

Михаил Булгаков, его время и мы

Коллективная монография под редакцией Гжегожа Пшебинды и Януша Свежего, Краков 2012

*Елена Александровна Иваньшина**

Россия

КУЛЬТУРА ПРОТИВ ИСТОРИИ: О РАБОТЕ МАШИНЫ ВРЕМЕНИ У М. А. БУЛГАКОВА¹

Булгаковское творчество манифестирует тип культуры, который Ю. М. Лотман определяет как семантический (символический)². Такой тип культуры предполагает описание себя как совокупности текстов; для этого типа моделирования действительности характерно представление о том, что в н а ч а л е б ы л о с л о в о. В булгаковском творчестве слово (текст) наделяется признаками настоящей, подлинной действительности, которая является противовесом истории как реальности неподлинной.

Булгаковский текст³ дает все основания для того, чтобы рассматривать его как модель культуры. Учитывая, что культура является формой

* Доктор филологических наук, профессор, работает в Воронежском государственном педагогическом университете.

¹ Работа выполнена при финансовой поддержке РГНФ в рамках исследовательского проекта 12-04-00041 «Семиотика и типология русских литературных характеров (XVIII–начало XX вв.)».

² О специфике этого типа культуры см.: Ю. М. Лотман, *Семиосфера*, Санкт-Петербург 2001, с. 402–407, 490–497. К этому типа относится культура Средневековья.

³ Имеется в виду художественное наследие как единое целое, обладающее устойчивыми структурными свойствами.

коллективной памяти, можно сказать, что структура булгаковского текста и представляет собой – в своей инвариантной основе – репрезентацию пространства культурной памяти⁴. Структура такого пространства соотносима со структурой палимпсеста – многослойного письма, в котором «нижние» слои являются более ценными⁵. «Старое» и «новое» – фундаментальная оппозиция булгаковского мира. Положительным членом этой оппозиции является «старое»; такая ситуация соотносима со средневековой культурной установкой, где старое – синоним образцового⁶.

Будучи замкнутой областью на фоне не-культуры, культура, с одной стороны, охраняется от времени, а с другой стороны, воспроизводится во времени, пересоздается заново. В этом она подобна мифам, которые Я. Ассман определяет как фигуры воспоминания, в которых прошлое «сворачивается» и воскрешается⁷. Контроль над сохранностью ядерных структур памяти в культуре символического типа осуществляется с помощью ритуалов. Образцовые тексты ретранслируются; повторение имеет информационную ценность, поскольку восстанавливает утраченное знание и реставрирует деформированную структуру⁸. Повторение – репетиция. Смысл репетиции в том, чтобы что-то выучить, запомнить; у тематизирующего репетиционный процесс Булгакова репетиция – повод вспомнить⁹. В условиях смены культурной парадигмы репетиция выполняет функцию «обучения культуре».

Носителями культурной памяти, ответственными за сохранность ее механизма и правильность его работы, обычно являются шаманы, барды, жрецы, учителя, художники, писатели, ученые и т. д.¹⁰ Творящий субъект

⁴ Функцию культурной памяти (общение между аудиторией и культурной традицией) Ю. М. Лотман называет в числе коммуникативных функций текста. См.: Ю. М. Лотман, *История и типология русской культуры*, Санкт-Петербург 2002, с. 160.

⁵ Палимпсест представлен «концентрическим» аналогом – «вложенными» друг в друга и друг другу подобными объемами (тексты в тексте).

⁶ В *Адаме и Еве* «старички» – одно из кодовых слов; все с т а р о е здесь соотносится с найденной Маркизовым с т а р о й к н и ж к о й (Библией).

⁷ Я. Ассман, *Культурная память: Письмо, память о прошлом и политическая идентичность в высоких культурах древности*, Москва 2004, с. 55. Ср.: «Миф – это обосновывающая история, историю, которую рассказывают, чтобы объяснить настоящее из его происхождения» (там же).

⁸ А. Байбурин, *Ритуал в традиционной культуре. Структурно-семиотический анализ восточнославянских обрядов*, Санкт-Петербург 1993, с. 11–13.

⁹ О репетиционном сюжете у Булгакова см.: Е. А. Иваньшина, *Театральная репетиция и «обучение культуре» (к проблеме перевода в творчестве М. А. Булгакова)*, «Филологические записки», вып. 30, Воронеж 2011, с. 153–173.

¹⁰ Я. Ассман, *Культурная память...*, с. 56–57.

– «инструмент» воспроизводства культуры, то есть канал связи времен. Подобно сказочному герою, пишущий является посредником между тем царством и этим (в пространстве) и между прошлым и настоящим (во времени)¹¹. Мир мертвых переосмысливается Булгаковым как мир культуры (мир отсутствующих персонажей). Путешествие в царство мертвых и пребывание там с инициационной целью – скрытая интрига булгаковского сюжета.

