

АЛЛА АРЛЕТТ АНТОНЮК

Маргарита в Зазеркалье, или «Синдром Алисы»

«МАСТЕР И МАРГАРИТА»
БУЛГАКОВА М. В КОНТЕКСТЕ
ДИЛОГИЙ Л. КЭРРОЛЛА
И КОМЕДИЙ В. ШЕКСПИРА

Алла АНТОНЮК

**Маргарита в Зазеркалье, или
«Синдром Алисы». «Мастер
и Маргарита» Булгакова
М. в контексте диалогий Л.
Кэрролла и комедий В. Шекспира**

«Издательские решения»

Антонюк А. А.

Маргарита в Зазеркалье, или «Синдром Алисы». «Мастер и Маргарита» Булгакова М. в контексте диалогий Л. Кэрролла и комедий В. Шекспира / А. А. Антонюк — «Издательские решения»,

ISBN 978-5-00-594595-2

В новой книге автор рассматривает феномен русской литературы, которая адаптировала «синдром Алисы» в свою поэтику. Феномен ярко проявился в абсурдистском юморе М. А. Булгакова и его романе «Мастер и Маргарита». В книге логичное продолжение разговора о том, как устроено «внутреннее» путешествие Маргариты. Внимательное прочтение романа неминуемо обнаруживает попытки Булгакова адаптировать язык нонсенса Л. Кэрролла из «путешествия Алисы» в ткань своего повествования о «путешествии Маргариты».

ISBN 978-5-00-594595-2

© Антонюк А. А.
© Издательские решения

Содержание

| | |
|--|----|
| Эпилог | 6 |
| Литературный процесс «втягивания» сказки Кэрролла об Алисе в мировую классику | 6 |
| Глава I. Булгаков, Кэрролл и квест по Пушкину | 8 |
| Глава II. Начало «путешествия» и переход границы миров | 22 |
| Конец ознакомительного фрагмента. | 27 |

**Маргарита в Зазеркалье,
или «Синдром Алисы»
«Мастер и Маргарита» Булгакова
М. в контексте диалогий Л.
Кэрролла и комедий В. Шекспира**

Алла Арлетт Антонюк

*Какая-то сила вздернула Маргариту и поставила перед зеркалом,
и в волосах у нее блеснул королевский алмазный венец.*

Булгаков М. А.

«Мастер и Маргарита» (гл. 23)

© Алла Арлетт Антонюк, 2023

ISBN 978-5-0059-4595-2

Создано в интеллектуальной издательской системе Ridero

Эпилог

Литературный процесс «втягивания» сказки Кэрролла об Алисе в мировую классику

«ГЛАВА НИКАКАЯ (из которой, тем не менее, можно кое-что узнать)». Когда Булгаков задумал свой роман «Мастер и Маргарита», кэрролловская диалогия об Алисе – героине со свитой чудовищ из подсознания – уже прочно вошла в поэтику не только мировой художественной литературы, но и театра и кинематографа. Ни одно другое произведение мировой классики не вызвало столь многочисленных интерпретаций как диалогия «Алиса в Стране Чудес» и «Алиса в Зазеркалье» Льюиса Кэрролла (под именем которого скрывался английский профессор математики Чарльз Лютвидж Доджсон). Диалогия послужила основой для десятков адаптаций, была переведена более чем на сто языков, количество цитат из неё в фильмах и книгах, снятых и написанных, просто не поддаётся подсчёту. Сказочные образы Кэрролла глубоко проникли в литературу «для взрослых» и высокую поэзию. Неологизмы Кэрролла вошли в словари и живую английскую речь, и в этом смысле его диалогия представляет собой разительный пример обратной «миграции».

Среди интерпретаторов Кэрролла были величайшие гении английской литературы, такие как Теккерея и Чарльз Диккенс – писатели, несравнимо превосходившие Кэрролла в своем художественном таланте и литературном мастерстве, однако, и они признавали свой долг перед Кэрроллом. Ему посвящали и посвящают до сих пор свои произведения, о нем размышляли и размышляют критики самых разных направлений. Интеллектуальные эскапады Л. Кэрролла, конечно же, предназначались не только для детей, но и для взрослых. Всем очевидно ясно, что его сказочная диалогия об Алисе гораздо больше, чем лишь произведение детской литературы, и круг ее воздействия на литературный процесс очень велик. Многие из подспудных тем и приемов Кэрролла, не осознаваемые как таковые даже им самим, как и его современниками, получили, однако, огромное распространение и новые трактования и в наше время. Недаром «Алису» называют «самой неисчерпаемой сказкой в мире». Можно сказать, что произошло неминуемое «втягивание» сказок об Алисе в серьезную литературу – взрослую классику.

Не исключение в этом плане и русская литература, которая также вполне усвоила и адаптировала «синдром Алисы» в свою поэтику характеров, тем и образов, что проявилось даже в таком необычном по своей поэтике романе, как роман «Мастер и Маргарита» Михаила Булгакова. При внимательном чтении романа мы неминуемо обнаружим в нем попытки придания кэрролловского художественного языка всей ткани повествования романа.

Можно ли вообще допустить вполне серьезным такое сравнение, как кэрролловская Алиса и булгаковская Маргарита? Альберто Моравиа, однако, в своем диалоге с Феллини допустил однажды подобное сравнение кэрролловской Алисы с Джульеттой – героиней фильма Феллини «Джульетта и духи»: «Я сравнил бы Джульетту с Алисой из книги „Алиса в Стране чудес“, как вследствие скудности и узости ее взглядов, которые, впрочем, показаны режиссером с симпатией и любовью, так и вследствие тех отношений, которые с самого начала устанавливаются между героиней и чудовищами из подсознания и повседневной жизни: эти отношения юмористичны, с оттенками удивления, любопытства и ханжества». На это замечание Альберто Моравиа Феллини ответил писателю: «Мне кажется, это очень острое наблюдение» (А. Моравиа. Федерико Барочный. В кн.: Федерико Феллини. Статьи, интервью, рецензии, воспоминания. М., 1968, с. 265). Высказывание А. Моравиа как нельзя верно характеризует не только психологический портрет Джульетты, героини Феллини, не только саму кэр-

ролловскую Алису, но и вполне может являться своеобразной характеристикой булгаковской героини Маргариты, если пытаться сравнивать ее с кэрролловской Алисой – именно вследствие тех отношений, которые, в свою очередь, устанавливаются и между Маргаритой и её чудовищами из подсознания.

В Очерках по мифопоэтике (Часть 3) «Маргарита спускается в Преисподнюю» мы уже достаточно говорили о том, что сюжет романа Булгакова во многом устроен как «внутреннее» путешествие Маргариты, показывающее ее путь «к себе» – через преодоление внутренних страхов, причудливо реализовавшихся в ее сознании в аллегорические образы свиты тех «чудовищ» из Тьмы, с которыми она впоследствии заключает некий тайный союз. Но как заметил Лев Толстой, говоря о своей героине Анне Карениной, также грезившей страхами наяву, воплотившимися у нее в знаменитый сон с копошащимся в углу спальни «чудовищем», приговаривающим заклинания, – иногда это «было не страшно, а весело» («Анна почувствовала, что она провалилась. <...> Но все это было не страшно, а весело»; ч. I, гл. XXIX). Обращаясь к высказываниям другого русского классика – А. С. Пушкина о своей героине, можно вспомнить, что и пушкинская Татьяна «тайну прелесть находила... в самом ужасе она» («Евгений Онегин»; 5:VII). Подобные «провалы» психики, переживаемые по «принципу Алисы» (когда «было не страшно, а весело») переживали, таким образом, и пушкинская Татьяна, и Анна Каренина, и булгаковская Маргарита, которая грезилась своими идолами уже наяву: «И эти идолы, ах, золотые идолы. Они почему-то мне все время не дают покоя». Подобные отношения героини с порождениями собственной фантазии Булгаков, как и Кэрролл, видит с юмором. И у него они также даны «с оттенками удивления, любопытства и ханжества». Этот ряд сравнений, начатый А. Моравиа, можно продолжить, говоря и о булгаковской Маргарите – о тех отношениях, которые установились у нее с самим сатаной Воландом и «чудовищами» из его свиты.

