

Михаил Булгаков, его время и мы

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

*Валерий Игоревич Тюпа**

Россия

НАРРАТИВНАЯ СТРАТЕГИЯ РОМАНА *МАСТЕР И МАРГАРИТА*

Слово «стратегия» наряду со словами «нарратив», «нарративный» в последние годы стало излишне расхожим и расплывчатым по своей семантике. Мне бы хотелось в предлагаемой статье придерживаться более строгих значений этих терминов.

Нарративным является такое высказывание, в котором взаимодействуют

[...] два события – событие, о котором рассказано в произведении, и событие самого рассказывания (в этом последнем мы и сами участвуем как слушатели-читатели); события эти происходят в разные времена (различные и по длительности) и на разных местах, и в то же время они неразрывно объединены в едином, но сложном событии, которое мы можем обозначить как произведение в его событийной полноте¹.

* Доктор филологических наук, профессор, заведующий кафедрой теоретической и исторической поэтики Российского государственного гуманитарного университета, Москва.

¹ М. М. Бахтин, *Вопросы литературы и эстетики*, Москва 1975, с. 403–404.

Категория нарративной стратегии представляет собой регулятивный принцип этого соединения двух событий – референтного (рассказываемого) и коммуникативного (события самого рассказывания).

Понятие стратегии изначально служило (в военной сфере) и призвано служить (в иных сферах) для характеристики таких наиболее фундаментальных установок деятельности, которые подлежат выбору деятеля, но после осуществления им своего стратегического выбора направляют его креативное поведение в качестве некой заданности и во многом определяют конечный результат. Будучи, по слову Бахтина, «активной позицией говорящего в той или иной предметно-смысловой сфере», нарративная стратегия отнюдь не сводится к «речевой воле говорящего», поскольку «субъективный момент высказывания сочетается в неразрывное единство с объективной предметно-смысловой стороной его», а также с интерсубъективной «ситуацией речевого общения»². Она «осуществляется прежде всего в выборе»³, ограничивающем произвол повествующего рамками некоторой нарративной компетенции.

«Выбор стратегий, – по мысли Мишеля Фуко, созвучной Бахтину, – не вытекает непосредственно из мировоззрения или предпочтения интересов, которые могли бы принадлежать тому или иному говорящему»; он совершается «в соответствии с положением, занимаемым субъектом по отношению к области объектов, о которых он говорит»⁴, а также, несомненно, и по отношению к фигуре или кругу адресатов.

Принципиальная неотожждественность имплицитной фигуры автора (когнитивный субъект наррации) и прямо или косвенно эксплицированной фигуры нарратора (вербально-коммуникативный субъект наррации) является общим местом современной нарратологии. Речевое поведение нарратора может быть ориентировано на условную, внутритекстовую фигуру слушающего или читающего (так называемого «нарратора»), однако по существу своему коммуникативное «событие самого рассказывания» (Бахтин) связывает не эти эксплицитные инстанции, но имплицитные – автора и потенциального адресата нарративного дискурса⁵.

Мыслимая таким образом нарративная стратегия представляет собой конфигурацию трех селективных моментов, трех граней единого сюжет-

² М. М. Бахтин, *Эстетика словесного творчества*, Москва 1979, с. 263, 256–257.

³ Там же, с. 256–257.

⁴ М. Фуко, *Археология знания*, Киев 1996, с. 74.

⁵ См.: В. Шмид, *Нарратология*, Москва 2008 (гл. II: *Повествовательные инстанции*).

но-повествовательного высказывания, взаимно обуславливающих друг друга:

- 1) той или иной **нарративной картины мира** (референтная компетенция автора);
- 2) **нарративной модальности** (креативная компетенция повествователя, рассказчика, хроникера);
- 3) **нарративной интриги** (рецептивная компетенция адресата).

1

Авторская компетенция наррации состоит в актуальной для нее нарративной «картине мира, дающей масштабы того, что является событием»⁶. Будучи комплексом исходных допущений о самых общих предпосылках нашего присутствия в бытии, она обуславливает тот или иной статус событийности для переходов от ситуации к ситуации, составляющих предмет рассказывания. Подобно условному математическому времени и пространству, о которых размышлял Бахтин, нарративная картина мира «гарантирует возможное смысловое единство возможных суждений»⁷ о событийности бытия.

