

ПОЭТИКА СКАНДАЛА В РОМАНЕ М.А. БУЛГАКОВА «МАСТЕР И
МАРГАРИТА»¹

Общеизвестно, что расцвет «смеховой» литературы происходит, как правило, в переломные эпохи, когда словесность осваивает новую историческую действительность в самых разнообразных комических и сатирических формах. Это касается и 1920-30-х гг. Как справедливо отмечает Л. Ф. Ершов, «комическое в литературе и искусстве в те годы отличалось огромным разнообразием. Без промаха быющее писательское слово и обличительная графика, искрометные театральные и эстрадные представления, множество сатирико-юмористических журналов <...> — все это передавало дух эпохи, колоссальную тягу ко всем формам комического — от веселой шутки до язвительного сарказма»². Отечественная проза 1920–30-х гг. становится полем осмысления социальных и нравственных противоречий и конфликтов новой эпохи: в ней выстраивается образ «нового» мира — карнавального, смехового, игрового в своей основе, посредством нанизывания друг на друга комических эпизодов, изображения образов дураков, фамильярных развенчаний, ситуаций скандала. Проявилось это не только в малой прозе М. Зощенко («Рассказы Назара Ильича господина Синехрюхова»), М. Волкова («Байки деда Антропа из Лисьих Гор»), И. Бабеля («Одесские рассказы»), В. Шишкова («Шутейные рассказы»), герои которой «впутаны» в карнавальные по своей сути истории — часто по своей воле, нередко и по принуждению других, а создание ситуаций скандалов и драк является важной поэтологической особенностью³, но и в произведениях М. А. Булгакова («Собачье сердце», «Дьяволиада», «Роковые яйца»).

Именно в булгаковской прозе скандал (или драка как его кульминация) часто оказывается основообразующим в развитии сюжета и раскрытии образа. На эту особенность скандала как такового не раз указывали отечественные литературоведы⁴. М. М. Бахтин справедливо замечал, что скандал не меняет знаки с минуса на плюс, а открывает другое измерение, где человек (персонаж) — как в «доклассицистском театре»⁵. Ситуация скандала, являясь смысловой доминантой, носит и смехообразующую функцию. Весьма примечательно в данном контексте еще одно высказывание о сущности скандала Бахтина, который подчеркивал, что «скандалы и эксцентричности разрушают эпическую и трагическую целостность мира, пробивают брешь в незыблемом, нормальном («благообразном») ходе человеческих дел и событий и освобождают человеческое поведение от предрешающих его норм и мотивировок»⁶.

Ситуации скандала, ссор становятся важным сюжетообразующим элементом романа Булгакова «Мастер и Маргарита» (прежде всего его «московских» глав), при этом скандал не только способствует созданию карнавального образа мира⁷, выполняя комическую

¹ Впервые: Поэтика скандала в романе М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита» // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2016. № 3(57). Ч. 1. С. 46–50.

² Ершов Л. Ф. Увеличивающее стекло // Русская советская сатирико-юмористическая проза. Рассказы и фельетоны 20–30-х гг. Л.: Изд-во ЛГУ, 1989. С. 3.

³ См. об этом: Осьмухина О. Ю. Русская литература сквозь призму идентичности. Саранск: Изд-во Мордовского ун-та, 2009. С. 77–122.

⁴ См., напр.: Аскольдов С. А. Религиозно-этическое значение Достоевского // Ф. М. Достоевский. Статьи и материалы. М.-Л.: Мысль, 1922. Сб. 1. С. 5–15; Иванов Вяч. Вс. Борозды и межи. Опыты эстетические и критические. М.: Мусагет, 1916; Семиотика скандала: сборник статей. М.: Европа, 2008; и др.

⁵ Бахтин М. М. Проблемы творчества Достоевского // Бахтин М. М. Собр. соч.: в 7 т. М.: Русские словари, 2000. Т. 2. С. 18.

