

УДК 821 (100) “19”

Н.С. Алексеева

РОМАН М. БУЛГАКОВА «МАСТЕР И МАРГАРИТА» В КОНТЕКСТЕ МАГИЧЕСКОГО РЕАЛИЗМА

Художественный феномен магического реализма, как правило, связывается с творчеством авторов Латинской Америки, и, в первую очередь, с именем Г.Г. Маркеса и его романом «Сто лет одиночества». Именно здесь фантастическое наиболее органично вплетается в реальность благодаря самой природе латиноамериканской культуры, насыщенной различными верованиями и наивным мистицизмом. Специфика магического реализма—это «придание магическому статуса реального, сплав реального и волшебного как наиболее адекватный способ художественного видения латиноамериканской истории и культуры» [8]. Однако черты магического реализма обнаруживаются и у других писателей, в частности, у М. Булгакова. Писателем владела тяга к мистификации, к игре воображения, не даром он называл себя мистическим писателем [4].

Мы обнаружили всего две работы, посвященные сопоставлению романов М. Булгакова «Мастер и Маргарита» и Г.Г. Маркеса «Сто лет одиночества». Одна из них—это небольшое сравнительное исследование С. Браун (*S. Brown*), посвященное темам взаимоотношения человека и власти, насилия и диктатуры [16]. Вторая работа – статья М.В. Булановой-Топорковой [3], посвященная непосредственно проявлениям магического реализма у Булгакова и Маркеса. При том, что статья политически тенденциозна, в ней очерчены такие основные особенности произведений, как их полифония, притчевая универсальность, наличие библейских мотивов и смехового компонента. Более детального исследования такого рода, насколько нам известно, проведено не было. Поэтому в этой статье мы решили углубиться в изучение того, как в рамках данных произведений функционируют архетипические модели.

Для произведений магического реализма характерен большой интертекстуальный диапазон, отсылки к различным культурным феноменам, фольклористике и литературному наследию. Е. Яблоков подчеркивает, что мышление Булгакова архетипично, поскольку его характеризуют «соположение знаков разных культурных эпох, диффузия культурных ходов и связь с «основным» мифом» [14, с. 6]. На этом же принципе построен текст Маркеса.

Оба автора обращаются к библейскому претексту. Как Маркес, так и Булгаков используют Библию как структурную модель, в пределах которой реализуется их магический реализм. М. Белл объясняет, что большую роль в этом играет колониальный контекст Библии, поскольку он в определенной степени подобен постколониальным условиям Колумбии и постреволюционному государственному устройству России. В романах Булгакова и Маркеса библейский фактор используется по-разному, но в обоих случаях он «эффективно служит для актуализации значимости их собственной литературности» [17, с. 187].

Первая отсылка к Библии встречается уже на первых страницах «Ста лет одиночества». Речь идет об «исходе» Хосе Аркадио Буэндиа из Риоачи со спутниками и их семьями. Охваченные жаждой приключений, они перебрались через горный хребет, блуждали «два года и два месяца» (аллюзия на скитание Моисея со своим народом по пустыне), моря не нашли, и основали селение Макондо, которое до определенного времени напоминало Рай—здесь никто не умирал, и люди жили в гармонии с природой. Маркес иронизирует, что путники отправились искать «землю... необетованную». В ночь прибытия на эту землю Хосе Аркадио снится, «будто на месте лагеря поднялся шумный город, и стены его домов сделаны из чего-то прозрачного и блестящего» [9, с. 76], отсылая читателя к образу обновленного Иерусалима из книги откровения Иоанна. Тема Рая также возникает в конце повествования, обрамляя текст романа. Перед концом света Аурелиано и Амаранта Урсула вспоминают себя «в утраченном раю нескончаемого дождя» [9, с. 402], когда они вместе играли и были счастливы и беззаботны. Мастерскую Хосе Аркадия,

где тот занимается своими экспериментами, автор также называет раем. Когда же в городок приходит цивилизация, Макондо превращается в «потерянный Рай» – постепенно все приходит в запустение и разрушается.

Тема Рая, при совершенно ином содержательном наполнении, также реализуется в «Мастере и Маргарите». Булгаковский Рай – это дом Мастера, подвальное помещение, земля обетованная, обретенная им на выигранные деньги, где он проводит свой Золотой век и пишет роман. Затем наступает «исход», выход в жизнь из подвала, после чего его нормальная жизнь обрывается. Здесь, как и в «Ста лет одиночества», актуализируется мотив «потерянного Рая» с последующим попаданием в ад московской реальности, столкновением с фальшивым миром литераторов и неминуемой катастрофой.