Утрата традиции как первозданного состояния, символически выраженного через образ сокровищницы, – глубинная мотивация этого сюжета; сокровища – его системная составляющая¹². Булгаковские сокровища принадлежат литературному ряду (являются игровыми аналогами слова, которое утрачено или испорчено). Реконструкция культурной памяти разыграна у Булгакова как поиск и присвоение утаенных сокровищ. Параллельно персонажам в такой поиск втянут и читатель, для которого местом сокрытия сокровищ становится текст. Проникновение в глубину палимпсеста соотносимо с проникновением в сокровищницу. Память – преобразование, «собрание» времени в пространстве, которое становится «фокусом» сведенных времен, символическим эквивалентом которого является золото¹³.

Память не склад информации, а механизм ее регенерирования. В частности, хранящиеся в культуре символы, с одной стороны, несут в себе информацию о контекстах, с другой, для того, чтобы эта информация «проснулась», символ должен быть помещен в какой-либо современный контекст, что неизбежно трансформирует его значение. Таким образом, реконструируемая информация всегда реализуется в контексте игры между языками прошлого и настоящего¹⁴.

¹¹ В. Н. Топоров, *Об «экзотропическом» пространстве поэзии (поэт и текст в их единстве)*, в кн.: *От мифа к литературе*, Москва 1993, с. 25–42.

¹² В частности, в *Полотенце с петухом* сокровищем является богатейший инструментарий Леопольда Леопольдовича, в *Морфии* – сам морфий (химический эквивалент сна как превращенной формы памяти и одновременно – средство забвения); в *Белой гвардии* сокровища сосредоточены у Василисы, в *Беге* – у Корзухина; сокровищем является и бывшая жена Корзухина Серафима, которая связывает ее «хранителей» общей судьбой. В *Багровом острове* явные сокровища представлены туземным жемчугом и валютой; к разряду скрытых сокровищ относится пьеса Дымогацкого; еще одно сокровище – голубая чашка Марии Антуанетты, которую разбивает Бетси, – вещный аналог культурной традиции. Действие в *Зойкиной квартире* сводится к вытаскиванию денег у Гуся. К сокровищам, которые передаются по наследству, у Булгакова относится и жилплощадь. Борьба за жилплощадь переосмысливается как борьба за место в культуре.

¹³ Ср.: А. И. Иваницкий, *Исторические смыслы потустороннего у Пушкина: К проблеме онтологии петербургской цивилизации*, Москва 1998, с. 21.

¹⁴ Ю. М. Лотман, *Семиосфера...*, с. 618.

Работа такого механизма особенно наглядно представлена в пьесах *Багровый остров*¹⁵ и *Адам и Ева*¹⁶. Функциональным аналогом культурной памяти как текстопорождающего механизма в булгаковском художественном мире является различная а п п а р а т у р а, в которой материализуется нематериальный творческий инструментарий мастера; секрет аппаратуры передается от старшего младшему по цеху¹⁷; смысл аппаратуры – в противостоянии разрушительному времени. Различные оптические аппараты не только способствуют развитию событий в фабульном плане, где они являются атрибутами персонажей, но и представляют собой аналоги авторской фантазии как силы, в которой определяющим моментом является специфическое креативное зрение, которое «активируется» утратой и своеобразно возмещает ее, представляя отсутствующее (утраченное) как присутствующее.

Память – категория моделирования мира, его упорядочивания; ее моделирующий характер проявляется в удвоении мира; память – не мир, а его образ, копия, двойник¹⁸. Особое место, отведенное в булгаковском сюжете оптике, объясняется необходимостью инструментального удвоения зрения в рефлексии о памяти. Место памяти соотносимо с театром: оно функционирует как оптический прибор, удваивающая и искажающая машина. Удвоения и деформации, которые производит машина памяти, связаны с неизбежным наложением воображаемого на реальное; возвращение деформирует прошлое, создавая его по образу настоящего. И, наоборот, настоящее пересоздается по старому культурному образцу (*Адам и Ева*).

Зеркало – символический предмет, в котором актуализируется функция памяти. Коррелят зеркала – волшебное «лекарство» (морфий, опиум). Зеркало является и метафорой сновидения. Работа памяти и работа

¹⁵ В *Багровом острове*, используя отыгранный «реквизит», автор (ср. с директором театра) приспособливает его к требованиям текущего репертуара и представляет новую пьесу, «сшитую» из старого материала, который в процессе репетиции начинает просыпаться, подобно вулкану, и заслонять собой новую форму. Базой заимствования является театральная кладовая – вещественный аналог культурных «закромов».

¹⁶ В *Адаме и Еве* старый и новый тексты об Адаме и Еве поставлены в ситуацию соперничества. Генеральным событием здесь становится обретение памяти как возвращение старого текста; функцию культурной памяти выполняет испорченная книжка, найденная в подвале Маркизовым.

¹⁷ Вспомним шкаф с богатейшим инструментарием Леопольда Леопольдовича в *Полотенце с петухом*.

