

*Людмила Викторовна Гурленова**

Россия

МАСТЕР И МАРГАРИТА М. БУЛГАКОВА КАК ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНЫЙ ИСТОЧНИК РУССКОГО ЛИТЕРАТУРНОГО ПОСТМОДЕРНИЗМА (НА МАТЕРИАЛЕ МОСКОВСКИХ СКАЗОК А. КАБАКОВА)

В новейшей русской литературе сохраняется традиционный для всего постсоветского периода интерес писателей к творчеству М. Булгакова; иллюстрацией данной тенденции могут служить романский цикл *Останкинские истории* В. Орлова, *Чапаев и Пустота* В. Пелевина, роман *Кысь* и рассказы Т. Толстой, произведения Л. Петрушевской, В. Маканина, С. Соколова, В. Пьецуха, чуть раньше *Москва – Петушки* Вен. Ерофеева и др.

Сегодня можно говорить об эволюционировании булгаковской традиции в современной литературе. В начале постсоветского периода творчество М. Булгакова воспринималось в свете актуальных на тот момент задач литературы: критики материалистической картины мира с ее однозначностью и механицизмом (философский аспект) и критики основ социалистической системы (социально-политический аспект). В первом случае текстом-ориентиром был роман *Мастер и Маргарита*, во втором – повести *Собачье сердце* и *Роковые яйца*. В новейшей литературе

* Доктор филологических наук, профессор, декан факультета искусств Сыктывкарского государственного университета.

первый аспект сохраняется с некоторыми изменениями, что же касается второго, то он реализуется в форме критического пафоса, направленного уже на постсоветскую действительность. На этом фоне приобрели особую актуальность жанры антиутопии и сатирической сказки (об этом пишут Ю. Подлубнова, А. Чанцев и др.¹, а писатель А. Кабаков обозначил данную тенденцию фразой: сказки «носятся в воздухе», от них не убережешься²); чаще всего внимание исследователей привлекают сказки А. Кабакова, Л. Петрушевской, Л. Улицкой, Б. Акунина, В. Пелевина.

Самый интересный для настоящего исследования писатель – А. Кабаков, автор книги *Московские сказки* (кстати, немало современных произведений из обозначенной линии можно отнести к «московскому тексту»), так как он наиболее последовательно обращается к творчеству М. Булгакова, прежде всего к роману *Мастер и Маргарита*, к его и философскому, и социально-политическому аспектам (Г. Юзефович называет А. Кабакова прямым наследником М. Булгакова³), а в содержании и форме этих обращений обнаруживаются характерные признаки новейшей литературы.

Сказки А. Кабакова густо пронизаны отсылками к булгаковскому тексту, выполняющими главную функцию – создание подтекста, расширяющего и углубляющего смысл рисуемой картины московской жизни. Рассмотрим, как и во имя каких художественных задач это делается.

Художественная топография Москвы

В работах о романе М. Булгакова различные исследователи отмечают, что образ Москвы является одной из важнейших содержательных «опор» текста, обладает философским, культурологическим и мифологическим смыслом (М. Чудакова, Л. Яновская, Б. Гаспаров, И. Галинская и др.). В рамках данного исследования важно напомнить, что «общим местом» в булгаковедении является идея зеркального отображения двух топосов – Москвы и Ершалаима (в художественной топографии М. Булгакова важное место отводится также Киеву). В связи с этим отметим публикацию И. Галинской, в которой утверждается, что топография бул-

¹ Ю. Подлубнова, *Современный литературный процесс. Проза 2000-х гг.*, <<http://proza.ru/2009/11/29/346>>; А. Чанцев, *Александр Кабаков. «Московские сказки»*, <http://www.litkarta.ru/rus/dossier/chantsev-kabakov/dossier_1417>.

² А. Кабаков, [От автора] *Рассказы на ночь*, «Знамя» 2005, № 1, <<http://magazines.russ.ru/znania/2005/1/kaba2.html>>.

³ Г. Юзефович, «Московские сказки» Александра Кабакова возрождают булгаковскую традицию в литературе, <<http://www.stengazeta.net/article>>.