По рассуждению Умберто Эко, «воспринимая объекты опыта, я могу видеть их в разных ракурсах. Установить определенный ракурс – это и значит установить определенный текстовый топик»⁸. Необходимый для понимания текста интерсубъективный «топос согласия» (Хаим Перельман) ограничивает возможную широту мировидения некоторым кругозором и предлагает адресату картину мира, активируемую в его сознании в качестве обобщенного референтного пространства коммуникативного взаимодействия. Развивая концепцию «риторических картин мира» Перельмана⁹, можно указать на четыре картины мира, базовые для нарративных практик: 1) прецедентно-фатальную, присущую преданиям мифологической природы; 2) императивную; 3) окказионально-казусную (авантюрную) и 4) вероятностную.

Персонажи булгаковского романа предстают актуализаторами различных картин мира. Московские обыватели – преимущественно ка-

⁶ Ю. М. Лотман, *Структура художественного текста*, Москва 1970, с. 283.

⁷ М. М. Бахтин, *К философии поступка*, «Философия и социология науки и техники», ежегодник 1984–1985, Москва 1986, с. 126.

⁸ У. Эко, *Роль читателя*, Москва 2005, с. 397.

⁹ См.: Ch. Perelman, L. Olbrechts-Tyteca, *Rhétorique et philosophie*, Paris 1952; Ch. Perelman, L. Olbrechts-Tyteca, *La nouvelle rhétorique*, Paris 1958.

зусной (случайностной), в рамках которой жизнь оказывается игрой человеческого произвола и всесильного случая. По словам Берлиоза, «большинство нашего населения сознательно и давно перестало верить сказкам о боге»¹⁰. А на вопрос, «кто же управляет жизнью человеческой и всем вообще порядком на земле», Иван Бездомный уверенно отвечает: «Сам человек и управляет» (глава 1, с. 16).

Для Воланда и его свиты столь авантюрное отношение людей к бытию составляет благоприятную среду для деятельности. Своими проделками сподручные Князя тьмы доводят это отношение до абсурдных пределов, хотя сами и принадлежат к иной картине мира – императивной, где, по выражению Воланда, «каждое ведомство должно заниматься своими делами» (глава 24, с. 229). Собственно говоря, только такая картина мира, упорядоченная антиномиями добра и зла, и является условием существования самого «ведомства тьмы». Императивное же отношение к бытию характеризует и вестника противоположного ведомства этой биполярной картины мира – Иешуа, который говорит Пилату о своей жизни, висящей на волоске: «Не думаешь ли ты, что ты ее подвесил, игемон? [...] согласишься, что перерезать волосок уж наверно может лишь тот, кто подвесил» (глава 2, с. 26).

Однако собственно авторская картина мира в романе не та и не другая – **вероятностная**.

Названная картина мира, отсутствующая в «новой риторике» бельгийского философа Перельмана, была осмыслена его соотечественником Ильей Пригожиным в рамках синергетики. Синергетическое миропонимание характеризуется своего рода взаимодополнительностью казуально-произвольного и императивно-нудительного ракурсов бытия:

Реальный мир управляется не детерминистическими законами, равно как и не абсолютной случайностью [...]. Вероятностные представления оперируют с возможностью событий, но не сводят реальное индивидуальное событие к выводимому, предсказуемому следствию¹¹.

Не оспаривая свободу человека и не регламентируя его волеизъявлениями, но возлагая на него ответственность за реализацию открывающейся событийной перспективы, вероятностная картина мира – в качестве нарративной – разворачивает перед героем спектр потенциальных воз-

¹⁰ М. А. Булгаков, *Мастер и Маргарита*, в кн.: он же, *Избранное*, Москва 1980, глава 1, с. 14. Далее цитаты приводятся по этому изданию с указанием главы и страниц в скобках.

