

**МУЗЫКА КАК ОБЪЕКТ ПАРОДИРОВАНИЯ
В РУССКОЙ ПРОЗЕ
(ЛЕВ ТОЛСТОЙ, МИХАИЛ БУЛГАКОВ,
ВЕНЕДИКТ ЕРОФЕЕВ)**

1. ОТРАЖЕНИЕ, ИСКАЖЕНИЕ, ПАРОДИРОВАНИЕ

«Друг друга отражают зеркала,
Взаимно искажая отраженья»
(Г.Иванов)

Музыка и литература – зеркала, смотрящиеся друг в друга, зеркала не очень точные, кривоватые, искажающие изображение.

Литература, отраженная «в зеркале музыки» – отдельная тема. Не касаясь ее специально, заметим лишь, что музыка часто отсекает «лишние» сюжетные линии, сводя многомерное пространство повествования к плоскостности любовной линии («Фауст» Гете – в опере Гуно, «Евгений Онегин» Пушкина – Чайковского), упрощает характеры («Кармен» Мериме – Бизе), но иногда и вскрывает некие таинственные глубины, интерпретируя неожиданным образом лежащий в основе литературный текст (соната Листа си минор, «исследующая» фаустианские коллизии европейской культуры¹), «Пиковая дама», приобретающая у Чайковского отчетливый крен в сторону Достоевского²). Темой отдельного исследования могла бы стать интерпретация литературного произведения в инструментальной или вокальной музыке композиторов-романтиков: Листа («Соната по прочтении Данте», «Долина Обермана», «Сонеты Петрарки»), Шумана («Бабочки», «Крейслериана»), Шуберта (немецкая поэзия в текстах его песен).

Итак, музыка – зеркало для литературы не вполне надежное. Увлеченная своим видением мира и своими возможностями, погружающаяся в темные интуитивные прозрения, музыка пренебрегает детализированным, ясным, точным изображени-

ем, которое ей предлагает параллельное литературное произведение.

А во что превращается музыка в зеркале литературы? Так ли уж любят литераторы музыку? Не обижают ли ее, не подозревают ли присутствия неведомых и недобрых колдовских чар в ее принципиальной бессловесности? Как пользуются ее образным строем для своих надобностей?

2. ПЕРЕВЕРНУТАЯ БУТЫЛКА «КРЕЙЦЕРОВОЙ СОНАТЫ»

Как известно, Л.Толстой знал и любил музыку, но любил в высшей степени избирательно. Не могу не привести здесь свидетельства из первых рук: самарский музыковед и композитор А.В.Фере (1903-1971) рассказывал, что к его отцу, вице-губернатору Тулы, постоянно заходил в гости Лев Николаевич, и мать Алексея Васильевича играла ему Чайковского и Бетховена. Музыка Чайковского Толстому нравилась, Бетховена он не любил. Таким образом, личные воспоминания нашего учителя А.В.Фере не расходились с той позицией, которую Л.Толстой сформулировал по отношению к музыке в своем трактате «Что такое искусство».

Из нелюбви к Бетховену и одновременно из тонкого, но некоторым образом искаженного понимания его музыки родилась повесть Л.Толстого «Крейцера соната». Соната для фортепиано и скрипки №9 ля мажор, так называемая «Крейцерава», является организующим стержнем повествования. Герой повести, Позднышев, подозревает жену в измене. Жена изменяет с музыкантом, скрипачом, и сама ситуация домашнего ансамблевого музицирования является как бы предрасполагающей к физическому сближению партнеров. Подозрения небезосновательные — прецеденты можно найти в оперных либретто. Так, во время мнимого урока пения граф Альмавива, переодетый в учителя музыки, объясняется в любви Розине («Севильский цирюльник» Россини). Таким образом, жена Позднышева со своим партнером, скрипачом Трухачевским, попадает как бы в классическую оперную ситуацию измены, замаскированной подходящей к случаю, чрезмерно страстной музыкой. И свидетельством измены является исполнение сонаты в домашнем концерте. Позднышев воспринимает исполнение сонаты чрезвычайно остро, и в болезненной остроте восприятия

музыки он подходит к некоей грани: «На меня по крайней мере вещь эта подействовала ужасно; мне как будто открылись совсем новые, казалось мне, чувства, новые возможности, о которых я не знал до сих пор»³.

К какой грани подходит герой? Что за новые возможности открылись перед ним? Возможно, здесь неявно содержится уже готовность к преступлению, к убийству из ревности.

Виновата соната? Она подталкивает героиню к прелюбодеянию, а героя к убийству?

Не только воздействие сонаты на души героев, но и ее структуру – и даже подготовку к исполнению, настройку скрипки – Толстой подробно описывает: «Жена... села за рояль, и начались обычные *la* на фортепиано, пиччикато скрипки, установка нот... Она взяла первый аккорд. У него сделалось строгое, серьезное, симпатичное лицо, и, прислушиваясь к своим звукам, он осторожными пальцами дернул по струнам и ответил роялю»(с.60). Толстой скрупулезно описывает начало исполнения. Описывает, как свидетель преступления – и, как многие свидетели, путает самые важные вещи! Кто взял первый аккорд, кто ответил? Известно, что инициатором прелюбодеяния с библейских еще времен считается Ева. Жена Позднышева «протягивает» скрипачу первый аккорд, как Ева Адаму – яблоко. Она «начала первая», Трухачевский только идет у нее на поводу: «ответил роялю».

