л.Т. Українські прізвища з суфіксом -ій // Мовознавство, 1976. – № 5. – С. 73 - 78.
  15. Масенко Л.Т. Генезис та історичний розвиток територіальних назв на -щин-а (-чин-а) // Мовознавство, 1984. – № 6. – С. 56 – 60.
  16. Матіїв М.Д. Словник гідронімів басейну ріки Стрий. – К.; Сімферополь, 1999. – 96 с.
  17. Немецко-русский словарь / Под ред. проф. И.В. Рахманова. – М.: Советская энциклопедия, 1965. – 1136 с.
  18. Онишкевич М.Й. Словник бойківських говірок. – К.: Наук. думка, 1984. – Ч. I - II.
  19. Польско-русский словарь / Сост. Р. Стыкула, Г. Ковалева. – М.: Русский язык; Варшава: Ведза Польшна, 1989. – 864 с.
  20. Пура Я.О. Назви річок басейну Горині, Ствиги та Середнього Стиру. – Львів, 1985. – 173 с.
  21. Пура Я.О. Сучасні прізвища Ровенщини. – Ровно: РДПІ, Обл. географ. т-во, 1984-1989. – Ч. I - IV. – 446 с.
  22. Редько Ю.К. Сучасні українські прізвища. – К.: Наук. думка, 1966. – 216 с.
  23. Редько Ю.К. Основні словотворчі типи сучасних українських прізвищ у порівнянні з іншими слов'янськими // Філологічний збірник. – К.: АН УРСР, 1958. – С. 112 - 129.
  24. Скрипник Л.Г., Дзятківська Н.П. Власні імена людей: Словник-довідник / За ред. В.М. Русанівського. – К.: Наук. думка, 1996. – 336 с.
  25. Словник гідронімів України. – К.: Наук. думка, 1979. – 781 с.
  26. Словник староукраїнської мови XIV - XV ст. / Ред. Л.Л. Гумецька, І.М. Керницький. – К.: Наук. думка, 1977 - 1978. – Т. I - II.
  27. Стрижак О.С. З «відетнонімної» (відетнофоронімної) гідронімії на схід Середнього Дніпра // Питання історичної ономастики України. – К.: Наук. думка, 1994. – С. 4 - 21.
  28. Франко З.Т. Граматична будова українських гідронімів. – К.: Наук. думка, 1979. – 188 с.
  29. Худаш М.Л. З історії української антропонімії. – К.: Наук. думка, 1977. – 236 с.
  30. Худаш М.Л. До питання класифікації українських прізвищевих назв XIV - XVIII ст. // З історії української лексикології. – К.: Наук. думка, 1980. – С. 96 – 160.
  31. Худаш М.Л. Українські карпатські і прикарпатські назви населених пунктів (Утворення від слов'янських автохтонних відкомпонитних особових власних імен). – К.: Наук. думка, 1995. – 362 с.
  32. Чучка П.П. Прізвища закарпатців і національна приналежність їх носіїв // Українські Карпати: Матеріали Міжнарод. наук. конференції «Українські Карпати: етнос, історія, культура». – Ужгород, 1993. – С. 564 - 573.
  33. Шульгач В.П. Гідронімія басейну Стиру. – К.: Наук. думка, 1993. – 144 с.
  34. Шульгач В.П. Делабіалізація 'у > і і її відображення в топонімії України // Східнослов'янські мови в їх історичному розвитку: Збірник наук. праць, присвяч. пам'яті С.П. Самійленка. – Запоріжжя, 1996. – Ч. I. – С. 43 - 45.

### Миленко В.Д.

## ЦИРКОВОЕ ПРОСТРАНСТВО В РОМАНЕ М. А. БУЛГАКОВА «МАСТЕР И МАРГАРИТА»

«... в Москве громадному количеству актеров и режиссеров, а с ними и директорам театров, отлично известно мое виртуозное знание сцены».

М. Булгаков. «Письмо Правительству СССР»

Зрелищность романа М.А. Булгакова «Мастер и Маргарита» отмечали многие. О его «театральности» писали Б. Соколов, А. Вулис; его называли «гигантским киносценарием» (Б. Соколов), отмечали музыкальное сопровождение романного действия (Б. Гаспаров, В. Сахаров, Я. Платек), прослеживали цирковые элементы в повествовании (Б. Мягков). Однако нет единой постановки проблемы зрелищности булгаковского романа в контексте осмысления его сатирико-философского содержания. Между тем, зрелищными элементами пронизаны все три «мира» булгаковского романа. В каждом из художественных пространств «Мастера и Маргариты» есть свои зрелищные пространства: в «ершалаимских» главах – это площадь перед гипподромом и Голгофа; в «инфернальном» мире – квартира № 50, ставшая местом шабаша и карнавала; в «московских главах» мы выделяем зрелищные макространство (собственно Москва и ее улицы)

