

O. V. Богданова

**Роман М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита»
как претекст русского постмодерна
(Булгаков и Пелевин)**

Роман Михаила Булгакова «Мастер и Маргарита» стал в русской литературе романом века, романом XX века, влияние и воздействие которого на последующее развитие русской литературы несомненно. Очевидно, что и современная русская проза испытывает влияние булгаковского текста. Другое дело, что постмодернистское приятие текста романа Булгакова иное, чем просто следование традиции или отталкивание от нее. Писатели-постмодернисты *играют* с текстами своих предшественников, играют сознательно и намеренно.

В современной литературе едва ли можно найти писателя, который вольно или невольно не отразил бы в своих текстах те или иные черты булгаковской прозы. Особое место среди них занимает творчество Виктора Пелевина и, в частности, его роман «Чапаев и Пустота» (1996).

Сразу следует отметить, что в отличие от современных писателей постмодернистов Пелевин более других писатель «классический» и «традиционный», «реалистический» и менее других «постмодерный». Проявляется это прежде всего не на уровне приема (использование или неиспользование условности, привнесение или непривнесение фантастики, следование или неследование ироничности и гротесковости), а на уровне традиционной идейности, *смыслосодержащей* составляющей текста, на уровне философского понимания мира, которое традиционно предлагалось (и предлагается) русской литературой. «Мастер и Маргарита» становится опорным инвариантом для современной романистики, обращенной к проблемам философского осмыслиения человеческого бытия, и следовательно, своеобразным претекстом для романа Пелевина «Чапаев и Пустота».

На связь Пелевина с Булгаковым уже указывала критика, и Пелевин заметил по этому поводу: «”Мастер и Маргарита” как любой гипертекст обладает таким качеством, что сложно написать что-либо приличное, что не походило бы на “Мастера и Маргариту”. Причина, видимо, в том, что тексты эти отталкиваются от одной и той же ситуации и выносят один и тот же приговор, потому что другой был бы ненатурален»¹.

Подобно тому, как это проделывает Булгаков, предпосылая «Мастеру и Маргарите» эпиграф о соприродности добра и зла, т.е. обращаясь в «вечным» вопросам русской ментальности, так и Пелевин уже в эпиграфе задает философскую установку тексту: «Глядя на лошадиные морды и лица людей, на безбрежный живой поток, поднятый моей волей и мчащийся в никуда по багровой закатной степи, я часто думаю: где Я в этом потоке? (Чингиз Хан)»

¹ Транскрипт IRC-конференции с Пелевиным // <http://zhurnal.rinet.ru:8084/slova/pelevin/psyhat.htm>

(с. 6)¹. Причем постановка эпиграфа перед текстом «Предисловия», «созданного» Урганом Джамбоном Тулку VII, «Председателем Буддийского Фронта Полного и Окончательного Освобождения (ПОО(б))» (с. 7), осеняет своей тенью весь текст романа (в том числе и предисловия), обнаруживая художественность их совокупной природы и изначально привнося интонацию вопроса, фактически соприкасаясь с булгаковским вопросом «Что есть истина?».

В самом обобщенном и упрощенном виде итог романа Пелевина — это постижение Истины, осознание своего места («где я?») в этом мире, проникновение в смысл бессмертия, обоснование философии бессмертия и обретение бессмертия (и следовательно, истины) героями.

Главным героем романа Пелевина с точки зрения сюжетной структуры текста является герой по имени Петр Пустота, именно он ищет ответы на «проклятые» и «вечные» вопросы бытия. Но так как по сюжету романа он оказывается Учеником относительно Учителя, то и в названии романа он значится вслед за Чапаевым, тем самым подчеркивается не сюжетная, но идейная роль образа Учителя (из интернет-интервью Пелевина известно, что первоначально роман должен был называться «Василий Иванович Чапаев»)².

Роман Пелевина имеет причудливую форму и построение, которые можно отнести на счет преднамеренного постмодернистского повествовательного хаоса. Но если предположить некие сопоставительные связи с Булгаковым, то можно констатировать, что изысканная форма романа современного прозаика опосредована булгаковским претекстом. Косвенным (но и самым простым и очевидным) подтверждением этого предположения может служить прием «переключения» глав, переход из одного времени в другое: вслед за Булгаковым Пелевин финальные строки предшествующей главы делает началом последующей, через имитацию сходства констатирует разность, позволяет повествованию плавно перейти к иным временам и событиям.