А как на самом деле? Заглянем в начало сонаты. Это знаменитое начало. В отличие от остальных скрипичных сонат Бетховена, открывающихся фортепианным вступлением, «Крейцера» начинается скрипичным соло. Потом вступает рояль, отвечая скрипке.

Неужели Л.Толстой ошибся? Великий художник, с такой пристрастной пристальностью вслушивающийся в соблазны бетховенской сонаты, чтобы обвинять и проповедовать – и ошибся? Нет, вероятно, это ошибка в слухе и памяти Позднышева. И ошибка, симптоматичная для перевернутого мира невменяемого ревнивца. Мир этот (возможно, в какие-то моменты неразличимо сливающийся с авторскими моральными установками Льва Толстого) пародиен сам по себе – в той мере, в какой пародийна бахтинская «жизнь наизнанку»⁴.

Наизнанку вывернуты моральные ценности. Это придает реальности странные, раздвоенные, нечеткие контуры. Поздны-

шев едва ли не с начала знакомства жены с Трухачевским подозревает измену. Кажется это ему или так и есть на самом деле? «Казаться» и «быть» непрерывно меняются местами: «Жена казалась заинтересованной только одной музыкой и была очень проста и естественна» (курсив мой – Н.Э.) (с.54). Верх и низ, правое и левое то и дело меняются местами. Кто виновен в измене (воображаемой или подлинной? Нам это так и остается неясным) – пианистка или скрипач, жена или ее партнер по музицированию? Какая половина человечества – мужчины или женщины – является носителем греха, сосудом соблазна? Благо или зло – предназначенность женщины к деторождению и уходу за детьми? Семья или адюльтер – основной источник зла? Точка зрения Позднышева (и, вероятно, вместе с ним самого Толстого) то и дело смещается, плюсы и минусы пародироваться, взаимоотражаясь. «Казаться» и «быть», правда и иллюзия, реальность и кажимость цепляются друг за друга, наступают друг другу на пятки: «Испугалась она и притворилась, что не испугалась, или точно не испугалась, но она не вздрогнула, не пошевелилась, а только покраснела, и то после».

Герои находятся в положении буриданова осла, сосредоточенно выбирая, «что играть: более трудное и классическое, именно Бетховенскую сонату со скрипкой, или маленькие вещицы». И опять же, нам только кажется, что речь идет только о выборе между простыми и сложными произведениями. Выбор другой: изменять или не изменять? Выбрать «Крейцерову сонату» – значит, пасть в объятия друг другу, остановиться на маленьких и простых пьесах – сохранить «простоту» товарищеских отношений.

При всей «естественности» и «простоте» ситуации, Трухачевский тем не менее разговаривает с улыбкой, которая Позднышеву «казалась насмешливой» (с.56) – опять двойственность: казалась или действительно была, ревнивые фантазии героя или небрежно скрываемая близость?

Герой оказывается в перевернутом мире. Теми же словами характеризует свое состояние и сам Позднышев: «Я был как перевернутая бутылка» (с.56). Вероятно, тот же «эффект перевернутой бутылки» действует и в описании начала сонаты: два фрагмента вступления переставлены местами (как свеча, в магической обрядовости перевернутая вверх ногами и поставленная за здоровье, приносит обратный результат – не жизнь,

а смерть объекта магии). Бетховен, аскет и человеколюбец, не был «моральным двойником» Трухачевского. Он не знал счастья семейной любви, мечтал о всечеловеческом счастье, возмущался фривольностью моцартовских либретто. Он не имел отношения ни к соблазнению чужих жен, ни к убийствам на почве ревности. Возвышенно-благородна и его музыка. Но в толстовском пародийном переосмыслении все наоборот: «Крейцера соната» — музыкальное сопровождение к пошлейшей истории, граничащей чуть ли не с анекдотами о муже, не вовремя вернувшимся домой и нашедшем у жены любовника...

3. КОНЦЕРТ ДЛЯ НЕВЕЖДЫ С ОРКЕСТРОМ

Явной пародийной установкой отмечены музыкальные лейтмотивы романа Булгакова «Мастер и Маргарита». Пародия на музыку — один из самых заметных пластов в многослойной структуре этого произведения. Музыкальные реминисценции в романе привлекали внимание исследователей, как и вообще «музыкальная тема» в творчестве Булгакова⁵, но больше в плане расшифровки булгаковских намеков, поиска прототипов. Нас же будет интересовать смысл музыкальных лейтмотивов и их роль в романе.

Музыка в «Мастере и Маргарите» образует непрерывно звучащий фон. Хаотичные музыкальные реминисценции словно отражают картину музыкальных пристрастий автора или его музыкальную эрудицию. Насколько случаен или неслучаен выбор звучащего материала? Музыкальная информированность, вкусы автора — в известной степени дело случая. Но включение музыки в концепцию романа, отбор произведений — акция глубоко продуманная. Музыкальные реминисценции создают драматургию второго плана, музыкальный подтекст образует дополнительную систему смыслов.

В романе выстраивается следующий «звучащий ряд»: полонез и ария Гремина из оперы Чайковского «Евгений Онегин», песня Шуберта «Приют», фокстрот «Аллилуйя», песня «Славное море, священный Байкал», похоронный марш, музыка бала у Воланда, концертная программа в эпизоде сна Никанора Ивановича, марш в варьете.