и микропространство – сцена Варьете. Булгаков на страницах романа прослеживает эволюцию массовых зрелищных мероприятий – от публичных казней римской эпохи – через средневековый карнавал (бал у Сатаны) – к современному цирковому шоу (сеанс в Варьете и трюки в самой Москве). Все три мира объединяет тема «зрелища и толпы». Различные эпохи, различные зрелищные концепции, неизменной остается толпа – неуправляемая, любопытная, зачастую жестокая. Осуждая эту толпу и сатирически высмеивая ее, Булгаков в то же время, как прирожденный драматург, продолжает для той же толпы, для «зрителя-читателя», выдумывать шоу, зрелище, действие. Данная работа является попыткой анализа зрелищных элементов в «московском» пространстве романа, а также составной частью более обширного исследования, которое коснется всех трех «миров» «Мастера и Маргариты».

В «московских» главах для осуществления сатирического разоблачения Булгаков вводит **концепцию цирка**, используя родство современного циркового шоу и древнего народно-площадного представления, особенностью которого всегда была сатирическая подача. Цирковое представление, помимо сатирических вольностей, подразумевает

вадет также живое общение со зрителем и вовлечение его в ход действия, что чрезвычайно важно для сатирического освещения нравственных и моральных черт народа и самой эпохи. Этими особенностями и воспользовался Булгаков, вводя в роман «цирковых артистов» (свита Сатаны) и «зрителей» (москвичи). Это несколько нетрадиционный взгляд на «булгаковских чертей», но ведь подручные Воланда, исключая разве что Геллу, все владеют цирковым искусством. На обоих «манежах» (Москва и Варьете) общение между ними и москвичами осуществляется при помощи разнообразных цирковых трюков, выполненных в различных жанрах. Свита Сатаны (главным образом – Коровьев и Бегемот) выступают в жанрах **иллюзионизма**<sup>1</sup>, **клоунады**<sup>2</sup>, показывают **зоорепризы**<sup>3</sup> (Бегемот), демонстрируют чудеса **сверхметкой стрельбы** (Азazelло), **мнемотехники**<sup>4</sup>. Трюки выполняют в романе двойную функцию: *сатирическую* и *зрелищную*. В зависимости от того, как разоблачаемый герой реагирует на трюки, становится отчетливо ясна доминирующая черта его характера. Однако некоторые трюки имеют чисто развлекательный характер и приносят в философский и мистический планы романа элемент «разрядки» (например, живые шахматы Воланда, Азazelло, выходящий из трюма и др.)<sup>1</sup>. Присутствие самого Булгакова отчетливо ощущается: он одновременно выступает в роли сценариста, режиссера и **«инспектора манежа»**<sup>2</sup>, придумавших этот зрелищный мир.

Главные носители цирковой стихии в романе и одновременно основные фигуры, направляющие сатирическое действие, – это Коровьев/Фагот и Бегемот. Образ Бегемота традиционно рассматривается в рамках демонологии (Б. Соколов, Г. Лескис, Ю. Грузин и др.). В оценке образа Коровьева – сплошные загадки, гипотезы; делаются попытки восстановить «каламбур» «темно-фиолетового рыцаря» и найти его прототипов (И. Галинская, Б. Соколов), установить семантические компоненты его имени (И. Галинская), проследить

интертекстуальные связи (например, Б. Соколов считает, что образ Коровьева – это аналогия Коровкина в «Селе Степанчиково и его обитателях» Достоевского, а также статского советника Теляева в «Упыре» Толстого и др.). Считают, что «отсутствие явно выраженной привязки к мифу приближает Коровьева к сфере обыденности», что он служит просто «связующим звеном» между Воландом и москвичами (Ю. Грузин) [11, с. 143], что Коровьев – «шут и рыцарь», кроме того, «он черный маг» (И. Галинская) [9, с. 100]. И вообще, что «это несколько загадочный персонаж» (Г. Лескис) [14, с.648]. Мы же представляем здесь несколько иной взгляд на проблему и считаем, что образы Коровьева и Бегемота можно и нужно рассматривать также в зрелищном аспекте и в связи с русской народной смеховой культурой. Эта связь настолько очевидна, что остается теряться в догадках, почему даже в новейшей «Энциклопедии Булгаковской» Б. Соколова (М., 2000) нет ни слова о балаганной природе этих образов. Между тем, в Бегемоте и Коровьеве демонизма не более, чем юмора и веселого шутовства; они генетически восходят к архетипам мирового фольклора и литературы – к образам плута, шута, дурака. Эти фигуры шагнули в роман прямо со зрелищных подмостков, а именно – с цирковых. На страницах романа они меняют маски клоунов, фокусников, «ясновидящих». Однако маска клоуна – основная.