¹¹ И. Пригожин, И. Стенгерс, *Время, хаос, квант*, Москва 1999, с. 262.

возможностей. В повествуемом мире одна из таких потенциалов в силу индивидуальных свойств героя и обстоятельств его жизни может оказаться реализованной или не реализованной именно им. Таков, например, жест милосердия Маргариты по отношению к Фриде. Понятно, что при вероятностном воззрении на мир трусость оказывается худшим из пороков.

Вероятностная картина мира концентрируется не вокруг мирового центра (абсолюта), а вокруг – пользуясь языком синергетики – точек «бифуркации». Это точки ветвления повествуемой истории: такое нестабильное состояние рассказываемого, при котором его дальнейшее событийное преобразование неизбежно. Однако совершающееся изменение могло бы быть и иным, вследствие чего вся последующая история сложилась бы иначе. Наиболее очевидный пример нарративной бифуркации в *Мастере и Маргарите* – суд Пилата над Иешуа.

2

Позиция нарратора (повествователя, рассказчика, хроникера) относительно излагаемой истории является ключевым звеном всякой нарративной стратегии, поскольку «главное действующее лицо события – свидетель и судия»¹², в сознании которого актуализируется событийная смыслообразность происшедшего. История Иешуа самим героем, несомненно, была бы рассказана по-иному (не случайно он столь неудовлетворен записями беззаветно преданного ему Левия Матвея), а в поэме Ивана этот же персонаж выглядит еще иначе: «получился ну совершенно как живой», только очерченный «очень черными красками» (глава 1, с. 12).

Авторское позиционирование нарратора определяется нарративной модальностью его речевого поведения: изложение событийной цепи может вестись в модальности нейтрального **знания**, или в модальности авторитарного **убеждения**, или, напротив, частного **мнения** (фигура «ненадежного нарратора»), или, наконец, в модальности **понимания**, которое, в отличие от мнения, не субъективно, хотя и не может быть нейтрально объективным, оно – интерсубъективно.

Модальность знания предполагает со стороны нарратора позицию вненаходимости, какова в романе позиция Воланда и его свиты, локализующих себя в «пятом измерении» (глава 22, с. 203). Однако романное повествование ведется с иных позиций. Модальность мнения предполагает противоположную позицию поглощенности излагаемой историей,

¹² М. М. Бахтин, *Эстетика словесного творчества...*, с. 341.

полной причастности к повествуемым событиям (если не фактической, то эмоционально-волевой, ценностной). Две другие модальности соотносимы с особым рода двойственной позицией, которую Бахтин именовал **причастной вненаходимостью**. Такова, например, позиция Маргариты в роли королевы сатанинского бала, только она не предполагает с ее стороны никакого нарративного поведения (рассказывания). Принципиальное различие последних двух модальностей в монологизме нарратора убежденного и убеждающего и диалогической позиции нарратора понимающего.

Нарративную стратегию не следует смешивать с тональностью, в какой осуществляется поверхностная «презентация наррации» (Шмид). Изложения недавних для повествователя московских событий и исторически удаленных событий ершалаимских выдержаны Булгаковым в различных тональностях.

Оживленное рассказывание о первых – в тональности мнения, претендующего, однако, на достоверность: «Пишущий эти правдивые строки сам лично, направляясь в Феодосию, слышал в поезде рассказ о том, как в Москве...» (эпилог, с. 309). Настаивая на истинности своих свидетельств («правдиво описанные в этой книге происшествия» [эпилог, с. 315]), основной нарратор в то же время неоднократно ссылается на весьма сомнительные источники: «как впоследствии узнали» (глава 1, с. 11); «в разговоре, который однажды слышал автор этих правдивейших строк» (глава 5, с. 49); «говорят, что до сих пор критик Латунский» (глава 21, с. 192) и т. п. Иногда он все же вынужден признать неполноту своих сведений: «Никому не известно, какая тут мысль овладела Иваном» (глава 4, с. 46), – хотя внутренняя жизнь этого героя обычно характеризуется исчерпывающе; «Что дальше происходило в квартире № 50, неизвестно, но известно, что происходило у Никанора Ивановича» (глава 9, с. 84); «Никто не знал, да, наверное, и никогда не узнает» (об Аннушке [глава 24, с. 238]) и т. д. Выражая свое полное доверие следствию, нарратор заявляет: «В свете таких объяснений решительно все понятно» (эпилог, с. 311). Однако через пару страниц выясняется ограниченность следовательских возможностей восстановления истины: «Итак, почти все объяснилось» (эпилог, с. 313). Впрочем, осведомленность нарратора при всей своей субъективной окрашенности – «физиономия, прошу заметить, глумливая» (глава 1, с. 11) и т. п. замечания – нередко превышает информированность официальных источников: «разные учреждения представили свои сводки с описанием этого человека [...] но ни одна из этих сводок никуда не годится» (глава 1, с. 12–13).