Действие романа Пелевина преимущественно происходит в двух временных пластиах: 1918–1919 гг. и 1990–1992 гг. Но это еще не все: по дате, стоящей в конце «предисловия», роман-воспоминание был написан в Кафкярт в 1923–1925 гг. К тому же галлюцинирующее сознание Петра Пустоты и душевнобольных из 17 образцовой психбольницы г. Москвы свободно погружается в вечность — на языке романа «в никуда» или «в никогда». Поэтому герои Пелевина одновременно существуют в нескольких ипостасях. Так, самыми простыми для Петра Пустоты становятся: он — комиссар дивизии Чапаева (т.е. примерно 1918–19 гг.), он — душевнобольной из палаты № 7 (т.е. примерно 1990-е гг.); но он же еще и поэт-декадент, знакомый по

¹ Здесь и далее ссылки на роман «Чапаев и Пустота» даются по изд.: Пелевин В. Чапаев и Пустота. Желтая стрела. М.: Вагриус, 1999, — с указанием страниц в скобках.

² Транскрипт IRC-конференции с Пелевиным // <http://zhurnal.rinet.ru:8084/slova/pelevin/psyhat.htm>

«Музыкальной табакерке» с Брюсовым, Блоком, А. Толстым, Маяковским, Бурлюком; он же — взявший себе имя убитого им гимназического приятеля Фанерного (фон Эрнена)¹. Причем все ипостаси героя-симулякра (и героев-симулякров — а среди них и Анна, и Котовский, и герои-сопалатники из 1990-х, и, конечно, Чапаев) по-постмодернистски равновероятны. И если вернуться к предположению о зависимости романа Пелевина от текста Булгакова, если отвлечься от постмодернистской природы современного романа, то очевидна «вторичность» перевоплощений пелевинских героев: его персонажи не более постмодернистичны, чем у Булгакова.

Подобно тому, как Булгаков, избирает композиционным приемом организации текста трехчастный хронотоп: вечность — история — современность, так и Пелевин: его мир располагается в той же пространственной точке — Москва (и «иже с ней») и градуируется на три временных уровня: вечность (в терминологии романа «никогда», равное «всегда») — история (революционные события 1910-х годов) — современность (время «перестроек» 1990-х). Троичная структура композиции романа в обоих случаях становится основой художественного истолкования действительности, опорой в поиске вселенской гармонии, истины и себя.

Первоначально кажется, что временные соответствия романов таковы:

<i>Булгаков «Мастер и Маргарита»</i>	<i>Пелевин «Чапаев и Пустота»</i>
1. Современность (Москва 1930-х гг, линия Мастера и Маргариты, Бездомного, Берлиоза, обитателей психбольницы)	1. Современность (Москва 1990-х гг., линия Петра и обитателей психбольницы)
2. История (линия Иешуа и Понтия Пилата, Левий Матвей)	2. История (линия Чапаева, Фанерного, Анны, Котовского)
3. Вечность (линия Иешуа, линия Воланда и его креатуры)	3. Вечность (линия Чапаева, линия барона Юнгерна)

Однако роман Пелевина предлагает и другое соотношение времен, т.к. за основу событийного ряда может быть взята современность не 1990-х годов, а

¹ В данном случае можно обнаружить перекличку с написанным ранее «Чапаева и Пустоты» романом нелюбимого Пелевиным В. Войновича «Москва 2042», где герой-писатель оказывается в пространстве им написанного романа: «...с самим романом получилось вроде бы так, что я прочел его прежде, чем написал. Поэтому вся эта история складывалась как бы сама по себе, и я уже сам не мог разобраться, что в ней первично и что вторично» (Войнович В. Москва 2042. М.: Вагриус, 2000. С. 373).

современность 1910-х, а 1990-е становятся историей будущего, которую предвидит (пророчит) Петр Пустота.