Само цирковое понятие **«маски»** существует именно в клоунаде. Это – «постоянный сценический облик клоуна <...>, воплощаемый преимущественно средствами внешней характерности (грим, костюм, манера поведения, походка, своеобразие речи и др.)» [23, с. 215]. Маски Коровьева и Бегемота Булгаков, на наш взгляд, создавал с учетом канонів сценического облика клоуна (цирковая традиция), а также в соответствии со смеховыми традициями русского фольклора.

Рассмотрим маску Бегемота. Кот-шут обладает тонким чувством юмора, не прочь пофилософствовать, речь его грамотна, изобилует афоризмами. Такие черты традиционно присущи цирковой маске **«Белого клоуна»**, «умничающего», склонного к риторике и комическим поучениям. Если на время отбросить инфернальные свойства Бегемота, а рассмотреть только его смеховые функции в романе, то получится, что основной источник комизма – «человекоподобное» поведение к о т а. Он ходит на задних лапах, платит в трамвае, пьет водку и, наконец, разговаривает, чем потешает, удивляет и даже сводит с ума героев романа. В современном цирковом искусстве комические трюки с участием животных называют зоорепризой, а корни их – в древнем искусстве скоморохов. На наш взгляд, кот Бегемот – это трансформация «ученого медведя», без которого не обходились уличные представления на Руси. Скоморохи заставляли «Михайлу Потапыча» ходить на задних лапах, танцевать, показывать «как бабы на барщину ходят», «как бабы в гости собираются». «как дети лезят горох воровать» и т.д. [16, с. 43-44]. Булгаков воплотил древнее содержание в новую форму: «ученый медведь» стал «ученым котом», поскольку черный кот – фигура, безусловно, более демоническая.

<sup>1</sup> Иллюзионизм – цирковой жанр, основным выразительным средством которого является фокус. /Здесь и далее толкование терминологии дается по: Цирк. Маленькая энциклопедия. – М., 1979/.

<sup>2</sup> Клоунада – цирковой жанр, искусство создания комического образа (маски), основанное на приемах эксцентрики, буффонады, гротеска, пародии.

<sup>3</sup> Зоореприза – законченная серия чередующихся трюков с участием животных.

<sup>4</sup> Мнемотехника – номера, построенные на искусстве запоминания и отгадывания фактов из частной жизни зрителей.

<sup>1</sup> Этот момент отмечал, в частности, В. Боборыкин, когда писал, что проделки шайки Воланда «далеко не всегда связаны с сатирическими целями автора», что зачастую это «чисто юмористические сценки, очень смешные и даже в какой-то мере снимающие остроту тех житейских, нравственных и философских проблем, которые роман ставит перед читателем» [5, с. 187].

<sup>2</sup> Инспектор манежа – работник цирка, ответственный за ход представления.

## ЦИРКОВОЕ ПРОСТРАНСТВО В РОМАНЕ М.А. БУЛГАКОВА «МАСТЕР И МАРГАРИТА»

Цирковая маска Коровьева – антипод «Белого клоуна». Он – «Рыжий», клоун-холерик. Для этой маски характерна утрированность движений, абсурдный костюм, алогизм (к примеру, пенсне Коровьева, в котором одного стекла нет, другое треснуло). Фольклорные корни маски Коровьева – в русском балагане. Его «треснувший» голос и беспокойная манера поведения восходят к народному типу балаганных зазывал, которых на Руси называли «карусельными дедами». У «дедов» были свои профессиональные секреты. Прежде всего, «неумность деда; чрезмерная утрированность движений, мимики, <...> контрасты в одежде и переходах от хохота к преувеличенной серьезности или плачу» [16, с. 124]. Балаганный зазывала «никогда не стоял спокойно, то садился, то вскакивал, <...> свистел в рукавицу, бегал, хватал себя за голову» [16, с. 126]. Аналогичным образом Коровьев постоянно находится в движении; он скачет, юлит, машет «руками, как мельничными крыльями» и без умолку тараторит, орет, «трещит», «дребезжит», «ноет», «скулит», «воет»... Орет он оттого, что к ярмарочным дедам предъявлялось обязательное требование: все шутки и каламбуры должны произноситься пронзительным голосом очень громко. Вот и «дребезжит» Коровьев, идеально соответствуя миру «громкого слова», «крика», который господствовал на праздничной площади. Сходство с ярмарочным дедом наблюдается при первом же появлении Коровьева. В главе «Седьмое доказательство» он шутовски представляется Берлиозу. « - Турникет ищите, гражданин? – треснувшим тенором осведомился клетчатый тип, - сюда пожалуйте! <...> С в а с б ы з а у к а з а н и е н а ч е т в е р т ь л и т р а . . . п о п р а в и т ь с я . . . б ы в ш е м у р е г е н т у ! – к р и в л я я с ь , с у б ь е к т н а о т м а ш ь с н я л ж о к е й с к и й с в о й к а р т у з и к » (выделено нами) [6, с. 47]. Карусельные деды, пристава к публике, популяризировали образ спившегося бродяги, шута навеселе и зачастую держали под мышкой полуштоф. Как справедливо заметил Б. Соколов, речь Коровьева в этом эпизоде «делается отрывистой и малосвязной, что характерно для пьяного» [22, с. 246]. Добавим, что в словесном портрете Коровьева «усишки у него, как куриные перья, глазки маленькие, иронические и п о л у п ь я н ы е» (выделено нами) [6, с. 47].