¹⁸ Основные смысловые оппозиции памяти – «копия – подлинник» и «прошлое – настоящее». См.: Е. Фарино, «Я помню (чуждое мгновенье...)» и «Я (слово) позабыл», «Wiener Slawistischer Almanach» 1985, Band 16, с. 32.

сновидения имеет сходные механизмы (вытеснение, замещение, сгущение, монтаж образов). Память – актуализация утраченного, вытесненного; сон – реактивация прошлых (вытесненных) впечатлений (переживаний). Память – театр теней, зеркало, в котором отражается нечто отсутствующее. В зеркале памяти преодолеваемым расстоянием становится время; посредством зеркальных отражений времени сводятся в одном пространстве, приобретающем свойство панхронности (ср. с пространством музея или библиотеки). Функции зеркала выполняет книга – основное в булгаковском мире «место» памяти и главное сокровище. Панхронное пространство – пространство текста, в котором совмещаются разные хронотопы.

Память – трансформирующее устройство, изменяющее исходный материал. Таким материалом у Булгакова является история. Актуализации культурной памяти способствуют катастрофы – ситуации слома, смены культурной парадигмы, сталкивающие несовместимые тексты. Моделируя ситуацию культурной катастрофы, Булгаков разыгрывает в своем творчестве в разных вариантах процесс вытеснения (уничтожения, деформации) одних текстов (старых) другими (новыми). История в этом случае тоже читается как текст. При этом испорченные или уничтоженные тексты разными способами напоминают о себе, и ситуация осознания утраты запускает механизм реконструкции культурной памяти, соотносимый с археологическим раскопом или с прочтением размытого письма, найденного в бутылке (океаном, доставившим письмо, в этом случае является время).

Идеальным текстом в символическом типе культуры является текст отсутствующий, проступающий сквозь разрывы, бессвязности и то, что случайно сохранилось после уничтожения (порчи); он подобен той книге, которую находит и восстанавливает Маркизов, и является действующим аналогом машины времени. Самое ценное в булгаковском мире всегда отсутствует (является скрытой величиной)¹⁹. Осознание утраты компенсируется памятью, которая обладает воскрешающей силой: она «пересиливает» отсутствие и умножает утраченное как невротический симптом. Неслучайно поведение помнящих персонажей строится как невротическое. Утраченные тексты обнаруживают способность к регенерации, в процессе которой текст-источник неизбежно деформируется,

¹⁹ Отсутствующий персонаж – системное у Булгакова явление: таковы Леопольд Леопольдович в *Записках юного врача*, Мифическая личность в *Зойкиной квартире*, Варрара Морромехов в *Багровом острове*, Мольер в *Полоумном Журдене*, профессор Буслов в *Адаме и Еве* (именно к нему направляется профессор Ефросимов).

сталкиваясь с другими текстами; результатом метаморфозы оказывается новый текст, который тем не менее несет в себе память о своих предшествующих состояниях²⁰.

Большинство булгаковских текстов объединено «профессиональной» темой и представляет мир в образе мастерской (зоологической, медицинской, швейной, театральной, химической); все мастерские являются иноформами творческой лаборатории мастера (писателя). В мастерской изготавливается некая «вещь», которая становится мостом, соединяющим настоящее с прошлым. Мастерская, будь то земская больница, операционная, кабинет, ателье или театр, становится местом сцепления с прошлым, то есть местом памяти, где прошлое экспонируется в странных, искаженных формах (ср. с кунсткамерой или музеем). Памятной «вещью» может быть обыденная вещь (полотенце в *Полотенце с петухом*), оптический аппарат (*Роковые яйца* и *Адам и Ева*), экспериментальное существо (*Собачье сердце*), одежда (*Зойкина квартира*), спектакль (*Багровый остров*, *Мастер и Маргарита*), книга (*Адам и Ева*, *Мастер и Маргарита*), машина времени (*Блаженство*, *Иван Васильевич*). Все названные «вещи» аккумулируют память как «свернутое» прошлое, которое, разворачиваясь вновь как и н о е, провоцирует на узнавание. Все перечисленные памятные «вещи» соотносятся с текстом, представляют собой его аналоги, то есть образуют уровень метаописания. Последняя из названных вещей (машина времени) выполняет функцию метатропа по отношению ко всему ряду: булгаковский текст выполняет функцию машины времени как генератора культурной памяти.

В *Роковых яйцах* конфликт текстов инсценирован на биологическом материале. В результате столкновения, соперничества, взаимного вытеснения двух текстов (назовем их условно текст Персикова и текст Рокка) образуется третий текст-монстр (гигантские змеи), который хранит память о вошедших в него разнородных культурных «вкладах»²¹. Рокк представляет историю и одержим будущими победами в области куроводства; Персиков представляет культуру, является гением места и хранителем научных традиций в области змееводства. В концентрической композиции повести мир Персикова – внутренняя сфера (ср. с зародышем яйца); внешнюю сферу представляет Рокк. В результате серии обменов внутреннее и внешнее взаимно перекодируются (ср. с выворачиванием).