Музыка в некоторых случаях названа (полонез из «Евгения Онегина»). Иногда произведение предоставляется угадать чи-

тателю, опознав, например, по фрагменту текста (мрачный бас поет: «скалы, мой приют» — «Приют» Шуберта). Марши и вальсы названия не имеют — это не более чем обозначение жанра. Есть в романе и скрытая музыкальная цитата — произведение, не названное и не упомянутое в тексте, но составляющее основу сюжета.

О чем свидетельствует выбор произведений?

Музыкальный фон «Мастера и Маргариты» образует своего рода «концерт по заявкам». Одно время такого рода популяризаторские музыкальные передачи были едва ли не ежедневной принадлежностью нашего радиовещания. В рамках одного концерта неорганично соединялись случайные произведения, от «высоких» до «низких», от сонаты или симфонии до цыганского романса или массовой песни. Вероятно, идея подобных передач — показать, как многослойны вкусы советского народа и как демократична музыкальная редакция радио, послойно удовлетворяющая музыкальные аппетиты народонаселения.

Как в радиоконцерте по заявкам, программа составленного Булгаковым «музыкального ревью» оказывается случайной, эклектичной, рассогласованной. Да и сами радиоголоса, доносящиеся до персонажей романа, кажутся случайностью. Их можно услышать из-за неисправности телефонной связи: «Откуда-то издали послышался тяжкий, мрачный голос, пропевший: «...скалы, мой приют» — и Варенуха решил, что в телефонную сеть откуда-то прорвался голос из радиотеатра»⁶. Но случайность эта всепроникающая, трансляция охватывает едва ли не весь мир: «Из всех окон, из всех дверей, из всех подворотен, с крыш и чердаков, из подвалов и дворов вырывался хриплый рев полонеза из оперы «Евгений Онегин» (с.59), для героя невыразимо мучительный.

Образ сопутствующей героям в самые неподходящие моменты «концертной программы» — образ пародийный. Музыка иронически комментирует привычные обывателю ситуации. В этих ситуациях советские люди проявляют невиданное единодушие. Откуда оно? Музыка сбивает людей в кучу и организует эту кучу в стройный хоровой коллектив: служащие филиала Зрелищной комиссии, «рассеянные в разных местах», тем не менее, «пели очень складно, как будто весь хор стоял, не спуская глаз с невидимого дирижера». Такой «хор», «массовка», «кордебалет» заполняет булгаковскую «сцену» на протяжении всего

романа. Это зрительские, а потом и покупательские массы в Варьете («две с половиной тысячи человек» — с.142), толпа, шумящая в ожидании суда Пилата («Впереди себя прокуратор площади уже не увидел — ее съела толпа» — с. 42), «около двух тысяч любопытных» (с.194), провожающих крестный ход, сдающая валюту публика во сне Никанора Ивановича («новое и большое общество» — с.182), толпы гостей на балу у Воланда («На зеркальном полу несчитанное количество пар, словно слившись, поражая ловкостью и чистотой движений, вертятся в одном направлении, стеною шло, угрожая все смести на своем пути» (с.306), «гости несметной толпой теснились между колоннами» (с.307). Булгаковские «толпы» — своего рода «кордебалет», «хор», даже «оркестр». Но оркестр требует дирижерской палочки.

Вот и объяснение исключительной «сыгранности» булгаковской «массовки»: толпой управляют. «Дирижируемая музыка» романа — иносказание о ведущих и ведомых. Ведомые — безликая толпа. А кто ведущие? Регент Коровьев, Пилат?

Но Булгаков оговаривается: «невидимый дирижер». Этот «невидимый дирижер» в начале романа пытается намекнуть одному из ведомых, упрямому и глупому, как и все «оркестранты», что его существование управляемо: «Кто же управляет жизнью человеческой и всем вообще распорядком на земле? — Сам человек и управляет, — поспешил сердито ответить Бездомный на этот, признаться, не очень ясный вопрос» (с.14). Но не зря, видимо, Берлиоз с Бездомным отрицают дирижерскую волю. Самонадеянность и непонимание «партитуры жизни», игнорирование «дирижерской палочки» — одна из важных тем «Мастера и Маргариты» (позже мы к этому вопросу еще вернемся).

Механизм московской жизни (как и жизни в Ершалаиме) — механизм власти и подчинения. Толпы влекутся за вождем, как дети за гаммельнским крысоловом, «танцуют под чужую дудку», воплощая эту поговорку в жизнь в квази-оперных или квази-концертных формах. Как в опере или в концерте, над всем сущим возвышается колоссальная и таинственная фигура дирижера. Дирижерская палочка, невидимо управляющая советскими людьми — символ всевластия Того, Кто всей этой жизнью управляет (согласно Т.Адорно, дирижер — «*imago* власти», «дирижер очевидным образом демонстрирует свою роль вождя»⁷).

Смягченная и спародированная форма дирижерской власти – конференс (Жорж Бенгальский, срежиссированная и проконференрированная сдача ценностей в главе «Сон Никанора Ивановича»).