Коровьев и Бегемот в романе практически неразлучны. Их маски дополняют друг друга и привносят в демонологию романа промежуточный хронотоп ярмарочной площади и веселого балагана. Булгаков создал эту «неугомонную парочку» в цирковых, литературных и фольклорных традициях. В тех случаях, когда Бегемот превращается в человека, он становится «когообразным т о л с т я к о м» (выделено нами), Коровьев же – «в плечах узок, худ неимоверно» и «длинный, как жердь». Налицо литературный комический контраст «толстого и тонкого» (Сервантес, Чехов и др.). В цирке дуэт Белого и Рыжего клоуна – добрая традиция. А если поискать аналогию этой пары в фольклоре, то перед нами предстанет древний балаганный дуэт: *бродячий фокусник-скоморох* (Коровьев) и *дрессированное животное* (кот Бегемот). Выше мы предположили, что Бегемот – трансформация ученого медведя. Если принять это во внимание, то можно определить еще

один источник происхождения голоса Коровьева: на Руси скоморох, водивший медведя (в нашем случае – кота), обряжался козой и подражал козлиному бляению и поведению. Кто знает, не потому ли Коровьев наделен автором «громким к о з л и н ы м тенором», «к о з л и н ы м голосом» (выделено нами)? Можно предположить также, что козлиный голос – это наследие древних сатиров.

В романе многие сцены с участием Коровьева и Бегемота написаны Булгаковым как буффонные (клоунские). Эту особенность отмечали Г. Лесскис, В. Боборыкин. Б. Соколов писал, что в «Мастере и Маргарите» «высокое философское содержание вполне уместно соседствует с буффонадой» [22, с. 463], а А. Вулис – что «Булгаков ничуть не чурается фарсовых положений <...> и откровенного балагана» [8, с. 643]. Рассмотрим, к примеру, визит дяди Берлиоза Поплавского в квартиру № 50 (глава «Неудачливые визитеры»). Поплавский приезжает в Москву из Киева, получив от племянника странную телеграмму: «Меня только что зарезало трамваем на Патриарших. Похороны пятницу, три часа дня. Приезжай. Берлиоз» [6, с. 190]. Сама телеграмма, отправленная Бегемотом, – клоунская **реприза**<sup>1</sup>, комизм которой заключен в абсурдном алогизме текста. Поплавский, решивший во что бы то ни стало прописаться в Москве, приходит в квартиру № 50, где его встречает свита Воланда и разыгрывает клоунское **антре**<sup>2</sup>. Антре непременно имеет завязку, кульминацию и развязку. Завязкой является комическая истерика Коровьева. По поводу безвременной кончины Берлиоза Коровьев рыдает так, что «слезы побежали у него из-под пенсне потоками». Рыдания Коровьева – классическая буффонада, поскольку этот цирковой жанр как раз и предусматривает комические «слезы, льющиеся из глаз водопроводной струей» [1, с. 144]. Коровьев не может иначе: клоун играет свою роль, а «клоуны имеют право много и часто плакать» [1, с. 137]. Рядом с истерикой Коровьева отчетливо проступает прагматизм Поплавского, который утирает «рукавом левый сухой глаз», а правым изучает «потрясаемого печалью Коровьева» и думает только о том, «не прописался ли этот сердечный человек уже в квартире покойного» [6, с. 193]. Далее следует кульминация: зоореприза с участием Бегемота. Кот стоит подбоченившись, разговаривает, читает в очках паспорт Поплавского. Именно в этот момент Максимилиан Андреевич подумал: «Вот интересно: упаду я в обморок или нет?» [6, с. 194]. В этой же сцене Бегемот выносит приговор Поплавскому: таким, как он, даже паспорта нельзя выдавать! Точку в цирковом антре поставил Азазелло, когда он «ухватил за ногу курицу и всей

<sup>1</sup> Реприза – в клоунаде – словесная, словесно-действенная или пантомимическая шутка на определенную тему.