В конечном счете, как говорит Коровьев, «все это зависит от того, с какой точки зрения смотреть на предмет» (глава 9, с. 80). Со стороны же нарративной организации текста, это – игра со стихией обывательских мнений, потребностей и страхов. «Да, действительно, объяснилось все» (глава 3, с. 39) – это слова нарратора, но они лишь вторят очевидно ошибочному мнению Берлиоза. Подлинная нарративная стратегия основного повествования (в аспекте модальности) – стратегия **п о н и м а н и я**, предполагающая солидарного адресата и ориентированная на конкретную и достаточную читательскую осведомленность (причастную внаходимость), для которой речь нарратора свидетельствует о несокрытости от него неявной стороны вещей.

Одна из ключевых точек имплицитного понимания – «огромнейшая сургучная печать на веревке» (глава 7, с. 68), при виде которой Степа Лиходеев мгновенно решает, что «Берлиоз что-то натворил». Более того, Степа тотчас в ужасе вспоминает о своем разговоре «на какую-то ненужную тему» с Берлиозом: «До печати, нет сомнений, разговор этот мог считаться совершеннейшим пустяком, но вот после печати...» (глава 7, с. 69). Выдворение из квартиры № 50 Берлиоза и Лиходеева связано с действием нечистой силы, однако исчезновения людей из этой квартиры и соответствующее опечатывание дверей происходили и ранее. Они для понимающего недомолвки читателя прозрачно соотносимы с арестами, производимыми НКВД (знаменательно именуемым в тексте «другим местом»). Узнав от Азazelло, что он к ней «послан по делу», Маргарита немедленно спрашивает: «Вы меня хотите арестовать?» (глава 19, с. 183). После задержания последнего члена правления Поплавский думает: «И нужно ж было, чтобы их всех сразу...» (глава 18, с. 161), – не зная, что начало этой цепочки было положено нечистой силой.

Таким образом, Воланд и его свита своими незаконными действиями, включая даже исчезновение Маргариты, как оказывается, продолжают негласную линию деятельности сотрудников НКВД, составляющую советскую повседневность 1930-х годов, где не только Римского, но и всех москвичей так или иначе томит «сознание опасности, неизвестной, но грозной опасности» (глава 14, с. 128). Принципиальное отличие – в карикатурной индивидуальности нечистой силы, тогда как агенты силы репрессивной безлики: «Третий, точная копия второго, а стало быть, и первого» (глава 22, с. 201).

Отождествление государственной власти с дьявольщиной представляется в данном случае излишне легковесным и поверхностным. Тем более, что «нечистая сила» миропорядка, как напоминает эпитафия, «вечно

хочет зла и вечно совершает благо». Напрашивается мысль об инверсии как романном механизме понимания того, что властные инстанции стремятся к конечному благу, но совершают на этом пути множасьее зло. Во всяком случае, образ Понтия Пилата подтверждает эту мысль.

Многие моменты романного повествования ориентированы на догадку со стороны того, кто понимает. Пример такого понимания являет нам Мастер, легко разгадывающий загадочную фигуру иностранного консультанта. На проницательность читателя рассчитана и лакуна в истории самого Мастера: то, что он рассказал далее на ухо Ивану, от нас скрыто, оно

[...] стало известно одному поэту только, за исключением первой фразы:
– Через четверть часа после того, как она покинула меня, ко мне в окно постучали (глава 13, с. 122).