²⁰ Таким текстом является роман, который – на основе разнородного материала – сочиняет сам Маркизов.

²¹ В *Собачьем сердце* аналогичным текстом-монстром оказывается Шариков.

Открытие Персикова связано с уходом жены, неслучайно оно начинается с рассматривания цветного завитка, напоминающего женский локон, то есть замещающего жену. Связь завитка с волосами актуализирует его мнемонический потенциал²². Открытие Персикова – освобождение памяти, которая начинает «разворачиваться» и из цветного завитка превращается в змею; гигантский удав «присваивает» жену Рокка, подобно тому, как некий оперный тенор ранее присвоил жену Персикова. Налицо обмен ценностями, который спровоцирован изъятием камер.

Яйцо выполняет функцию генетического кода – наследственной информации, которая соотносима с культурной памятью и которую не берет в расчет не разбирающийся в яйцах Рокк. По сути, яйцо – аналог текста как поля методологических операций. Историю с яйцами можно прочесть как разыгранный на экспериментальном материале сюжет, в котором проявляется креативная функция памяти в процессе создания новых текстов (точнее, в процессе перехода от старых текстов к новым). Яйцо – свернутый космос²³.

В *Роковых яйцах* функцию машины времени выполняет зеркальная аппаратура. Зеркален и сюжет повести, в которой история профессора «встречается» с симметричной историей попадания Дроздовой. Сплетение двух цепей подобно столкновению языков в семиотической системе; оно приводит к катастрофе, которая соотносима со смысловым взрывом; в результате такого взрыва образуются новые тексты²⁴. Взрыв превращает неперебиваемое в переводимое. Виновниками катастрофы становятся дублиеры Персикова – Иванов и Рокк, которые вместе с камерами перенимают память Персикова. Связанные с памятью о жене, камеры являются магическим наследством, или сокровищем. Отбирая у профессора камеры, Рокк отнимает овеществленный в них дар; вместе с этим даром он получает «в нагрузку» и память Персикова, которая переходит к нему как дух отнятой вещи. Следствием затеянного Рокком куроводческого эксперимента становится гибель его жены (жена Персикова тоже умирает).

Камеры Персикова – Иванова – своего рода машина времени, точнее, машина памяти, которая реактивирует память места. Таким местом

²² Способность помнить / забывать непосредственно связывалась с волосами; память представлялась свойством волос. См.: А. Байбурин, «Развязывание ума», в кн.: *Лотмановский сборник*, вып. 1, Москва 1995, с. 677.

²³ В этом оно подобно мифам, определяющимся Я. Ассманом как фигуры воспоминания, в которых прошлое «сворачивается» и воскрешается. Яйцо соотносимо с гипофизом, о котором рассуждает профессор Преображенский в *Собачьем сердце*.

²⁴ Ю. М. Лотман, *Семиосфера...*, с. 26–30.

памяти становится поместье Шереметевых. Происходящее в поместье – своеобразное возвращение прошлых событий. Куриный и змеиный мор в *Роковых яйцах* – зоологическая проекция исторического времени. П е - с т р а я л е н т а истории с определенного момента начинает раскручиваться в обратном направлении. Наступающая вследствие эксперимента Рокка катастрофа запускает механизм узнавания: место, в котором вырашивал своих цыпляток Рокк, срабатывает как место памяти, где снова разыгрываются события войны 1812 года.

Яйца – ресурс культурной памяти; воскрешенная фантазией художника (=камеры), память культуры дает новые затейливые «побеги». Яйца – языки, смешение которых в пространстве семиосферы обеспечивает процесс текстообразования. Этот процесс инсценирован в *Роковых яйцах* как преобразование (перевод) нового исторического материала на язык культуры; эксперимент Рокка направлен в противоположную сторону и является попыткой поставить гений Персикова на службу истории.

Еще один вариант возвращения разыгран в повести *Собачье сердце*. Функцию машины времени здесь выполняет хирургическая операция, в результате которой воскресает покойник Клим Чугункин. *Собачье сердце* – святочная повесть: ее фабула приурочена ко времени, являющемуся кризисным; это время как нельзя лучше соответствует тому историческому перевороту, который осознавался как преображение мира и который художественно переосмыслен в повести. В *Собачьем сердце* событие переворота удвоено: социальный переворот (революция и смена власти, инвертирующая отношения между верхами и низами) воспроизведен в научном опыте Преображенского, цель которого – омоложение – связана с временной инверсией.