Итак, весь звучащий мир романа напоминает, как уже сказано, радиоконцерт, составленный по заявкам радиослушателей. Добровольность этих заявок, подлинность волеизъявления слушателей чаще всего, вероятно, оказываются мнимыми. Концерт срежиссирован и насильственно навязан слушателям. Программа этого концерта хаотична. Музыкальный репертуар простирается от Шуберта (символа бессмертия и покоя, как делается ясно из главы 32) до развязного марша, до гротескного фокстрота. Последний, кстати, является своего рода «пародией в пародии». В ресторане Грибоедова фокстрот отплясывают персонажи с пародийно звучащими фамилиями – Полумесяц, Квант, Жукопов, Чердачки, Павианов, Богохульский, Шпичкин, Витя Куфтик, Адельфина Буздяк. Бесстыдный пляс пародирует в кабинете профессора Кузьмина упившийся допьяна воробушек, причем Булгаков дает нам понять, что хмельное вдохновение имеет тоже как бы писательскую, как бы творческую природу, будучи почерпнуто из чернильницы. Впрочем, этот источник вдохновения тут же загаживается: «Воробушек же тем временем сел на подаренную чернильницу, нагадил в нее (я не шучу), затем взлетел вверх, повис в воздухе» – с.241. Тут к тому же пародируется обычная позиция Музы, висящей в воздухе над поэтом. Чернильница, вероятно, тоже пародирует более высокие источники вдохновения – лиру, пение муз, Парнас, крылатого Пегаса. Откуда он взялся, кстати, этот воробушек? Кого-то из писателей превратили? Среди писателей много кандидатов в воробы. Что-то мелкое, воробьиное в фамилиях Куфтик, Шпичкин (спичка!). Среди пляшущих писателей – маленький Денискин, Квант (мелкая частица), Жукопов (жушок – воробьиная пища).

Мы выяснили (или по крайней мере попытались выяснить), кто дирижер и исполнители булгаковского «концерта по заявкам». А что кроется в выборе «программы» этого концерта?

Взаимоисключающие сочетания «серьезной» и «легкой» музыки воссоздают хаос, царящий в общественных вкусах, которыми «дирижируют» Варенуха, Римский, Аркадий Аполлонович Семплеяров. Но двухслойность музыкальной культуры, раз-

деление ее на «высокое» и «низкое» (например, на оперу и оперетту) возникает в эпоху романтизма. Высокие профессиональные достижения академической музыки уживаются в девятнадцатом веке с китчем, бидермайером, салонными виртуозными пьесами. Виной этому и демократизация искусства в эпоху романтиков. Тот самый «народ», толпа, которая составляет массу сатирических сцен романа Булгакова, именно в девятнадцатом веке получает доступ к высокому искусству, немедленно снижая общий художественный уровень.

Романтическую ситуацию разделения на высокое поэтическое и сниженное мещанское искусство и спародировал Булгаков. Композиторские имена, упоминаемые в романе – исключительно имена композиторов-романтиков. Шуберт, Берлиоз, Чайковский – репрезентанты высокого романтического слоя музыкальной культуры. Но и второй слой, звучащий в романе – пародийные или похоронные марши, вальсы – тоже порождение романтической культуры. Знаменитое «Маэстро! Урежьте марш!» заставляет вспомнить о том месте в «Фантастической симфонии» Берлиоза, где торжествующее форте медной группы (гротескный марш) перебивает унылую тему шествия на казнь. Похоронное шествие есть не только в романтической музыке Гектора Берлиоза. Вот – в романе Булгакова – хоронят его злосчастного однофамильца: «Сквозь шум города все отчетливее слышались приближающиеся удары барабана и звуки немного фальшивящих труб». Процессия проходит мимо Маргариты и удаляется: «затихает вдали унылый турецкий барабан, выделяющий одно и то же «бумс, бумс, бумс» (с.248). Похоронный марш для композиторов-романтиков – один из значащих жанров (вторая часть си-бемоль-минорной сонаты Шопена, Двдцатая прелюдия Шопена, ми-минорная «Песня без слов» Мендельсона, «Шествие на казнь» из «Фантастической симфонии» Берлиоза). Разрастается и приближается похоронное шествие, подобно булгаковскому, в позднеромантической Первой симфонии Малера. И, тоже подобно булгаковскому, похоронный марш здесь имеет черты гротеска. Согласно авторским комментариям, в этой части лесные звери хоронят охотника. Поэтому фальшивая печаль похоронного шествия в середине марша сменяется развязным приплясыванием. Ср.: «Лица стоящих в похоронной машине людей, сопровождающих покойника в последний путь, какие-то странно растерянные. В осо-

бенности это было заметно в отношении гражданки, стоявшей в левом заднем углу автодрог. Толстые щеки этой гражданки как будто изнутри распирало еще больше какою-то пикантной тайной, в заплывших глазках играли двусмысленные огоньки» (с.248).

«Высокое» и «низкое», романтическое и приземленное, соседствуют не только в музыке романа, но и в сюжете. Романтизм «наплывает» на прозу московской жизни, подобно тому, как в музыке бала у Воланда джаз сменяет вальс. Романтическая интонация прорывается из таинственных глубин, высвобождаясь из плена сатирических сцен. Романтизм оказывается подлинной сердцевиной бытия, той целью, к которой направлено движение романа. Все развитие событий устремлено к романтической 32 главе (после нее – лишь эпилог). Эта глава, «Прощение и последний приют», начинается с совершенно шубертовского звучания: «Как грустна вечерняя земля! Как таинственны туманы над болотами!» (с.429). Тема расставания с жизнью, ухода из теплого, обжитого мира в неизведанные, печальные области небытия определяет два центральных произведения Шуберта – вокальные циклы на слова В.Мюллера «Прекрасная мельничиха» и «Зимний путь» (ср. с началом текста «Зимнего пути»: «Чужим сюда явился, чужим покину мир»). Конец романа проходит «под знаком Шуберта»: не случайно Воланд дарит Мастеру не просто покой, но и возможность слушать музыку Шуберта. Оказывается, этот посмертный концерт – высшая и последняя награда Мастеру, цель его жизни и творчества!