гаковской Москвы соответствует принципу размещения Иерусалима, предложенному в макете Ю. Ф. Виппера (1881). Суть градостроительной модели Иерусалима, по Ю. Випперу, в разделении города на «верхний» и «нижний», расположении храмов и дворцов на холмах (дворец Ирода Великого и Ершалаимский храм), обнесении древнего Иерусалима зубчатой стеной⁴. По такой же модели строится и художественное пространство Москвы в романе М. Булгакова: оно ограничивается Садовым кольцом (знак равновеликости размера пространств), захватывает кремлевскую стену (выступает как аналог стены Ершалаима), включает здания, которые повторяют градостроительный принцип Ершалаима, в изображении обоих городов прочерчены пути движения героев.

В сказках А. Кабакова основное действие происходит также в центре Москвы (на Арбате, Красной площади, в районе Центрального дома литераторов, на Кутузовском проспекте и др.), в том числе называются и места, известные по роману *Мастер и Маргарита*. Художественное пространство ограничивается более широким кругом – Кольцевой дорогой (это можно связать с мыслью А. Чанцева, что проблемы Москвы по сравнению с булгаковским временем более масштабны и неоднозначны и слишком многие современники в чем-то грешны⁵). Кольцо прочерчивается прямыми – путями движения героев. Так, Кутузовский проспект (вариант: Минское шоссе) предстает аналогом Яффской дороги – пути наказания и смерти Иуды.

Москва А. Кабакова строится по ершалаимской модели города (деление на верхний и нижний город). Автор реализует эту модель, создавая свой вариант географии Москвы: он вводит историю двух вымышленных деревень – Верхнее Брюханово (элитный район для богатых) и Нижнее Брюханово (место обитания людей, обслуживающих Верхнее Брюханово) – делает их районами города и связывает с Кремлем как центром московского пространства, окружает его кольцевой дорогой. На этом примере видно, что А. Кабаков в рамках заданной М. Булгаковым формы стремится к расширению эпичности своего текста: Москва становится опознавательным знаком современной России в целом, так как используемые детали имеют общероссийское значение. К модели пространства прикрепляются фрагменты-рассуждения о ментальности русского человека, движении русской истории, вводящие в текст истори-

⁴ И. Галинская, *Ершалаим и его окрестности в романе Михаила Булгакова*, в кн.: она же, *Наследие Михаила Булгакова в современных толкованиях*, <http://igalinsk.narod.ru/bulgakov/b_ersh.htm>.

⁵ А. Чанцев, *Александр Кабаков. «Московские сказки»...*

ко-философскую проблематику. Именно философскую, так как художественное пространство преодолевает границы России, а художественное время – границы XX века. Происходит это за счет того, что сквозь образ Москвы просвечивает (мерцает) «исходный» образ древнего Ершалаима и в художественной топографии, и в дополнительных специальных маркерах: так, герой сказки *Странник* – современный Агасфер «смотрел на Москву, но другой город он видел» – по описанию это Ершалаим⁶).

Образ Москвы в сказках А. Кабакова помогает понять особенности художественной техники автора, которые также напоминают об опыте М. Булгакова. Применительно к А. Кабакову назовем технику модульной (система модулей): ее образуют заявочный модуль (заявка образа, мотива, сюжета, темы); модуль-концентрация определенного мотива; модуль-инвариант этого мотива; модуль-дезактиватор (переводящий активный ранее модуль в состояние ожидания, т. е. на второй план). Рассмотренная художественная топография Москвы дана в тексте в виде заявочного модуля в сказке *Вавилон*, модуля-инварианта – в сказке *В особо крупных размерах*, модуля-концентрации мотива в последней сказке книги *Огонь небесный*.

В художественной топографии М. Булгакова важное место отведено особняку Маргариты в одном из переулков близ Арбата, в сказках А. Кабакова – дому Анечки Балконской на ул. Восстания, подобная параллель – заявка на особую роль героини *Московских сказок* и близость ряда компонентов ее образа образу Маргариты.