⁶ Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского // Бахтин М. М. Собр. соч.: в 7 т. М.: Русские словари, 2002. Т. 6. С. 133.

⁷ Общие замечания относительно специфики карнавализации в булгаковском романе были сделаны в работах: Вулис А. З. Роман М. Булгакова «Мастер и Маргарита». М.: Худ. лит-ра, 1991; Немцев В. И. Михаил Булгаков: становление романиста. Самара: Изд-во Самар. ун-та, 1991.; Прохорова Т. Г. Маска как форма выражения комического в создании образов героев в романе М. Булгакова «Мастер и Маргарита» // Формы

функцию, но и провоцирует конструирование образа героя-скандалиста (нарушителя приличий, существующего порядка, общепринятых норм), использующего скандал как поведенческую стратегию, способ манипулирования окружающими. Заметим, что в булгаковском романе одни скандалы оказываются потенциальными, но неразвитыми, другие — полноценными, с ссорами, драками и развенчаниями.

Фактически уже первая сцена романа включает в себе ситуацию назревающего скандала, чему способствует неожиданное явление Воланда перед Иваном и Берлиозом, причем Воланд не называет своего имени и истинной цели появления на Патриарших. Иван Бездомный, на которого «иностранец с первых же слов произвел отвратительное впечатление»⁸ (с. 276), в своих внутренних монологах сам себя провоцирует на ссору с «интуристом»: «<...> “А какого черта ему надо?” — подумал Бездомный и *нахмурился*. <...> Бездомный подумал, *рассердившись*: “Вот прицепился, заграничный гусь!”» (с. 277; здесь и далее курсив наш. — О. О.); «<...> Бездомный подумал: “Где это он так наловчился говорить по-русски, вот что интересно!” — и опять *нахмурился*» (с. 278). Иван злится и «хмурится», нагнетая ситуацию скандала, сознательно задирает «иностранца»: «— Взять бы этого Канта, да за такие доказательства года на три в Соловки! — совершенно неожиданно бухнул Иван Николаевич» (с. 278). Скандал можно было бы считать состоявшимся, если бы остальные участники сцены на Патриарших реагировали на вызов Ивана, но они, напротив, были настроены вполне миролюбиво. И Берлиоз, которому иностранец «скорее понравился», пытается успокоить и одернуть Бездомного, и Воланд, у которого реплики Ивана вызывают детский восторг, ничуть не противоречит начинающему литератору: «Но предложение отправить Канта на Соловки не только не поразило иностранца, но даже привело в восторг. — Именно, именно, — закричал он, и левый зеленый глаз его, обращенный к Берлиозу, засверкал, — ему там самое место! <...> Но, продолжал иноземец, не смущаясь изумлением Берлиоза и обращаясь к поэту, — отправить его на Соловки невозможно по той причине, что он уже с лишком сто лет пребывает в местах значительно более отдаленных, чем Соловки, и извлечь его оттуда никоим образом нельзя, уверяю вас!» (с. 279). «Внутренние» реплики Ивана, как очевидно из процитированных фрагментов, включают и вопросы, остающиеся без ответов, и скрытые упреки, и прямые оскорбления. Иван враждебно настроен по отношению к «интуристу», который явился без приглашения и ведет себя «странно». Напряжение все больше нарастает, но не приводит к катастрофе: «скандал обладает взрывной, но непродолжительной динамикой. Растянутый во времени скандал банализируется, теряет свою сюрпризность, — главную энергетическую силу, — умирает»⁹. Следовательно, подобный вялотекущий скандал вполне допустимо, на наш взгляд, классифицировать как нереализованную ссору, выполняющую, тем не менее, сюжетообразующую функцию.