<sup>2</sup> Антре – вид цирковой драматургии, сюжетная разговорная или пантомимическая сценка, исполняемая клоунами.

этой курицей плашмя, крепко и страшно так ударил по шее Поплавского, что туловище курицы отскочило, а нога осталась в руках Азазелло» [6, с. 196]. Удар курицей - это смешная драка, обязательная для буффонады. Еще один ее атрибут – это смешное падение, которое последует далее. Поплавский «полетел вниз по лестнице, держа в руке паспорт. Долетев до поворота, он выбил <...> ногою стекло в окне и сел на ступеньке. Мимо него пропрыгала безногая курица и свалилась в пролет» [6, с. 196]. Удар вареной курицей по шее и полет с лестницы – это развязка. Однако авторская фантазия на этом не останавливается. Булгаков добавляет еще один комический штрих, дополнительную репризу, которую разыгрывает Азазелло. Он «вмиг обглодал куриную ногу и кость засунул в боковой карманчик трико» [6, с.196]. Эта «обглоданная куриная кость» потом появится в кармашке «полосатого добротного костюма», придав, хоть ненадолго, своей абсурдностью комизм образу демона-убийцы (глава «Маргарита»).

Как буффонная написана также сцена перестрелки Бегемота в главе «Конец квартиры № 50». Мнимая смерть кота восходит к карнавальной «веселой смерти», а шутовская эпитафия самому себе – и веселая пародия, и обращение Булгакова к литературной традиции. Когда Бегемот завещает Азазелло свой браунинг, он генетически связан с лирическим героем баллад Франсуа Вийона<sup>3</sup>.

Бегемот выступает настоящим клоуном еще в одном эпизоде. После великого бала у Сатаны, во время ужина, Азазелло демонстрирует Маргарите чудеса сверхметкой стрельбы. Ему ассистирует Коровьев, реквизит – карты и пистолет. Маргарита наметила на семерке пик одно из очков, Гелла спрятала карту под подушку. «Азазелло, который сидел отвернувшись от подушки, вынул из кармана френчских брюк черный автоматический пистолет, положил дуло его на плечо и, не поворачиваясь к кровати, выстрелил <...>. Из-под простреленной подушки вытащили семерку. Намеченное Маргаритой очко было пробито» [6, с. 271]. Зрелищная цель достигнута: Маргарита в восторге от этого трюка, поскольку любит людей, «которые делают что-либо первоклассно». И здесь на «манеж» выходит клоун Бегемот. Он берет «перекрестить рекорд с семеркой», причем стреляет из д в у х пистолетов, пообещав попасть в д в а очка. Как и положено неуклюжему клоуну, он своими выстрелами убивает сову, разбивает часы и ранит Геллу, при этом не попадает ни в одно из намеченных очков.

Буффонадой заканчивается и сеанс в Варьете: целый оркестр играет «разнуданный» марш с «разудальными словами». Музыка в буффонаде и должна звучать по-особенному – «какафония, смешение мелодий» [1, с. 144]. Марш, который «оркестр не заиграл, и даже не грянул, а именно, по омерзительному выражению кота, урезал» да еще под «адские взрывы хохота, бешеные крики, заглушаемые золотым звоном тарелок из оркестра» [6, с. 128–129] - несомненно, какафония.

«Каждый шаг хорошего клоуна на арене не обходится без трюка <...>. Финальный трюк должен стать апогеем клоунады, после него клоун удаляется с манежа», - пишет В. Ардов [1, с.163]. Какой трюк Коровьева и Бегемота следует считать финальным? Возможно, это свист на Воробьевых горах, ведь именно после этой выходки клоуны «удаляются с манежа» - покидают Москву. Маргарита разрешает Бегемоту свистнуть на прощание, чтобы он «посмешил» ее; Коровьев, собираясь свистнуть, говорит, что хочет «пошутить, исключительно пошутить». Однако обратим внимание на реплику Воланда, обращенную к Бегемоту: «... не забудь, что все твои сегодняшние безобразия уже закончились» [6, с. 365]. Значит, трюк со свистом – это выход «на бис», трюк сверх программы. А финальным трюком скорее всего был поджог «Грибоедова». Даже не столько сам поджог – в нем нет ничего смешного, сколько наглое участие Коровьева и Бегемота в спасении здания, после чего оно «сгорело дотла». В этой связи интересно высказывание режиссера Московского театра клоунады Терезы Дуровой: «Клоун должен выступать каждый раз как последний раз в жизни, с ж и г а я за собой все мосты!» (выделено нами) («Смехопанорама»). У Булгакова идиома реализована буквально (Коровьев и Бегемот во время «последних походов» сжигают квартиру № 50, Торгсин, «Грибоедова»).

