

Владимир КОЗАРОВЕЦКИЙ,
для «Новых Известий»

Прошедшие в «Новых Известиях» публикации моего интервью с Альфредом Николаевичем Барковым (см. №№ 211–214, 222) вызвали самую разнообразную реакцию у читателей — от шока и недоумения до изумления и благодарности. Я понимаю, что воспринимается интервью непросто и требует встречной работы мысли, а главное — терпимости и непредвзятости в оценке столь неожиданного взгляда на мировую классику. Ну что ж, последние годы всем нам приходится преодолевать сложившиеся в нашем обществе — и в наших головах — стереотипы, и это нелегко. Но, я уверен, сегодня вы уже не сможете не увидеть в «Гамлете», в «Евгении Онегине» и в «Мастере и Маргарите» хотя бы части того, что Барков в них разглядел и предложил на рассмотрение вам, дорогие читатели.

Тем не менее мне хотелось бы все-таки доубедить тех, кто излишне недоверчиво отнесся к этим публикациям и чей первый вопрос после прочтения — *несмотря на приведенные доказательства* — был: «Да полно, так ли это все на самом деле? Может быть, Барков все это остроумно придумал и напел нам с три короба, а мы и уши развеселили? Мало ли что можно насочинять по поводу текстов гениев?» Поскольку из-за многоплановости романа «Мастер и Маргарита» и широты охвата контекста, в котором он рассматривался, наименее доказательной выглядела именно последняя часть интервью, о «Метла Маргариты», я предлагаю на примере текста романа Булгакова посмотреть, как автор создавал упоминающуюся в интервью точную временную метку, выводящую центральный образ романа на М. Горького (год, месяц и день смерти Мастера), и как анализирует эту работу писателя Барков в своей книге «Роман Михаила Булгакова «Мастер и Маргарита»».

Членский билет №3111

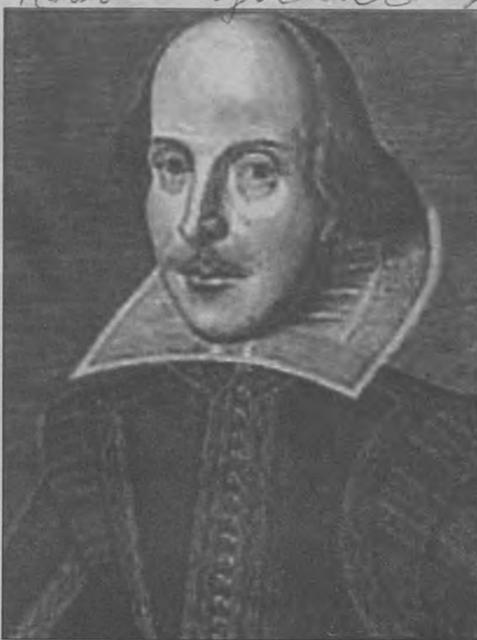
Самой ранней датой, полагает Барков, которой можно наметить время происходящего в романе, «следует считать 1929 год, с которого издается «Литературная газета»... Она оказалась в руках Воланда с портретом и стихами Бездомного. *Верхний допустимый предел — 1936 год:* во время сеанса черной магии в Варьете в публику падали белые червонцы, имевшие хождение до 1 января 1937 года».

Фраза «*Нас в МАССОЛИТе три тысячи сто одиннадцать членов*» дает возможность Баркову установить *нижний предел: 10 апреля 1936 года* Горький в статье «О формализме» упоминает о «3000 членов союза писателей». Наконец, в словах Воланда Булгаков дублирует информацию о годе: «Мой глобус гораздо удобнее, тем более что события мне нужно знать точно. Вот, например, видите кусок земли, бок которого омывает океан? Смотрите, вот он наливается огнем. Там началась война».