В общем виде Ершалаима М. Булгакова выделяющиеся по своей высоте здания имеют отрицательную коннотацию: это «страшная Антониева башня», Ершалаимский храм, вызывающий ненависть прокуратора, описанный как страшный в своей высоте, как «глыба мрамора», «великая глыба в крошечной тьме»⁷, в плане Москвы – это здание Драмлита: громада восьмизэтажного дома с фасадом, выложенным черным мрамором (с. 443). В сказках А. Кабакова в подобной роли предстает высотное здание Вавилон:

[...] круглая, широкая внизу и понемногу сужающаяся кверху башня. Стены взламывались в темно-синее небо и исчезали [...] в черноте верхних воздушных слоев. И сами стены тоже были [...] просто темного камня. [...]

⁶ А. Кабаков, *Московские сказки*, Москва 2005, с. 88. В дальнейшем ссылки на издание даются в тексте в круглых скобках с указанием названия сказки и страницы.

⁷ М. Булгаков, *Мастер и Маргарита*, в кн.: он же, *Дьяволиада. Повести и роман*, Архангельск 1989, с. 507, 241, 524. В дальнейшем ссылки на издание даются в тексте в круглых скобках с указанием страницы.

Просто жуть брала [...] до того огромен был дом, и сумрачно небо, и угрюма земля [...] (*Вавилон*, с. 35–36).

Образ башни (высотного дома) у М. Булгакова и А. Кабакова мы понимаем как схожие ответы на идеи и образы пролетарской технократической утопии – в виде сатирической трактовки составляющих семиотического кода пролетарских писателей (применена М. Булгаковым неоднократно). А. Кабаков использовал уже проверенную его предшественником художественную стратегию.

Образ башни отражает одну из самых пафосных идей пролетарских поэтов – Человека-созидателя мира как успешного соперника Творца. А. Гастев, известный пролетарский поэт, пишет гимн башне – символу человеческих возможностей:

Железную башню венчает прокованный светлый, стальной, весь стремление к дальним высотам, шлифованный шпиль. Он – синее небо, которому прежние люди молились, давно разорвал, разбросал облака, он луну по ночам провожает [...], он тушит ее своим светом, спорит уж с солнцем...⁸

В сказке А. Кабакова образ башни получает гротескное воплощение, что видно из приведенной выше цитаты. Интересно, что дом строится в виде башни, похожей на спираль, высеченную из темного камня. Отметим перекличку с образом нисходящей спирали в итоговом романе современника М. Булгакова, намного его пережившего. Речь идет о романе *Пирамида* Л. Леонова. Нисходящая спираль – знак «развития вспять», регресса человечества. Эта перекличка особенно явна в сказке Кабакова в описании крушения здания-спирали:

Стены стали оседать, оплывать... [...] Потекли, шурша, песочные струйки... Дунул ветер, и улетел песок... (*Вавилон*, с. 50).

В новейшей литературе существует такая мало развернутая ниша, как экологический постмодернизм, к которому относят А. Битова. Эта проблематика заявляется и у А. Кабакова. Характерно, что перечисленные писатели также обращаются к опыту М. Булгакова. А. Кабаков, как и М. Булгаков, считает бесперспективными претензии человека на роль Творца, т. е. задает философскую основу образа, затем подключает к этой основе другие смыслы – историко-политический и культурологический (уже без прямого посредничества М. Булгакова).

Автор включает в сферу деятельности владельца Вавилона поддержание проектов грандиозных памятников: герой способствует установке

⁸ *Рабочий чтец-декламатор*, сост. С. Городецкий, Ленинград 1925, с. 158.