Глава I. Булгаков, Кэрролл и квест по Пушкину

«Пушкин – наше все» (А. Григорьев). Булгаков зашифровал столько пушкинских мотивов, тем, деталей и мифологем в своем романе, что можно было бы вполне назвать «Мастер и Маргариту» романом-квестом по Пушкину. «Все смешалось» в этом вечном доме «пратекстов» – романе Булгакова, как, собственно, и полагается мениппее – жанру, к которому тяготеет булгаковский роман-мистерия. «Все смешалось» изначально и в сказке Кэрролла, которая во многом тоже апеллирует к самым разным «пратекстам» (не только самого Шекспира и Пушкина, но, как это ни удивительно, к темам и мотивам Библии). Возможно ли вообще сравнение сказки Кэрролла как длинного сна Алисы, например, со сном Татьяны из «Евгения Онегина» (который, в свою очередь, как на это указал Пушкин, восходит некоторым образом ко «Сну Светланы» из баллады В. Жуковского)? Набоков В. в «Комментариях к «Евгению Онегину» отметил, что ко времени создания «Алисы» Кэрроллом «Евгений Онегин» уже дважды был переведен на английский язык (а то и более раз), что не исключает гипотетического знакомства Кэрролла с пушкинским творением. Более того, в 1867 году Кэрролл предпринял свое незабываемое путешествие в Россию, проехав путь из Петербурга в Москву и Нижний Новгород. Набоков В., который отмечает, что переводы «Евгения Онегина» на английский язык имеют, правда, мало общего с творением Пушкина («Масса нелепостей, которыми полны переводы пушкинского романа у Сполдинга /1881/, Дейч /1836/, Элтона /1837/ и Рэден /1937/»; Набоков В., стр. 490), показывает, однако, большой интерес англичан к русской действительности и, в частности, самого Кэрролла как автора «Алисы в Стране Чудес». Путевые заметки Кэрролла («Дневник путешествия в Россию в 1867 г.») содержат множество описаний России, отмеченных печатью чудесного. Так многое из увиденного в России Кэрролл характеризует в своём дневнике как нечто глубоко поразившее его воображение: «огромные освещенные вывески магазинов, гигантские соборы и церкви, их купола, выкрашенные в синий цвет и покрытые золотыми звездами, местные жители, говорящие на совершенно непонятном языке – все это принадлежит к числу чудес, открывшихся перед нами во время нашей первой прогулки по Петербургу».

Существует множество оснований утверждать, что «Евгений Онегин» Пушкина (названный Белинским «энциклопедией русской жизни»), как и само путешествие Кэрролла в Россию, повлияли на его замысел «Алисы в Зазеркалье» (1879). Особенно знаменитые пушкинские сцены с Татьяной у окна и Татьяной в святочный вечерок, где она «на месяц зеркало наводит», выбегая на двор «в открытом платье». Эта Пушкинская сцена вполне «претендует» быть прародительницей кэрролловской сцены с Алисой у окна в канун святок или карнавала, где кэрролловская Алиса также вглядывается в «магический кристалл» зеркала у камина, начинающего таять у нее на глазах, как туман. Интересны в этом плане комментарии Набокова В., который отмечает особенности перевода на английский язык пушкинской сцены с Татьяной, «выбегаящей на двор в открытом платье» (5:IX): «Сполдинг переводит это место как „в полуоткрытом пеньюаре“, Элтон – „с непокрытой головой в шарфе“, мисс Дейч – „не обращающая внимания на холод“, только у мисс Рэдин перевод верен» (Набоков В., с. 496).

Похоже, что и в «Мастере и Маргарите» булгаковская сцена с Маргаритой во время ее приготовлений к балу также имеет аллюзию пушкинской сцены *Татьяны с зеркалом*: «Какая-то сила вздернула Маргариту и поставила перед зеркалом, и в волосах у нее блеснул королевский алмазный венец» (гл. 23). Анализируя функционирование мифологемы *зеркала* во всех трех произведениях: у Пушкина, Кэрролла и Булгакова, – нужно отметить, что весь тот набор мифологем, который содержится у Пушкина в его эпизоде (где «зеркало» названо «магический кристалл»), присутствует также не только у Кэрролла (как «каминное зеркало»/ «туман»), но и в сцене Булгакова («зеркало»/ «алмазный венец»). «Какая-то сила»

заставляет всех трех героинь, вглядываясь в магический кристалл (в виде зеркала), прозревать свою судьбу, связанную, очевидно, с будущим женихом. Более того, весь набор художественных идей, который мы встречаем в пушкинском описании «Сна Татьяны», родившегося как призматическое видение реальности сквозь зеркало под подушкой, мы найдем и во сне Маргариты как ее путешествие в «пятом измерении», только уже совершенно разъятое булгаковской иронией, близкой к романтической, но представленной в несколько сниженном поэтическом регистре.

Сказка-Сон Алисы Кэрролла еще в более сниженном варианте романтической самоиронии, доходящей до стилистики абсурда, представляет «сон-путешествие» Алисы. Из сравнения всех трех «Снов» мы обнаруживаем, что пушкинская Татьяна, как это ни удивительно, присутствует неким образом в литературной родословной и кэрролловской Алисы тоже.

Но и в родословной булгаковской Маргариты, как в некой матрешке, присутствует образ Татьяны (не отрицая, конечно, других героинь – пушкинской Людмилы и Светланы Жуковского). Не только Сон Алисы в виде длинной сказки Кэрролла ведет нас к пушкинскому «Сну Татьяны». Но те же самые мифологемы, что и во «Сне Татьяны», мы обнаруживаем у Булгакова во «Сне Маргариты» – как некие отметки ее пребывания в «потусторонье». И у Булгакова совершенно конкретно сказано о Маргарите, что она перемещается во сне (гл. 19) в некое пространство, напоминающее ей адские пределы, которые сама она так и характеризует: «Вот адское место для живого человека!» (гл. 19). Все три «Сна», несмотря на разную стилистику, содержат одинаковый комплекс художественных идей, связанный с инициатической подоплекой. Все три «Сна» содержат схожий мифопоэтический комплекс, передающий особое состояние души героини (состояние «накануне»), характеризующее важный переходный период (или же переходный возраст, как в случае с Алисой). Аллегорически такое особое состояние, которое можно обозначить как переходное, передается мифологемой «на перепутье», которое часто метафоризируется в картины сна и которое сродни мифическому, выраженному мотивами «дороги» и «путешествия».