Мало того, развиться сцене встречи литераторов с сатаной в полноценный карнавальный скандал не позволяет сам Воланд, прерывающий собственные «онтологические» рассуждения примиряющим вопросом к Ивану: «— Вы хотите курить, как я вижу? <...> Какие предпочитаете?..» (с. 280). Иван внутренне продолжает сердиться («— Ну, «Нашу марку». — *злобно ответил Бездомный*. <...> Тут литераторы подумали разное. <...> Бездомный: “Вот черт его возьми! А?”» (с. 280). Невинный вопрос о папиросах и созерцание портсигара Воланда отнимает у Ивана формальный повод к ссоре и пресекает возможность развенчания героев. И даже прямое оскорбление Иваном Воланда («...вам не приходилось, гражданин, бывать когда-нибудь в лечебнице для душевнобольных?» — с. 282) разрешается смехом: «Но иностранец ничуть не обиделся и

комического в русской литературе XX века: Сб. статей. Казань: Казан. гос. ун-т, 2004. С. 20–35; Смелянский А. М. Михаил Булгаков в Художественном театре. М.: Искусство, 1986.

⁸ Здесь и далее цитаты приводятся по изд.: *Булгаков М. А.* Белая гвардия; Мастер и Маргарита: Романы / Предислов. В. И. Сахарова. Минск: Юнацтва, 1988, — с указанием страниц в скобках.

⁹ Букс Н. Скандал как механизм культуры // Семиотика скандала: сборник статей. М.: Европа, 2008. С. 9.

превесело *рассмеялся*. — Бывал, бывал, и не раз!..» (с. 282). Кстати, в последствие примиряющие реплики и доктора в приемном покое, и самого профессора Стравинского не позволяют Ивану устроить скандал в клинике, когда Бездомный ругается, грубит и даже пробует выпрыгнуть в окно.

Возвращаясь к эпизоду встречи литераторов с Воландом, отметим, что диалог Иванушки с «интуристом» весьма парадоксален, поскольку при внешнем комизме в нем заложен трагизм, пока еще не осознающийся Иваном: «Жаль только, что я не удосужился спросить у профессора, что такое шизофрения. Так что вы уж сами узнайте это у него, Иван Николаевич!» (с. 282). На наш взгляд, скандал (пусть даже и не реализованный до конца) трансформирует события и требует переосмысления произошедшего раньше, и со всей очевидностью оказывает влияние на дальнейшее развитие событий (Иван, действительно, попадает в клинику для душевнобольных с диагнозом «шизофрения») и подготавливает финал и развязку, никогда у Булгакова не вскрывающие всю тайну до конца, ибо предельная тайна — это тайна о человеке, не раскрываемая никакими художественными средствами.

Провокацией скандала становится и сцена, следующая за смертью Берлиоза, в которой Иван пытается задержать «немецкого профессора», привлекая к этому Коровьева. Гнев Ивана, потрясенного смертью товарища, однонаправлен и подчинен единственному желанию «задержать преступника». Бездомный оскорбляет иностранца («Вы не немец и не профессор! Вы — убийца и шпион!» — с. 315), стремится схватить его, однако, вновь скандальная ситуация не достигает кульминации: Иван, закричав по совету Коровьева «Караул!», был принят за пьяного. Трагизм сцены, таким образом, отменяется и вновь замещается очевидно смеховой ситуацией, когда откровенные обвинения Фагота Иваном снижаются и переводятся в фамильярный контекст. Или эпизод с Аннушкой, которая едва не провоцирует ситуацию скандала, отказываясь вернуть Азazelло украденную ею подкову: «— Какую такую салфеточку-подковку? — спросила Аннушка, притворяясь весьма искусно. <...> Белогрудый твердыми <...> и столь же холодными пальцами, ничего более не говоря, сжал Аннушкино горло так, что совершенно прекратил всякий доступ воздуха в ее грудь» (с. 567). «Нереализованным» скандалом отчасти можно считать и сцену обезглавливания Бенгальского. Инициатором так и не свершившегося скандала выступает Фагот, отдающий коту приказ «наказать» надоевшего конференсье. Динамизм сцены, эксцентричность и неожиданность происходящего на глазах у зрителей Варьете («Две с половиной тысячи человек в театре вскрикнули как один. <...> В зале послышались истерические крики женщин» — с. 392) разрушают «нормальный» ход событий и очевидно провокативны. Однако и этот эпизод превращается в чистое шутовство, игру: скандал не ведет к драке или катастрофе, а примиряется просьбой о прощении Бенгальского.