В шубертовский колорит окрашены и финальные сцены романа: «каменистая безрадостная плоская вершина», «печальные леса», «проклятые скалистые стены» – не напоминает ли это текста песни Шуберта «Приют»: «Бурный поток, чаща лесов, голые скалы – мой приют»? Или струящийся и шепчущий ручей и песчаная дорога к вечному дому Мастера – не реминисценция ли это «Колыбельной ручья» из «Прекрасной мельничихи»?

Романтические корни истории Мастера то прячутся, то выходят на поверхность. Игра явного и скрытого проступает в именовании героя. Михаил Александрович Берлиоз – кто он? В романе это – известная, влиятельная личность, председатель «известного всей Москве» МАССОЛИТа. У этой знаменитости

есть однофамилец — Гектор Берлиоз. Одна из крупнейших фигур романтической музыки, знаменитый Гектор Берлиоз в романном мире аттестуется устами одного из героев как «никому не известный композитор-однофамилец».

Игра с «известностью» и «неизвестностью» продолжается в столкновении эрудиции и невежества. Первая же сцена романа — такого рода столкновение: эрудит Берлиоз пытается просвещать подопечного ему невежественного автора, Ивана Бездомного. Берлиоз сообщает поэту «интересные и полезные» сведения про Озириса, Фаммуза, Мардука, Вицлипуцли. Эрудиция Берлиоза неуместна, его поведение неадекватно ситуации. Не время интересоваться египетскими или финикийскими богами! Перед ним носитель знания другого рода — Воланд. И знание это, почерпнутое не из убогой атеистической литературы, а из таинственных глубин бытия, угрожает самому существованию Берлиоза.

Воланд предсказывает судьбу Берлиоза. Но предсказание воплощено и в фамилии героя. Его «никому не известный композитор-однофамилец» — автор знаменитой «Фантастической симфонии». Ее программа — виртуальные события, переживаемые «вторым Я» композитора. В реальной жизни Гектор Берлиоз, начинающий композитор, безнадежно влюбляется в Гарриетт Смитсон, знаменитую актрису Шекспировского театра, гастролирующего в Париже. Сублимировав мучительные переживания неразделенной любви в симфонии, композитор сумел обратить на себя внимание любимой женщины и добиться ее руки. В симфонии романтическая история неразделенной любви развивается по-другому. Лирический герой пытается покончить с собой на почве неразделенной любви, приняв опиум. Доза оказывается недостаточной для того, чтобы уйти из жизни, и герой погружается в видения. Перед внутренним взором героя носится светлый облик возлюбленной. Одна из частей симфонии называется «Бал» — тема возлюбленной возникает в кружении вальса (ср. с балом у Воланда!). В одном из видений герою отрубает голову за убийство возлюбленной (в романе голову Берлиозу отрезает не нож гильотины, а трамвай). В финале симфонии на шабаш слетается разнообразная нечисть. Возглавляет ее Дьявол — его голос изображен звучанием тромбона: ср. в романе: «Над горами прокатился, как трубный голос, страшный голос Воланда» (с.428). Порученная рез-

кому тембру малого кларнета, звучит в сцене шабаша тема возлюбленной — ср. в романе преобразование Маргариты в ведьму: «ведьмино косоглазие, жестокость и буйность черт» (с. 419).

Одна из сцен симфонии — отсечение головы — воплощается в сцене гибели Михаила Александровича Берлиоза. Имя героя романа обеспечивает его тайное тождество с героем «Фантастической симфонии».

Всезнайство Берлиоза наталкивается на непреодолимую преграду. Он не знает главного о самом себе — о том, почему его так зовут. Знал бы Михаил Александрович, что быть Берлиозом — перспектива, чреватая для носителя этого имени потерей головы, может быть, повел бы себя как-то по-иному. Не может он идентифицировать и своего опасного собеседника.

Устраняя самодовольного всезнайку, Воланд продолжает разворачивать в романе события из симфонии его великого однофамильца. Симфония — романтический гротеск, пародия на подлинную любовную историю Берлиоза. Роман — пародия на пародию.

Но спародирована в романе еще и романтическая таинственность, окружающая имя. Судьба героя романа, Берлиоза, как мы выяснили, заключена в его имени, и, похоже, что Воланд своим гаданием просто отвлекает внимание Берлиоза от этой многозначительной взаимосвязи. «Меркурий во втором доме... луна ушла», бормочет Воланд. Астрологические вычисления гастролирующего мага — фарс, шутовской спектакль. Герою отрежут голову не потому (или не только потому), что так угодно звездам, а просто потому, что он — Берлиоз, то есть тот, чей двойник таким именно образом уже однажды и погиб.

