

ЛИТЕРАТУРА

1. Гугнин А.А. Магический реализм // Литературная энциклопедия терминов и понятий / Гл. ред. и сост. А.Н.Николюкин. – М.: Интелвак, 2003. – 1596 стб.
2. Можейко М.А. Магический реализм // Постмодернизм: Энциклопедия / Сост. и науч. ред. Грицанов А.А., Можейко М.А. – Минск: Интерпрессервис; Книжный Дом, 2001. – 1040 с. – (Мир энциклопедий).
3. Маркес Г.Г. «Многое я рассказал вам впервые...» (из беседы с советскими латиноамериканцами) // Писатели Латинской Америки о литературе / Сост. и ред. Осповат Л.С., Кутейщикова В. – М.: Радуга, 1982. – 397 с.
4. Успенский П.Д. Tertium organum: Ключ к загадкам мира / П.Д. Успенский. – М.: ФАИР-ПРЕСС, 2004. – 432 с.
5. Флоренский П.А. У водоразделов мысли: [Сб.: Для ст. шк. возраста] / П.А. Флоренский; [Авт. вступ. ст. Л. Янович, с. 5-21]. – Новосибирск: Кн. изд-во, 1991. – 181, [2] с.
6. Белобровцева И., Кульбос С. Роман М.Булгакова «Мастер и Маргарита». Комментарий / И.Белобровцева, С.Кульбос. – М.: Книжный Клуб 36.6, 2007. – 496 с.
7. Ребель Г.М. Художественные миры романов Михаила Булгакова / Г.М.Ребель. – Пермь: ПРИПИТ, 2001. – 196 с.

УДК 78.01

*Немцова-Амбарян С.Н.
(Минск, Беларусь)*

«МАСТЕР И МАРГАРИТА» М.А. БУЛГАКОВА И ОСОБЕННОСТИ ЛИБРЕТТО ОДНОИМЕННОЙ ОПЕРЫ Е.А. ГЛЕБОВА

Стаття присвячена розгляду особливостей лібретто опери Е.А. Глебова «Майстер і Маргарита». Здійснюється порівняльний аналіз лібретто і періоджерела – одноіменного роману М.А. Булгакова.

Ключові слова: опера, лібретто, інтерпретація, архетип, «третій пласт», поетика, концепт.

Статья посвящена рассмотрению особенностей либретто оперы Е.А. Глебова «Мастер и Маргарита». Осуществляется сравнительный анализ либретто и первоисточника – одноименного романа М.А. Булгакова.

Ключевые слова: опера, либретто, интерпретация, архетип, «третий пласт», поэтика, концепт.

The article is devoted to consideration of features of the libretto of an opera by E. Glebov «Master and Margarita». The comparative analysis of the libretto and the primary source – M. Bulgakov's novel of the same name is carried out.

Key words: opera, libretto, interpretation, archetype, “third layer”, poetics, concept.

© Немцова-Амбарян С.Н., 2011

“Есть книги –
в любую из них загляни –
И вздрогнешь:
не нас ли читают они?»
Л. Мартынов.

Суть одного из самых загадочных и удивительных произведений XX века, романа М.А. Булгакова «Мастер и Маргарита» можно выразить словами Л. Мартынова, представленными в эпиграфе. Увидев свет в журнальном варианте, он сразу же поразил воображение современников своей незаурядностью: *двойной роман, роман в романе* с временным интервалом в две тысячи лет без одного столетия, а точнее *роман о романе*. И вместе с тем – параллельное развитие трёх линий, берущих своё начало в «трёх-уровневом» мифологическом устройстве мира. Обращение М.А. Булгакова к нескольким культурным и историко-религиозным традициям слито в романе воедино: античное язычество, иудаизм, элементы раннего христианства, западноевропейская средневековая демонология, славянские мифологические представления. И всё это пропущено через гротескный, сатирический, густой быт московской жизни. Совершенно естественно, что каждая из этих традиций влечёт за собой определённые устойчивые ассоциации сразу в нескольких культурных контекстах. Поэтому многие элементы, образы, персонажи, эпизоды романа обладают сравнительно автономным значением на уровне каждого культурного пласта.