300-метрового памятника Ивану Грозному и колонны с бюстом Пушкина выше Александрийского столпа. Памятник Ивану Грозному является аллюзией на известный исторический факт – планы строительства грандиозного Дворца Советов архитекторов Б. Иофана и В. Щуко. Дворец представлял собой в проекте огромное, сужающееся кверху здание, действительно в виде башни-спирали, высотой более 300 метров. В сказке А. Кабакова используется отражающий высоту слоган «Достань до небес!» с уточнением: «Чего только не ляпнут ради рекламы...» (*Бабилон*, с. 36). На вершине планировалась гигантская статуя В. И. Ленина скульптора С. Меркулова с устройством на поднятой вверх ладони смотровой площадки. О связи проекта «Бабилон» с проектом Дворца Советов свидетельствует имя деда владельца Бабилон – Вилор, которое является аббревиатурой слов «Владимир Ильич Ленин Октябрьская революция». В сказке памятник возводится в честь Ивана Грозного, эта деталь подключает смыслы драматургических произведений М. Булгакова.

Дом-башня Бабилон напоминает о событиях в Варьете, связанных с мотивом наказания за грех жадности. В описании Варьете М. Булгаков вставляет деталь – надпись красными горящими словами: «Сдавайте валюту!» (с. 372), у А. Кабакова горящие надписи появляются дважды: багровое слово Бабилон (*Бабилон*, с. 36), телефонный номер из трех огненных шестерок для внесения валюты за будущую квартиру (с. 36), «по этому номеру позвонишь – а там вой какой-то, вопли страшные, пламя гудит» (с. 49); в Варьете исчезают маг, Фагот и Бегемот, как исчезли затем все подарки зрителям, в сказке исчезает дом-башня и вложенные в нее деньги.

Вообще многие детали, напоминающие роман М. Булгакова, воспринимаются в духе сентенции Воланда о том, что Москва изменилась внешне, а люди остались прежними. Эта мысль об изменениях, порой достаточно существенных, материальных составляющих жизни при практической неизменности духовно-нравственной сферы человека была актуальна в литературе и литературоведении на закате советской эпохи; в значительной степени она инициирована культовым уже тогда романом *Мастер и Маргарита*, но в условиях нарастания в обществе оппозиционных настроений она применялась преимущественно как способ критики социалистической эпохи. У М. Булгакова эта мысль имеет широкий философский смысл, поскольку в словах Воланда представала длительная история России. Такой же смысл имеет эта идея и у А. Кабакова, так как он размышляет над итогами XX века со всеми его грандиозными общественно-экономическими перестройками.

Неслучайно поэтому пути героев сказок напоминают пути героев М. Булгакова: путь поисков истины, путь наказания и др. Путь поисков истины в тоске и страданиях, в затемнении разума проходят Агасфер (Кузнецов), бывший десантник Игорь Капец, Тимофей Болконский и др.

А. Кабаков неоднократно направляет своих героев по пути наказания, он даже дважды концентрирует этот мотив (в сказках *Летучий голландец* и *Из жизни мертвых*) (кстати, также дважды концентрируется мотив любви; таким образом они предстают в качестве главных и равных, как и в романе М. Булгакова). В материальном воплощении пути наказания писатель акцентирует детали, напоминающие булгаковский текст. Так, путь героя сказки *Из жизни мертвых* имеет приметы пути Иуды по Ершалаиму. Цель пути Иуды – масличное имение по Яффской дороге, где его должна была ждать возлюбленная; цель героя сказки – Мавзолей, где находится его «любовь» – Ленин. Иуду в пути сопровождает пятисвечие над ершалаимским храмом, героя А. Кабакова – кровавые звезды башен Кремля.

И тот, и другой путь проходят через никем не охраняемые ворота (знак неотвратимости гибели). В *Мастере и Маргарите* не охраняются ворота масличного имения, в сказке – Мавзолея: «нет караула, давно устал и отпущен караул» (*Из жизни мертвых*, с. 259). Ситуация дополняется мотивом шепота: падающей воды в *Мастере и Маргарите*, шепота прогрессивного человечества в сказке А. Кабакова. Детали усиливают идею неотвратимости наказания.