4. Пародия, убивающая своего автора: Веничка Ерофеев

В поэме Венедикта Ерофеева «Москва-Петушки» весь путь, осуществляемый героем — в параллель к шубертовскому «Winterreise», «Зимнему пути», можно было бы назвать «Летний путь»: в Петушках вечное лето, неувядаемый жасмин. Как Шуберт, В.Ерофеев в основу композиции кладет идею дороги. Как Шуберт, сопровождает «певческий голос» — монолог Венички — «аккомпанементом». В роли этого аккомпанемента — музыкальный фон. Как и булгаковские герои, Веничка живет

под неумолкающий «концерт по заявкам» (первая же «музыкальная сцена» поэмы — радиоконцерт в ресторане Курского вокзала). Как и в романе Булгакова, радиопросветительство — символ принуждения, насильственного приобщения к имперскому музыкальному вкусу. «Концерт по заявкам» мерзок герою: «музыка с какими-то песьими модуляциями»⁸.

Специфика радиоконцерта строго выдержана: насильственность сочетается в нем с популярностью, легкой узнаваемостью музыки и исполнителей: «Это ведь и в самом деле Иван Козловский поет, я сразу узнал» (с.19).

Объектами пародии для автора становятся, как мы наблюдали и у Булгакова, в основном романтические произведения. То названные, то поданные лишь намеком, упоминаются следующие произведения: «Севильский цирюльник» Россини, «Борис Годунов» и «Хованщина» Мусоргского, баллада ля-бемоль мажор Шопена, Девятая симфония Дворжака, Девятая симфония Бетховена, этюд Листа «Шум леса», «Лоэнгрин» Вагнера, «Иван Сусанин» Глинки, «Митридат, царь Понта» Моцарта. Как и в романе Булгакова, ведется игра в «известное — неизвестное»: «Шум леса» или Хованщина» названы, баллада ля-бемоль мажор узнаваема только по жанру и тональности: «ответить», что ее автор — Шопен, предстоит читателю; Девятая симфония обозначена только намеком — процитирован бетховенский девиз, на котором основана драматургия симфонии, причем процитирован по-немецки: («Дурх ляйден — лихт», «через страдания — к свету»). К тексту предсмертной арии Сусанина «Ты взойди, моя заря» отсылают читателя Веничкины слова: «Когда же взойдет заря моей тринадцатой пятницы».

Зачем нужны такого рода скрытые цитаты? Если в романе Булгакова нехватка эрудиции была проблемой, в основном, Берлиоза, Бездомного, вообще героев романа, то есть была проблемой исключительно внутренней, то у Ерофеева дело обстоит по-другому. Насмешливый голос Венички обращен к нам: это читательскую музыкальную эрудицию непрерывно проверяет автор. В поэме ненавязчиво, на втором плане, спародирован не то учебник, не то тесты, не то методическая разработка по музыкальной литературе, с вопросами и проверкой домашних заданий.

Пародийный Веничкин учебник сообщает нам «факты» из биографии русских композиторов. Вот Мусоргский пишет «свою

бессмертную оперу «Хованщина»: «Модест на лавочке», а «Николай Андреевич Римский-Корсаков в креслах... с цилиндром на отлете» (с.66). Картина нарисована в предельно ярких красках, вполне пародийна, но роли и характеры друзей по «Могучей Кучке» выдержаны точно: Модест мучается похмельем, не хочет дописывать свою гениальную оперу, а Николай Андреевич брезгливо тычет в него тростью — давай, пиши, пьяная образина! Ироническая демонстрация знакомства Веночки с биографиями композиторов одновременно является пародией на штампы романтической историографии. Она представляет поведение и привычки двух русских гениев упрощенно, сводя их к схеме: пьяница и лентяй, но при этом носитель Богом данного таланта — Мусоргский; брезгливый франт, чистюля, трудолюбивый ремесленник — Римский-Корсаков. Романтическое противопоставление хмельной интуитивности гения и трезвой рациональности ремесленника — то есть в какой-то степени и автобиографический мотив — воспроизводит знаменитую ницшеанскую оппозицию «дионисиевского и аполлоновского», восходит к пушкинскому противопоставлению Моцарта и Сальери, обыгрывает штампованные представления об играющем беззаботном гении и потеющем завистливым ремесленнике.

Пародируется и такой штамп романтической историографии, как безнадежная любовь. В истории любви персонажа к арфистке Ольге Эрдели узнается типичная любовная история из типовой романтической биографии. Подобная же история рассказана в «Автобиографии» Берлиоза — она и стала программой «Фантастической симфонии» Берлиоза. Штампы романтических любовных историй — любовное отчаяние, приятель-посредник — присутствует в берлиозовском тексте. Эти же общие места — в рассказе персонажа «Москвы-Петушков»: «Один приятель был у меня, я его никогда не забуду. Он и всегда был какой-то одержимый, а тут не иначе как бес в него вошел. Он помешался — знаете, на ком? На Ольге Эрдели, прославленной советской арфистке. ...Помешался и лежит. Не работает, не учится, не курит, не пьет, девушек не любит и в окошко не высовывается. Поддай ему Ольгу Эрдели, и весь тут сказ» (с.75).

Стандартный учебник по истории музыки содержит главы, посвященные не только композиторскому творчеству, но и исполнительству. Веночкин «учебник» тоже таковые содержит. Веночка описывает мелодраматическое, аффектированное, пол-

ное «игры на публику» романтическое исполнительство. В поэме упоминается целый ряд исполнителей, и названных (Козловский, Шаляпин, Ольга Эрдели), и безымянных (пианист с длинными волосами, на протяжении всей поэмы пьющий, запрокинув голову). Исполнители эти фигурируют во всеоружии штампов романтического сценического поведения: тут и Шаляпин, «великий трагик... с рукою на горле», и Козловский с его преувеличенно выразительными ферматами. Фермата – растягивание звука, обычно кульминационного – прием, подчеркивающий романтическую экспрессию. «О-о-о, чаша моих прэ-э-эдков», – тянет Козловский (с.20).