Таковы в самых общих чертах клоунские, смеховые функции Коровьева и Бегемота в романе. Зрелищные же и сатирические их функции гораздо шире. Наибольшей зрелищностью отличаются трюки, выполненные ими в жанре иллюзионном. В частности, в Варьете Коровьев и Бегемот демонстрируют публике классический набор трюков, а также используют во время представления традиционный реквизит фокусников.

Здесь необходимо упомянуть интереснейшее исследование Б. Мягкова «Булгаковская Москва», написанное в жанре литературной топографии. Б. Мягков в своей работе сделал попытку установить все «адреса» «Мастера и Маргариты» и посвятил целую главу сеансу в Варьете. Он предполагает, что Булгаков показал «в вымышленном Фантастическом театре Варьете существовавший в 1926-36 годах Московский мюзик-холл» [15, с. 141]. Это здание находилось на Большой Садовой и изначально служило помещением для известнейшего цирка Никитиных. Автор считает, что Михаил Афанасьевич посещал представления цирка и многие трюки, описанные позже в «Мастере и Маргарите», мог увидеть именно там. Б. Мягков постарался установить прототипов «велосипедной семьи Джулли», конференсье Бенгальского и происхождение трюков, показанных Коровьевым и Бегемотом москвичам. Опираясь на исследование Б. Мягкова, а также работы деятелей циркового искусства (Ю. Благова, В. Ардова, Ю. Никулина, В. Гуревича и др.), мы хотели бы рассмотреть представление в Варьете в жанровом аспекте.

Начинается представление *манипуляцией*<sup>1</sup> с

<sup>3</sup> В «Предуказании» Вийон оплакивает сам себя и завещает друзьям шутовские дары: кальсоны, фонарь в проулке, стог соломы и т.д. См. Франсуа Вийон. Предуказанье. Завещание. – М., 1995.

<sup>1</sup> Манипуляция – демонстрирование фокусов, основанных преимущественно на ловкости рук и на умении отвлечь внимание зрителей от того, что должно быть от них скрыто.

## ЦИРКОВОЕ ПРОСТРАНСТВО В РОМАНЕ М.А. БУЛГАКОВА «МАСТЕР И МАРГАРИТА»

колодой карт, которую Коровьев поймал из воздуха, «стасовал ее и лентой пустил коту. Кот ленту перехватил и пустил обратно. <...>. Фагот раскрыл рот, как птенец, и всю ее, карту за картой, заглотал» [6, с. 120]. Далее эта колода оказывалась в карманах зрителей, сидящих в партере. Когда колода карт превратилась в червонцы, в зрительном зале начался ажиотаж. Этот ажиотаж спровоцировал следующий скандальный трюк – фокус с деньгами, летящими с потолка. Булгакову нужен жанр манипуляции для обрисовки одного из пороков москвичей – любви к деньгам.

В обоих трюках Бегемот и Коровьев используют традиционный реквизит фокусников : колода карт, пистолет, бумажные деньги.

Самым древним трюком, показанным Коровьевым и Бегемотом москвичам, является *трюк с оторванной и вновь «приживленной» головой* бенгальского Бенгальского. Голова была оторвана, а затем вновь «посажена» Бегемотом «на свое место, как будто никуда и не отлучалась», при этом на шее Бенгальского «шрама <...> никакого не осталось» [6, с. 124]. Б. Мягков считает, что этот трюк – аналогия «распиленной женщины» [15, с. 145]. На самом деле, фокус с оторванной головой, показанный Бегемотом в его классическом виде, – самый древний из известных историкам иллюзионного искусства. Он сохранялся в репертуаре фокусников на протяжении тысячелетий. (Первое упоминание о таком трюке содержится в древнеегипетском папирусе Весткар ХУП в. до н.э). Вплоть до XIII в. обезглавливали главным образом гусей и кур, а начиная с XIII в. «иллюзионисты обезглавливают уже не птицу, а человека и называют это зрелище «отсечением головы Иоанна» <...>. Под этим названием трюк фигурирует во всех памятниках вплоть до конца ХУШ в.» [7, с. 25].