Все три героини перемещаются в своих Снах в некое пространство, которое напоминает им потусторонье. Объяснение этого «особого» состояния приводит нас, таким образом, в мир мифологических воззрений. Уже одно то, что в героине Пушкина угадываются прародители не только русской, но и мировой литературы, дает возможность говорить, что родовые корни Татьяны и ее аллегорический сон уходят глубоко в архетипическое прошлое – в самую глубину мифа, где героя обычно ведет по жизни и охраняет тотемный предок – в образе большого медведя, как у Пушкина, или громадного пса, как у Кэрролла, – особый антропоморфный персонаж, который может восходить и к Церберу, охранявшему царство Аида в древних мифах.

Что касается Булгакова и общего плана создания образа Маргариты, то он, безусловно, представляет его читателю в толстовско-пушкинском ключе (например, намеренно вводя пушкинский приём каскада многочисленных отрицаний при описании Маргариты, нарочито усвоенный им из поэтики Пушкина). Что роднит Булгакова с Кэрроллом, это конечно то, что он рисует Маргариту в паре с Котом Бегемотом, и эта пара, безусловно, напоминает нам Алису в паре с Чеширским Котом. В этом отношении булгаковскую Маргариту также можно назвать героиней с «синдромом Алисы», который в определенный момент актуализируется у нее, как впрочем, и у толстовского героя Пьера Безухова, переживавшего свои кризисные состояния и несбыточные мечты в отношении Наташи Ростовской. Нужно сказать, что осваивая наследие русской классики (Пушкин, Толстой, Достоевский...), как и наследие английской литературы (Кэрролл и Шекспир), Булгаков, словно в «игре в бисер», тщательно собирает воедино все структурные элементы самых различных мировых мифов и легенд (главным из которых в «Мастере и Маргарите» является, конечно, миф о дьяволе). Подобные элементы мифа часто были реализованы в сюжетах как самим Пушкиным, так и Достоевским, продолжавшим пуш-

кинскую традицию. Не существует почти ни одного инварианта мифа о дьяволе, реализованного этими писателями в своем творчестве, который бы Булгаков не подверг своей интерпретации в «Мастере и Маргарите». С другой стороны, придавая бурлескную стилистику своему роману, Булгаков не оставил без внимания ничего из того, что освоил Кэрролл в созданной им стилистике нонсенса. Как не вспомнить здесь слова самого Кэрролла (его знаменитого персонажа Грифона): «...мы у нашего учителя ум занимаем... А как все зайдем и ничего ему не оставим, тут же и кончим» («Алиса»; гл. 9).

Кэрролловская Страна Чудес и пушкинское Лукоморье («Остров на море лежит...»). В «Алисе» Кэрролл, как мы видели, говорит, хоть и завуалированно, о своем методе и учителях, сформировавших этот метод. И у Булгакова, бесспорно, были свои учителя, которые вполне узнаются в романе «Мастер и Маргарита». Хотя Булгаков не всегда конкретно называет их имена, он в то же время с постоянным упорством называет их. Как не покажется странным, но путешествие Алисы в Стране Чудес с ее пребыванием на карнавале животных на Взморье, как и путешествие Маргариты с ее пребыванием на Балу сатаны Воланда, уводят нас, среди прочего, в поэтику Пушкина – прежде всего, к его Лукоморью в «Руслане и Людмиле», а затем к пиру чудовищ во «Сне Татьяны».

На вопросы критиков и своих читателей по поводу разъяснения абсурдного в своих сказках Кэрролл часто отвечал, что его желанием, в первую очередь, было «развлечь» детей, поэтому его абсурдистские нонсенсы не имеют никакой конкретной подоплеки. Однако, тот глубинный архетипический пласт, который содержат его образы, вполне поддается дешифровке. Место на Взморье, где кэрролловская Алиса встречает Черепаху и Грифона (гл. 9), до удивительности напоминает некий таинственный берег или таинственный остров у Пушкина в «Руслане и Людмиле», сравнение которого с другими архетипами напрашивается само собой (например, остров, подобный описанному Платоном в «Критии» или самим Пушкиным в «Сказке о царе Салтане»: «Остров на море лежит...»). Кроме того, в «Руслане и Людмиле» Пушкин создает свою Страну Чудес на Взморье – еще задолго до Кэрролла, которую он назвал Лукоморьем: «Там о заре прихлынут волны на брег песчаный и пустой...». Страна Чудес у Кэрролла, где путешествует Алиса, также наполнена «следами невиданных зверей», как и причудливое Лукоморье Пушкина. Из рассказа кэрролловской Черепахи Квази мы узнаем вместе с Алисой историю этого загадочного острова. Его архетипические черты уводят нас к описаниям некоего затонувшего острова Платона (или же острова Буяна из сказки Пушкина о царе Салтане). Черепаха Квази рассказывает, что там жили мудрецы, хранившие знания и книги, описывающие, очевидно, весь опыт человечества, там же была мощная «морская» школа, обучавшая цвет нации, в которой учились Грифон с Черепахой Квази. Затем Кэрролл рисует бурлескную сцену бала на Взморье (гл. 9, 10), которая запечатлела карнавал древних животных, стоявших у истоков новой жизни (не случаен их рассказ о том, как вышли они из морских пучин – из «школы» на морском дне).

Подобные фантазии Кэрролла проглядывают и в пушкинском описании Лукоморья с его Котом Ученым под Древом Познания (еще один архетип «школы» под развесистым «дубом зеленым» вблизи морской излучины). Фантазии Пушкина рисуют обитателей морских глубин – «тридцать витязей прекрасных» (наподобие атлантов Платона) и неким Посейдоном во главе («дядькой их морским»), о котором Платон тоже упоминает как о владыке самого острова, выступающего из морских пучин. В тот момент, когда Алиса посещает Взморье, у читателя вполне возникает осознание, что действие происходит здесь у Кэрролла где-то сразу после мировой катастрофы, завершившейся, однако, спасением избранных – тех морских птиц и животных, которые невредимыми вышли из морских пучин (довольно древних видов, если учесть те их хтоничные признаки, которые придает им Кэрролл).

Обитатели таинственного кэрролловского Взморья готовятся к предстоящему балу (очевидно, по поводу их спасения от потопа). Происхождение подобной сцены у Кэрролла восходит, с одной стороны, к библейской сцене спасения ноева ковчега – с ее идеей возрождения жизни после Всемирного потопа. С другой стороны, эта кэрролловская *сцена на Взморье* имеет много общих черт с таинственным пушкинским Лукоморьем и загадочным островом Буяном. Праздник (бал, карнавал), который устраивают на Взморье животные у Кэрролла в ознаменование своего спасения после потопа, разучивая «морскую кадриль» (этот бесхитростный танец, которому они учат Алису), относит нас в очередной раз к Пушкину. Пир причудливых животных, имеющих сходные архетипические черты с кэрролловскими, творится и во «Сне Татьяны». Блуждая по «неведомым дорожкам» Страны Чудес из своего сна, Татьяна также попадает там на пир демонов и чудовищ, как кэрролловская Алиса на бал, что вершится на Взморье. И та же безумная кадриль морских раков, пауков и других мезальясных пар, – предстает перед Татьяной, как и перед Алисой.