Писатель использует вечные образы и мифологические схемы, то есть так называемые *архетипы*, которые не являются авторским сознанием, не имеют единственного вербального обозначения, а составляют глубинную часть культуры и воспринимаются чаще всего на интуитивном уровне.

Не только мифологические персонажи, культурные и литературные аллюзии, вечные вопросы и темы связывают между собой два пласта романа. Зачастую образы, имеющие обыденное значение для контекста современной жизни, реалии быта, оправданные сюжетом, функционирующие в нём в своём прямом значении, имеют второй, добавочный, символический, скрытый смысл, отсылающий к традициям мировой культуры.

Особая роль на страницах романа принадлежит *музыкальному фону*. Как известно, проза М. Булгакова очень музыкальна. Ни одна исследовательская работа о его творчестве не обходится без упоминания имён композиторов и названий музыкальных произведений. Писатель щедро раздавал своим героям музыкальные имена. Так читатели знакомятся с председателем МАССОЛИТа М.А. Берлиозом, психиатром А.Н. Стравинским, приютившим многострадального Мастера, с офицером Тальбергом в «Белой гвардии», римским специалистом по земноводным и голым гадам Джакомо Бартоломео Беккари в «Роковых яйцах»; хитроумный Коровьев, как бывший регент и запевала, носит прозвище Фагот.

«Музыкальные» фамилии в «Мастере и Маргарите» сразу обратили на себя внимание исследователей: М. Чудакова, Л. Яновская, И. Бэлза проследили источники «серьёзной» музыки, а Я. Платек зафиксировал «музыкальные связи» Булгакова: от личных знакомств с музыкантами до текстуальных цитат из оперных арий в романе. С. Кузнецов и М. Тростников [1] прослеживают наиболее очевидные параллели между литературной

программой «Фантастической симфонии» Берлиоза и текстом «Мастера и Маргариты», опровергая точку зрения Я. Платека о том, что в «музыкальных» именах «не просматривается какой-то потаённый подтекст» [2].

Музыкальные вкусы писателя достаточно широко известны, но иногда он вуалирует свои пристрастия. Так, главврач сумасшедшего дома носит фамилию любимого Булгаковым Стравинского, музыка которого представлялась одному из первых рецензентов «звуками непрестанно настраиваемого оркестра». Именно личность композитора ассоциируется с «профессиональным настройщиком душ» [2:16].

Не случайно появление в романе Вьетана и И. Штрауса (на балу среди музыкантов в оркестре Сатаны). Булгаков, чьими литературными кумирами были Э.Т.А. Гофман и И.-В. Гёте, естественно, и в музыке ориентировался на немецкий романтизм: «о, трижды романтический мастер, неужто вы не хотите днём гулять со своей подружкой под вишнями, которые начинают зацветать, а вечером слушать музыку Шуберта?» [3 (1:642)]. Иначе говоря, перед нами сознательная демонстрация художественных симпатий и антипатий автора, его декларация музыкальных привязанностей.

Рассказ о событиях у Булгакова всегда имеет постоянный, весьма пёстрый, очень умело организованный музыкальный фон, который сам автор в ремарке к пьесе «Бег» метко назвал «странной симфонией».

Для автора «Мастера и Маргариты» в музыке важны её философский и нравственный смысл. Булгаковский Дон Кихот произносит знаменательную фразу: «Где музыка, там нет злого». Однако Воланд, спевший «Приют» Шуберта и партию Мефистофеля из «Фауста» и заставивший играть на балу Сатаны выдающихся музыкантов, доказывает обратное. Ведь и на шабаше нечистой силы звучит «зудящие весёленькие» мелодии.

По мнению В. Сахарова, «именно роман «Мастер и Маргарита», выстроенный по законам контрапункта, как сложнейшее переплетение лейтмотивов (образа огня, полёта, солнца и луны, грозы, вины и искупления и др.) в духе ораторий, месс, симфоний и опер, с чисто музыкальными сменами тем и ритма повествования и сопоставимый с «Реквиемом» Моцарта, свидетельствует: музыка для Булгакова стала важной частью его мирозерцания и, войдя в художественную ткань прозы и пьес, помогла автору показать вечную борьбу добра и зла в жизни и душе человеческой» [4:24].