Полноценный же скандал репрезентован в романе в нескольких сценах. Прежде всего, в сцене появления Ивана в Грибоедове, причем именно здесь скандал становится единственно легитимным средством убеждения, демонстрацией Иваном собственной правоты. Прежде всего, образ Ивана в этой сцене скандален сам по себе. Уже своим появлением в Грибоедове поэт нарушает все системы иерархий, норм и приличий и создает тем самым вокруг себя ситуацию глубоко карнавализованную: «Он был бос, в разодранной беловатой толстовке, к коей на груди английской булавкой была приколот бумажная иконка со стершимся изображением неизвестного святого, и в полосатых белых кальсонах. В руке Иван Николаевич нес зажженную венчальную свечу. Правая щека Ивана Николаевича была свежо изодрана» (с. 329). Очевидно, что вид Ивана контрастирует с обликом завсегдатаев лучшего ресторана Москвы и профанирует образ «известнейшего поэта». По сути, сцена появления Ивана в ресторане мениппейная: «Для мениппеи очень характерны сцены скандалов, эксцентричного поведения, неуместных речей и выступлений, то есть всяческие нарушения общепринятого и обычного хода событий, установленных норм поведения и этикета, в том числе и речевого. <...>

скандалы по своей художественной структуре резко отличны от эпических событий и трагических катастроф»¹⁰.

Кроме того, карнавализованная сцена явления Ивана, развивающаяся в ситуации скандала, происходит фактически, по М. М. Бахтину, на пороге. Именно порог (у дверей, при входе, на лестнице, в коридоре и т.д.), где совершается кризис и перелом, и площадь, заменой которой могут быть гостиная (зал, столовая), оказываются ключевыми местами развития скандала. В романе Булгакова Иван «ступил» на веранду ресторана, где его первоначально принимают за «привидение», и оказался перед ужинающей и танцующей ресторанной публикой. Здесь, *на пороге*, он пытается открыть подлинную правду об убийстве Берлиоза: «Поэт поднял свечу над головой и громко сказал: — Здорово, други! <...> Братья по литературе! <...> Слушайте меня все! Он появился! Ловите же его немедленно, иначе он натворит неопишемых бед! <...> Консультант! <...> — и этот консультант сейчас убил на Патриарших Мишу Берлиоза» (с. 329–330). Уточняющие вопросы и успокаивающие реплики посетителей ресторана лишь нагнетают зреющее недовольство Ивана: «— Дура! — прокричал он, ища глазами крикнущую. — При чем тут Вульф?» (с. 330); «— Ты, — оскалившись, перебил Иван, — понимаешь ли, что надо поймать профессора? А ты лезешь ко мне со своими глупостями! Кретин!» (с. 331). Они усиливают конфронтацию Ивана с миром, тем самым непосредственно участвуют в создании ситуации карнавального скандала и последующей драки как кульминации скандала: «Судорога исказила его лицо, он быстро переложил свечу из правой руки в левую, широко размахнулся и ударил участливое лицо по уху. Тут догадались броситься на Ивана — и бросились. Свеча погасла, и очки, соскочившие с лица, были мгновенно растоптаны. Иван испустил страшный боевой вопль, слышный, к общему соблазну, даже на бульваре, и начал защищаться. Зазвенела падающая со столов посуда, закричали женщины. <...> Через четверть часа чрезвычайно пораженная публика не только в ресторане, но и на самом бульваре и в окнах домов, выходящих в сад ресторана, видела, как из ворот Грибоедова Пантелей, швейцар, милиционер, официант и поэт Рюхин выносили спеленатого, как куклу, молодого человека, который, заливаясь слезами, плевался, норовя попасть именно в Рюхина, давился слезами и кричал: — Сволочи! <...> Кругом гудела толпа, обсуждая невиданное происшествие; словом, был гадкий, гнусный, соблазнительный, свинский скандал <...>» (с. 331–332).