Романтическая эпоха породила культ исполнителя-виртуоза, властвующего над толпой. Облик, жесты гения-виртуоза не меньше притягивают внимание, чем его игра. Слушатели, даже такие квалифицированные, как Стасов или Серов, в воспоминаниях о концерте Листа в Петербурге фиксируются именно на этих внешних впечатлениях: «Громадная белокурая грива на голове... великого, гениального Листа... сильно поражала воображение»; «Лист... быстро подошел к эстраде, но вместо того, чтобы подняться по ступенькам, вскочил сбоку прямо на возвышение, сорвал с рук свои белые перчатки и бросил их на пол, под фортепиано, раскланялся на все четыре стороны при таком громе рукоплесканий, какого в Петербурге с самого 1703 года еще, наверное, не бывало»⁹.

В ерофеевской пародии на историю пианизма романтически экстравагантные манеры Листа (как и вообще представителей романтического пианизма) обстоятельно пародируются: «стоя выпила, откинув голову, как пианистка» (с.46), «все пили, запрокинув головы, как пианисты» (с.65), «пианист, который... утонув в волосах, заиграл этюд Листа «Шум леса», до-диез минор» (с.65). Пародийный пианист запрокидывает голову «с сознанием величия того, что еще только начинается и чему еще предстоит быть».

Пародируются и романтические оперные страсти: персонаж «дико, по-оперному, рассмеялся, схватил меня, проломил мне череп и уехал во Владимир-на-Клязьме».

В рассказе дедушки Митрича пародируется сюжет оперы Вагнера «Лоэнгрин»: «Председатель у нас был... Лоэнгрин его звали, строгий такой... и весь в чирьях... и каждый вечер на моторной лодке катался... Сядет в лодку и по речке плывет...

плывет и чирья из себя выдавливает.. А покатается он на лодке... придет к себе в правление, ляжет на пол... и тут уже к нему не подступись — молчит и молчит» (с.77). Челн Лоэнгринна пародийно трансформируется в моторную лодку, община рыцарей Грааля — в колхоз, незаживающая рана Амфортаса — в чирья. Молчание председателя напоминает о тайне, скрывающей имя и сущность оперного Лоэнгринна. Как и у Вагнера, по законам романтической «открытой формы» внезапно и таинственно прекращается история Лоэнгринна: рассказчик, соблюдая романтическую тайну, умолкает и плачет, под расспросы слушателей: «Ну и все, что ли, Митрич?» (с.77).

Романтическая атмосфера обусловлена и выбором жанра. В.Ерофеев называет «Москву-Петушки» поэмой. В музыке романтизма этот жанр — изобретение Листа, автора симфонических поэм «Прелюды», «Орфей», «Мазепа» и др. Поэмность — качество многих романтических произведений (баллад Шопена, симфонических фантазий Чайковского, сонат Скрябина и т.д.). Вместе с листовским и шопеновским духом в «Москву-Петушки» проникает и дух романтической поэмности: «Эта искуссительница — не девушка, а баллада ля-бемоль мажор» (с.44) (Третья баллада Шопена), а Веничка Ерофеев выступает как наследник Листа, Балакирева, Чайковского, Франка, Лядова, Скрябина — композиторов-романтиков, культивировавших в своем творчестве поэмность.

Как качество музыкального мышления поэмность проявляется в определенном драматургическом рельефе развития, который можно обозначить как принцип драматургического крещендо. «Котенок» в этом жанре постепенно дорастает до «льва»: основной музыкальный образ начинается тревожным, неуверенным «пиано» и приходит в конце к громовому «форте», к торжественному апофеозу. Таков и путь Венички — главного героя «Москвы-Петушков». В первых главах он «грустен и растерян»: «Я пошел направо, чуть покачиваясь от холода и горя. О, эта утренняя ноша в сердце! о, иллюзорность бедствия! о непоправимость!» (с.16). Веничка «малодушен и тих». В следующих главах начинается «драматургическое крещендо». Герой поднимается до гордой исключительности байроновских Манфреда и Каина (во всяком случае, таким его видят окружающие: «Ты Манфред, ты Каин, а мы как плевки у тебя под ногами» — с.30). Ему, как «маленькому принцу», Бог предос-

твояет «заботиться о судьбе народов» (составляя «индивидуальные графики» выпитого за месяц — с.34).

Характерное состояние романтического героя — преувеличение своих возможностей: Лист свои «Этюды трансцендентальной трудности» рассчитывает лишь на свои виртуозные возможности, далеко превосходившие уровень пианизма того времени, находившиеся как бы за гранью нормальных человеческих сил. Герой «Прекрасной мельничихи», песенного цикла Шуберта на стихи В.Мюллера, мечтает обладать «тысячью руками», чтобы работать с нечеловеческой энергией и этим обратить на себя внимание любимой девушки. В таком же духе рассуждает и Веничка: «Во всей земле... во всей земле, от самой Москвы и до самых Петушков — нет ничего такого, что было бы для меня слишком многим». Герой «дерзает» и «мужает»: «С первой дозы по пятую исключительно я мужаю, то есть мужаю неодолимо» (с.51). Кульминация в конце этого «драматургического крещендо» приводит Веничку к бетховенским небесам, к свету, воссиявшему в конце бетховенской Девятой симфонии: «Он благ. Он ведет меня от страданий — к свету. От Москвы — к Петушкам. Через муки на Курском вокзале, через очищение в Кучине, через грезы в Купавне — к свету и Петушкам. Дурх ляйден — лихт!» (с.56).