<i>Булгаков «Мастер и Маргарита»</i>	<i>Пелевин «Чапаев и Пустота»</i>
1. Современность (Москва 1930-х гг., линия Мастера и Маргариты, Бездомного, Берлиоза, обитателей психбольницы, и др.)	1. Современность (Москва 1910-х гг., линия Чапаева, Фанерного, Анны, Котовского)
2. История прошлого (линия Иешуа и Понтия Пилата, Левий Матвей)	2. История будущего (линия Петра и обитателей психбольницы)
3. Вечность (линия Иешуа, линия Воланда и его креатуры)	3. Вечность (линия Чапаева, линия барона Юнгерна)

Такое перераспределение хронотопа в пелевинском тексте, кажется, в большей степени отражает романные константы, подкреплением чему может служить предисловие Ургана Джамбона Тулку VII (датированное 1925 г.), которое фокусирует временную привязку к 1910-м — 1920-м гг. А если согласиться с этим допущением, то последнее соотношение временных пластов становится в большей степени булгаковским, т.к. «история» у Булгакова *угадана* Мастером в творчестве, в воображении, «история» у Пелевина *угадана* Петром во сне (другое дело, что у Булгакова история — прошлое, у Пелевина — будущее).

И в том, и в другом случае связующим звеном трех хронотических уровней служит единственный образ (у Булгакова — Воланд, у Пелевина — Чапаев). И в том, и в другом случае «сквозной» персонаж не становится непосредственным участником событий «истории» (Воланд только *говорит* о своем присутствии во время событий в Ершалаиме, Чапаев лишь *говорит* о сно-видениях Петра). Слияние-соприкосновение времен у Булгакова происходит через посредство мира сатаны, неслучайно первоначальные варианты названия романа были связаны с образом Воланда — «Князь тьмы», «Копыто консультанта», «Черный маг» и др.). Как уже отмечалось, именно именем Чапаева должен был первоначально называться роман Пелевина. Постижение слияния времен доверено у Булгакова — Мастеру, у Пелевина — Петру Пустоте. Сопоставимость этих двух пар героев заставляет внимательнее приглядеться к системе персонажных образов в романах.

Образная система романа Булгакова создается сюжетными парами героев: Мастер — Бездомный, Берлиоз — Бездомный, Иешуа — Левий Матвей,

Иешуа — Понтий Пилат, Воланд — Иешуа, Воланд — Мастер, Воланд — Маргарита, Стравинский — больные.

Образная система романа Пелевина создается сюжетными парами героев: Чапаев — Пустота, Чапаев — Анна, Чапаев — Котовский, Чапаев — Юнгерн, Тимур Тимурыч — больные.

Все они (в большей или меньшей степени) варьируют, как это понятно, одну и ту же «вечную», идеологическую для обоих романов пару «Учитель — Ученник». В этой связи очевидна ролевая параллель сопоставимых образов. И первой среди них оказывается параллель «Учителей» — «Воланд // Чапаев».

Как известно, лик сатаны подвижен и неопределен, динамичен и трансформативен. В романе Булгакова Воланд многолик, его миссия и его черты нередко трансформируются (в качестве реалистической «мотивировки» — не всегда сами черты, сколько обывательское представление о них), так же неоднозначен и многолик образ и личность Чапаева у Пелевина. Воланд даже внешне выглядит по-разному — у него то внешность профессора, то гипнотизера, то артиста, то... Чапаев у Пелевина — то интеллигент-декадент, то командир — «рубаха-парень», то факир, то «печальный дух» эпохи.

На дьявольское начало образа Чапаева у Пелевина указывает непосредственная оценка-слух (= уверенность) сослуживцев по дивизии, которые полагают, что Чапаев продал «душу дьяволу» (с. 318). Хотя и сам писатель, начиная с первой сцены появления Чапаева в романе, не маскирует инфернальные черты персонажа.

Черты внешности героев, детали их амуниции в чем-то буквально совпадают. Темная кожа лица, немецкий язык. Или, например, оба они — и Воланд, и Чапаев — оказываются владельцами шпаг, в которую, как кажется Бездомному на Патриарших прудах, превращается трость Воланда, на шпагу же опирается Воланд во время Великого бала, Чапаев же владеет даже необыкновенной шпагой, в блеске стали которой он может разглядеть (или показать) невидимое. Всеведение и всевидение Чапаева задано у Пелевина изначально, так же как и у Булгакова. Сверхъестественными возможностями наделены оба образа, хотя проявления их способностей носят иные черты, имеют различный формат.