В романе Маркеса присутствует мифологема Вавилона и связанный с ней образ толпы. У Маркеса мотив столпотворения возникает при описании постройки дома Буэндиа в Макондо («...Никто не мог взять в толк, каким образом среди подобного столпотворения <...> возник дом»). Далее мотив приобретает выраженную негативную коннотацию, когда город после прихода банановой компании (автор называет этот приход нашествием, отсылая читателя к библейскому эпизоду нашествия саранчи на Египет) наполняется проститутками – «вавилонскими блудницами». Трагичность этого мотива достигает апогея при описании расстрела бастующих рабочих. «Нахлынувший гигантский человеческий вал» разбегающихся в страхе людей сметает все на своем пути. Паника, возникшая при этом, ассоциируется с мифическим зверем левиафаном. Здесь же присутствует и водная семантика, что отсылает читателя к архетипу Всемирного потопа:

«... И тогда паника ударила своим хвостом, как дракон, и швырнула их плотной волной на другую, двигавшуюся им навстречу волну, отправленную другим ударом драконова хвоста с другой улицы, где без передышки стреляли пулеметы. Люди оказались запертыми, словно скот в загоне: они крутились в гигантском водовороте, который постепенно стягивался к своему эпицентру...» [9, с. 315].

Перед смертью Урсулы снова возникает мотив зверя. На этот раз это апокалипсическое видение священника «отродья козла и еретички, исчадья ада, чье дыхание делает воздух раскаленным, а появление заставляет молодых женщин зачинать ублюдков» [9, с. 347]. Потом это страшное чудовище действительно появляется в Макондо, его убивают и на трупе находят «остатки мощных крыльев, по-видимому, обрубленных топором дровосека», что соотносит чудовище с падшим ангелом.

В «Мастере и Маргарите» толпа также представлена метафорически в виде живого существа, «съедающего» площадь Ершалаима, на которой должен быть вынесен приговор Иешуа, а пляшущая толпа в Грибоедове сравнивается с адом. Репрезентация толпы включает в себя и водную семантику, у Булгакова это также «человеческое море», от которого исходит «звуковая волна».

Мотив, наличествующий в обоих романах, – это архетипический мотив храма. Священник падре Никанор решает построить в Макондо храм, но строительство не ладится, храм строится бесконечно долго, сначала десять лет, потом еще три года, так что Ребекка и Пьетро Креспи не успевают пожениться. Этот мотив приобретает ироническую окраску, когда правительственные войска его разрушают, а либерал полковник Аурелиано Буэндия приказывает восстановить колокольню. Падре Никанор называет нелепостью тот факт, что «защитники Христовой веры (по его мнению, это консерваторы, из которых состоят правительственные силы) разрушают храм, а масоны (то есть либералы) приказывают его отстроить» [9, с. 171]. До этого коррехидор Макондо объяснял жителям, что «либералы – это масоны, плохие люди, готовые вешать на деревьях священников, позволить гражданский брак и развод, <...> и разорвать страну на части, чтобы не было никакой высшей власти» [9, с.101].

Идея масонства, духовно-инициатического движения, возникшего в XVII–начале XVIII веков, не была чуждой Булгакову и нашла отражение в его романе «Мастер и Маргарита». Как известно, идея построения храма является центральной для движения масонов. Храм в булгаковском романе имеет амбивалентную семантику: с

одной стороны, Иешуа говорит о создании «нового храма Истины», с другой стороны, Ершалаимский храм представляет собой устрашающее зрелище, напоминающее мифическое чудовище. О том, что Булгаков был членом масонской организации, данных нет. Но, по мнению Б. Соколова, на заседаниях литературного кружка «Никитинские субботники» в 20-е годы Булгаков мог встречаться с одним из вождей русских розенкрейцеров Б. Зубакиным. Кроме того, Булгаков был знаком со статьей своего отца о масонах и использовал ее для создания образности и развития сюжета романа [10, с. 407-412]. По мнению исследователя, роман изобилует масонской семантикой. Это имя «Мастер» (у масонов Великий Мастер, или Магистр), атрибуты одежды, ритуалы посвящения, нашедшие отражения в описании бала у Сатаны, мотив чаши и другое. Но у Маркеса этой атрибутики нет.