Бетховен в преддверии романтизма приводит лирического героя своей последней, Девятой, симфонии от одиночества, страдания и борьбы к опьяняющей радости слияния с человечеством и созерцания Творца. Страдающий одинокий герой в финале симфонии приобщается к коллективному разуму человечества. Похожий путь проделывает и Веничка, от одиночества, через общение с друзьями и собутыльниками, поднимающийся до встреч с мифологическими архетипами — Сфинксом, Эринниями. Рабочий и колхозница — архетипы советского мифа — подвергают его мифологическому оскоплению (Уран!), бьют молотом по голове (Зевс, рождающий из головы Афину Палладу!). Веничка обращается к самому себе со словами Иисуса, обращенными к умершей девице: «Талифа куми» (с.127). На высоте финальной кульминации появляются четыре убийцы. Кто они? Мы видим четыре профиля «с налетом чего-то классического» (с.124). Романтическая тайна на грани разгадывания: «Где, в каких газетах я видел эти рожи?» (с.125). Но «газетные классики» остаются неузнанными. И, неузнанные, убивают героя.

Романтический композитор отчуждает себя в своего героя. Но лирический герой-двойник автора в какой-то мере оказывается пародией на автора. В той же мере, вероятно, и литературный Веничка – пародия на реального автора, Венедикта Ерофеева.

Герой оказывается более ярко выраженным романтиком, чем автор. Поведение героя осуществляет те крайности, которых избежал автор, сублимировав их в творчестве. Герой кончает самоубийством (гетевский Вертер), расщепляется на две-три контрастные личности (Эвзебий – Флорестан – маэстро Паро – в музыке и критических статьях Р.Шумана), гибнет на плахе («Фантастическая симфония» Берлиоза).

Казалось бы, с помощью пародии в реальной жизни автора все обошлось благополучно. Трагическая гибель или расщепление личности отданы лирическому герою, темные влечения спародированы в произведении. Но не тут-то было! Романтическая пародия обладает странной силой воздействия на своего автора. Бумерангом возвращаются к своему создателю вытесненные в произведение неприятности. Гектор Берлиоз женился на своей возлюбленной, избежав участи, описанной в своей симфонии – но через несколько лет тяжело переживал болезнь и смерть любимой жены. Шуман закончил жизнь в психиатрической лечебнице. Пародия на жизнь оборачивается пародией на пародию. Произведение – пародия жизни, но во вторую очередь и жизнь пародирует – еще раз и гораздо более зловеще – литературную или музыкальную концепцию автора. В двойной системе зеркал появляются привидения. Гротескная смерть литературного Венички, пронзенного шилом («Они вонзили мне шило в самое горло. ...Я не знал, что есть на свете такая боль, и скрючился от муки» – с.128), обернулась смертью писателя от рака горла – в полном и зловещем соответствии романтической логики взаимоотражений искусства и жизни:

«И что я поддельною болью считал,
То боль оказалась живая, –
О боже! Я, раненный насмерть, играл,
Гладиатора смерть представляя»
(Г.Гейне)

Примечания

1 См.: Дятлов Д. Соната Листа h-moll: образно-поэтический контекст//Художественная культура. История и современность. Межвуз.сб.ст. Вып.2. Астрахань, 1996. С.105-129.

2 См.: Эскина Н. Достоевский и музыка//Советская музыка. 1982. №8.

3 Толстой Л. Крейцера соната//Собр. соч. в 14 т. Том 12. М., 1953, с.62. Все дальнейшие ссылки на это издание приводятся в тексте: указан лишь номер страницы.

4 См.: Рымарь Н.Т., Скобелев В.П. Некоторые проблемы изучения литературного пародирования//Проблемы изучения литературного пародирования. Межвуз. сб. науч. ст. Самара, 1996. С.6

5 См.: Гаспаров Б. Из наблюдений над мотивной структурой романа М.А.Булгакова «Мастер и Маргарита»//Даугава, 1988, №№10-12, 1989 №1; Кузнецов С., Тростников М. Фантастическая симфония Михаила Берлиоза. (Об одной аллюзии в романе «Мастер и Маргарита»)/Музыкальная жизнь, 1991, №21-22; Платек Я. Странные сближения. Вчитываясь в Булгакова//Музыкальная жизнь, 1990, №17; Смирнов Ю. «Музыка» Михаила Булгакова//Советская музыка, 1991, №5; Черкашина М. Призрак оперы в прозе Михаила Булгакова//Музыкальная академия 1997, №2.

6 Булгаков М. Мастер и Маргарита. М., 1994. С.107. Все дальнейшие ссылки на это издание см. в тексте: указывается лишь номер страницы.

7 Адорно Т. Дирижер и оркестр. Социально-психологические аспекты // Адорно Теодор В. Избранное: Социология музыки. М.-СПб, 1999. С.95.

8 Ерофеев В. Москва-Петушки. М., 1990. С.19. В дальнейшем все цитаты приводятся по этому изданию.

9 Стасов В. Избр.соч.: В 3-х томах. Т.2. М., 1952. С.379-380.