Анализ Баркова показывает, как работал Булгаков: «Сочетание слов «кусок земли» исключает понятие о континенте, а «омываемый океаном бок» — об острове. Следовательно, имеется в виду полуостров. Действительно, в 1936 году началась гражданская война в Испании...» Видимо, понимая, что Булгаков знал кого-то, кто незадолго до смерти Горького 18 июня 1936 года (в тексте интервью мной ошибочно приведено 19 июня), прощаясь с телом (19 июня) и похорон (20 июня) или в близкие к этим датам дни был принят в члены Союза писателей под номером 3111 (в романе: «Нас в МАССОЛИТе три тысячи сто одиннадцать членов»), Барков обратилась к мэтрам булгаковедения (все — члены СП СССР) с просьбой выяснить по архивам дату выдачи членского билета №3111 — или дату, когда было зафиксировано такое количество членов ССП. *Ему молчаливо отказали в ответе.*

Причина отказа — предмет для отдельного разговора, ниже мы к этому вернемся. А пока посмотрим, как Барков с помощью подсказок Булгакова определяет *месяц и день*. «Кружевная тея от акаций бывает только» в июне, а «цветные липы начинаются во второй половине июня» (Барков), причем аналитик подчеркивает изящество, с каким писатель подает информацию о цветении лип: «Рама широко распахнулась, но вместо ночной свежести и аромата лип в комнату ворвался запах погребя».

Барков показывает, что, диктуя роман в 1938 году на машинку, Бул-



«Шекспир». Портрет в издании пьес 1623 г.



«Шекспир». Портрет в издании сонетов 1640 г.

гаков убрал еще две временных метки, указывавших на вторую половину июня (клубника и ранний восход, который «бывает только в период летнего солнцестояния — 21 июня плюс-минус несколько дней»), — убрал, потому что «нашел еще более изящный и точный прием включения в текст даты финала». Предсказывая смерть Берлиоза, Воланд произносит каббалистическое заклинание: «*Раз, два... Меркурий во втором доме... Луна ушла*».

«В новолуние Луна уходит на три дня — то есть ее невозможно видеть; это устоявшееся словосочетание», — пишет Барков. И там же: «Во «втором доме» планет — зодиакальном созвездии Тельца — в 1936 году Меркурий находился с середины мая до третьей декады июня. В этот период было два новолуния... Неопределенность устраняется началом фразы Воланда «Раз, два...», из чего можно сделать вывод о необходимости выбора именно второго новолуния, которое имело место 19 июня...»

Мало того, Булгаков задублировал дату еще и самим упоминанием Меркурия, поскольку в этот день, день прощания с телом Горького, миллионы людей днем увидели эту планету невооруженным глазом (уникальное астрономическое событие), и тем, что «тьма» в романе «пришла в Москву после смерти Мастера, но перед обретением им «покою». *Затмение имеет место на следующий день после смерти Горького, но перед погребением его праха 20 июня.* И Барков приводит строфу из стихотворения Михаила Светлова, написанного 19 июня 1936 года и на другой день опубликованного в «Литературной газете»:

*Гроб несут на руках...
Боевого салюта раскаты...
И затмению солнца
Сопутствует сумрак утраты...*

Совершенно очевидно, что Булгаков, открыто отсылая символическое время смерти к маю месяцу (уезжая из страны, Горький каждый раз возвращался в мае), скрыто постоянно акцентировал точную дату смерти Горького. И, чтобы уж совсем dokonать представление МАССОЛИТа, с которыми Барков постоянно спорит в своих исследованиях (а нам — убедить тех читателей, которых не убедило и вышеизложенное), он приводит и комментирует отрывок из редакции романа 1931 года, где Булгаков аналогичным образом прогнозирует событие, которое должно произойти в будущем (дату смерти Горького он ввел в роман уже *после* смерти Основоложника социалистического реализма):

«*Солнце в первом доме, — забормотал инженер, козырьком ладони прикрыв глаза и рассматривая Берлиоза, как рекрута в приемной комиссии. — Меркурий во втором, луна ушла из пятого...*»

Не стану приводить астрономических выкладок Баркова, представив не доверяющим анализу Баркова возможность самим проверить его, но представляю себе их изумление, когда они обнаружат, что шутник Булгаков предсказал единственное событие, которое он мог предсказать наверняка, — *свой собственный день рождения!*

А нам что делать?