Широко представлена в обоих романах мифологема воды. В романе «Сто лет одиночества» эта мифологема реализуется в лексико-семантической группе «кровь – лед – река – море – дождь». У Булгакова это комплекс «напитки (вино, пиво) – кровь – бассейн с водой – река – дождь». В культурном пространстве символика воды, как и остальных стихий, амбивалентна. Наряду с семантикой возрождения и очищения водный мотив часто связывается со смертью. В мифологии вода является эквивалентом первобытного хаоса, а в эсхатологических мифах ассоциируется с концом света. Вода также соотносится с живущим в ней чудовищем, и эта ассоциация присутствует у Маркеса. Долина на западе от Макондо «переходила в необъятное водное пространство, там обитали китообразные существа с нежной кожей, головой и торсом женщины», губящие мореплавателей. Оставив в стороне мотив крови, рассмотрим общие для Булгакова и Маркеса образы-мотивы дождя и реки. В романе Маркеса мотив дождя впервые возникает в сцене описания похорон Хосе Аркадио Буэндиа: когда столяр снимал мерку гроба для покойника, все увидели, «...что за окном идет дождь из крошечных желтых цветов. Всю ночь они низвергались на город, подобно беззвучному ливню, засыпали все крыши, завалили двери, удушили животных, спавших

под открытым небом» [9, с. 177]. Оксюморонное сочетание цветов и «удушенных» животных имеет странную, абсурдную, и даже зловещую, коннотацию. Мотив дождя периодически возникает в диалогах персонажей, в которых заложен прогностический потенциал. Интересен в этом плане герметический диалог между Аурелиано Буэндиа с его боевым товарищем Геринельдо Маркесом:

« – Аурелиано, – грустно отступал он (Геринельдо Маркес – Н.А.) ключом, – В Макондо идет дождь.

– На линии наступила долгая тишина. Потом аппарат начал выбрасывать суровые точки и тире полковника Аурелиано Буэндиа.

– Не валяй дурака, Геринельдо, – сказали точки и тире. На то и август, чтобы шел дождь» [9, с. 196].

Для обоих говорящих, особенно для Аурелиано, имеющего дар предвидения, дождь ассоциируется с грядущими неприятностями и тревогами, но он предпочитает это не озвучивать. По сути, значение этого герметического диалога следующее:

« – Вскоре будут неприятности.

– Не думай об этом. Ничего не случится».

Будущий дождь ощущает мудрая Урсула, она просит разрешения оставить у нее статую святого Иосифа, «пока не пойдет дождь». Сильный дождь начинается в октябре, и теперь Аурелиано Буэндиа пытается объяснить его наступлением осени, подавляя мысли о тревожном будущем. По мере развития сюжета длительность засушливых и дождливых периодов увеличивается («дождей не было целых три месяца, – стоял засушливый сезон»). Затем снова начинается непрерывный монотонный дождь, который «через два месяца уже превратился в новую форму тишины», и длится он четыре года одиннадцать месяцев и три дня. В мотив дождя здесь вплетается мотив урагана, являющегося «репетицией» грядущего эсхатологического бедствия:

« – Гулкские раскаты грома раскалывали небо, с севера на Макондо налетали ураганные ветры, они сносили крыши, валили стены, с корнем вырывали последние банановые деревья, оставшиеся на плантациях» [9, с. 322].

Для макондовцев дождь становится своеобразной точкой отсчета. Если до дождя жители Макондо связывали события со временем, когда начнется дождь, то во время «потопа» они соотносят свою жизнь со временем окончания дождя. В частности, Урсула планирует умереть, «когда перестанет дождь». Фернанда жалуется на отсутствие продуктов в доме, и Аурелиано Второй говорит, что он придумает что-нибудь, «когда утихнет дождь». Пилар Тернера объясняет Аурелиано Второму, что он найдет клад, когда окончится дождь. Это природное бедствие, затопляющее Макондо, ассоциируется с Всемирным потопом, после которого наступает запустение, и животные перестают размножаться («после потопа что-то сдвинулось») – явление, предшествующее природным катастрофам. Затем «доброе солнце», «красное и шершавое, как кирпич», освещает мир, и наступает десятилетняя засуха. Развал Макондо и распад человеческих отношений заканчивается концом света.

В «Мастере и Маргарите» первая «репетиция» Апокалипсиса застаёт администратора Варенуху в уборной, когда над Москвой появляется «желтобрюхая грозовая туча» [1, с. 483]. Наказание администратора нечистой силой происходит под звуки громовых раскатов при трепетном свете. Этот пародийный конец света, заканчивающийся превращением Варенухи в вампира, теряет свою пародийность в эпизоде казни Иешуа, когда страшные бушующие потоки воды во тьме обрушиваются на падающую в грязь конницу.

Последняя гроза и черная туча, отрезавшая солнце, предшествует апокалипсическому урагану, уносящему всадников в иной мир. Как видим, мотив дождя в «Мастере и Маргарите», как и в романе Маркеса, выполняя прогностическую функцию, скрепляет повествование.