Основные образы и мотивы

Рассмотрим группу образов и мотивов, связанных у М. Булгакова и А. Кабакова с мотивом наказания. Это трамвай в *Мастере и Маргарите* и автомобиль (старый «Фольксваген-Пассат») в сказке *Летучий голландец*. В романе трамвай описывается как воплощение демонической силы с опорой на два основных мотива: нарастающая скорость и внезапный свет: «тотчас и подлетел этот трамвай», «внезапно осветился изнутри электричеством, взвыл и нагнал» (с. 254). С использованием этих же мотивов с дополнением мотива тьмы строится описание автомобиля в *Летучем голландце*: «осветился ярким, клубящимся голубым светом, будто в нем зажгли [...] зенитный прожектор» (с. 9), «бесконечное пространство тьмы, будто там, в салоне, вместились вся чернота мира», «передвижной ад» (с. 19), автомобиль не сбавлял ход, легко обгонял любую машину.

Можем утверждать, что автомобиль в сказке представляет собою вариант свиты Воланда, поскольку есть общие детали: в машине едут мертвецы, представляющие мир тьмы, у них черные бездонные дыры глазниц (*Летучий голландец*, с. 12), что напоминает описание глаз Воланда: правый глаз Воланда – пуст, черен и мертв (с. 251), имя Воланда и название страны-производителя автомобиля обозначены латинскими буквами как знак Иного (W, NL).

Автомобиль, как и трамвай, является орудием усекновения головы, последнее же также имеет общее в сценариях. Господин N, председатель думского комитета по льготам и привилегиям, предстает как прямая параллель с Берлиозом из МАССОЛИТа; именно ему, как и Берлиозу трамваем, «каким-то удивительным образом край отлетевшей крышки багажника буквально отрубил [...] голову» (*Летучий голландец*, с. 23); голову Берлиоза (круглый темный предмет) выбросило на булыжный откос, «скатившись с откоса, он запрыгал по булыжникам Бронной» (с. 254), похожим образом изображается отделившаяся от скелета голова одного из пассажиров автомобиля: она прикатилась к ногам другого героя, как «круглый предмет со скромную дыньку» (*Летучий голландец*, с. 15).

В сказке наказаны автомобилем многочисленные персонажи (перечисление занимает полстраницы, среди перечислений есть переключки с МАССОЛИТом и Варьете).

Можно было бы сказать, что А. Кабаков излишне близко следует за М. Булгаковым, если бы перечисленные мотивы и сюжет в целом не были бы снабжены большим количеством вставных эпизодов и персонажей, их ироническим толкованием. Исходный булгаковский образ трамвая-наказания в книге А. Кабакова используется как корневая система, из которой густо растет «кустарник» минисюжетов.

Галерея булгаковских героев – система зеркал, в которых многократно отображаются персонажи А. Кабакова. Имея возможность самостоятельно произвести перекодировки героев, А. Кабаков в духе литературной эпохи использует ресурсы булгаковского текста: система уподоблений позволяет автору придавать трагическую глубину или лирические интонации иронически сниженному образу, реализовать свой потенциал сострадания современному человеку. В интервью О. Орловой на вопрос: «Ваш повествователь, понимая своих героев, зная им цену, любит их смиренной любовью. Писатель Кабаков с ним согласен?», – А. Кабаков ответил: «Да, абсолютно»⁹. В размышлениях о даже сугубо отрицатель-

⁹ Интервью А. Кабакова О. Орловой, <<http://www.polit.ru/article/2002/09/23/kabakov>>.

ных персонажах – «почтенных персонах» (мастерах пиара и др.) – рассказчик замечает: «и они люди, и в них живые сердца бьются, ворочаются, болят» (VIP, с. 282). А в одном из фрагментов такой герой – Тимофей Болконский – сопоставляется в своем жизненном пути с Андреем Болконским, героем Л. Толстого: обоих поразило звездное небо над ними и нравственный закон внутри них (VIP, с. 279).

Литература постмодернизма принципиально не принимала любое проявление «высокого» в своих героях, А. Кабаков же демонстрирует другой художественный ракурс: иронически сниженная картина современной жизни в его книге имеет подтекст, который создает образ человека, способного на высокие чувства и глубокое осмысление жизни. Немалую роль в формировании подобного угла зрения, как свидетельствует текст сказок, сыграл М. Булгаков.