Бенгальскому пришлось оторвать голову, чтобы заставить его замолчать и не «молотъ всякую чушь». Древний трюк благодает всемогущим, inferнальным фокусникам обогащается здесь дополнительным «спецеффектом»: оторванная голова говорит! Наказав в этом эпизоде «надоедалу» бенгальскому, Булгаков преследует и зрелищную цель. После этого трюка «две с половиной тысячи человек в театре вскрикнули как один», настолько силен был зрелищный эффект. Эта сцена словно перекликается с ершалаимской, в которой Пилат с балкона своего дворца огласил приговор синедриона. И здесь и там – любопытная толпа. Только московская оказалась милосерднее.

В целом, представление в Варьете и все трюки, показанные там, сатирически обнажили пороки «московского народонаселения». Главным образом – любовь к деньгам (фокус с деньгами, летящими из-под купола) и дефициту товару (трюк с «дамским магазином»).

Несколько раз на страницах романа Коровьев демонстрирует чудеса *мнемотехники* (см. выше). Впервые – на сеансе в Варьете, когда был разоблачен Аркадий Аполлонович Семплеяров (наказан за начальственный, покровительственный тон); затем – в сцене с буфетчиком Варьете, когда Коровьев сообщил ошарашенному Андрею Фокичу, сколько у него «имеется сбережений» и когда он умрет (наказан

за жадность и накопительство). В эпизоде со Степой Лиходеевым мнемотехникой занимается и Бегемот. Его разоблачение – комично и сопровождается зоорепризой ( кот сидит «со стопкой водки в одной лапе и вилкой, на которую он успел поддеть маринованный гриб, в другой» [6, с.82] ). Во время своих «последних походов» Коровьев и Бегемот не могут пройти в Торгсин, потому что их не пускает «недоброжелательный швейцар». Тогда Коровьев угрожает швейцару тем, что пойдет к его начальству и порасскажет о нем «таких вещей, что не пришлось бы покинуть <...> пост между сверхаочными зеркальными дверями» [6, с. 337]. Показательно то, что швейцар такой перспективы испугался и пропустил «нечистую парочку».

В Торгсине Бегемот демонстрирует еще один трюк - он *глотае несъедобные предметы*: мандарин «со шкурой», затем - шоколадку «вместе с золотой оберткой». Коровьев во время сеанса в Варьете проглотил колоду карт. Такие трюки исполнялись фокусниками с глубокой древности; скоморохи на Руси глотали бульжники, целых гусей и кур. Как нельзя кстати оказалась здесь и демонологическая традиция, о которой пишет Б. Соколов: Бегемот – это «демон желаний желудка. Отсюда необычайное обжорство Бегемота<...>» [22, с. 50]. Последствием трюка в Торгсине явился скандал, в ходе которого был разоблачен «сиреневый гражданин», выдававший себя за иностранца.

Особенностью иллюзионных представлений в цирке 20-30 г.г., которая нашла свое отражение в романе, была необходимость обязательного разоблачения. Новое время предъявляло новые требования. От этого, конечно, становилось грустно. Наверняка, и Булгаков видел многочисленные цирковые афиши приблизительно такого содержания: «Последняя гастроль иллюзиониста Н. Полное разоблачение всех трюков»<sup>1</sup>. Поэтому Булгаков задумал трюки, которые никто так и не сумел объяснить, хотя угрозыки очень старался. В том, что разумное объяснение всем чудесам все-таки было найдено, явственно проступает сатирический укор автора – укор в безверии, неспособности поверить в сверхъестественное.

Для чего вводит Булгаков в роман цирковую концепцию и образы Коровьева и Бегемота? Для сатирического разоблачения, и тот факт, что Коровьев и Бегемот - шуты, не случаен. М. Бахтин в работе «Формы времени и хронотопа в романе» отмечал: «Романист нуждается в какой-то существенной формально-жанровой маске, которая определила бы как его позицию для видения жизни, так и позицию для опубликования этой жизни. И вот здесь-то маски шута и дурака <...> и приходят романисту на помощь. Маски эти не выдуманные, имеющие глубочайшие народные корни, связанные с народом освященными привилегиями не п

<sup>1</sup> Этот текст приводит Ю. Благов в книге «Чудеса на манеже». – М., 1984. – С. 12.

ричастности жизни самого шута и не прикосновенности шутовского слова, связанные с хромотопом народной площади и с театральными помостками» [2, с. 311]. Безусловно, юмор Коровьева и Бегемота – это юмор самого Булгакова. Он скрывается за их масками, пользуясь шутовской привилегией безнаказанно говорить правду в лицо. То, чего не мог сделать в жизни, Булгаков сделал в художественном пространстве романа при помощи циркового действия. Л. Белозерская-Булгакова в своих воспоминаниях приводит интересный факт: однажды Виктор Шкловский сказал о писателе: «Булгаков у ковра». «Поясню для тех, кто не знаком с этим выражением,» - пишет Любовь Евгеньевна, -- «Оно означает, что на арене «у ковра» представление ведет, развлекая публику, клоун» [3, с. 119]. Булгакова оскорбили слова Шкловского. Однако особенности миропонимания писателя как раз и позволили ему создать необычайно яркие, зрелищные образы Коровьева и Бегемота.