Описание мощного урагана, который стирает с лица земли Ершалаим и Москву у Булгакова и урагана, проспектирующего уничтожение Макондо в романе «Сто лет одиночества», настолько поразительно сходны, и можно понять желание Маркеса объяснить читающей публике, что его роман был написан до чтения «Мастера и Маргариты»:

«... ее (Маргариту – Н.А.) вместе с горячим корнем бросило саженой на десять в сторону. Рядом с ней с корнем вырвало дубовое дерево, и земля покрылась трещинами до самой реки. Огромный пласт берега, вместе с пристанью и рестораном, высадило в реку. Вода в ней вскипела, взметнулась, и на противоположный берег, зеленый и низменный, выплеснуло целый речной трамвай...» [1, с. 732]. При этом эсхатологическая коннотация последнего ураган в романе «Сто лет одиночества» обозначена резче – это «могучий смерч из пыли и мусора, вращаемый яростью библейского урагана» [9, с. 409].

«Речной» мотив, как видим, также присутствует в обоих произведениях, но воплощается он по-разному. Культурный концепт «река» отсылает нас к известным ассоциациям, таким как «река времени», «река жизни», «река забвения» (Лета). Река также связывается с рекой Стиксом и древнегреческой мифологии, разделяющей царство живых и царство мертвых. Известная фраза Гераклита Эфесского демонстрирует темпоральную коннотацию концепта «река»: «...Все течёт, все меняется. И никто не был дважды в одной реке. Ибо через миг и река была не та, и сам он уже не тот» [12]. Символика реки, как и в целом воды, амбивалентна, она включает в себя как созидательное, так и разрушительное начало. С одной стороны, это плодородие (в том числе и женское начало) и очищение, с другой стороны – разрушение (наводнение и потоп) и препятствие.

Проследим, как этот концепт-мотив реализуется у Маркеса и Булгакова. Макондо было основано на берегу реки, «которая мчала свои прозрачные воды по ложу из белых полированных камней, похожих на доисторические яйца» [9, с. 57]. Здесь река ассоциируется с первородной, живительной силой, это настоящая «река жизни». «Все мы вышли из воды», – замечает однажды Мелькиадес. Река упоминается в романе только два раза, но этот образ-мотив имеет существенное значение. Когда в Макондо приходит цивилизация, Хосе Аркадио Второй решает открыть навигацию по этой девственной, первобытной реке. Кажется, что сама вода противится этой затее – камни и пороги препятствуют судоходству, и хотя Хосе Аркадио Второй пытается дробить камни и выравнивать пороги, максимум,

что удается провезти по реке, – это деревянный плот, который тянут люди на берегу. С «водным» мотивом связан мотив «золотых рыбок», которые мастерит Аурелиано Буэндия. Распространенная культурная символика золотой рыбки – удача, исполнение желаний, гармония и плодородия. Рыба также «символ философского камня в его первичном состоянии, ибо камень, как и рыба, рождается в воде» [11]. В романе символика золотой рыбки реверсируется, – Макондо превращается в «преследуемое несчастьями людское общество».

Вернемся к образу реки, который в «Мастере и Маргарите» имеют иную смысловую нагрузку по сравнению с романом «Сто лет одиночества», при том, что, как и у Маркеса, этот образ реализуется в мифопоэтическом ключе. Маргарита летит на шабаш ведьм над рекой, затем купается пруду, и только после этого пребывает на место назначения. Здесь река, разделяющая мир реальный и мир потусторонний, ассоциируется с древнегреческим Стиксом. Кроме того, купание Маргариты представляет собой ироническую аллюзию на крещение водой.

Рассмотрим теперь такую емкую мифологему, как «уход / возвращение», реализованную в обоих произведениях. Эта мифологема отсылает нас к отрывку из Экклезиаста: «Род проходит, и род приходит, а Земля пребывает вовеки. Восходит солнце, и заходит солнце, и спешит к месту своему, где оно восходит. Идет ветер к югу, и переходит к северу, кружится, кружится на ходу своем, и возвращается ветер на круги своя. Все реки текут в море, но море не переполняется; к тому месту, откуда реки текут, они возвращаются, чтобы опять течь» [13].