Большинство образов Кэрролла имеют своё происхождение из метафорических фигур английских народных пословиц, которые под его пером превращаются в развернутые метафоры, определяющие характер кэрролловских персонажей и их поступки. Но если повнимательнее приглядеться к топонимике кэрролловской Страны Чудес, то можно заметить, что она создана во многом не без влияния Лукоморья – пушкинской Страны Чудес, где «на неведомых дорожках Следы невиданных зверей». Кэрролловское Взморье с пушкинским Лукоморьем роднят многочисленные общие детали («Там чудеса: ... Там лес и дол видений полны»). Как и в Лукоморье Пушкина, где в ветвях развесистого дуба гуляет Кот Ученый, в Стране Чудес Кэрролла разгуливает свой местный «кот ученый» – Чеширский Кот. Там можно обнаружить и «следы невиданных зверей» – «след» того же Чеширского Кота в виде его «парящей улыбки».

Эту пушкинскую деталь из Лукоморья («следы невиданных зверей») Кэрролл оживляет своим привычным методом, – развертывая пушкинскую метафору буквально и рисуя Чеширского Кота то постепенно появляющимся, то исчезающим, начиная с хвоста, и способным стать невидимым, оставляя лишь улыбку как «след невидимых зверей»: «...сказал Кот и исчез – на этот раз очень медленно. Первым исчез кончик его хвоста, а последней – улыбка; она долго парила в воздухе, когда все остальное уже пропало» («Алиса», гл. 6). В этом кэрролловском описании мы действительно видим изображение следа невидимых («невиданных» еще Алисой) зверей: «Д-да! – подумала Алиса. – Видала я котов без улыбок, но улыбка без кота! Такого я в жизни еще не видала» («Алиса», гл. 6). В этой кэрролловской сентенции «такого я еще не видала» проступает буквально развертывание пушкинской метафоры «невиданных зверей».

Тот особый набор мифологем, который мы встречаем у Кэрролла, явно роднит его Страну Чудес с пушкинским Лукоморьем. Там есть даже некое подобие пушкинской «избушки на курьих ножках» – традиционный образ русского фольклора, который Пушкин сделал локусом своего Лукоморья. Когда Алиса идет по тропинке кэрролловского «Лукоморья», она тоже встречает там на пути избушку Мартовского Зайца, из которой торчат – правда, не куриные ноги, а ...кроличьи уши – своеобразный кэрролловский перевертыш русской избушки на курьих ножках, которой когда-то нашлось место в фантазиях Пушкина, и которая получает в фантазиях англичанина Кэрролла травестийное переосмысление – избушка «вверх ногами» (а скорее, «вверх ушами»): «Пройдя немного дальше, она <Алиса> увидела домик Мартовского Зайца. Ошибиться было невозможно – на крыше из заячьего меха торчали две трубы, удивительно похожие на заячьи уши» («Алиса», гл. 6). Пушкинские реминисценции повсюду проглядывают у Кэрролла как заячьи уши. Вот и здесь его заячья «избушка с двумя ушами на крыше» – превращается в традиционный кэрролловский перевертыш из пушкинской «избушки на курьих ножках», которая «стоит без окон, без дверей».

Кажется, что и сам персонаж Мартовского Зайца (как и Белого Кролика) возникает у Кэрролла вслед за фантазиями пушкинской Татьяны, верившей в приметы, в частности, в изменение судьбы, «когда случилось ... быстрый заяц меж полей Перебегал дорогу ей». Этот персонаж имеет непосредственное отношение к символам пасхальной инициации. В фантазиях Кэрролла «заяц перебежал дорогу» и Алисе, когда стремительно несясь к своей кроличьей (заячьей) норе, он встретился ей на пути. Фигура Белого Кролика задействована у Кэрролла в системе пародийно нарисованных им обрядов инициации. Но Кролик выполняет у него также и роль «стража» границ между мирами, и роль «проводника» Алисы в Чудесный мир. Поскольку в загадочном мире главенствует обратная перспектива, то и роли в нем перевернуты (в соответствии с карнавальской логикой). Алиса констатирует это в главе IV «Билль вылетает в трубу»: «Как странно, что я у Кролика на побегушках!» («Алиса», гл. 4). Действительно, Белый Кролик сам бы должен быть «проводником» Алисы, но в этом чудесном мире он проводник-перевертыш – Алиса сама оказывается «у Кролика на побегушках».

«Три Кота и три Собаки» («Жеманный кот, на печке сидя, Мурлыча, лапкой рыльце мыл»). Чеширский Кот (которого в русском переводе иногда можно встретить и как Сибирский Кот), с которым Алиса знакомится на кухне у Герцогини (очень напоминающей кухню ведьм в «Фаусте» И. Гёте), встречается ей затем сидящим на дереве (как Кот Ученый «на дубе том» в Лукоморье у Пушкина): «В нескольких шагах от нее на ветке сидел Чеширский Кот» (гл. 6).

Детали, связанные у Кэрролла с переходом Алисой границы миров, также роднят его сказку с описанием пушкинского Лукоморья. В той и другой стране чудес есть древо сродни мифическому, находящееся как бы на перекрестке дорог – «на перепутье» героя. Как и пушкинский Кот Ученый, который «идёт направо – песнь заводит, //Налево – сказку говорит», кэрролловский Чеширский Кот рассказывает Алисе свои сказки про Мартовского Зайца и Болванщика – примерно по тому же принципу, что и Кот Ученый в Пушкина: «Вон там, – сказал Кот и махнул правой лапой, ... А там, – и он махнул левой...» («Алиса», гл. 6). Во «Сне Татьяны» Пушкина его героиня, переходя «границу миров», тоже на пути встречает там «стража» порога. В мифах и древних инициатических обрядах эту роль выполняет обычно какое-нибудь диковинное животное (некий тотемный «предок» из мира иного). У Пушкина это большой Медведь, который Татьяне «лапу протянул». Олицетворяя благосклонность судьбы и сопутствие удачи, «тотемный предок» готов всегда оказать помощь как своему «потомку», когда речь идет о жизни и смерти (как путнику-иницианту в обряде посвящения). В путешествии Алисы роль такого тотемного покровителя (и стража границ одновременно) в одной из сцен выполняет гигантский щенок: «Гигантский щенок смотрел на нее <Алису> огромными круглыми глазами и тихонько протягивал лапу, стараясь коснуться ее» («Алиса», гл. 4). Но скептически настроенная Алиса (как и Татьяна у Пушкина, которой огромный медведь также протягивает лапу), в страхе бросилась бежать, задыхаясь на бегу: «Алиса не стала терять ни минуты. Она бежала, пока совсем не задохнулась от усталости и лай щенка не затих в отдалении» («Алиса», гл. 4). Здесь бег Алисы совершенно ассоциируется с бегом Татьяны в ее сне.

Образ Кота или Собаки (Медведя) сопровождает не только кэрролловскую Алису и пушкинскую Татьяну («Жеманный кот, на печке сидя, Мурлыча, лапкой рыльце мыл»). Подобный же персонаж в образе большой собаки (в виде голограммы – на вышивке и на подвеске), а также образ большого кота (в виде антропоморфного животного) как некоего почитаемого родового (тотемного) предка сопровождает и булгаковскую Маргариту в романе Булгакова: «Какой-то чернокожий подкинул под ноги Маргарите подушку с вышитым на ней золотым пуделем, и на нее она, повинувшись чьим-то рукам, поставила, согнув в колене, свою правую ногу» (гл. 23). Когда хозяйка Бала Маргарита принимала гостей на празднике Сатаны, «у левой ноги она чувствовала что-то теплое и мохнатое. Это был <Кот> Бегемот» (гл. 23). Если Алису

в ее новый мир сопровождает Белый Кролик в жилетке и с часами, то Маргариту в подземелье (среди прочей свиты Воланда) сопровождает Кот Бегемот во фрачном галстуке и с биноклем: «Теперь на шее у кота оказался белый фрачный галстук бантиком, а на груди перламутровый дамский бинокль на ремешке».