Инспекцию жителей Москвы Воланд осуществляет посредством сеанса черной магии в Театре варьете. Не в театре, но в больнице «сеансы» проводит и еще один «двойник» Воланда=Чапаева, врач образцовой 17 психбольницы Тимур Тимурович. Причем Пелевин в значение слова «сеанс» частично вкладывает и непосредственную кинематографическую слагаемую (современное понятие «киносеанса»), т.к. участником первого (медицинского, больничного) «сеанса», придуманного Тимуром Тимуровичем, становятся киногерои — Шварценеггер и героиня сериала «просто Мария».

«Дьявольские» портретные черты ведущих персонажей — традиционные неправильности, асимметрия лица, отсутствие (или дефект) одного из глаз —

находят свое отражение и воплощение в этой персонажной паре («Шварценеггер — просто Мария»), когда лицо киногероя Шварценеггера несет на себе отпечаток явно сатанинских черт, сочетая в себе инфернальное вневременное и технологическое современное.

Как известно, имя булгаковского Воланда своими корнями восходит к «*faland*» — *nem.*, лукавый, обманщик. Пелевинский Чапаев лукавит и обманывает всечесно, хотя и не в житейски-простом, а в бытийном плане. «Фаллический» образ булгаковского слова «*faland*» находит свое отражение в фаллической образности пелевинского «сеанса» Тимура Тимуровича с участием Шварценеггера и просто Марии (вспомним пространную сцену с использованием антенны в виде фаллоса) опосредованным образом привносит в текст Пелевина звучание булгаковского слова «*faland*».

Усилиелем «воландова» начала в сеансах, проводимых Тимуром Тимуровичем, становится использование гипноза, как известно, у Булгакова послужившего для московских обывателей рациональным объяснением иррационального «сеанса» в Театре-варьете. Как помнят читавшие роман Пелевина, герой Чапаев впервые появляется в романе в театре-кафе «Музыкальная табакерка».

Мастер // Петр Пустота. Историк, прежде работавший в музее, сделавшийся писателем и поэтом (как известно, в ранней редакции «Мастера и Маргариты» герой именовался Поэтом), — у Булгакова; поэт и писатель, сделавшийся историком (традиция философского романа — герой-поэт, герой-писатель, герой-мыслитель, ибо, по Новалису, «поэт постигает природу лучше, чем разум ученого»), — у Пелевина. Как уже отмечалось, именно эта пара героев становится точкой соприкосновения всех линий хронотопа: прошлого, настоящего и будущего, Ершалаима и Москвы (у Булгакова), Москвы 1910-х и Москвы 1990-х (у Пелевина).

Оба героя — во многом персонажи автобиографические: реальный сожженный роман Булгакова воссоздан Мастером в художественном тексте. Буддийские истины Петра Пустоты освоены самим Пелевиным на Тибете. М.А.Булгаков — МАстер, Пелевин — Петр Пустота. Знаменитый «засаленный и вечный колпак» Мастера и самого Булгакова. Неслучайно и название следующего романа Пелевина — «Generation “П”», нередко понимаемое и интерпретируемое как «поколение Пелевина».

Сходство обстоятельств: постижение Истины в обоих случаях оказывается возможным «через посредство» психического заболевания и больницы, а также докторов — Стравинского у Булгакова и Тимура Тимуровича у Пелевина. Более того — видения-сны Петра Пустоты столь же реальны, как и роман Мастера (напр., Володин — не только соплатник Петра, но один из героев сцены с Черным Бароном, бароном тьмы и др.).

Идеалистическая философия обоих писателей (и героев) зиждется на учении Иммануила Канта, упоминаемого у Булгакова и «растворенного» в романе Пелевина.

«Бритый» Мастер (первое появление) оттеняет восточную, буддистскую «бритоголовость» пелевинских персонажей.

Симптоматично, что применительно к роману Булгакова можно говорить «Поэзия — это кокаин!..» (Соколов Б. Булгаков. Энциклопедия. М., 2003. С. 308), что всецело может быть приложимо и к роману Пелевина.