У Булгакова идея возвращения «на круги своя», возвращения к первоначалу, артикулируется в крике Азazelло, поджигающего «последний земной приют» Мастера, – «Тогда огонь! – <...> – огонь, с которого все началось и которым мы все заканчиваем» [1, с. 726]. Мотив ухода представлен в «Мастере и Маргарите» в основном на уровне сюжета – люди либо исчезают совсем (как, например, домработница Груня), или, к своему ужасу, возвращаются назад. Для Римского это возвращение настолько ужасно, что он просит заключить

его в бронированную камеру. На уровне мотивных повторов смысловым вариантом мотива возвращения, скрепляющим московский и ершалаимский планы повествования, является мотив крови. После бала сатаны Маргарита слышит чьи-то шепчущие голоса: «... Кровь давно ушла в землю, и там, где она пролилась, уже растут виноградные гроздья» [1, с. 636]. Этот фрагмент отсылает нас к евангельской притче о семени [Лука, 8:5-15]. Кроме того, здесь содержится отсылка к событиям в Гефсиманском саду, на что указывает Б. Гаспаров [6, с. 80]. Кровь барона Майгеля, выпитая Маргаритой на балу у Воланда, оказывается одновременно кровью Иуды. Мотив возвращения к прошлому также актуализируется в феномене наказания – те, кто совершил при жизни преступления, подобно Фриде, убившей собственного ребенка, в потустороннем мире обречены на муки встречи с прошлым.

В романе Маркеса, где система лейтмотивных повторов не настолько развита, как в «Мастере и Маргарите», мотив ухода/возвращения воплощается в основном на уровне сюжетных фрагментов. Постоянно уходит и возвращается в Макондо Мелькиадес, с тем, чтобы задержаться там в виде призрака. К Хосе Аркадио Буэндиа время от времени приходит призрак убитого им Пруденсио Агелера, вызывая у того ярость: «Сколько бы ты ни возвращался, я буду убивать тебя снова» [9, с. 75]. Члены семьи Буэндиа, насколько далеко бы они не уходили, постоянно, к худу или к добру, возвращаются назад. После периода амнезии к жителям Макондо возвращается память. В плане смысловых повторов следует отметить повторение имен в семье Буэндиа: Хосе Аркадио, Аркадио Второй, Аурелиано, Аурелиано Бабилонья, Урсула, Амаранта, Амаранта Урсула и др. В целом, в универсуме романа все «ходит по кругу», кроме одного – линейного движения к концу. Интересно упоминание Маркесом ветхозаветного образа Вечного жиды, или Агасфера. Вечный жид внезапно появляется в городе, который уже начинает приходить в запустение. Он «пронесся через городок и обдал его таким жаром, что птицы пробивали металлические сетки на окнах, чтобы умереть в спальнях» [9, с. 86]. Здесь этот образ предсказывает грядущие несчастья,

поскольку, согласно легенде, Агасферу предстоит скитаться из века в век до второго пришествия Христа, то есть до Апокалипсиса, и его появление предвещает нечто зловещее. В «Мастере и Маргарите» также есть имплицитная отсылка к образу Агасфера. Подобно Агасферу, наказанным за свою черствость по отношению к идущему на Голгофу Христу, Пилат за свою трусость и казнь Иешуа наказан пребыванием в Пустоте «между звезд» с неуходящей мыслью о содеянном.

В художественном мире обоих произведений прошлое контролирует настоящее. В «Мастере и Маргарите» последствия казни Иешуа ощущаются в московской жизни. В романе «Сто лет одиночества» Аурелиано, расшифровывающего пергаменты Мелькиадеса, посещает озарение: он ощущает причинно-следственную связь прошлого и настоящего: «...Только сейчас он открыл, <...> что Фрэнсис Дрейк осадил Риоачу только для того, чтобы все они плутали в поисках друг друга по самым запутанным лабиринтам кровных связей до тех пор, пока не породят мифологического монстра, с которым найдет конец весь их род» [9, с. 399]

Весьма интересен художественный феномен, который можно назвать современной архетипической моделью, – железная дорога, и, как ее составная часть, поезд. Литература в большинстве случаев опровергает известную метафору К. Маркса о «локомотиве истории» (революции), движущего человечество в светлое будущее. Как правило, железная дорога и поезд обладают деструктивной семантикой, достаточно вспомнить произведения Л. Толстого, А. Блока, Н. Некрасова, А. Платонова, Б. Пастернака. Е. Волощук считает, что «образ железной дороги содержит в себе идею несвободы человека, его подчиненности скрытой в технике силе» [5, с. 71]. В таком значении образы поезда и железной дороги реализуются и в романе «Сто лет одиночества».