Как и у Кэрролла, мы видим здесь также у Булгакова детали карнавальных переодетий, которыми авторы снабжают своего героя в виде антропоморфного животного (тотемного предка): «Стоящий на задних лапах и выпачканный пылью кот тем временем раскланивался перед Маргаритой». Повторяющиеся у обоих авторов карнавальные детали многозначны и выдают в антропоморфном животном его функции – сопровождать героя в его Пути. Как говорит Кот Бегемот Воланду: «Каждый украшает себя, чем может. Считайте, что сказанное относится и к биноклю, мессир». Как и Белый Кролик у Кэрролла (с часами и в жилетке), Кот Бегемот у Булгакова (с биноклем и галстуком) усердно исполняет свою миссию проводника и пажа, который услуживает Маргарите: «Маргариту бросили на хрустальное ложе и до блеска стали растирать какими-то большими зелеными листьями. Тут ворвался Кот <Бегемот> и стал помогать. Он уселся на корточки у ног Маргариты и стал натирать ей ступни» (гл. 23). На генетическом древе, полном архаичных образов, которое создает в своём романе Булгаков, Кот Бегемот, к тому же, встречается со своим литературным «предком» – Черным пуделем: «... Коровьев... повесил на грудь Маргариты тяжелое в овальной раме изображение черного пуделя на тяжелой цепи. <...> Но кое-что вознаградило Маргариту за те неудобства, которые ей причиняла цепь с черным пуделем. Это – та почтительность, с которой стали относиться к ней Коровьев и Бегемот» (гл. 23). Образ некоего черного пуделя у Булгакова, безусловно, генетически восходит к черному пуделю в «Фаусте» И. Гёте. Изображение чёрного пуделя как некоего родового герба было вышито также на подушке, что была в ногах Маргариты. Сам архаический образ Черного пуделя видится где-то на границе двух миров (как и образ его «предка» – чёрного Цербера из царства Аида). Мы видим его обычно вблизи Древа Жизни и Смерти (Добра и Зла). У Пушкина в прологе к «Руслану и Людмиле» мы видим его чёрным котом, гуляющим по цепи векового Дуба (архетип Древа Познания или Древа Добра и Зла, представленный во всем его синкретизме понятием Добра и Зла). Этот Кот/ Пёс как праобраз некоего универсального духа, живущего на Древе Жизни и Смерти, у Пушкина «все ходит по цепи кругом». И эта «златая цепь на дубе» возникает затем в системе образов-мифологем в романе Булгакова – как «тяжелая цепь» в виде подвески Маргариты с изображением Чёрного пуделя. Эта мифологема, безусловно, имеет у Булгакова своё родство с той «златой цепью на дубе», которую мы встречаем у Пушкина.

К вопросу об учителях и заимствованиях («Занятия почему так называются?... Потому что на занятиях мы у нашего учителя ум занимаем»). В тексте «Алисы» невозможно не заметить, как Кэрролл постоянно обращается к теме литературной традиции, а также к вопросам заимствований – все это, конечно, в свойственной ему легкой манере квестов и загадок. Знаменателен тот факт, что диалог Алисы с Черепахой Квази об учителе-классике («Какой был учитель! – Настоящий классик! <...> Ему ума не занимать») происходит у Кэрролла именно в сцене на берегу моря (на Взморье) и тоже в преддверии некоего пира и праздника, что создает целый комплекс идей (и связанных с ними мифологем), которые снова относят нас к Пушкину и его Лукоморью, давая возможность высказать предположение о Стране Чудес Кэрролла как об аллюзии пушкинского Лукоморья. В знаменитой сцене Кэрролла на берегу моря, когда Алиса встречает морских мастодонтов – Черепаху Как бы (Квази) и Грифона, в которых отразились черты древних аутентичных животных, герои ведут неспешную беседу, затрагивая, в том числе, и тему «начала жизни» и «школы» («в начале жизни школу помню я»).

Рассказывая о своих «уроках», Грифон поясняет Алисе в манере каламбуров: «Занятия почему так называются?... Потому что на занятиях мы у нашего учителя ум занимаем» («Алиса», гл. 9). В этом игровом диалоге Кэрролла в завуалированной форме обсуждается вопрос о классической школе и литературных заимствованиях. Кэрролл при этом, ассоциируя себя, очевидно, с причудливым Грифоном, делает явный намек на кого-то из классиков, кого он признает своим Учителем: «Мы с моим Учителем, Крабом-старичком, уходили на улицу и целый день играли в классики. Какой был учитель! – Настоящий классик! – со вздохом сказал Квази. – Но я к нему не попал... Говорят, он учил Латуни, Драматике и Мексике... И оба повесили головы и вздохнули. – А долго у вас шли занятия? – спросила Алиса, торопясь перевести разговор. – Это зависело от нас, – отвечал Черепаха Квази. – Как все займем, так и кончим. – Займете? – удивилась Алиса. – Занятия почему так называются? – пояснил Грифон. – Потому что на занятиях мы у нашего учителя ум занимаем... А как все займем и ничего ему не оставим, тут же и кончим. В таких случаях говорят: «Ему ума не занимать»... Поняла? Это было настолько ново для Алисы, что она невольно задумалась. – А что же тогда с учителем происходит? – спросила она немного спустя («Алиса»; гл. 9). Было бы разумнее, конечно, задать вопрос не что с учителем? а кто этот учитель? который учил Кэрролла «Латуни, Драматике и Мексике» (латыни, драматургии/грамматике и лексике). Это мог быть, конечно, любой ближайший Кэрроллу английский классик. В истории английской литературы немало писателей, чьи книги возникали также, как и у Кэрролла, из некоей истории, сочинённой по-жим летним днём или во время увлекательной игры с детьми, или в качестве писем, написанных отцом семейства своим детям. Теккерей сочинил «Кольцо и Розу» для детского рождественского праздника, Питер Пэн был придуман Барри вместе с юными Дэйвисами, Лофтинг описывал приключения доктора Дулиттла в письмах своим детям, а Грэм рассказывал сказки своему сыну Алистеру. Так же возникли и сказки Киплинга, Милна, Биссета. Но, возможно, Кэрролл имел в виду, в том числе, и кого-то из древних учителей, например, Сократа, Платона или Аристотеля – не случайно его упоминание о латыни и том, что они «с Крабом-старичком уходили на улицу и целый день играли в классики» – явный намек на сады Платона и Сократа, где проходили их классические занятия по философии, которые имели характер упражнений в софистике. Кэрролл и сам был поклонник софистики – «философской игры».