Для того, чтобы быть адекватно понятым, писатель при использовании символов должен опираться на готовую систему представлений. Так, в 20-е годы в московскую жизнь вошла модная новинка – джаз. Булгаков, воспитанный на классической музыке, должен был остро воспринимать его необычную стилистику. Среди первых джазовых произведений был популярный фокстрот «Аллилуйя» американского композитора Винсента Юманса. По воспоминаниям современников, Михаил Афанасьевич очень его любил и, бывая в московских ресторанах, нередко заказывал оркестру.

Джаз в романе звучит трижды. Таким образом, «Аллилуйя» исполняется столько же раз, сколько в припеве христианского богослужения. Первый раз – в «Грибоедове», где она, кроме пародийно-бытовой, играет ещё и роль «маркировки пространства, превращённого из античного Олимпа в христианский ад» [3:287]. Второй раз под звуки фокстрота танцует чертовский воробышек на столе у профессора Кузьмина. В третий раз – на балу у Воланда.

Одной из главных проблем в творчестве М. Булгакова является *проблема власти*. Оказавшись волею судьбы в условиях сильнейшего политического давления, писатель был буквально обречён, как и многие другие советские художники, размышлять о взаимоотношениях личности и власти, о степени свободы, необходимой для существования творческого человека. Тонко чувствующий разрушенный духовный слой России, философ угадал главные стилевые потоки, между которыми находилась творческая интеллигенция в 20-30-е годы. С одной стороны она ощущала мощный исторический сдвиг России, изменение точек отсчёта и векторов развития её пути, как бы выход на другую космическую орбиту, с другой, она не могла не заметить абсурдности новых обличий жизни, смещения многих понятий. Поэтому *поэтика фантастики* и *поэтика анекдота* становятся весьма заметными в советской литературе этого времени и легко обнаруживаются в творчестве Платонова, Зощенко и, разумеется, Булгакова.

Исследователи романа Булгакова давно заметили, что в отношении «исторических» и современных глав существует некая подмена. Прошлое воссоздаётся с подлинными реалиями, точностью, документализмом, как будто разговор идёт о настоящем. В то же время настоящее «модернизируется» в духе буффонадно-мистической концепции, и сама эта модернизация служит главным методологическим принципом в создании «ирреального», «неподлинного» мира. Булгаков как бы «переворачивает» главный методологический принцип исторической науки. Здесь не прошлое помогает уяснить читателю современность, а наоборот, современность помогает непредвзято понять, оценить историческое явление. Автор стремился, по-видимому, в исторических главах определить «вневременные» противоречия между правителем, государством и личностью. Поэтому социально-психологические формы анализа этого материала легко перетекают в философско-этические. В главах о современности идёт разговор о власти реальности над человеческим сознанием, о границах духовной и философской свободы человека. И сатирический метод освещения реальности обнаруживает выход к той же философско-этической проблематике. В первом случае этот переход осуществляется через образ Иешуа, во втором – через образ Воланда.

В романе властвует *философско-исторический пессимизм*, констатирующий насилие власти, как над простым обыкновенным человеком, так и над творческой личностью. Любой может исчезнуть из этой освоенной, до боли знакомой реальности, узнаваемой, материальной предметности и попасть в мир иной – абсурдный, дикий, непонятный. Только потусторонняя сила может навести порядок в той жизни, где властвует деформированная логика, стандартная схема, шаблоны и стереотипы, внедрённые в реальность и историческое существование. И Воланд – это олицетворение надежды на справедливость, на торжество Абсолютной Истины. Было бы весьма опрометчиво считать этот образ ограниченным классическими рамками образа Сатаны или «Князя тьмы». Нельзя не согласиться с Н. Утехиным, что «Воланд М. Булгакова – это сама жизнь, выражение некоей изначальной субстанции её, и здесь он – фигура куда более значительная, чем его собрат по «Фаусту»... Воланд безусловно несёт в себе и начала зла, но только в том смысле, в каком олицетворением является сам хаос, сама могучая ночь творения, где зло в то же время – и обратная сторона добра. Поэтому Воланд в романе как бы выражение самой диалектики жизни, её сущности, некоей абсолютной истины её, и в этом смысле он находится как бы по ту сторону добра и зла» [5:220].