Лексема «поезд» встречается в романе Маркеса 39 раз, а лексема «вагон» – 28, что уже свидетельствует о внимании автора к этому художественному элементу. Вначале поезд для макондовцев является «затеей почти нереальной», поскольку селение затеряно в джунглях

на берегу первобытной реки. Поезд, который впервые появляется в Макондо с запозданием на восемь месяцев, «тащит за собой целый город» и издает звуки, похожие на одышку. Текстовый фрагмент обретает прогностический смысл, когда Маркес комментирует пришествие этого невиданного для жителей городка существа. Это был «... безобидного вида желтый поезд, которому суждено было привезти в Макондо столько сомнений и несомненностей, столько хорошего и дурного, столько перемен, бедствий и тоски» [9, с. 246]. Репрезентация поезда достигает апогея трагизма при описании расстрела бастующих рабочих на привокзальной площади. Чудом оставшийся в живых и попавший в вагон с телами расстрелянных Хосе Аркадио Второй видит мертвых мужчин, женщин и детей, «которых везли, чтобы сбросить в море, как бракованные бананы». Трусами были забиты двести товарных вагонов. Сам поезд напоминает некое демоническое существо: «... На поезде не было никаких огней, даже красных и зеленых сигнальных фонарей, он бесшумно и стремительно скользил по рельсам» [9, с. 316]. После ухода банановой компании, опустошившей земли Макондо, остается «обшарпанный желтый поезд, никого не увозивший и не привозивший», символ упадка и запустения.

Поезд в «Мастере и Маргарите» также реализуется в мифопоэтическом ключе, но с иным значением. Летящая на шабаш Маргарита видит как «... где-то вдаль, почему-то очень волнуя ее (выделено нами—Н.А.), шумел поезд» [1, с. 604]. По сравнению со стремительным полетом Маргариты поезд «ползет медленно, как гусеница». Причиной волнения Маргариты могло быть то, что она осознала свой временный уход из реального мира, выход из исторического времени, атрибутом которого был поезд, и перехода во вневременную, мифологическую реальность.

Следующим архетипическим элементом представляется мотив сохранения/ сжигания рукописей, который восходит к латинскому афоризму «*carmina morte carent*» (стихи не горят, рукописи не горят, написанное не горит). Общепринятая интерпретация слов Воланда в «Мастере и Маргарите» такова, что «слово, живую человеческую

мысль ни уничтожить, ни запретить нельзя». Существуют и другие, личностные интерпретации людей, не связанных с гуманитарными науками. Для нас этот мотив, наличествующий как у Булгакова, так и у Маркеса, представляет конкретный интерес.

Акт сжигания романа, который «упорно сопротивляясь, все же погибал», в «Мастере и Маргарите» символизирует отказ от дальнейшей борьбы, от стойкости в трудных обстоятельствах и личностный крах Мастера. И только вмешательство мистических сил восстанавливает сожженное. В романе Маркеса Аурелиано Буэндиа, предчувствуя расстрел, просит Урсулу растопить печь его стихами. Но мудрая Урсула предпочитает не спешить, а «повременить, пока не принесли его мертвым». Так рукописи избегают сожжения. Перечитывание своих стихов чудом выжившим Аурелиано дарит ему такую ясность ума, что он начинает понимать, что сражается в войне не за правое дело либералов, а «из-за своей гордыни». В обоих романах сжигание рукописей символизирует смерть (духовную или физическую) а «воскрешение» написанного – возврат к собственному «я».

Сказочно-архетипическим образом, наличествующим в обоих романах, является образ петуха. Этот художественный элемент принадлежит латиноамериканскому креольскому фольклору [7]. В романе Маркеса лексема «петух» употребляется 23 раза и в основном служит атрибутом местного колорита. Петухов держат и дрессируют для петушиных боев. Во время петушиного соревнования происходит перепалки между Хосе Аркадио Буэндиа и Пруденсио Агиляром, в результате чего первый убивает второго. С этих пор петух для семьи Буэндиа, в частности для Урсулы, связывается возможными неприятностями:

«...– Убери отсюда этих птиц, – приказала Урсула [сыну], когда он в первый раз явился в дом со своими пестрыми красавцами. – Петухи уже принесли нашему дому большие беды, а теперь ты этих сюда притащил» [9, с. 255]. Таким образом, в контексте произведения петух становится символом воинственного духа и силы мужчин семьи Буэндиа (универсальный мифообраз), а также предвестником проблем.

Для общекультурной мифологии петух олицетворяет бдительность, храбрость, мужество, предвидение, надежность [11]. Это также символ солнца, света и возрождения. В восточнославянской мифологии петух символизировал стихию огня, и был оберегом от нечистой силы. Красный петух является мифопоэтическим образом пожара. Именно в таких ракурсах представлен «петушиный» архетип в «Мастере и Маргарите». В четырнадцатой главе «Слава петуху» петух «трубит» наступление рассвета, и третий крик петуха освобождает Римского от ночного нашествия нечистой силы. Оглушительным криком петухов заканчивается бал Воланда. В плане пожара образ огня означает «разгул красного петуха» [14] (здесь можно вспомнить народное выражение «подпустить петуха»). В принципе, образ петуха в обоих романах выступает как мифологическая универсалия, которую можно соотнести со многими культурами.