Сатира неизмеримо больше, чем какой-либо иной жанр художественной литературы, привязана к конкретным людям, событиям, времени — к контексту. Проходят годы, в памяти людей стирается контекст, остаются только веши истории. Что же, собственно, делает Барков? — Он *восстанавливает контекст*.

Отдавая должное аналитическому таланту Баркова, я вынужден самому себе задать вопрос: увидел бы я все эти тонкости романа Булгако-

ва, если бы я не знал, «кто есть кто» в романе, а знал бы только принцип его построения как мениппей? Боюсь, почти все эти детали все равно остались бы за пределами моего внимания: прошло слишком много времени с описываемого Булгаковым момента. Я не знаю контекста.

Тем более не увидел бы я и множество пародийных моментов, разбросанных мистификатором Пушкиным по всему «Онегину»: я до знакомства со взглядами Баркова и Катенина-то не читал (подозреваю, что большинство наших читателей — тоже) — как же я увидел бы, что Пушкин над ним издевается (тем более что я вместе с большинством вполне доверял нашей пушкинистике и считал, что Пушкин с Катениными были неразлейвода)? А не владея английским, как родным (что, впрочем, уже 400 лет не спадает и англоязычных читателей!), я вряд ли уловил бы и ключевую игру слов, выводящую в «Гамлете» на подлинного Шекспира.

К тому же бросается в глаза беспримысленная сложность построения всех трех произведений, причем в творчестве каждого из них это не единственный случай: у Шекспира все «драмы» построены по принципу мениппей, у Пушкина таких произведений около полутора десятков, у Булгакова мениппеями кроме «Мастера» являются «Бег», «Белая гвардия», «Кабала святош». Другими словами, гениальность всех трех авторов нами недооценена — их гений на сегодня *существенно выше нашего уровня их понимания*.

Игра слов, игра с астрономией или с «календарем осьмого года» — приемы разные, но ведущие к одному и тому же: к зашифровке событий таким образом, чтобы любой, кто захочет попытаться их расшифровать, ключи эти нашел или вычислил, восстановив контекст. Тем не менее мне не кажется целесообразным, чтобы каждый читатель самостоятельно занимался подобными изысканиями в каждой мениппее. Для чтения такой литературы, помимо наличия большого количества свободного времени, нужен специальный аналитический навык, которого у нас пока нет и появление которого в ближайшем будущем не предвидится. Но не оставайтесь же нам на прежнем уровне понимания гениев, если мы уже знаем, что он гораздо выше!

Я вижу только один *выход* — в издании таких произведений с *подробным комментарием*: текст — слева, комментарий — справа; текст — слева, контекст — справа; объявление на дверях магазина «*Политурра продается после 11*» — слева, справа — ...читатели сами могут *сообразить*, какой должен быть контекст справа. Такое издание решит проблему отчуждения: тот, кто не принимает аргументы Баркова или считает их бредом (я лично знаю и такого) и хочет остаться при своих взглядах на эти сочинения, пусть себе читает обычные издания, без комментария, а тот, кто захочет разобраться в них поглубже, и понять замысел автора и оценить каждое такое произведение во всей его художественной полноте, — прочтет комментированные. Другое дело, что такие комментарии способны создавать, вероятно, только такие исследователи, как Барков, но лиха беда начало. Изданным таким образом «Гамлет», «Евгений Онегин» и «Мастер и Маргарита» стали бы образцами и стимулировали бы талантливых молодежь изучать такие произведения в контексте своего времени — и писать к ним комментарии. А там, глядишь, и лекции в университетах читать начнут — смотришь, лет через пять-семь их выпускники и в школах наших детिशек пониманию мениппей обучать будут!..