Пелевинский парадокс: все — ничто, нигде — везде, музыка — тишина, кажется, «очень буддийский», очень постмодерный. Но вспомним, что Маргарита обещает Мастеру: «Слушай беззвучие <...> слушай и наслаждайся тем, чего тебе не дали в жизни, — тишиной <...>».

Обретение Мастером покоя вместе с возлюбленной Маргаритой («Беречь твой сон буду я», — говорит Маргарита) символизирован переходом через Лету, через реку забвения, у Булгакова через ручей («<...> в блеске первых лучей миновали ручей и двинулись по песчаной дороге»; «память Мастера, беспокойная, исколотая память стала потухать <...>»). У Пелевина постижение героем истины, перерождение героя, обретение истиной свободы тоже достигается в пределах традиционной реки, у Пелевина этой рекой оказывается УРАЛ, «условная река абсолютной любви».

Иешуа // Юнгерн («черный барон»).

«Долевое участие» персонажей — Иешуа и Юнгерна — в пространстве обоих текстов ограничено: как Иешуа появляется в романе Булгакова на один день, так Юнгерн у Пелевина — на одну ночь.

Можно предположить, что именование героя Пелевина — «черный барон» — ведет свое происхождение от компиляции булгаковских выражений «князь тьмы» и «черный маг», рядом с которым появляется и становится участником событий *барон* Майгель.

Понимание образов Иешуа и Юнгерна достигается первым представлением и последующей взаимодополняемостью образов Иешуа — Воланд (у Булгакова), Юнгерн — Чапаев (у Пелевина). Без комментированного представления Иешуа или Юнгерна дальнейшее знакомство с ними было бы затруднено.

Подобно тому, как Воланд у Булгакова имеет свою креатуру, так у пелевинского Чапаева есть своя свита, в которой значится Анна, Петр, Котовский, водитель броневика, отчасти, Фурманов.

Сопоставление «Коровьев // Анна» очевидно. Коровьев-Фагот и кот Бегемот буквально «соткались из воздуха» у Булгакова. Рождение яви и ликов у героя Пелевина (хотя и может иметь реалистическую мотивацию) происходит из тумана...

Коллективное самоубийство («самоубийство всего человечества») — один из традиционных мотивов, связанных с нечистой силой. Образ Сердюка и ряд событий, с ним связанных, «по-восточному» коррелирует с дьявольской линией этого плана.

Даже образ «некорошой квартиры» находит себе параллель в романе Булгакова: квартира Фанерного, куда был приглашен Петр Пустота, стала по-

настоящему «некрасивой» квартирой, т.к. именно здесь Петр совершил преступление (убил фон Эрнена), в ней же неожиданным и странным образом появляется Чапаев, не говоря уже о «трансформации» (перемене имени и сферы деятельности), которая происходит с самим Пустотой.

Родство образной системы: Луна — «мастер летел, не сводя глаз с луны <...> улыбался ей, как будто знакомой хорошо и любимой»

Для современной русской литературы постмодернисткой ориентации характерно отталкивание от философской структуры мира, предложенной традиционной христианской философией: Рай = верх, ад = низ, вектор направленности соответственно вертикален и устремлен к небесам. Современные постмодернисты более тяготеют к буддистской интерпретации мироздания, в самом общем смысле сводимой к приятию всего в мире, равновеликости и равнополезности добра и зла, деиерархичности мира. И, кажется, здесь обнаруживается принципиальное противоположение между романами Булгакова и Пелевина. Но это — на первый взгляд. Фактически Булгаков едва ли не первым в русской литературе своим романом посягает на христианскую иерархию небесно-положительного начала Христа и адско-негативную интенцию сатанинского начала, Булгаков едва ли не первым уравнивает значимость двух противоположенных и противонамеренных начал, намечает их взаимооправданное равновесие и мирение¹. Иными словами роман Булгакова полемичен к традиционному прочтению христианской философии, он нивелирует их разновекторность, т.е., условно говоря, приоткрывает дверь восточной традиции, на философском уровне предуведомляя о приближении постмодернистских взглядов конца XX века. И это одна сторона проблемы: Булгаков в движении с запада на восток. Другая сторона — Пелевин, который, кажется, пишет первый русский «буддийский» роман, но на самом деле остается истинным христианином, приверженцем этико-эстетической стороны православного мировидения². Пелевин стилизует свое повествование под буддистскую притчу, но генетически близкое писателю христианство обнаруживает себя на различных уровнях: христианская троица дает себя знать в троичности структурной композиции романа, в организации системы образов повествования, троекратность становится основой художественного осознания действительности, этико-эстетические константы христианства выступают опорными в обретении и осознании гармоничности творения, созидания истины и постижения себя. Тем самым Пелевин продолжает традицию философского осмыслиения действительности по-булгаковски: при внешнем приближении к восточной традиции, на самом деле, продолжает традицию булгаковского (neo-христианского) дуализма добра и зла.