В романах Булгакова и Маркеса наличествует архетип карнавала. Лексема карнавал встречается в романе «Сто лет одиночества» 13 раз, причем в самых различных словосочетаниях: «все это напоминало карнавал», «траурный карнавал», «кровавый карнавал», «карнавальное безумие», «карнавальная неделя». Сквозь все эти выражения проступает концепт, свойственный латиноамериканскому художественному мирообразу, – виоленсия: «Латиноамериканская виоленсия – самый сложный комплекс, реализуемый на самых различных уровнях: социальном, коллективном, индивидуальном; на уровне фольклорного сознания и художественного литературного сознания; наконец, это и реальный феномен...» [7, с. 273]. И далее: «... особенность виоленсии состоит в том, что она выступает в качестве связующего звена между героем и миром и мыслится как способ достижения гармонического равновесия героя со средой» [7, с. 276]. Отсюда и образ карнавала, связанного со смертью, кровью и безумием.

Карнавал в «Мастере и Маргарите» также жестокий и бескомпромиссный, но виоленсия в его основе не лежит, поскольку она не является ни реалией русской ментальности, ни составляющей художественного кода русской литературы. К тому же, булгаковский

карнавал имеет вынужденный характер, поскольку его «заводит» карнавализатор [15].

Как видим, диапазон использования архетипических моделей в романах Булгакова и Маркеса достаточно широк. Сюда относятся библейские архетипы (мифологема Рая / потерянного Рая, образ Агасфера, мифологема Вавилона), масонская символика (образ храма) универсальные мифообразы (образы стихий, а также образ пещеры), архетип карнавала, современная мифологема поезда. Мотив сжигания рукописей в обоих романах восходит к известному латинскому афоризму. То, как именно функционируют эти модели в «Мастере и Маргарите» и «Сто лет одиночества», зависит от латиноамериканских и славянских национально-культурных особенностей.

Литература

1. Булгаков М. Мастер и Маргарита. М. Булгаков. Романы. Москва: Современник, 1989. С. 383–749.
2. Библия. Германия: Христианское издательство, 1992. 292 с.
3. Буланова-Топоркова М.В. Типологическое сходство романов «Сто лет одиночества» Гарсиа Маркеса и «Мастер и Маргарита» Михаила Булгакова. *Общественные науки*. 1984. №2. С. 57– 62.
4. Булгаков М.А. Письмо к Правительству СССР. URL: http://lib.ru/BULGAKOW/b_letter.txt_with-big-pictures.html.
5. Волощук Е. «Вот как мы заблудились» (Художественная реальность притчи Ф. Кафки «Железнодорожные пассажиры» в контексте развития антропоцентрической парадигмы). *Вікно в світ*. 1998. №2. С. 62–97.
6. Гаспаров Б. Из наблюдений над мотивной структурой романа М.А. Булгакова «Мастер и Маргарита». *Даугава*. 1989. №1. С.78–90.
7. Кофман А.Ф. Латиноамериканский художественный образ мира. Москва: Наследие, 1997. – 318 с.
8. Магический реализм. Лексикон неонклассики. Художественно-эстетическая культура XX века. URL: <http://yanko.lib.ru/books/aesthetica/buchkov-estetika-lexicon.htm>.
9. Маркес Г.Г. Сто лет одиночества. Г.Г. Маркес. Полковнику никто не пишет. Сто лет одиночества. Москва: Художественная литература, 1989. С. 57–410.

10. Соколов Б. Михаил Афанасьевич Булгаков. Энциклопедия. Москва: ЭКСМО, 2007. 827 с.
11. Универсальная энциклопедия Кирилла и Мефодия. URL: <http://megabook.ru>.
12. Философская школа «Новый акрополь». URL: <https://www.newacropol.ru/Alexandria/symbols/river/>.
13. Экклезиаст. Глава 1. URL: http://days.pravoslavie.ru/Bible/B_ekkl1.htm.
14. Яблоков Е.А. Мотивы прозы М. Булгакова. Москва: Изд. центр РГГУ, 1997. 197 с.
15. Bovarskaya, Natalia. Роман и теория, Булгаков и Бахтин: взаимное освещение *Мастер и Маргарита*, карнавал, мениппея (*en russe*) URL: <http://serval.unil.ch>.
16. Brown, S. Mikhail Bulgakov's *The Master and Margarita* and Gabriel Garcia Marquez's *One Hundred Years of Solitude*. URL: <http://masterandmargarita.eu>
17. Bell, M. Garcia Marquez, magical realism and world literature. *The Cambridge Companion to Gabriel G. Marquez*. Cambridge University Press. Ed. by Ph. Swanson, 2010. P. 179–196. URL: <https://books.google.com.ua/books>.