Здесь мы имеем, говоря языком классической риторики, своего рода нарративную **энтимему** – характерный признак модальности понимания. После воспроизведенной повествователем фразы и предшествовавшей ей истории публичного осуждения «пилатчины», нетрудно догадаться, что не только Никанор Иванович Босой, но и сам Мастер попал в психиатрическую лечебницу, «предварительно побывав в другом месте» (глава 15, с. 131). Не случайно, возвращаясь из лечебницы в Москву, Рюхин едет мимо «каких-то заборов с караульными будками» (глава 6, с. 61). Наиболее очевидное свидетельство – профессионально одобрительный комментарий со стороны духа зла: «Да, его хорошо отделали» (глава 24, с. 231), хотя у Стравинского обхождение с душевнобольными представлено весьма гуманным.

Сдержанное повествование Мастера – в отличие от основного (аукториального) нарратора – имеет тональность безапелляционного знания. Однако крайне знаменательна реакция Мастера на пересказ поэтом Бездомным воландовской версии суда Пилата, совпадающей с его собственной: «О, как я угадал!» (глава 13, с. 110). Данная реакция свидетельствует об иной нарративной модальности, нежели модальность знания. Более того, и в тексте Мастера имеются нарративные умолчания, аналогичные основному тексту: «Никто не знает, что случилось с прокуратором Иудеи» (глава 2, с. 28); «Дальнейший путь его никому не известен» (об Африании [глава 26, с. 252]); «Куда направились двое зарезавших Иуду, не знает никто» (глава 26, с. 256) и т. п.

Нарративная стратегия понимания («угадывания») предполагает проникновение рассказчика во внутренний мир героя, бахтинское «уз-

навание себя в другом и другого в себе» при одновременном сохранении наружного, объективирующего воззрения на повествуемое.

Так, начальная фраза романа-в-романе представляет нам внешне эффектное появление Понтия Пилата, вторая и третья интроспективно характеризуют его самочувствие, четвертая дает картину окружающего в преломлении его восприятия, а пятая заключает в себе несобственно-прямую речь героя («О боги, боги, за что вы наказываете меня?» [глава 2, с. 20]), после чего в кавычках дается его внутренняя прямая речь. Далее следует наружное (инспективное) повествование с диалоговыми репликами и вкраплениями интроспективности. Таков строй текста, формируемый причастной вненаходимостью нарратора. Аналогичной позицией наделен Иешуа, легко догадывающийся о состоянии Пилата, поскольку видит в нем не «игемона», как все, а всего лишь «доброго человека» (кем тот и оказывается в меру своих, ограниченных должностью, человеческих возможностей).

Диалогическое взаимодействие двух или даже нескольких точек зрения на рассказываемую историю – нарратора и участника (участников) излагаемой цепи событий – устанавливает модальность понимания. Такое повествование ведет к усложнению и углублению смысла повествуемого, но не несет в себе абсолютной истинности знания (что имеет в виду Пилат, спрашивая об истине) или абсолютной ценности убеждения. Истина понимания отнюдь не релятивна, но она – диалогична¹³ и ситуативна: «Истина прежде всего в том, что у тебя болит голова» (глава 2, с. 24) и т. д.

Этой четвертой модальностью – модальностью понимания – а именно понимания неразрешимой коллизии власти и человечности (в частности, милосердия, недоступного «ведомству» Воланда) – и организована нарративная ткань произведения в целом.

3

Стратегическое позиционирование автором адресата рассказывания (рецептивный аспект стратегии) определяется его нарративной интригой, так или иначе ориентированной на читательские ожидания.

Современная нарратология придает понятию интриги специальное значение сопряжения событий, связывающего начало истории с ее кон-

¹³ Ср.: «Единая истина требует множественности сознаний», поскольку «она принципиально неместима в пределы одного сознания [...] и рождается в точке соприкосновения разных сознаний» (М. М. Бахтин, *Проблемы поэтики Достоевского*, в кн.: он же, *Собрание сочинений в семи томах*, т. 6, Москва 2002, с. 92).