В зеркале образа Маргариты отражаются две героини. Анна Балконская, у которой с Маргаритой общие детали судьбы: они замужем за крупными функционерами, не имеют детей, изменяют мужу; Маргарита – из королевской семьи, Анна – из известной дворянской семьи. Второй героине, Лауре, придаются черты ведьмы, ее, как и Маргариту, сопровождает мотив луны и лунного света. Героини вводят в книгу тему высокой любви, несмотря даже на то, что эта линия густо насыщена ироническими деталями.

Лаура напоминает о Маргарите и в любовных отношениях с героем, которого автор называет «ходоком», уточняя, что он в этом – «звездострадатель» (по сути, синоним романтика). Отношения Лауры с героем напоминают отношения Маргариты с Мастером: любовь поразила их с первого взгляда; Лауру останавливают необыкновенно грустные глаза Ходока, как Мастера одиночество в глазах Маргариты. Место, где обитает Ходок, напоминает подвал Мастера – это медпункт в лагере, он же называется красным уголком, библиотечным закутком (уединенность, полутьма, книги, место свершения любви). Сближение с М. Булгаковым, думаю, важно А. Кабакову методологически: ему была необходима авторитетная поддержка для восстановления в современной литературе высокого – любви как тайны, которая согревает и очищает несовершенную жизнь. С этой же целью он обращается и к пушкинскому сюжету о Дон Жуане, совмещая его с булгаковскими мотивами и деталями.

Часть финала сказки *Ходок* даже стилизована под пушкинский текст – обращение Дон-Жуана к Каменному гостю:

Не муж ли твой покойный
решил со мной поговорить о нашей

дальнейшей жизни здесь, в его квартире?
(Смеется)
Он, видно, думает, что даже после смерти
меня он снова может посадить?
Вот хрен ему!
(Берет трубку, слушает и падает замертво.) (*Ходок*, с. 76).

Переключки героев часты и в социально-философской линии сказок. Фокусом уподоблений является образ Ленина, который отражает в себе сразу три булгаковских образа: Иуды, Пилата и Иешуа.

С Иудой роднит мотив красоты мертвого лица, применительно к Ленину он дается иронически. Убийца заглядывает в лицо мертвого Иуды, оно представляется ему белым и каким-то одухотворенно красивым (с. 525). Описание лица Ленина заканчивается итоговой фразой: «Спящий ты наш красавец!..» (*Из жизни мертвых*, с. 260).

С Пилатом сближают также детали описания лица – акцентирование его желто-бурого цвета. Можно было бы сказать, что это случайная и ничтожная по ценности деталь, однако Кабаков в сказках нередко иронически использует черты семиотики советского текста, в том числе принимает во внимание важность цветового кода, поэтому таким деталям следует придавать значение.

Параллель с Иешуа выстраивается на основе текстовых переключек: слов из молитвы «смертью смерть поправ» и слов из культовой для советского времени песни «Ленин всегда живой». Мы говорим не о Христе, а об Иешуа, потому что Иешуа предстает как герой романа Мастера, а Ленин – как герой массового советского искусства. Аллюзии дополняются размышлениями о характере массового сознания, о ментальных свойствах русского человека.

Рассмотренные сопоставления еще раз убеждают нас в том, что А. Кабаков избегает плакатности в изображении своих героев, в том числе исторических персонажей. А сопоставление Ленина с Пилатом можно оценить как предельно свернутый сюжет об исторической ответственности людей, наделенных властью.

Мотив книги развивается в сказках А. Кабакова как язвительное продолжение темы МАССОЛИТа, то есть официальной советской литературы. Центральный герой этой линии – Устин Балконский, автор гимнов, высеченных после его смерти в мраморе, «за текст песни можно получить премию от правительства, народа и всех остальных» (*Из жизни мертвых*, с. 251–252). Определенность текста песни (в камне) – демонстрация несоответствия советской официальной литературы афоризму

романа «Рукописи не горят»; она дополняется мыслью об обреченности подобной литературы: она представлена «спецкнигой» и «спецбиблиотекой», которые находятся на кладбище.