Булгаков творит сатирическое разоблачение играя. Он не смог отказать себе в удовольствии мистифицировать читателя. Известно, что Михаил Афанасьевич славился неистощимой фантазией, азартом, любил разыгрывать своих друзей. Потому и создал Булгаков весь этот мир фокусников, магов, мистификаций. «Что такое выступление фокусника?» - пишет Ю. Благоев, - «Демонстрация ловкости и изобретательности. Фокусник как бы говорит зрителям: сейчас я вас буду обманывать, ловите меня, а зрители ему отвечают: сейчас мы тебя поймаем. И начинается игра, требующая от обеих сторон внимания...» [4, с. 19]. Игровое начало в романе отмечал, в частности, В. Петелин: «Булгаков участвует в огромном маскараде и каждый раз одевается соответственно той роли, которую он должен разыграть. Отсюда переодевания. И весь роман – это игра, в которой автор принимает самое активное участие. Игра перестает быть игрой, когда каждый получает по заслугам: автор творит суд над человеческой нечистью» [18, с. 454].

Подводя итоги, можно сказать, что «зрелищная» сущность сатиры в романе «Мастер и Маргарита» позволяет говорить о ее специфике: писатель как бы перекинул «мостик» к древней сатире, драме, возродив к жизни самую суть древнего жанра сатиры – зрелищность. Зрелищный эффект достигается обращением Булгакова к цирковой драматургии (клоунские антре, репризы, зоопризы и др.), а также к традициям русской народной смеховой культуры (русский балаган, искусство скоморохов).

В романе «Мастер и Маргарита» Булгаков синтезировал весь свой театральный и литературный опыт, опыт драматурга и сатирика, создал тот зрелищный мир, о котором мечтал, и который сегодня представлен на театральных сценах многих стран мира. Даже умирая, Булгаков продолжал «делать игру», и в этом смысле зрелищный мир

романа – это булгаковское «The show must go on!»<sup>2</sup>, тот мир, то шоу, которое надолго переживет его творца.

#### Литература

1. Ардов В. Разговорные жанры эстрады и цирка. – М., 1968.
2. Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики. – М., 1975.
3. Белозерская-Булгакова Л.Е. Воспоминания. – М., 1990.
4. Благоев Ю. Чудеса на манеже. – М., 1984.
5. Боборыкин В. Михаил Булгаков. – М., 1991.
6. Булгаков М. Собр. соч. в 5 т. – М., 1990. – Т. 5.
7. Вадимов А., Тривас М. От магов древности до иллюзионистов наших дней. – М., 1966.
8. Вийон Ф. Предуказанье. Завещание. – М., 1995.
9. Вулис А. Сатира Михаила Булгакова // Михаил Булгаков. Сатирическая проза. – Ташкент, 1990.
10. Галинская И. Загадки известных книг. – М., 1986.
11. Грузин Ю. В. Инфернальный герой русской прозы XX в. Типология. Истоки. Трансформация. Автореферат. – Киев, 2001.
12. Гуревич В. О жанрах советского цирка. – М., 1984.
13. Даркевич В. Церковь и языческие игрища // Атеистические чтения. – 1989. – № 18. – С. 84 – 95.
14. Лесскис Г. Комментарии // М. Булгаков. Собр. соч. в 5 т. – Т. 5. – М., 1990.
15. Мягков Б. Булгаковская Москва. – М., 1993.
16. Некрылова А. Русские народные городские праздники, увеселения и зрелища. – Л., 1984.
17. Никулин Ю., Татарский М. Цирковые клоунады, интермедии, репризы. – М., 1970.
18. Петелин В. Михаил Булгаков. Жизнь. Личность. Творчество. – М., 1989.
19. Платек Я. Странное сближение: о музыкальных фамилиях в произведениях М.А. Булгакова // Музыкальная жизнь. – 1990. - № 17. – С. 28-46.
20. Сахаров В. Симфония Михаила Булгакова: О музыкальных сюжетах в творчестве писателя // Музыкальная жизнь. – 1990. - № 12. – С. 24-25.
21. Соколов Б. Роман М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита». – М., 1991.
22. Соколов Б. Энциклопедия Булгаковская. – М., 2000.
23. Цирк. Маленькая энциклопедия. – М., 1979.

<sup>2</sup> Название предсмертной песни Фредди Меркьюри, вокалиста группы «Queen». Дословный перевод: «Шоу должно продолжаться!».