Художническое предвидение Булгакова заключалось не только в выводе о том, что всякая власть является насилием над людьми, что человеческое сознание не готово для настоящей жизни, но и в утверждении духовной власти художника над миром. Именно творческая личность выражает чувство самосознания, присущее жизни, олицетворяет «какую-то тайную всеобщую «одушевлённость» материи» [6:89]. Благодаря этому, художник, что свойственно и самому автору «Мастера и Маргариты», способен видеть жизнь во всех её главных измерениях, может двигаться в обе стороны – в прошлое и будущее, оценивать мир реальный и потусторонний. Такое уникальное видение времени, способность воссоздать в фантастической форме идеальный облик исторической и философской реальности, показать её главные определяющие черты, зависимость от политической власти – открывали новые возможности для литературы, связанные с «опережающим» осмыслением действительности.

Всё это делает роман М.А. Булгакова «Мастер и Маргарита» произведением особого рода. Помещая традиционные семантически устоявшиеся образы в непривычные условия, писатель добивается многозначности. Это и порождает множественность интерпретаций произведения в разных видах искусства, когда каждый художник, акцентируя различные элементы содержания, достаточно аргументировано предлагает своё индивидуальное прочтение.

Загадка «Мастера и Маргариты» притягивала к себе театральных и кинорежиссёров, художников, композиторов. Появилась графика Нади Рушевой, «Евангелие от Воланда» в рисунках А. Романычева; художественный фильм Юрия Кара, опера Сергея Слонимского «Мастер и Маргарита», симфоническая поэма А. Петрова, на музыку которого Б. Эйфманом поставлен одноактный хореографический спектакль. И сегодня в московских театрах идут спектакли Ю. Любимова, В. Беляковича, Р. Виктюка. В Беларуси по мотивам романа был создан спектакль О. Лежявского (национальный кукольный театр) и одноименная опера Е. Глебова¹ (1989г., постановка на сцене ГАБТа – 1992г.).

Гениальное произведение М.А. Булгакова Евгений Александрович знал, чуть ли не наизусть. Тем сложнее было работать над партитурой, так как следовало отобрать самое существенное и, не рифмовать бессмертные строки, а как можно более бережно сохранить их, сохраняя «ритм» булгаковской прозы.

Значимость авторского моделирования реальности предполагает неперемное участие композитора в работе над либретто. Либретто, написанное в соавторстве с Ларисой Васильевной Глебовой, построено преимущественно на ключевых мыслях-фразах, которые остаются в памяти по прочтении романа, они афористичны и глубоки, как истины, заключённые в притчах древней философской лирики.

Главную идею оперы Е. Глебов определил в словах «Художник и Судьба», поэтому композитор отбирал только те эпизоды романа, которые работают на эту тему: любовь и вечность, предательство и возмездие. Так как оперный жанр не предполагает большое количество драматургических линий и персонажей, то естественно от многого приходится отказаться. Так на первый план композитор выдвигает линию Мастер – Маргарита,

¹ Евгений Александрович Глебов (1929-2000) - белорусский композитор. Музыкальные опусы Е. Глебова, в первую очередь в жанре балета («Маленький принц», «Тиль Уленшпигель»), стали достоянием не только нашей республики: талант и мастерство композитора определили их актуальность и для европейского музыкального театра.

тогда как остальные линии претерпевают изменения и значительно концентрируются. В связи с этим композитор обращается к приёму персонификации, который находит выражение в трактовке образов членов правления МОССОЛИТа, литературных критиков, участников травли и суда над мастером в *обобщённо-собирательном плане*. Так хором озвучены главные мысли беседа Берлиоза и Ивана Бездомного: «Не было Христа, его придумали попы! Легенда, древний миф! Враньё!».