Однако Преображенский у Булгакова выступает оппонентом революционного переустройства мира, он традиционалист; проблема о м о л о - ж е н и я, которой он занимается, предполагает определенную стратегию управления временем – умение обращать его вспять, к точке Первотворения, что характерно для ритуала, в котором суть и смысл о б н о в л е н и я воплощены в максимальной степени²⁵. Имя экспериментальной собаки и фамилия нового существа связаны с идеей переделки мира, который традиционно представляется как ш а р. Тема переделывания мира (или его преображения) является ключевой и для календарных обрядов, и для обрядов жизненного цикла. В булгаковской повести, тематизирующей переделку мира, ситуация перехода воспроизводится на трех уровнях:

²⁵ А. К. Байбурин, *Ритуал в традиционной культуре...*, с. 14.

1) смена исторической парадигмы; 2) смена календарного года; 3) завершение жизненного цикла (возможная смерть Шарика и смерть Чугункина).

Ритуальную ситуацию в *Собачьем сердце* можно обозначить как «чужое в своем», как в случае смерти или рождения ребенка (смерть представляет Чугункин, ребенком является Шариков); «своему» в этом случае отводится функция защиты границ. «Чужое» либо выпроваживается (вынос покойника), либо превращается в свое (превращение новорожденного в человека). «Свое» – квартира Преображенского, обособленностью напоминающая остров. «Чужое» появляется в квартире сначала в лице Швондера и его шайки; «чужим» становится дом, перешедший в управление Швондера, так что «свое» пространство окружено «чужим» и угрожающе сужается (уплотнение). Одной из причин совершения ритуала как раз и является сужение своего пространства, размывание границ между своим и чужим, стремление «чужого» поглотить «свой» мир²⁶.

Научный эксперимент Преображенского выполняет ритуальную функцию, разрушая границу между «своим» и «чужим» мирами (впускает смерть), что совершенно «законно» как раз в период основного годового ритуала, когда картина дезорганизации и бесструктурности создавалась намеренно (в частности, с помощью ряженья), как ситуация временного хаоса, необходимая для обновления мира, разделения сфер и упрочения границ между ними²⁷. В ритуале с помощью серии обменов восстанавливается утраченное равновесие между «своим» и «чужим», причем это восстановление является одновременно и преобразованием, которое чаще всего интерпретируется в традиционной ритуалогии как «смерть – возрождение»²⁸. Именно это – нарушение границы и ее восстановление – и происходит в событийной цепочке *Собачьего сердца*. Первая операция нарушает исходный порядок: совершается подмена живого («своего») мертвым («чужим»). В лице Шарикова происходит вторжение «чужого» (смерти) в пределы «своего», что и означает продолжение (усугубление) кризисной фазы: квартира Преображенского тоже получает признаки «чужести», которые еще раньше получил калабуховский дом. Это обратное по сути действие имеет важное ритуальное значение, являясь «негацией негативного» (погашением нежелательного) и обеспечивая возврат к ближайшему генерационному узлу, из которого начнется правильная генерация. Изнаночные действия Преобра-

²⁶ Там же, с. 187.

²⁷ Там же, с. 133.

²⁸ Там же, с. 148.

женского (операция) как бы дублируют действия вредоносных сил, но фактически (если исходить из ритуальной логики) направлены против них. Первая операция соотносима с изготовлением ритуального символа (куклы, чучела), который, пожив немного, будет уничтожен второй (обратной) операцией; уничтожение символа означает завершение кризиса и восстановление порядка в квартире (возвращение к изначальной ситуации), которое, в свою очередь, должно способствовать восстановлению порядка в доме (одолению Швондера). Дом – модель истории. Как и подобает жрецу, Преображенский все делает правильно, то есть в соответствии с ритуальной (святочной) логикой. Он совершает магический акт, направленный на восстановление старого, традиционного порядка, то есть и в самом деле «лечит» время. Происходит возвращение действия в начальную точку. Опыт Преображенского вписывается в опыт истории как текст в текст (подобным образом профессорская квартира вписана в калабуховский дом, который разрушает Швондер) и удваивает его в функции метатекста. Но исторический и научный эксперименты в повести зеркальны (направлены в противоположные стороны). Два карнавальных по сути эксперимента сходятся в одном пространственно-временном континууме, фокусируются на одном объекте и образуют единое поле значений, что дает эффект взаимовыводимости. Шарик и Чугункин в этом опыте эквивалентны языкам (текстам), которые смешиваются в новом лабораторном существе, «работающем» как семиотическое устройство (текст в тексте). Интересно, что при пересадке живой собаке гипофиза и семенников с трупа побеждают гены покойника. От собаки в новом существе по сути остается только жизненная сила; собака – биологический коридор (ворота, мост), по которому Чугункин возвращается из небытия (куда, в свою очередь, погружается Шарик). Появление Шарика соотносимо с играми ряженых; операция – своего рода выворачивание пространства наизнанку. В числе традиционных святочных масок есть маска «умруна» (покойника), который неожиданно оживает и пугает людей. В *Собачьем сердце* «умрун» – Чугункин.