В Стране Дураков

Скрытая сатира, не будучи разгадана современниками, во все времена создает эффект участия писателя в окружающей жизни и его участия в делах власти — в этом одно из главных противоречий такой литературы. Чтобы позиция писателя была прозрачной и не создавала обманов и иллюзий, сатира обязана быть открытой, и это относится в том числе и к самым тяжелым, угнетенным временам. Но вправду ли мы предъявлять претензии к писателям, перед которыми была дилемма: открыто сказать то, что они думали и хотели сказать, и быть за это уничтоженными, или высказаться в скрытой форме? Зная, в каком они находились положении, бросим ли мы в них камень? — Они заранее отплатили нам за это снисхождение глубиной изображения жизни и удивительно долговечной художественностью сатиры, какой не бывает в прямом сатирическом изложении.

Однако среди уже названных подобных произведений в начале интервью было упомянуто одно, которое каждый из нас читал не по одному разу и которое после опубликования идей Баркова ставит перед нами непростую этическую проблему. В 1935 году А. Толстой, пережив тяжелый сердечный приступ и решив, что жить ему осталось недолго, задумывает под конец жизни показать — таки кукни советской власти, которой он прислуживал, ненавидя ее. Он пишет мениппею «Золотой ключик, или Приключения Буратино» — анализ этой мениппей выполнил П. Маслак в своей работе «Буратино: народный учитель в Стране Дураков». Я не буду на ней останавливаться подробно, поскольку для нас сегодня дело не в том, кто есть кто в этой сказке и «на чей счет грыз ногти» А. Толстой; скажу лишь, что рассказчиком в ней является Буратино, изо всех сил пытающийся представить себя в выгодном свете или хотя бы обелить.

Традиционно Буратино и детыми, и родителями всегда воспринимался как герой, а его способность выкручиваться из опасных ситуаций — просто как удачливость. Между тем эта сказка — о наглой приватизации театра, и образ заикающегося «долгоносика» Буратино, похоже, списан не только с Горького, но и со Станиславского, который вместе с Немировичем-Данченко по существу приватизировал МХАТ. Хотя интуитивно сказка всегда воспринималась нами как издевка над некоторыми сторонами нашей жизни — не случайно же «поле чудес» в стране дураков стало нарицательным, — скрытый и от детей, и от родителей смысл сказки долгие годы играл обманную роль в воспитании огромного числа детей именно спрятанными характеристиками героя, который должен был разгадываться. Все ли обрашались внимание, например, на фразу рассказчика: «Буратино... схватил молоток и запустил его в голову Говорящему Сверчку»? Есть некий предел жестокости, допускаемой в детских произведениях, и даже в наше жестокое время этот предел соблюдался, если только пишущий не лишен главного этического чувства — писательской причастности к высшей справедливости. Этот *предел жестокости для непонимающих истинную подоплеку «Золотого Ключика»*, несомненно, *прейден*.

Но это еще не все. Поскольку рассказчик — не желающий учиться, невежественный Буратино, его повествование малограмотно, а речь вульгарна; мы всю жизнь читали сами и читали нашим детям и внукам вслух эту безграмотную речь, вколачивая им в головы пер-

лы недоучки Буратино. вроде «и, свернув голову, долго смотрел в трубу» или «вышла чего-нибудь неподходящего».

Так нам наглядно преподали урок того, как опасно в качестве скрытой сатиры использовать детские сказки. Для такого их «использования» писатель сам должен быть чист духовно — только в этом случае в сказку не будет привнесено то, что пойдет во вред детям, как это произошло у А. Толстого. (Пример — пушкинский «Конек-Горбунок», совершенно очевидно политическая сказка и столь же очевидно — предельно чистая детская вещь.) А чтобы ни нам, ни нашим детям и внукам не пришлось когда-нибудь обнаружить и себя в этой «Стране Дураков», «Золотой Ключик» при чтении не мешало бы сопровождать пояснениями, а издавать следовало бы с соответствующим комментарием. И для детей, и для родителей.