Е. Глебов привлекает современников к размышлениям о вечном. Вместе с тем предлагает зрителям яркую современную интерпретацию. Роман о Мастере имеет иной, по сравнению с литературным первоисточником, исторический контекст. Композитор насыщает действие аналогиями из современности, вызывая в сознании слушателей ассоциации с окружающей действительностью. Вместе с тем, акцентирует элементы современности, характерные для романа, вводя дополнительные элементы как «появились трамваи, метро, самолёты вместо карет и пролёток». В либретто включаются некоторые элементы злободневности, нарушающие историческую достоверность. Так, ещё одна современная фигура – обращение к Б. Окуджаве в куплетах Бегемота и Коровьева. Причём композитор не вуалирует этот первоисточник, а наоборот акцентирует внимание, поручая Бегемоту реплику «стихи несравненного Булата»: *Я не богат, червонцу рад. / Мы любим клад, а не клад. / Если б каждый из сограждан, / Дал мне по рублю, / Я б купил себе однажды / То чего люблю. / А любим мы красотку Мариетту, / А миллиона не было и нету. / А любим мы котилки из фарфора, / Они надежда наша и опора.*

Островки конкретного, контекстного слова, порой возникающие во вполне нейтральном окружении, создаются с помощью двух литературных приёмов. Первый из них – это тавтология, которая вкрапляется в развёрнутые пассажи, и второй – «барочноизбыточное нагнетание перечислений» (С. Савенко). Характерно, что этот литературно-пародийный стиль был типичным для иноязычных глебовских современников, сошлось, например, на письма Д. Шостаковича².

Яркий пример этого стиля в оперном либретто – «самозабвенные» реплики Бенгальского, доведённые до абсурда: «Иностранным артистам не просто понять, насколько серьёзно, и бесповоротно, однажды – и навсегда – изменилось наше общество – самое передовое в мире!», «Общество – превыше всего! Человек...Что такое человек? Песчинка! Винтик! Единица! Ноль!...У нас – всё – общественное! Всё – коллективное! Всё – массовое! У нас – массовый труд...массовый отдых, массовый подвиг! И массовое творчество масс!». Они звучат более прямолинейно, заострённо, плакатно, обретая характер политического подтекста, социальной сатиры.

Е. Глебов стремится к *максимальной концентрации действия*: таков негласный закон «перевода» романа в оперное либретто. Поэтому совершенно естественным образом в данном случае сокращению подвергаются главы, описывающие деятели МОССОЛИТа, либо окружающую действительность. Исключены и главы, которые повторяют схожие сюжетные ситуации, связанные с похождениями и проделками воландовской свиты в отношении москвичей. В лирико-драматической линии внимание композитора сосредото-

² «У тебя задатки настоящего народного песельника и в славной пляеде Дунаевского, Покрасса, Кручинина, Хейфа, Зиновия Дунаевского, Каца и многих других, ты можешь занять, если не первое, то далеко не последнее место» («Письма к другу. Д.Шостакович – И.Гликману»).23 декабря 1942 года) (Цит. по:7: 364).

точено не столько на повествовании о событиях, сколько на *психологических состояниях героев*.

Вместе с тем, Е. Глебов пошёл не просто путём сжатия романа и перекомпоновки отдельных эпизодов: он отказывается от главной композиционной отличительной особенности повествования литературного первоисточника. Её литературоведы определяют как роман в романе, тем самым подчёркивая неразрывное параллельное развитие «московских» и «библейских» глав: одни главы являются непосредственным продолжением предыдущих, другие возвращают повествование вспять или переводят его в контрастный план – от жанровой драмы, развёртывающейся в пределах линии Мастера и Маргариты, к исторической хронике в пределах Вечности. Композитор же отказывается от параллельного развития двух романских линий и концентрирует все эпизоды, связанные с библейской тематикой, в третьем действии. Композитор сохраняет при этом все основные этапы: допрос Иешуа, беседу Пилата с Каифой, шествие на Голгофу, убийство Иуды, сцену казни Иешуа.

Таким образом, Е. Глебов безошибочно отобрал в романе М. Булгакова самое сильное и яркое: эпизоды, насыщенные драматизмом и гротеском, лирикой и «реалиями» жизни. Вероятно, очертания и жанровый тип будущей оперы «видятся» композитору ещё до начала над планом либретто. Это происходит при выборе сюжета, и избирается только то, в чём композитор угадывает подходящую опору для создания оперного произведения нового, своеобразного склада, причём жанровое своеобразие находится в непосредственной связи с литературным первоисточником.