Примечательно, что скандал, устроенный Иваном, окончательно профанирует (профанация, по Бахтину, отождествима с «нарушением нормы», «курьезностью», «выпадением из системы необходимости и существенности»¹¹) и сводит на нет известие о смерти Берлиоза: «Да, погиб, погиб... Но мы-то ведь живы! Да, взметнулась волна горя, но подержалась, подержалась и стала спадать, и кой-кто уже вернулся к своему столику и — сперва украдкой, а потом и в открытую — выпил водочки и закусил. <...> Чем мы поможем Михаилу Александровичу? <...> Да ведь мы-то живы!» (с. 328). Скандал, равно как появление Ивана, да и сама разношерстная подвыпившая публика в ресторане, резко контрастны по отношению к трагическому известию о смерти — это карнавальный мезальянс. Кстати, и ресторан превращается в карнавальную площадь, с ее «логикой фамильярных контактов, мезальянсов»¹², на которой скрещиваются и переплетаются «карнавальный рай» московских литераторов и «правда миру и о мире» Ивана.

Путаная речь Ивана, лишенная логики, с точки зрения других участников сцены, «неуместное», по своей «цинической откровенности» и «профанирующему разоблачению» слово, внешний вид и поведение Бездомного, очевидно идущие вразрез с общепринятыми нормами, позволяют отождествить героя с карнавальным шутком, который «среди толпы, но при этом всегда одинок: это главная черта шутовского выхода.

¹⁰ Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского. Т. 6. С. 132.

¹¹ Бахтин М. М. К вопросам теории романа // Бахтин М. М. Собр. соч.: в 7 т. М.: Русские словари, 1997. Т. 5. С. 48–49.

¹² Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского. Т. 6. С. 150.

В момент своей шутовской исповеди герой чувствует себя пророком, от слова которого зависит существование народов и целой вселенной»¹³.

Подчеркнем, что сцене в Грибоедове присущи все признаки скандала. Во-первых, внезапность. Иван появляется неожиданно, вызывая оцепенение присутствующих: «А ресторан зажил своей обычной ночной жизнью и жил бы ею до закрытия, если бы не произошло нечто, уже совершенно из ряда вон выходящее и поразившее ресторанных гостей гораздо больше, чем известие о гибели Берлиоза. Первыми заволновались лихачи, дежурившие у ворот грибоедовского дома. Слышно было, как один из них, приподнявшись на козлах, прокричал: — Тю! Вы только поглядите! <...> Сидящие за столиками стали приподниматься и всматриваться и увидели, что <...> шествует к ресторану белое привидение. Когда оно приблизилось к самому трельяжу, все как заостенели за столиками с кусками стерлядки на вилках и вытаращив глаза» (с. 329). Во-вторых, звуковая репрезентация. Иван, дабы привлечь внимание ресторанной публики, кричит: «Тут Иван Николаевич поднял свечу и *вскричал* <...>. (Осипший голос его *окреп и стал горячее*)» (с. 329). В-третьих, всей сцене присуща динамичность: скандал, устроенный Иваном, от его прихода в ресторан до приезда машины скорой помощи занимает всего лишь четверть часа: «*Через четверть часа* чрезвычайно пораженная публика не только в ресторане, но и на самом бульваре <...>, видела, как <...> выносили спеленатого, как куклу, молодого человека <...>» (с. 332). Однако за это достаточно короткое время Иван успевает оповестить присутствующих о «консультанте», убившем Берлиоза, начать обыскивать зал, попутно оскорбляя присутствующих, и устроить драку. В-четвертых, скандал наносит ущерб репутации самого Ивана как его главного фигуранта: «известнейший поэт» ведет себя откровенно по-хамски. И наконец, еще одним свойством скандала, отчетливо проявляющимся в этой сцене, становится вербальная агрессия Ивана. Бездомный кричит, нарушая существующие нормы, использует брань («— *Дура!* — прокричал он, ища глазами крикнувшую. <...> — Ты, — оскалившись перебил Иван, — понимаешь ли, что надо поймать профессора? <...> *Кретин!*») (с. 330–331).