Сказка-сон («Я дышу, пока сплю» и «Я сплю, пока дышу»). Интересно, что история создания Кэрроллом его сказки очень напоминает ту, которая произошла с крестницей и племянницей В. Жуковского Алекс (Александрой Протасовой), в честь которой он написал свою готическую балладу «Светлана» (1812). Строчки из «Светланы» Жуковского («О, не знай сих страшных снов, //Ты, моя Светлана»), Пушкин, как известно, взял эпиграфом к Главе V своего романа в стихах «Евгений Онегин» (1825) – со знаменитым «Сном Татьяны», который разворачивается в аллегорических картинах пира чудовищ. Приключения Алисы – это тоже сказка-сон. И сон здесь является не столько инструментом сказочного канона, сколько инструментом разрушения этого канона. Обе сказки у Кэрролла являются «снами» Алисы (ее «грезами наяву»), и эти сны, прежде всего, имеют инициатическую подоплеку. Первый из них, в котором Алиса пребывает в Стране Чудес, думается, связан еще и с церковным ритуалом первого причастия, которое в связи с достигшим семилетием должна была, очевидно, принять накануне Алиса Лидделл, ставшая затем прототипом Алисы из Страны чудес.

Переходным периодом в жизни ребенка является его взросление и переход из категории детства и юношества – во взрослую жизнь, что имеет отражение и в церковных обрядах – например, в обряде первого причастия (и связанных с ним литургиях – крещении и причастии). Церковные обряды имеют с мифами и литературно обработанными мифами очень много общих черт и одну и ту же архетипическую основу – инициатическую. Самые древние инициатические ритуалы были основаны на глубоких переживаниях в трансперсональ-

ной сфере человека, которые аллегорически выражались переживанием «временной смерти», когда с архетипических глубин подсознания у испытуемого всплывали картины ада и рая. В современном искусстве и современном обряде подобные переживания могут аллегорически выражаться переживанием транса, рисуемого сознанием в виде путешествия в небесные сферы, подземные или подводные глубины вселенной. Причудливая стихия сна имеет, в свою очередь, очень много общего с изображением чудес в мифе. Кэрролловские нонсенсы просто нашли свою родную стихию именно во сне. О сне Алисы как о «философском» сне (связанном в мифах с эпизодом «временной смерти») у Кэрролла закодированно сказано словами мыши Сони (своеобразной «спящей красавицы»): «Я дышу, пока сплю» и «Я сплю, пока дышу».

Сон Алисы и Сон Татьяны («...мы странным образом осуществили один и тот же идеал»). Нам уже приходилось сравнивать в Очерках по мифопоэтике; Часть 3 («Маргарита спускается в Преисподнюю») «Сон Маргариты» и «Сон Татьяны» Пушкина («И снится чудный сон Татьяне; 5:XI). Итоги сравнения позволяют говорить о «Сне Маргариты» Булгакова как о пушкинской реминисценции. При сопоставлении мы обнаружили изумительное сходство деталей описания в обоих снах героинь. Весь тот комплекс идей, который встречается у Пушкина во «Сне Татьяны», прочитывается и у Булгакова во «Сне Маргариты» (гл. 19), только в гораздо сниженном регистре описания, который не оставляет уже места для пушкинских романтических образов. Осваивая способы изображения потусторонней действительности во «Сне Маргариты», Булгаков нарочито прибегает к пушкинским деталям описания мира иного и посредством тонких аллюзий все время зашифровывает принадлежность своей героини к пушкинской «родословной» (Маргарита в этом случае не единственная героиня, которая ведет свое родство от пушкинских героев – мы не раз ещё будем упоминать о том, как пушкинский «молчаливый» рыцарь, «сумрачный и бледный», становится у Булгакова «темно-фиолетовым рыцарем», «рыцарем с мрачайшим и никогда не улыбающимся лицом»). Но не только «Сон Маргариты» Булгакова (в гл. 19) имеет генетические корни в знаменитой Главе V «Евгения Онегина» (1825).

С развития тех же мифологем, что и в «инициатическом» сне Татьяны (Глава V), с описания целой системы значимых для нее суеверий, описанных Пушкиным, начинается, как это ни удивительно, и «Зазеркалье» Кэрролла (1896). Явление сходства в выражении идеалов героев и сходства их художественного выражения – не редкость в мировой литературе. Сам Кэрролл заметил однажды, что его образ Белой Королевы в «Зазеркалье» до странности похож на миссис Рэгг – героиню Уилки Коллинз в романе «Без имени»: «Идя различными путями, которые где-то пересеклись, мы странным образом осуществили один и тот же идеал – миссис Рэгг и Белая Королева могли бы быть сестрами-близнецами», – признавался сам Кэрролл. Но есть впечатление, что и идею «Алисы в Зазеркалье» (1896) Кэрролл привез именно из России, которая весьма впечатлила писателя в его путешествии 1867 года: сначала Петербург, «город гигантов» с его широкими улицами («даже второстепенные шире любой в Лондоне»), затем Москва, где он провел две недели, и Нижний Новгород, куда они с Лиддоном отправились на ярмарку, наивно полагая обернуться туда-обратно за один день.

Подбирая художественные сравнения для описания православных московских храмов, Кэрролл в своем Дневнике путешественника отметил, что их купола были похожи на «кривые зеркала», в которых «отражаются картины городской жизни». Интересно, что подобный образ раздробленных окон-зеркал, отражающих жизнь Москвы, мы встречаем и в романе Булгакова, он рефреном проходит сквозь булгаковский роман.

Зеркало, которое в экспозиции Главы V «Евгения Онегина» дано у Пушкина в системе знаковых символов магии рождества, Кэрролл использует как основной символ для завязки «Зазеркалья». Кажется, сам образ зеркала возникает у Кэрролла из пушкинского магического зеркала Татьяны. Как мы помним, в начале Главы V юная Татьяна начинает утро у окна, в кото-

ром видит выпавший снег. В Первой главе «Зазеркалья» Алиса (уже гораздо старше, чем в первой части диалогии, примерно в возрасте Татьяны) тоже, стоя у окна, вспоминает об играх мальчишек, которые играли во дворе накануне, перед тем как выпал вечерний снег. И это совсем, как в пушкинской сцене, где через окно Татьяна созерцает и выпавший накануне снег, и играющего во дворе мальчика:

Проснувшись рано,
В окно увидела Татьяна
Поутру побелевший двор,
Куртины, кровли и забор,
На стеклах легкие узоры,
Деревья в зимнем серебре,
Сорок веселых на дворе

И мягко устланные горы
Зимы блистательным ковром.
Все ярко, все бело кругом.
.....
Вот бегают дворовый мальчик,
В салазки жучку посадив,
Себя в коня преобразив...
«Евгений Онегин» (5:1—II)

Сцена Кэрролла с Алисой у окна в «Зазеркалье» полностью повторяет пушкинскую экспозицию Главы V «Евгения Онегина», где Пушкиным представлена целая система символов магии Рождества (представленные Пушкиным как набор примет, в которые верила Татьяна). Кэрролл в своей сцене воспроизводит раздумья Алисы, тоже созерцающей из своего окна снежную картину, схожую многими деталями с пушкинской картиной Татьяны у окна (как если бы Татьяна рассказывала увиденное ею прошлым вечером): «Вчера у окошка. ... я видела, как ребята собирали ветки для костра. Знаешь, какой ворох нужен для хорошего костра? Но тут, как назло, пошел снег, стало холодно, и их всех позвали домой» («Зазеркалье»; гл. 1). Первый снег и игры замерзших мальчишек во дворе, которые обрываются, потому что их «позвали домой», – даже в этом Кэрролл художественно повторяет пушкинскую сцену Татьяны у окна, воспроизводя и в дальнейшем всю систему пушкинских «инициатических» мотивов святочных вечеров Татьяны: не только ее грезы у окна и выпавший снег, но и пушкинский мотив «замерзших мальчишек»: Шалун уж заморозил пальчик: Ему и больно и смешно, А мать грозит ему в окно... (5:II).