И эта тень — Шекспир?!

Из исследований Баркова прямо следует, что сегодня уже невозможно обойти вопрос и о передаче на русском языке шекспировской *изры слов*, которая у нас традиционно почти не переводится. По некоторым подсчетам только в «Гамлете» в 250 случаях *игра слов не переведена*; между тем она является еще и едва ли не главной стилистической чертой шекспировских произведений.

Чтобы представить себе, насколько органичной была игра слов во времена Шекспира, современному русскому читателю достаточно заглянуть в любую нашу газету: все заголовки построены на обыгрывах, в текстах то и дело обыгрываются семейные, бытовые, военные или общественно-политические события и ситуации. Строчки из шлягеров и песен бардов, детские стихи и стихи из школьных хрестоматий, советские штампы и перестроечные лозунги, словечки и выражения телеведущих и политиков — все включается в ритмы грандиозной языковой игры; у любого слова появился второй, третий смыслы, и при общем уменьшении словаря живого русского языка, наверное, вдвое его толковый словарь вырос едва ли не вдесятеро. *Язык развивается не вверх, а вглубь* — в сторону емкости и многозначности. Именно это и происходило с английским во времена Шекспира. Приводимая ниже подпись Бена Джонсона под портретом Шекспира в Большом фолио (первом издании пьес) дает некоторое представление о проблеме перевода таких текстов — но мы к этому портрету вернемся чуть позже.

Признавая обоснованность подходов Баркова к анализу мировой классики и фундаментальность его анализов, замечу, что любая гипотеза становится теорией только в том случае, если она объясняет факты, ранее не находившие объяснения, не противоречит уже известному. Теория анализа мениппей Баркова таким требованиям удовлетворяет: ему есть что сказать и по поводу противоречий в других «драмах» Шекспира и в произведениях Пушкина и Булгакова. Вопрос лишь в том, кто именно будет заниматься анализом этих произведений: совершенно очевидно, что одному Баркову это не под силу, хотя уже и сегодня он один работает за ИМЛИ (Институт мировой литературы им. Горького РАН, директор — Ф.Ф. Кузнецов). Здесь же, для наглядности, я предлагаю применить теорию Баркова к одному из самых таинственных, ключевых моментов в шекспировском вопросе. Речь идет о портретах Шекспира в Большом фолио (1623) и во Втором издании «Сонетов» (1640).

На портрете в Большом фолио изображен человек в маске (линия «обреза» маски видна); левый рукав камзола вывернут наизнанку — это в начале прошлого века определил видный лондонский Дом моделей. Под портретом — парадоксальная и явно мистификационная стихотворная подпись, принадлежащая Бену Джонсону (переводы стихотворных подписей под портретами мои. — В.К.):

*Изображенья врезал
в медь Гравер
Для истинно
бессмертного Шекспира;
Художник здесь затеял
с Жизнью спор,
Чтоб мир переизграть;
но как для мира
Глубокий ум на меди возродит,
Так тонко врезал,
как шутя поймал он
Его лицо? — Гравера бы тогда
Все, что на меди,
превозмогло немало.
Но он не смог; читатель,
мой совет:
Зри в книгу, милый,
а не на портрет.*

Портрет — явная криптограмма, характерная для того времени: до нас дошло довольно много такого рода гравюр-подписей; однако эта криптограмма пока не расшифрована. Между тем заключение лондонских модельеров хорошо согласуется с анализом Баркова шекспировских мениппей: *вывернутый наизнанку рукав свидетельствует о том, что в пьесах Шекспира (по крайней мере — в «драмах») имеет место «соавтор», который извращает («выворачивает наизнанку») события и факты*. Однако такого «соавтора» нет в мениппеях «Доктор Фауст» и «Мальтийский еврей», написанных Марло в одиночку и идентичных по построению «Гамлету» и другим шекспировским мениппеям, что может свидетельствовать о том, что «соавтор» *появился вместе с псевдонимом «Шекспир»*. Учитывая, что мотив последовательной работы двух авторов над одним произведением описан Шекспиром и в «Укрошении строптивого», и в «Гамлете» убедительно проанализирован Барковым в его работе «Гамлет: трагедия ошибок или трагическая судьба автора?», слово *соавтор* в таком случае может быть употреблено без кавычек.