Скандал — это всегда эксцентрика и своего рода протест. Истоки его — на карнавальном пространстве, и по сути, скандал — это народная карнавальная стихия, в которой возникают простые фамиллярные отношения, обычно скрытые за церемониалом, формульным вежливым обращением. Именно в ситуации скандала обнажается самая суть личности, порождая новые контакты и взаимоотношения. Иван, действительно, не просто стремится открыть правду о «консультанте» и предостеречь литераторов о возможных грядущих бедах: «Ловите же его немедленно, иначе он натворит неописуемых бед!» (с. 330). Более того, чуть позже оказавшись в клинике Стравинского, он вообще присваивает себе функцию говорения правды, продолжая свои разоблачения: «— А вот он, Рюхин! — ответил Иван и ткнул грязным пальцем в направлении Рюхина. <...> — Типичный кулачок по своей психологии <...>, и притом кулачок, тщательно маскирующийся под пролетария. Посмотрите на его постную физиономию и сличите с теми звучными стихами, которые он сочинил к первому числу! Хе-хе-хе... “Взвейтесь!” да “развейтесь!”, а вы загляните к нему внутрь — что он там думает... — вы ахнете!..» (с. 334). В связи с этим можно выделить еще одну функцию скандала — скандал становится своеобразным катализатором характера, средством раскрытия определенных черт героя, которые в других ситуациях никак не проявлялись.

Другой сценой скандала оказывается «разоблачение» Семплеярова. Причем в этом случае инициатором скандала выступает сам ничего не подозревающий Аркадий Аполлонович, требующий непременно «разоблачения» техники производимых «фокусов». Фагот (мистериный черт) втягивает Семплеярова в карнавально-площадную ситуацию, в которой совершаются резкие карнавальные перемены судеб и обликов людей, разоблачаются их намерения, открываются подлинные «лица», предлагая

¹³ Дзюбинская Н. А. Шутовской «мезальянс» у Достоевского и Андрея Белого // Литературная учеба. 1980. № 4. С. 177.

продемонстрировать «еще один крохотный номерок» (с. 396). Речь Коровьего звучит по-площадному фамильярно и развенчивает Семплеярова: «Выехав на упомянутое заседание, каковое, к слову говоря, и назначено-то вчера не было, Аркадий Аполлонович отпустил своего шофера <...>, а сам в автобусе поехал на Елоховскую улицу в гости к артистке разъездного районного театра Милице Андреевне Покобатько и провел у нее в гостях около четырех часов. <...> Вот, почтенные граждане, один из случаев разоблачения, которого так назойливо добивался Аркадий Аполлонович» (с. 397). Скандал, носящий шутовской характер, первоначально маркированный и самой непринужденной атмосферой театра, и «покровительственным» тоном Семплеярова, сменяется скандалом-катастрофой, кульминацией которого становится избиение Аркадия Аполлоновича его молодой любовницей: «— Все понятно! — воскликнула она, — и я давно уже подозревало это. Теперь мне ясно, почему эта бездарность получила роль Луизы! И, внезапно размахнувшись коротким и толстым лиловым зонтиком, она ударила Аркадия Аполлоновича по голове. <...> — Уж кто-кто <...>, а уж я-то смею коснуться! — и второй раз раздался сухой треск зонтика, отскочившего от головы Аркадия Аполлоновича» (с. 397–398). Рассказ Фагота обнажает, таким образом, сущность характера и поведения Аркадия Аполлоновича и до предела концентрирует ложь и фальшь обстоятельств, подчиняющих его. Шутовской «мезальянс» трансформируется для персонажа в скандал-катастрофу.