Общий мотив грез у окна (и пушкинской Татьяны и кэрролловской Алисы) выражен у обоих писателей еще одной общей мифологемой – это умывающийся кот (у Кэрролла это умывающая своих котят кошка Дина): «А Беленького <котенка> в это время умывали. Мама Дина одной лапой прижимала его к полу, а другой терла мордочку, да еще против шерсти. Но Беленький лежал смирно и даже помурлыкивал. Как видно, ему это нравилось» («Зазеркалье»; гл. 1). У Пушкина «Жеманный кот» – это важнейшая деталь, в системе тех примет и суеверий Татьяны, которые он перечисляет в экспозиции Главы V, где она вместе с другими входит в целый комплекс мифологем Пушкина этой знаменитой сцены Татьяна у окна:

Жеманный кот, на печке сидя,
Мурлыча, лапкой рыльце мыл:
То несомненный знак ей был,

Что едут гости. (5:V)

Само пушкинское начало Главы V можно рассматривать у него как экспозицию к другому эпизоду – «инициатического сна» Татьяны, который является уже кульминацией Главы V. Все приметы, в которые верила Татьяна, связаны, в первую очередь, с ее грёзами о будущем женихе. О «грёзах» Алисы Кэрролл упоминает лишь вскользь, но даже упомянутые вскользь, они, тем не менее, также оказываются связанными с будущим с женихом – неким герцогом. «Когда я буду герцогиней», – проговорила однажды Алиса, выдав тем самым свои потаенные мечты. Возможно, что именно своего будущего герцога Алиса и пыталась прозреть в темном зеркале над камином в гостиной. Подобная идея – прозреть жениха с той стороны зеркального стекла изначально также принадлежит пушкинской Татьяне: Татьяна на широкий двор В открытом платье выходит, На месяц зеркало наводит; Но в темном зеркале ... (5:VII).

Когда магические опыты Татьяны с «темным зеркалом» ей не удалось, она переходит к более кардинальным средствам магии – магическому «приглашению» своего суженого на ужин: Татьяна, по совету няни Сбираясь ночью ворожить, Тихонько приказала в бане На два прибора стол накрыть (5:X). Как известно, все путешественники, посетившие в свое время Россию (или еще более раннюю Московию), а среди них было немало западных европейских писателей (среди них были Джон Мильтон, Александр Дюма, Ги де Мопассан, Сомерсет Моэм и сам Кэрролл, в том числе, который посетил Россию как раз между написанием двух своих сказок знаменитой диалогии), не без юмора описывали обычаи русской бани – как «невидальщину» и «небывальщину». Такое экзотическое место ужина как баня, характерное для русских суеверий (но совершенно непонятное западному читателю (в западных странах в те времена не было моды ни на турецкие, ни на финские, ни на русские бани), не могло не подвергнуться ироничному взгляду иностранца (особенно с католическим укладом культуры, которому вообще чужды были всякие суеверия). Эпизод с приглашением на ужин в бане мог трансформироваться у Кэрролла только тем образом, каким он, собственно, и трансформировался у англичанина – в приглашение к «безумному чаепитию», в котором выразилась вся ирония и весь юмор Кэрролла – и не только по поводу «безумного» места чаепития (у него оно происходит в саду под деревом), но и вообще по поводу самых разных суеверий, которыми были охвачены, например, русские девушки (поскольку для западной культуры с ее католической традицией суеверия вообще не имели особого значения и рассматривались скорее как нонсенс). Отсюда в описаниях самых разных ритуалов и обычаев Страны Чудес, в которую попадает Алиса, мы наблюдаем у Кэрролла интенсивное вторжение иронии как один из основных его художественных методов.

«Когда случалось ...быстрый заяц меж полей Перебегал дорогу ей». Пушкинские мотивы, связанные с девичьими суевериями, Кэрролл использует, таким образом, и в «Алисе» и в «Зазеркалье» (для завязки приключений Алисы в Стране Чудес и в Зазеркалье). В первом эпизоде «Зазеркалья» мы видим Алису, созерцающую свое отражение в зеркале и пытающуюся проникнуть в другой мир с его обратной стороны. Она это делает совсем как пушкинская Татьяна, наводящая зеркало на Луну с той же целью – проникнуть в «зазеркалье» и прозреть своего жениха. Зеркало как символ магии, которое играет большую роль в девичьих забавах Татьяны, Пушкин делает основным в той системе символов рождества, которую он представляет в экспозиции Главы V «Евгения Онегина». Ещё один общий мотив, усвоенный Кэрроллом из Главы V «Евгения Онегина», – это пробегающий заяц (мифологическая фигура и, как известно, совершенно знаковая фигура в судьбе самого Пушкина):

Когда случалось...

...быстрый заяц меж полей

Перебегал дорогу ей <Татьяне>,
Не зная, что начать со страха,

Предчувствий горестных полна,
Ждала несчастья уж она (5:VI).

Ситуация с пробегающим мимо кроликом, как известно, стала у Кэрролла завязкой для сюжета «Алисы в Стране Чудес»: она буквально бросилась бежать по полю вслед за пробегающим мимо Белым Кроликом, угодив затем в кроличью нору. Если кэрролловская Алиса, как мы это можем заметить, проходит свои «инициации» по типу пушкинской Татьяны – через парадигму пасхально-карнавальных трансформаций, одним из символов которых является фигура пасхального зайца (кролика), то в «Мастере и Маргарите» булгаковская Маргарита проходит свои инициации, в свою очередь, по «принципу» Алисы.

Сон Алисы и Сон Маргариты («Какая-то сила... поставила <Маргариту> перед зеркалом»). Феномен «Сна героини» в художественном произведении, как видим, является целой литературной традицией, в которой мировыми писателями создан целый каскад «Снов» героинь. В эту традицию мы можем включить как сказку-Сон Алисы Кэрролла, так и «Сон Маргариты» Булгакова в «Мастере и Маргарите» – и не только тот «Сон», который присутствует в романе Булгакова в главе 19 («Сон, который приснился в эту ночь Маргарите, был действительно необычен»), но и весь тот мифический Сон Смерти, который булгаковская Маргарита, прежде чем пуститься в свой путь по направлению к Свету, переживает как жизнь после смерти, оказавшись на Балу в царстве Тьмы.