А. Кабаков обыгрывает в своих сказках и крупные мотивные блоки романа М. Булгакова. Прежде всего – психологический комплекс, обуславливающий поведение центральных персонажей, которое можно определить как потерянность в неблагоприятном историческом времени. Кабаков вслед за своим предшественником акцентирует мотивы страха, тревожности, тоски, попыток переоценки своей идеологии, сумасшествия. На первом плане два разных по своей судьбе и положению героя. Автор проводит их через тоску к вопросу героев в первой главе романа М. Булгакова «Есть ли Бог?». Герои быстро приходят к положительному ответу: один из них (Тимофей Болконский) в размышлениях о Боге даже произносит молитву: «Господи Иисусе Христе [...], Сыне Божий, прости мя, грешного» (VIP, с. 280). А. Кабаков не затрудняет своих героев системой доказательств наличия Бога, так как марксистско-ленинское мышление человека советской эпохи для него – Пустота.

Клиника для душевнобольных (у М. Булгакова – профессора Стравинского, у А. Кабакова – имени Ганнушкина) в силу разных художественных установок писателей имеет различные характеристики: у Булгакова – место жалости и заботы персонала о больных (автор даже эстетизирует детали: лекарство в шприце называется жидкостью густого чайного цвета – с. 603), у Кабакова – конвейер, на котором лечат опасными лекарствами. Писатель меняет местами понятия «больной – здоровый»: сумасшедший у него жалеет здоровых, «жалеет всех, и переживает, и расстраивается [...]» (*Красная и серый*, с. 130). А. Кабаков играет с культурным наследием разных эпох: в булгаковской ситуации он использует типаж, известный по произведениям фольклора и литературы – блаженного, воплощающего чистоту младенческого духа.

С мотивом наказания у М. Булгакова связан мотив смерти, изображение мира мертвых и отношения его с миром живых. У А. Кабакова герои, как и булгаковские персонажи, могут приходить из мира мертвых в мир живых; например, явно параллельно балу Воланда строится сцена восстания из могил исторических персонажей, захороненных на Красной площади. У М. Булгакова проницаемость границы между мирами является знаком амбивалентности бытия, А. Кабаков же, создавая подобную ситуацию, дает ее как дискурс инфантильного сознания своих героев, иронически снижает авторской сентенцией: «не след шлаться между миром живых и вселенной мертвых, это не игрушки» (*Из жизни мертвых*,

с. 266). Поэтому же его герои приходят из мира мертвых не для того, чтобы кого-то пожалеть и успокоить, как Маргарита, а по привычной бытовой надобности: Анна Балконская, кремированная после смерти, приходит, чтобы в районе метро Брюханово «у какого-нибудь грязного ларька хватить сто, а то и сто пятьдесят грамм» (*Из жизни мертвых*, с. 256). Рассказчик предстает носителем материалистического сознания, что используется автором как один из способов усиления комического (в этом смысле текст оставляет ощущение отсылки к известному фильму М. Захарова *Формула Любви*).

Композиция *Московских сказок* близка логике построения романа *Мастер и Маргарита*. Сказка *Летучий голландец* выполняет роль первой главы романа, то есть заявляет проблематику, вводит сквозных героев, которым придается характер вечных типов, и основные мотивы (мотив дороги-наказания, декапитации и др.). Роль последних глав и эпилога романа дается сказке *Из жизни мертвых*. Любовную линию представляет *Ходок*, а *Вавилон* – тему «квартирного вопроса». Художественная структура вбирает многочисленные аллюзии и реминисценции, создающие насыщенный подтекст.

Техника художественного образа в тексте *Московских сказок* напоминает технику М. Булгакова; в данном случае имеется в виду образ как отражение исторической реальности. Например, образ Тимофея Балконского, клипмейкера, режиссера (автор культовых фильмов *Друган*, *Друган возвращается*), держателя ресторанов и пр. собирается как ироническое сканирование суммарных свойств современной творческой интеллигенции, в которые вставляются прозрачные намеки на известные кинематографические семьи.