М. Булгаков осуществляет противостояние истории с позиций хранителя культуры. В многоязычной булгаковской реальности, диффузно совмещающей в себе различные культурные коды, утверждается приоритет культуры над историей. «Не только читателю, но и самим героям [...] историческая действительность представляется чем-то вроде пересыщенного раствора, из которого ежеминутно выпадают кристаллики „готовых“ смыслов», – отмечает Е. А. Яблоков²⁹. Культурно «обживая»

²⁹ Е. А. Яблоков, *Роман Михаила Булгакова «Белая гвардия»*, Москва 1997, с. 17.

тот, в сущности, варварский, хаотический процесс, каким является не оформленная по законам того или иного искусства история, соотнося текст реальности с текстом культуры, М. А. Булгаков придает истории модус несуществования. История приводит к гибели культуры, и, актуализируя те или иные культурные ассоциации, автор являет культуру не просто сопротивляющейся субстанцией, вливающей в историю свою жертвенную кровь, но силой, одолевающей историю, вписывающей ее в себя, подчиняющей ее своим ритуальным практикам и подвергающей историю негации. Аллюзивно связываясь одновременно с несколькими уже бывшими и временами, время у Булгакова сопротивляется линейному ходу истории.

Самый показательный пример противостояния истории и культуры – пьеса *Адам и Ева*: история разрушает культуру (итогом такого разрушения становится порча книжки, которую находит в подвале Маркизов), но культура «подрывает» историю, противопоставляя ей альтернативное прочтение реальности (такое прочтение как раз и содержится в испорченной книжке). Главным событием пьесы становится обретение культурного опыта (ср. со старой испорченной книжкой) в процессе переживания истории. Память культуры противостоит истории, осуществляя «негацию негативного»³⁰. Новый текст (текст истории) всегда открывается у Булгакова как старый, актуализируя процедуру узнавания (ср. с воскрешенным покойником в *Собачем сердце* и старой книжкой об Адаме и Еве). Память (именно она является машиной времени) становится связующей силой, скрепляющей эпизоды временного потока.

* * *

При помощи памяти настоящее можно отодвинуть в прошлое или прошлое придвинуть к настоящему и подменить им настоящее, что создает эффект соприсутствия нескольких исторических пластов³¹. Такие подмены разыграны в пьесах о машине времени. И. Е. Ерыкалова отмечает, что роман о дьяволе для автора *Блаженства* был тем, чем для Рейна была машина времени³². Еще раньше подобную мысль выразил Е. А. Яблоков:

³⁰ Е. Фарино, *Паронимия – анаграмма – палиндром в поэтике авангарда*, «Wiener Slawistischer Almanach» 1988, Band 21, с. 37–63.

³¹ Е. Фарино, «Я помню (чудное мгновение...)»..., с. 32.

³² И. Е. Ерыкалова, *Фантастика Булгакова: Творческая история. Текстология. Литературный контекст*, Санкт-Петербург 2007, с. 167.

В художественном мире Булгакова деятельность «мастера» – ученого или художника – связана с поиском способа преодолеть время (то есть выйти в вечность), а научное открытие или созданное произведение представляет собой модификацию «машины времени»³³.

К числу научных экспериментов со временем Е. А. Яблоков относит эксперименты литературные (гениальные творения булгаковских мастеров с помощью озарения тоже преодолевают время)³⁴.

В пьесах о машине времени отрефлектирован характерный для булгаковского художественного мира принцип совмещения хронотопов в пространстве одного текста, принцип зеркальности хронотопов по отношению друг к другу, принцип сновидческой организации материала; данные пьесы можно рассматривать как метатексты, удваивающие и делающие предметом специального рассмотрения тот художественный механизм, который в других текстах вынесен за рамку и просто работает.

Инженер Рейн объявляет время фикцией:

Да впрочем, как я вам объясню, что время есть фикция, что не существует прошедшего и будущего... Как я вам объясню идею о пространстве, которое, например, может иметь пять измерений?..³⁵

Булгаковское пятое измерение – измерение культурной памяти. Расположение текстов в пространстве культурной памяти имеет не синтагматический, а континуальный характер. В пьесах о машине времени время изображено как пространство³⁶, и движение во времени соотносится с переходом из комнаты в комнату. Актуализация времени как пространства происходит в комнате Михельсона / Шпака, которая становится каналом связи наряду с машиной времени; именно здесь овеществляется материя времени, здесь образуется г е н е р а т и в н ы й у з е л (овеществленный, в свою очередь, в узле Милославского, в котором остается его старая одежда, переходящая затем в пользование Иоанна). Машина времени выполняет функцию коридора, моста, связывающего «остановки»

³³ Е. А. Яблоков, *Нерегулируемые перекрестки*, Москва 2005, с. 202.

³⁴ Е. А. Яблоков, *Художественный мир Михаила Булгакова*, Москва 2001, с. 116.