Во втором издании «Сонетов» (первое издание вышло в 1609 г. без портрета) графическая криптограмма изменена: «Шекспир» в той же маске «срисован» с портрета в Большом фолио, но изображен в зеркале, а рука, на которой был вывернутый наизнанку рукав, закрыта ладонью и оливковой ветвью. Зеркальность изображения подчеркнута подписью под портретом (мистифицирующая подпись «Джон Бенсон», которого в природе не существовало, зеркальная подпись «Бен Джонсон» в Большом фолио не только в буквенном наполнении, но и в инициалах — В.И. и J.B.), а мистификационность подчеркнута началом самой подписи с тремя откровенно издевательскими знаками вопроса:

И эта тень — Шекспир?

Лицо времен?

Бог сцены? Жизнь и тайна

отраженья! —

Одеждой твоего воображенья

Гордился Дух — ты был

его Закон;

Да, в крайности власть

не сможет Человек

В словах хвалы твоим

произведениям.

Тебе по праву даже

на мновенье

Не будет равных славою вовек!

Если тезис Баркова о «диалогичности» «Сонетов» верен, то портрет говорит, что *у каждого сонета Шекспира — один автор, а «соавтором» является Муза* — оливковая ветвь свидетельствует именно об этом.

Сама маска слегка напоминает каноническое изображение Елизаветы, причем совпадает одна чрезвычайно важная деталь — сросшаяся мочка левого уха. В той среде, как это уже было показано в интервью, кровосмешения были нередки, что не могло не приводить к некоторым характерным физиологическим отклонениям в нескольких коленах потомства. Не становится ли эта маска в портретах символом коллектива авторов — родственников Елизаветы под игровой маской мелкого ростовщика, лицо которого «*шутя поймал*» на удар художник, «*так тонко врезал*»?

Однако самая серьезная наша проблема, которую обнажает Барков, — это наши официальные литературные институты: РАН, Пушкинский Дом, Институт мировой литературы и всевозможные шекспировские, пушкинские и булгаковские комитеты и комиссии. Они уже 10 лет не спорят с Барковым, но и не признают его открытий — и, видимо, не признают, пока он жив: *они любят уметь только мертвыми*. Его исследование убийственны для них в открытой дискуссии, и потому его открытия будут замалчиваться — точно так же, как долгие годы замалчивались открытия пушкиниста Александра Лациса. (*Не потому ли и наши булгаковеды не ответили Баркову на его просьбу узнать, кто был владельцем членского билета ССП №3111?*) Правда в том, что не только все годы советской власти, но и все последние десять лет официальные пушкинистика была бревном на дороге у талантливых пушкинистов, что все достижения нашей пушкинистики были осуществлены *вопреки* ее охранительным усилиям, направленным исключительно на оборону своего командного положения.

Для прорыва этой круговой обороны нужна гражданская и организационная смелость руководителей самых передовых университетов. Проявит ли сегодня кто-нибудь из них такую смелость?

В тексте последней части интервью по моей вине допущены еще две ошибки: после слов Буратино, что если он «открыт им, то был на службе у немцев, то все содержится», следует читать: «то он имел в виду не Горького... а Ленина, но именно Андрееву подозревали в связи с Охранкой» фраза Толстого «Все люди добрые» — не из Четвероевангелия, а из его дневника и уста Христа вложена не буквально. Приношу читателям свои извинения. — В.К.