Анотація

Н.С. Алексеева. Роман М. Булгакова «Майстер і Маргарита» в контексті магічного реалізму

Статтю присвячено вивченню архетипічних моделей в романах М. Булгакова «Майстер і Маргарита» і Г.Г. Маркеса «Сто літ самотності», які функціонують у рамках магічного реалізму. Обидва автори звертаються до біблійного прецедентного тексту і використовують Біблію як структурну модель. Булгаков і Маркес вводять в текст такі біблійні архетипи як міфологема Раю (втраченого Раю), образ Агасфера, міфологему Вавилону, мотиви Ада та звіра. Образ храму у творах сходять до масонської символіки. В текстах романів наявні такі міфологічні універсалії як образи стихій та природних елементів (вода, дощ, ураган, ріка, вітер), образ півня, архетип карнавалу. У статті також розглядається сучасна міфологема залізної дороги, та поїзда як її складової частини. Мотив спалювання рукописів сходять до відомого латинського афоризму «*carmina morte carent*» (те, що написано, не горить). Як саме функціонують ці архетипічні моделі у зазначених творах

залежить від латиноамериканських та слов'янських національно-культурних особливостей.

Ключові слова: архетип, міфологема, магичний реалізм, прецедентний текст, образ світу, мотив.

Аннотация

Н.С. Алексеева. Роман М. Булгакова «Мастер и Маргарита» в контексте магического реализма

Статья посвящена изучению архетипических моделей в романах М. Булгакова «Мастер и Маргарита» и Г.Г. Маркеса «Сто лет одиночества», которые функционируют в рамках магического реализма. Оба автора обращаются к библейскому претексту, используя Библию как структурную модель. Булгаков и Маркес вводят в текст такие библейские архетипы как мифологема Рая (потерянного Рая), образ Агасфера, мифологему Вавилона, мотивы Ада и зверя. Образ храма в произведениях восходит к масонской символике. В текстах романов наличествуют такие мифологические универсалии, как образы стихий и природных элементов (вода, дождь, ураган, река, ветер), образ петуха, архетип карнавала. В статье также рассматривается современная мифологема железной дороги, и поезда как ее неотъемлемой части. Мотив сжигания рукописей в обоих романах восходит к известному латинскому афоризму «*carmina morte carent*» (написанное не горит). То, как именно функционируют эти модели в «Мастере и Маргарите» и «Ста лет одиночества», зависит от латиноамериканских и славянских национально-культурных особенностей.

Ключевые слова: архетип, мифологема, магический реализм, прецедентный текст, образ мира, мотив.

Summary

N.S. Aleksieieva. M. Bulgakov's novel «The Master and Margarita» in the context of magic realism

The article is devoted to studying the archetypal models in the novels *The Master and Margarita* by M. Bulgakov and *One Hundred Years of Solitude* by G.G. Marquez, which function within the phenomenon of magic realism. This literary method presupposes the fusion of the magic and the real as the most adequate way of reflecting the reality. Both authors address the Biblical precedential text and use *The Bible* as a structural model, while introducing such archetypes as Paradise (Lost Paradise), the figure of Wondering Jew, the mythologeme of

Babylon, the motifs of Hell and beast. The image of a temple is related to mason symbolism. Bulgakov and Marquez employ such mythological universals as the images of elements and nature (water, rain, hurricane, river, wind), the image of a rooster, the archetype of carnival. The article also focuses on the modern mythologemes of railway and train. The motif of burning manuscripts in both novels dates back to the famous Latin aphorism of «*carmina morte carent*» (what is written is not burning). The functioning of all these models in *The Master and Margarita* and *One Hundred Years of Solitude* depend on Latin-American and Slavic national and cultural features.

Key words: archetype, mythologeme, magical realism, precedential text, image of the world, motif.

Інформація про автора

Алексєєва Ніна Симонівна – кандидат філологічних наук, доцент, доцент кафедри англійської філології Харківського національного педагогічного університету імені Г.С. Сковороди; вул. Валентинівська, 2, м. Харків, Україна, 61168; <http://orcid.org/0000-0001-61-99-31-47>