цом и учитывающего рецептивную позицию адресата. «В этом смысле Библия, – по рассуждению Поля Рикёра, – представляет собой грандиозную интригу мировой истории, а всякая литературная интрига – своего рода миниатюра большой интриги, соединяющей Апокалипсис с Книгой Бытия»¹⁴. Нарративная интрига в принятой многими нарратологами трактовке Рикёра – это, можно сказать, сюжет в его обращенности не к фабуле, а к читателю, то есть сюжет, взятый в аспекте события самого рассказывания. Она состоит в напряжении событийного ряда, возбуждающем некие рецептивные ожидания и предполагающем «удовлетворение ожиданий, порождаемых динамизмом произведения»¹⁵. Суть такой интриги в «нашей способности проследить историю», приобретенной «знакомством с повествовательной традицией»¹⁶, поскольку новизна истории может быть воспринята только на фоне некоторой имплицитной нормы – ожидания, связывающего начало и конец цепи рассказываемых событий.

В произведении Булгакова мы имеем дело с переплетением трех нарративных интриг: авантюрно-бытовой, любовной и нравственной.

На первом плане – интрига авантюрная. Рассказывание, начатое изложением цепи невероятных московских событий (завязавшейся в майскую среду «в час небывало жаркого заката» [глава 1, с. 10] и окончившейся «в субботний вечер на закате» [эпилог, с. 309]), заключается эпилогом: демонстративно традиционным перечислением последствий этих событий для судеб многочисленных второстепенных персонажей («Но все-таки, что же было дальше-то в Москве...?» [эпилог, с. 309]). Вопреки этому подстегивающему читательский интерес вопросу общее рецептивное напряжение чтения эпилогом ощутимо снижается: романное существование главных героев завершено, и последние страницы романа служат лишь эхом двух более существенных интриг.

Любовная интрига предельно традиционна. Со времен эллинистического романа испытаний она предполагает ожидание воссоединения разлученных влюбленных вопреки различного рода препятствиям. Однако ни позитивного, ни негативного завершения данная интрига у Булгакова не получает. Воссоединение Мастера и Маргариты совершается, но только в «пятом измерении», тогда как в четырехмерной романной действительности они умирают в разлуке.

¹⁴ П. Рикёр, *Время и рассказ*, т. 2, Москва – Санкт-Петербург 2000, с. 31.

¹⁵ Там же, с. 30.

¹⁶ Там же, с. 63.

Неразлучность героя и героини в эпилоге – это только сновидение Ивана Николаевича. Однако упорная повторяемость сновидения как будто косвенно свидетельствует о реальности ирреального измерения. Развитие интриги ведет не к ее разрешению, а к тайне. (Слово «тайна» появляется и в самом тексте эпилога: «Ах, дорого бы я дал, чтобы проникнуть в его тайну» [с. 317], – бормочет Иван Николаевич).

Третья интрига романа – интрига власти и милосердия как нравственных полюсов миропорядка. Их несовместимость символически развернута в альтернативу сквозных мотивов солнечного и лунного света. Субъекты, облеченные властью, – не только Пилат и Крысобой, исполняющие свои «плохие должности», но и сам Воланд – лишены милосердия. Поэтому властвующий над чужими жизнями прокуратор сам несвободен.

Освобождение прокуратора и его долгожданная встреча с Иешуа представляет собой благополучное завершение нравственной интриги, но и оно совершается лишь в «пятом измерении» милосердным к своему герою, но безвольным, сломленным властью Мастером. Такое разрешение крайне проблематично. И в этом случае интрига приводит к тайне, а не к сюжетному итогу повествуемой истории.

Обычно нарративная организация текста предполагает имплицитное или даже эксплицитное объяснение событийного ряда жизни, разгадку ее загадок. В XX столетии распространились нарративы принципиально иной **энигматической** стратегии: рассказы о тайне бытия. Роман *Мастер и Маргарита*, как и *Доктор Живаго*, например, или *Москва – Петушки*, реализует именно такую нарративную стратегию.