И наконец, еще одной весьма примечательной сценой скандала становится посещение Коровьевым и Бегемотом Торгсина. Карнавальные по своей сути фигуры Коровьева и Бегемота составляют резкий контраст по отношению к благопристойной публике шикарного магазина. «Длинный гражданин в клетчатом костюме» и «толстяк в рваной кепке» с примусом в руках появляются неожиданно и переворачивают в магазине все с ног на голову, согласно карнавальной логике «обратности»: «Толстяк взял свой примус под мышку, овладел верхним мандарином в пирамиде и, тут же со шкуркой сожравши его, принялся за второй. Продавщицу обуял смертельный ужас. — Вы с ума сошли! — вскричала она, теряя свой румянец, — чек подавайте! Чек! — и она уронила конфетные шипцы. <...> Бегемот, проглотив третий мандарин, сунул лапу в хитрое сооружение из шоколадных плиток, выдернул одну нижнюю, отчего, конечно, все рухнуло, и проглотил ее вместе с золотой оберткой» (с. 621). Примечательно, что сцена скандала здесь не статична, она «внутренне» развивается. Первоначально это скандал-мезальянс, сродни скандалам у Достоевского, устроенным на потеху (достаточно вспомнить сцену из «Идиота» в гостиной Настасьи Филипповны, где роль шута исполняет генерал Иволгин). Стилистически здесь «перевешивает чистая игра, актерство. Поэтому такой скандал и был в свое время назван шутовским “мезальянсом”»¹⁴. И действительно, словно «на потеху» публике Бегемот поедает сначала мандарины, затем шоколад вместе с обертками и селедку. Однако, когда возникает угроза расправы, на первый план выходит Коровьев, чье актерство и шутовство достигает апогея, благодаря мнимому трагизму его монолога: «— Граждане! — вибрирующим тонким голосом прокричал он, — что же это делается? Ась? <...> Бедный человек, — Коровьев подпустил дрожи в свой голос и указал на Бегемота, немедленно скроившего плаксивую физиономию, — бедный человек целый день починает примуса; он проголодался... а откуда же ему взять валюту? <...> Откуда? Он истомлен голодом и жаждой! Ему жарко. Ну, взял на пробу горемыка мандарин. <...> Горько мне! Горько! Горько! — завыл Коровьев, как шафер на старинной свадьбе» (с. 622). И «внутренняя» динамика скандала после «выступления» Фагота меняется: шутовской скандал-мезальянс превращается в скандал карнавальный. Зал магазина становится площадью, где «на миру» (на глазах столпившейся публики) герои объединяются карнавальной атмосферой. При этом у Коровьева обнаруживается неожиданный «сообщник» — «вчерашний униженный», а теперь готовый на «бунт» —

¹⁴ Дзюбинская Н. А. Шутовской «мезальянс» у Достоевского и Андрея Белого // Литературная учеба. 1980. № 4. С. 176-177.

«приличнейший тихий старичок» (с. 623): «<...> одетый бедно, но чистенько, старичок, покупавший три миндальных пирожных в кондитерском отделении, вдруг преобразился. Глаза его сверкнули боевым огнем, он побагровел, швырнул кулечек с пирожными на пол и крикнул: — Правда! — детским тонким голосом. Затем он выхватил поднос, сбросив с него остатки погубленной Бегемотом шоколадной эйфелевой башни, взмахнул им, левой рукой сорвал с иностранца шляпу, а правой с размаху ударил подносом плашмя иностранца по плешивой голове» (с. 623). Являясь пародийной (осознанной или неосознанной самим Булгаковым) отсылкой к старику Ихменеву из «Униженных и оскорбленных» или капитану Снегиреву из «Братьев Карамазовых» «тихий старичок» Булгакова, задетый провокативной репликой Коровьева о «сиреневом иностранце», в попытке защитить «оскорбленного», включается в скандал, ведя его к кульминации (избиению иностранца).