Наконец, есть общее в авторской позиции, о чем мы уже говорили выше. В романе Булгакова Маргарита несколько раз заступает за наказанных: за Фриду, за Пилата («Двенадцать тысяч лун за одну луну когда-то, не слишком ли это много?» – с. 590); слова Воланда о том, что «все будет правильно, на этом построен мир», она воспринимает как утверждение жестокости: «Отпустите его, – вдруг пронзительно крикнула Маргарита [...]» (с. 590). В сказках автор восклицает: «Это ж наш народ русский [...]» (*Из жизни мертвых*, с. 263). Е. Ермолин справедливо замечает, что автор – «наблюдатель-гуманист, сочувствующий связанному путами социального быта человеку»¹⁰. Следует отнести сказанное и к философскому плану авторской позиции.

¹⁰ Е. Ермолин, *На полях Большой книги*, <<http://arkada-ivanov.ru>>.

В связи с этим интересно, что в сборнике 12 сказок – число, принимаемая во внимание знаковый характер текста, являющееся неслучайным. Эта цифра связана с творческой установкой А. Блока в его одноименной поэме: изображение пестрой плохо устроенной народной жизни в ее порыве к великому и вечному, знаменующемуся числом апостолов. Со смыслом цифрового кода соотносима идейная сфера и романа М. Булгакова, например, изображение в эпилоге состояния в полнолуние двух героев с зеркальными именами: Николая Ивановича, бывшего соседа Маргариты, и Ивана Николаевича, бывшего поэта Ивана Бездомного. Когда наливается «золотом светило, которое когда-то висело выше двух пятисвечий» (с. 601–602), Николай Иванович сидит «в мечтательной позе, со взором, обращенным к луне» (с. 602), а Иван Николаевич после своего ритуального обхода мест, связанных с его встречей с Воландом, «будет спать до утра со счастливым лицом и видеть [...] возвышенные и счастливые сны» (с. 603).

Какие же выводы мы можем сделать из сказанного?

Текст сказок густо расцвечен отсылками к мотивно-образной системе, вариантами сюжетно-композиционных схем романа М. Булгакова, напоминает пестрый ковер со сложным орнаментом. Заметим, что в сказках часто используется и режим отсылок к произведениям А. Пушкина, массовой мировой культуры. Интертекстуальное расширение смыслов, в том числе с использованием иронического модуса (пожалуй, с одним исключением – текста М. Булгакова), является типичным явлением постмодернистской литературы.

Принцип моделирования текста сказок А. Кабакова можно определить термином из области математики и программирования, в последнее время использующимся разными науками, – «итерация»; под ней понимается использование версии продукта с установочными файлами, которые получают новые версии.

Традиционным является также то, что «чужой» текст позволяет вводить читателя в интеллектуальную игру, он рассчитан на хорошее знание интертекстуального источника, что текст моделируется как рецептивно ориентированный – рассчитан на читателей с различным горизонтами эстетического ожидания.

Творческая лаборатория М. Булгакова помогла А. Кабакову сформулировать и продемонстрировать новую художественную стратегию литературного процесса первого десятилетия нового века (в публикациях вводится термин для его обозначения – «нулевое») – возвращение тексту глубины, эпичности, высокого.

В сказках сохраняется социально-политический аспект содержания, как и в литературе двадцатилетней давности, но он является теперь, во-первых, лишь составным элементом, значительно теснится социально-философской проблематикой, во-вторых, реализуется как критика современной действительности, постсоветской, и это свидетельствует о том, что литература начинает возвращаться в отношениях с властью к своей традиционной роли оппонента. При этом сугубо критическое понимание русской ментальности, характерное для литературы 1980–1990-х годов, теряет свою однозначность – дополняется у А. Кабакова сочувственно-драматическими и даже лирическими нотами. Вероятно, именно смена идеологической установки новейшей литературы придала булгаковской «школе» особую актуальность.

Сказки Кабакова сигнализировали также о наличии в современном литературном процессе запроса на целостность повествования; фрагмент, главный строительный материал литературного текста в недавнем прошлом, преобразуется в книге писателя в модуль, закрепленный в структуре.