³⁵ М. А. Булгаков, *Блаженство*, в кн.: он же, *Пьесы 1930-х годов*, Санкт-Петербург 1994, с. 110.

³⁶ Ассоциация времени и пространства характерна для космологического понимания времени. «Космологическое сознание предполагает соотнесение событий с каким-то первоначальным, исходным состоянием, которое как бы нигде не исчезает – в том смысле, что его эманация продолжает ощущаться во всякое время. События, которые происходят в этом первоначальном времени, предстают как текст, который постоянно повторяется (воспроизводится) в последующих событиях». См.: Б. А. Успенский, *Избранные труды. В трех томах*, т. 1, Москва 1996, с. 26.

в том или ином времени как зеркальные проекции, которые легко совмещаются друг с другом, подобно концентрическим кругам. Все пространство времени, материя времени как будто достается из комнаты Михельсона / Шпака, словно из шкафа (ср.: «шпак» и «шкап»). Время становится вещью, которую можно изъять и заменить. В пьесах о машине времени время и костюм – явления одного порядка; неслучайно среди вещей, украденных Милославским у Шпака, значатся костюм и пальто, часы, портсигар и несколько строк из Пушкина; все эти предметы – «сгущенные», материализованные формы времени. Перемещение во времени аналогично переодеванию. Такое перемещение соотносимо с театром, неслучайно именно привычные к переодеваниям артисты (Милославский и Зинаида) адекватно ведут себя в ситуации смещения времен; они же остаются в выигрыше (Зинаида – с монетами, Милославский – с панагией патриарха).

Тема путешествия во времени замещает в *Блаженстве* и *Иване Васильевиче* тему смерти, являющуюся неотъемлемой составляющей карнавала. Дом, в котором находится квартира, где живут Рейн и Михельсон и секретарствует Бунша, расположен в Банном переулке³⁷, и баня здесь не только отсылает к одноименной пьесе В. Маяковского (где тоже фигурирует машина времени), но и соотносится с «переходным» характером происходящего. Путешествие в Блаженство – путешествие в царство мертвых. Тема путешествия во времени и признание времени фикцией продиктована страхом смерти. Машина времени – аналог искусства, роль которого в преодолении смерти составляла предмет философских размышлений писателей³⁸.

В пьесах о машине времени изображается механизм оптической иллюзии, или присутствия в отсутствии, видимости невидимого. Феномен «присутствия в отсутствии» имеет отношение и к тайне времени, и к тайне искусства. О ситуации отсутствия в присутствии пишет О. М. Фрейдберг в связи с паллиатой (комедией плаща, представленной в творчестве Плавта), отмечая, что паллиата – основа сюжетов из цикла «жизнь есть сон» и что через всю паллиату проходит понимание сна как состояния «отсутствия в присутствии». «Это есть понимание смерти, неотдели-

³⁷ С баней соотносима и фамилия Чугункин. Чугунка, как и каменка – название печи (с ядрами и чугунным боем), которая является важнейшей частью бани. Шар – одно из названий бани. См.: В. И. Даль, *Толковый словарь живого великорусского языка. В четырех томах*, т. 1, Москва 1935 (воспроизведено со второго издания 1880–1882 гг.), с. 45. Ср.: Печь в бане – текст в тексте – Чугункин в Шарике.

³⁸ В. В. Иванов, *Категория времени в искусстве и культуре XX века*, в кн.: *Ритм, пространство и время в литературе и искусстве*, Ленинград 1974, с. 55.

мой от жизни, соприсутствующей в ней»³⁹. «Отсутствие в присутствии», или состояние одновременности смерти и жизни, – «состояние двойников, не отделенных друг от друга ни в пространственном отношении, ни во временном»⁴⁰. И в этом рассуждении об одновременности смерти и жизни О. М. Фрейденберг приходит к тому же выводу, что и булгаковский изобретатель машины времени:

Но что значит в переводе на понятийный язык эта одновременность? Конечно, одно: она означает, что понятия времени нет вообще⁴¹.

Если время – фикция, о чем говорит Рейн / Тимофеев и пишет О. М. Фрейденберг, то и машина времени – иллюзион, инструмент визуализации невидимого, подобный микроскопу или зеркалу.

Динамику паллиаты О. М. Фрейденберг сравнивает с динамикой карусели, мчащейся на одном месте, или с шарманкой. У Булгакова машина времени сама по себе напоминает шарманку, неслучайно она соотносится с патефоном⁴². «Шарманочность» действия особенно очевидна, если рассматривать две пьесы как единое целое, внутри которого будущее и прошлое соотносены не только с настоящим (завязка), но и друг с другом и представляют собой комбинацию одних и тех же мотивов.

Время в *Блаженстве* и *Иване Васильевиче* раскрывается как периодическая система элементов, которые соотносятся по принципу подобия; сама «материя» времени подобна зеркалу. Такое время мыслится как обратимое⁴³. Пьесы о машине времени демонстрируют связь времен и возможность их смешения в одном карнавальном пространстве, что соотносимо с идеей «присвоения» времени Милославским. Таким панхронным пространством является пространство культуры (текста, книги). С подобным смешением читатель *Мастера и Маргариты* столкнется на знаменитом балу, который Воланд устроит в комнате покойного Берлиоза.