¹ Ср.: «Нетрадиционность Воланда проявляется в том, что он, будучи дьяволом, наделен некоторыми явными атрибутами Бога» (Соколов Б. Булгаков: Энциклопедия. М., 2003. С. 173).

² Хотя герой Пелевина говорит о своем «католическом воспитании» (с. 319).

Пелевин пишет христианский роман в буддистских одеждах, тем самым знаменуя де-иерархическое пересоздание православной мифо-философии в художественную философию постмодерна.

Факт косвенного значения.

Известно, что первая попытка опубликования «Мастера и Маргариты» была осуществлена Булгаковым в 1929 году — издательство «Недра» фрагмент романа под названием «Фурибуンда» (или «Мания фарибунда») под псевдонимом «К. Тугай». Некоторые исследователи (напр., Б. Соколов)¹ высказывают предположение, что этот псевдоним восходил к фамилии героев из рассказа «Ханский огонь». Не углубляясь в исследование истоков фамилии, обратим внимание лишь на то обстоятельство, что псевдоним у Булгакова несет на себе следы явно восточного происхождения.

Любопытно, что, используя прием сюжетной маскировки, Пелевин также дает своему издателю восточное имя — предисловие написано Урганом Джамбоном Тулку VII в местечке под названием Кафка-юрт.

Ориентация Пелевина на буддистскую традицию объяснима, но почему Булгаков подписывается восточным именем? Вопрос риторический. В данных обстоятельствах важна констатация нитей соединения и соположения текстов романов.

Следуя предлагаемым наблюдениям над текстом романа Пелевина, следя за предложенными параллелями, может (и должно) сложиться впечатление, что выдвинутые сопоставления носят «натянутый» характер, что они не абсолютны, а скорее относительно-ассоциативны. Но в том и состоит своеобразие восприятия булгаковской традиции в творчестве Пелевина — последний пишет роман « тот», да «не- тот», он не сознательно попостмодернистски следует Булгакову, играя с претекстом, не включает интертекстуальность в сферу художественного переосмыслиния, но следует Булгакову на более тонком, соприродном уровне — он не сознательно пересоздает роман, а (почти) бессознательно, «на генетическом уровне» берет его в качестве образца «русского философского романа» нового времени. Пелевин не ведет постмодернистскую игру с булгаковским текстом, а воспринимает и продолжает традицию булгаковского философского постижения истины, осмыслиения себя и мироздания. Булгаковский роман оказывается глубоко созвучен времени постмодерности, от-литературность романа, наложение фантастики на суровый реализм, совмещение мифологизма и исторической достоверности оказывается современно и своевременно для настоящего.

В этом смысле Пелевин со всей основательностью и последовательностью может быть назван продолжателем традиций Михаила Афанасьевича Булгакова в современной русской литературе. Постмодернизм оказывается не менее созвучен творчеству Булгакова, чем творчеству Пелевина, неслучайно некоторые современные исследователи и критики ведут начало постмодернистского летоисчисления не от Андрея Битова или Венедикта Ерофеева, но от Владимира Набокова и Михаила Булгакова. Т.е. на

¹ Соколов Б. Булгаков. Энциклопедия. М., 2003. С. 320.

основании приведенного анализа можно скорректировать хронологические рамки появления постмодерна на русской почве и указать на соприродность и органичность явлений постмодерна русской современной и классической литературе. Сопоставительные связи в творчестве двух писателей позволяют не отделить постмодерн от традиций русской литературы XIX–XXI вв., а осознать их взаимосвязь и преемственность.