Примечательно, на наш взгляд, что некоторые ситуации скандала в романе инспирируются героем-скандалистом, коим выступает Коровьев (Иван, несмотря на сцены в Грибоедове и в клинике, не может быть отнесен к этому типу, поскольку к скандалу его подвигает сначала провокатор Фагот, затем «нервное потрясение», но отнюдь не сознательное желание спровоцировать сам скандал). Именно Фагот становится главным нарушителем приличий, существующего порядка, общепринятых норм. К нему вполне применима характеристика С. А. Аскольдова, данная, правда, героям Достоевского: «Почти все они [персонажи Достоевского. — О. О.] нарушители общего порядка в общем смысле этого слова, — нарушители приличий, такта, общепринятых норм и привычек — своего рода «скандалисты» жизни. Его герои постоянно ошеломляют окружающих той или иной неожиданностью <...>»¹⁵. Скандал он использует как поведенческую стратегию, способ манипулирования окружающими, дабы намеренно спровоцировать других персонажей. Именно Фагот провоцирует погоню Ивана за «профессором» в начале романа, арест Никанора Ивановича Босого, обезглавливание Бенгальского, скандал в Торгсине и др. В эпизоде с «неудачливым визитером» Поплавским Коровьев на вопрос племянника Берлиоза о телеграммы перекладывает «ответственность» на Бегемота и «тут же исчезает» (с. 468), инспирируя последующую сцену. В сцене с «разоблачением» Семплеярова, действие которой разворачивается в театре, все участники скандала занимают определенные места: зрители — зрительный зал, а выступающие (провокаторы), главный из которых — Фагот — саму сцену. На глазах у зрителей Коровьев открывает не только «правду» об Аркадии Аполлоновиче, но и сущность москвичей, мнение о которых резюмирует Воланд: «<...> они — люди, как люди. Любят деньги, но ведь это всегда было... <...> Ну легкомысленны... ну, что ж... и милосердие иногда стучится в их сердца... обыкновенные люди <...>» (с. 392). На протяжении всего повествования Коровьев нарушает все системы иерархий, существующие между людьми и создает тем самым вокруг себя глубоко карнавализованные ситуации скандала.

Итак, становится очевидно, что в романе М. А. Булгакова посредством создания сцен скандалов, включающих комические диалоги, бранную лексику, ругательства, конструируется карнавальный образ мира, в его подчеркнуто неофициальном аспекте. Практически все сцены скандалов проникнуты карнавальной атмосферой — атмосферой всепоглощающего веселья, которое не знает запретов и границ. Это, по М. М. Бахтину, «мир наизнанку», подчиненный логике «обратности» в противовес господствующим идеологическим и социальным установкам. В этом карнавальном мире все персонажи равны, поскольку существуют в едином «смеховом» поле. Скандалы в романе, и потенциальные, но не развитые до конца (условно говоря, *нереализованные ссоры*), и полноценные (*карнавальные скандалы, скандалы-катастрофы, шутовские скандалы-мезальянсы*) выполняют, во-первых, сюжетобразующую функцию, являясь своего рода

¹⁵ Аскольдов С. А. Религиозно-этическое значение Достоевского // Ф. М. Достоевский. Статьи и материалы. М.-Л.: Мысль, 1922. Сб. 1. С. 10.

катализатором сюжетного развертывания, а во-вторых, функцию характерологическую, выступая средством раскрытия характера персонажа (герой через вербальную агрессию в ситуации скандала демонстрирует те свойства, которые в других ситуациях никак не проявлялись, чаще всего, берет на себя функцию раскрытия правды). Скандальные сцены в «Мастере и Маргарите» внезапны, динамичны, скоротечны, но краткость временного отрезка компенсируется интенсивностью «чувствования» и поступков персонажей.