По утверждению О. М. Фрейденберг, интрига паллиаты представляет собой одну из форм фокуса и направлена на выкрадывание денег у старика⁴⁴. Такая интрига прямо согласуется с булгаковской ситуацией

³⁹ О. М. Фрейденберг, *Миф и театр*, Москва 1988, с. 42.

⁴⁰ Там же.

⁴¹ Там же. Выделено мной. – Е. И.

⁴² С работой патефона сравнивает звуки тимофеевского аппарата Милославский, прислушиваясь к звукам у двери инженера.

⁴³ Время, лишённое необратимости, мыслилось бы как пространство. См.: Я. Ф. Аскин, *Категория будущего и принципы ее воплощения в искусстве*, в кн.: *Ритм, пространство и время...*, с. 69.

⁴⁴ О. М. Фрейденберг, *Миф и театр...*, с. 43.

утаивания, нахождения и изъятия сокровищ⁴⁵. Вытаскиванием сокровищ занят в *Блаженстве* и *Иване Васильевиче* Милославский. Кражи Милославского составляют ось интриги булгаковских пьес. Украденные вещи связывают временные проекции и являются носителями интриги, как часы являются материальными носителями времени. Роль Милославского как искусного взломщика комнаты Михельсона / Шпака вписана в роль инженера, который вместе со своим аппаратом осуществляет взлом другого масштаба. Сокровищам, сосредоточенным в комнате Михельсона / Шпака (комната Скупого), противостоит сокровище другого рода – необыкновенный оптический аппарат, который делает доступными иные – утраченные – ценности, овеществленные в монетах Иоанна или панагии патриарха. Изъятием этого сокровища (аппарата)⁴⁶ озабочен настырный домоуправ.

Опытом, на основе которого строятся наши представления об иной действительности, опытом перехода границ⁴⁷ является опыт сновидческий; именно сон определяет первоначальные представления о смерти, так же как о воскресении⁴⁸. Машина времени – это и есть сон, то есть оптическая иллюзия, внутреннее видение⁴⁹. Чтобы сделать его видением внешним (доступным другим) и в то же время сохранить саму ситуацию зрения, надо дистанцировать «глаз» и объект, ввести между ними промежуточную инстанцию, тем самым удалив тело наблюдателя из мира видения. Кино как раз является объективистским превращением зрения, сохраняющим структуру субъективности.

Для того чтобы мыслить видимое, человек должен удваивать зрение. [...]

Кино – классическое искусство оптической иллюзии – в полной мере вписывается в серию дублирующих зрение оптических приборов, прежде всего микроскопа и телескопа⁵⁰.

⁴⁵ Имя Рейна и поиски им золота дают основание связать текст пьесы с названием первой оперы *Кольца Нибелунгов (Золото Рейна)*. Золотой ключ Рейна, открывающий машину времени, – символ могущества и власти над вселенной. См.: И. Е. Ерыкалова, *Фантастика Булгакова...*, с. 163.

⁴⁶ Машина времени подобна шкатулке: это маленький механизм, который запускается золотым ключиком.

⁴⁷ См. реплику Бунши: «Этот опыт переходит границы!» (М. А. Булгаков, *Пьесы 1930-х годов...*, с. 160).

⁴⁸ Б. А. Успенский, *История и семиотика (Восприятие времени как семиотическая проблема)*, «Труды по знаковым системам», вып. 22, Тарту 1988, с. 78.

⁴⁹ О таком сне, в котором бы он встретился с Иешуа, о сне до казни и без казни, мечтает Понтий Пилат.

⁵⁰ М. Б. Ямпольский, *О близком (Очерки немиметического зрения)*, Москва 2001, с. 33.

Эти приборы как бы удаляют тело наблюдателя из мира исследования. Кино – это видение «в чистом виде», как и творчество, аналогом которого является машина времени. Кино в *Иване Васильевиче* выполняет функцию автометаописания; оно представлено женой Тимофеева – актрисой Зинаидой Михайловной и ее любовником – кинорежиссером Якиным. Последний – не только соперник Тимофеева (сюжет), но и двойник автора, автопародийный персонаж (метасюжет). Аппарат Тимофеева конкурирует с кино, как сам Тимофеев – с Якиным.

Кино – воплощение философии оптической иллюзии, оно удваивает оптическую иллюзию, которой является путешествие во времени, смоделированное Булгаковым в соответствии с механизмами работы сновидения, описанными З. Фрейдом. Машина времени – аналог фантазии художника (писателя), его внутреннего видения, памяти и воображения, способного ассоциировать образы, «монтировать» их друг с другом самыми разнообразными способами.