ЛИТЕРАТУРА

1. Кузнецов С., Тростников М. Фантастическая симфония Михаила Берлиоза. Об одной музыкальной аллюзии в романе «Мастер и Маргарита» / С. Кузнецов, М. Тростников // Музыкальная жизнь. – 1991. - №5. – С.37-39.
2. Платек Я. Мастер и музыка / Я. Платек // Музыкальная жизнь. – 1984. - №14. – С. 16-17.
3. Булгаков М. Мастер и Маргарита / М. Булгаков // Избранные произведения: В 2 тт. – Т. Белая гвардия; Мастер и Маргарита: Романы / Подг. текста, сост. и вступ. ст. М.О. Чудаковой. – Мн., 1990. – 750с.
4. Сахаров В. Симфония Михаила Булгакова / В. Сахаров // Музыкальная жизнь. – 1990. - №12. – С. 24-25.
5. Утехин Н. Исторические грани вечных истин («Мастер и Маргарита» М. Булгакова) / Н. Утехин // Современный советский роман. Философские аспекты. – Л., 1979. – С. 48-53.
6. Вахитова Т. Проблема власти в романе «Мастер и Маргарита» / Т. Вахитова // Творчество Михаила Булгакова. Исследования и материалы. Книга 2. – Спб., 1994. – С. 74-90.
7. Савенко С. Слово Шостаковича / С. Савенко // Д.Д. Шостакович. - Спб., 1996. – С.359-366.

АКАКИЙ АКАКИЕВИЧ В ГОРОДСКОМ ТЕКСТЕ И В ТЕКСТЕ ГОРОДА

Статья посвящена исследованию поведенческой модели Башмачкина в структурно-семиотическом пространстве текста повести Гоголя «Шинель» во взаимосвязи с концептом «городское пространство». Подобный анализ построен на взаимодействии структуры словесного образа с содержанием текста, с учетом реминисценций с текстами самого автора и с текстами других авторов. Углубляются смысловая и содержательный уровни.

Ключевые слова: пространство текста, литературная семиотика, городской миф.

The subject matter of the article is the study of behavioral model of Bashmachkin in semiotic and structural text space by N. Gogol's "The Overcoat" in connection with the concept "city space". The similar analysis is based on the interaction of characterization structure with the text content. The reminiscences of the author as well as the other authors are taken into account. We also observe the intensification of implication and content.

Key words: text space, literary semiotics, city myth

Исследования «городского текста» ставят вопрос о гетерогенности города, его способности порождать текст. Город сам по себе образует текст, вступая в ассоциативно-семиотические связи с *Петербуржским текстом (ПТ)*, в котором уже до Гоголя заложены мотивы конфликта человека и природы, удержания на краю, эсхатологические мотивы. Предметом нашего интереса является пространство текста повести Н.Гоголя «Шинель» во взаимоотношении с городским текстом Петербурга и обитания в этом неоднозначно обозначенном пространстве «маленького человека». Объектом интереса является определение поведенческой модели Башмачкина, помещенного в пространство текста и городское пространство. Тема предполагает решение следующих задач: определение модели мира «Шинели» в сопоставлении с городским текстом, объективация пространства, овеществление, роль субъективной установки на покорение пространства, десакультурация городского пространства, интертекстуальная и метатекстуальная основа повести, городской миф в гоголевском понимании, соотношение реального и фантастического в описании пространства города.

ПТ рассматривается как производное от городского текста. Несмотря на обилие исследовательских работ по данной проблеме (В.Топоров, З.Минц, М.Бахтин, В.Вейдле, Ю.Лотман), в понимании городского текста все еще имеется целый ряд расхождений. Исследователи (В.Топоров, З.Минц) считают *ПТ* замкнутым, другие (М.Амусин, М.Рожественская) утверждают принципиальную открытость *ПТ*. Структурно-семиотический анализ городского текста – *ПТ* в составе этого понятия – дает возможность рассмотреть внутритекстуальные, метатекстуальные и интертекстуальные составляющие гоголевской модели Петербурга конкретного произведения. В тексте «Шинель» проявилась синтетическая способность гоголевского мышления в осмыслении темы горо-