И Кэрролл и Булгаков достоверно передают особенности «жизни во сне» – странную смену видений своих героинь, причудливость их снов и тех физических ощущений, которые вообще могут переживать люди во сне. Состояние, близкое к переходному, которое испытывала семилетняя Алиса, можно условно назвать состоянием «накануне» (накануне первого причастия). Все глубинное содержание ее психики настроено было, очевидно, на те переживания, которые предстояло ей пережить перед ее первым причастием. Такие переживания, хотя и не осознаются в повседневности, но могут при определенном настрое психики низвергаться из подсознания в виде фантастических чудесных образов. И тот и другой автор переводят обыденную реальность своего повествования в реальность «грез наяву» без всякого объявления сна, рисуя лишь те наваждения, которые вызывают и провоцируют сон (в «Алисе» это жара «золотого полдня» и скука, которую она пыталась побороть, сидя на лужайке). Майская жара и майская скука одолевали и Маргариту. Сидя на скамейке в Александровском саду (как и Алиса на лужайке вблизи своего родового имения), Маргарита случайно (и совсем не случайно) видит картину похорон Берлиоза с ее монотонной похоронной мелодией турецкого барабана. Жара как особый элемент поэтики играет в наваждениях героев всегда большую роль: «Через несколько минут Маргарита Николаевна уже сидела под кремлевской стеной на одной из скамеек, поместившись так, что ей был виден Манеж. Маргарита щурилась на яркое солнце, вспоминала свой сегодняшний сон» (гл. 19). Общим героиням в подобном состоянии встречается странный персонаж – незнакомец, явившийся вдруг из каких-то «глубин подземелья» – один «в жилетке и с часами в кармашке» – Белый Кролик, а другой в костюме и с куриной костью в кармашке – Азazelло: «Удивительно было то, что из кармашка, где обычно мужчины носят платочек или самопишущее перо, у этого гражданина торчала обглоданная куриная кость» (гл. 19). Появление этих странных персонажей, один из которых чуднее другого, спровоцировало и у Алисы и у Маргариты дальнейшее необычайное путешествие в глубины подсознания – с картинами пребывания на балу и пиру чудовищ, подобное тому, какое видит в своем сне Татьяна у Пушкина. Можно сказать, что охваченная «грезами

наяву», Маргарита переживает «синдром Алисы», когда странный персонаж вдруг неожиданно появляется перед ней.

Все происходящее затем с Маргаритой с ее пребыванием на Балу Булгаков описывает именно как тяжёлый сон, акцентируя внимание на том, что Маргарита даже не могла осознавать, каким образом все вершилось вокруг нее, и кто был этот «кто-то», кто совершал все действия вокруг, подобные тем, что бывают во сне: «Полночь приближалась... <...>. Маргарита смутно видела <хоть> что-нибудь. Запомнились свечи и самоцветный какой-то бассейн. <...> ...мантия сменилась другою – густой, прозрачной, розоватой, и у Маргариты закружилась голова от розового масла. Потом Маргариту бросили на хрустальное ложе и до блеска стали растирать какими-то большими зелеными листьями. <...> Маргарита не помнит, кто сшил ей из лепестков бледной розы туфли, и как эти туфли сами собой застегнулись золотыми пряжками. Какая-то сила вздернула Маргариту и поставила перед зеркалом, и в волосах у нее блеснул королевский алмазный венец» (гл. 23).

Здесь у Булгакова мы наблюдаем своеобразный ритуал омовения и умощения с использованием фимиамов, которые в инициатических ритуалах вводят, как известно, «посвящаемого» в летаргию. Затем, когда Маргарита прогуливается по бальным залам, она видит там необычайный сад: «В следующем зале не было колонн, вместо них стояли стены красных, розовых, молочно-белых роз с одной стороны, а с другой – стена японских махровых камелий. Между этими стенами уже били, шипя, фонтаны, и шампанское вскипало пузырями в трех бассейнах, из которых был первый – прозрачно-фиолетовый, второй – рубиновый, третий – хрустальный» (гл. 23). Сад, подобный этому, видела и кэрролловская Алиса в Стране Чудес, заглянув в скважину таинственной дверцы, ведущей в сад: «...в глубине виднелся сад удивительной красоты. Ах, как ей <Алисе> захотелось выбраться из темного зала и побродить между яркими цветочными клумбами и прохладными фонтанами!» («Алиса», гл. 1). Когда, наконец, ей удалось отпереть дверцу ключом, она «очутилась в чудесном саду среди ярких цветов и прохладных фонтанов» (гл. 7). <...> У входа в сад рос большой розовый куст – розы на нем были белые, но возле стояли три садовника и усердно красили их в красный цвет. <...> «Понимаете, барышня, нужно было посадить красные розы, а мы, дураки, посадили белые. Если Королева узнает, нам, знаете ли, отрубят головы. Так что, барышня, понимаете, мы тут стараемся, пока она не пришла...» («Алиса», гл. 8). В потусторонье – всегда что-нибудь «не в порядке с головой». И в бурлескной сцене Булгакова, как и в абсурдистской сцене Кэрролла, это тоже нашло отражение – Маргарита могла там видеть сцену черного гротеска («комического ужаса»): она видела, как «виртуоз-джазбандист <...> бьет по головам джазбандистов своей тарелкой и те приседают в комическом ужасе» (гл. 23).

Алиса Тима Бёртона и пушкинская Татьяна («Кто там в малиновом берете?»).

Есть мнение, что на западе и в Америке совсем не знают русской литературы. Мы склонны скорее согласиться, что это Пушкин так глубоко «перелопатил» всю мировую мифологию и мировую литературу, чем осмелимся предположить, что Кэрролл мог заимствовать у Пушкина столько различных мотивов, создавая свои сказки об Алисе. Но совершенно не исключено, что романтические «Сны» – Светланы Жуковского и «Сон Татьяны» Пушкина, «инициатические» в своей основе (имеющие отношение к рождественской и пасхальной инициациям), могли вполне повлиять и на создание Кэрроллом его «сказки-Сна Алисы». Тем более, что подробные текстовые сопоставления Главы I «Зазеркалья» с началом Главы V «Евгения Онегина», которые мы только что сделали, нам красноречиво говорят об этом. В этой связи, длинный нескончаемый сон Алисы у Кэрролла, который полностью втянул в себя все произведение целиком, близок по значению к «Снам» Татьяны и Светланы. А пушкинское «Еще страшней, еще чуднее...» (во «Сне Татьяны»), которое относит нас к «Алисе» Кэрролла («Все чуднее и чуднее»), вообще отсылает современного кинозрителя к фильмам режиссера Тима Бёртона об Алисе,

путешествующей в иных мирах и возвращающейся оттуда, как и пушкинская Татьяна из своего аллегорического сна, с важным посланием.

В фильме Тима Бёртона мы действительно видим его Алису на светском рауте в малиновом берете, как у Пушкина Татьяну в описаниях петербургского светского раута: «Кто там, в малиновом берете?». Как эта пушкинская деталь («малиновый берет») попадает в фильм Бертонна об Алисе? Не является ли это у Бертонна его своеобразным прочтением пушкинского образа Татьяны? Для русского читателя «малиновый берет» не напомним, скорее всего «Алису» Тима Бёртона с его эпизодом на приеме послов, куда Алиса является, вернувшись из неведомой страны, но напомним, в первую очередь, пушкинскую Татьяну на светском петербургском рауте, которая «в малиновом берете с послом испанским говорит» (тоже таинственный намёк Пушкина на какие-то ее путешествия в далекие неведомые страны).

И вот уже кэрролловская Алиса в фильме Бёртона (тоже в малиновом берете, как и пушкинская Татьяна), также получает высшее право возвращаться в круг послов самых разных стран, сама являясь послом Двух Миров. Исследуя мифопоэтику Пушкина, можно сказать, что русский поэт не одного своего героя привел в Сакральный центр Вселенной (имеющий сходные архетипические черты с островом Платона).

Думается, что и кэрролловскую Алису в ее путешествие тоже спровоцировал именно Пушкин, который поистине в этом отношении был одновременно и Кэрроллом и Тимом Бёртоном своей эпохи.

«Рукописи не горят». Когда Булгаков задумывал свой роман об inferнальном идоле из преисподней («роман о дьяволе») и «приключениях» Маргариты в преисподней, проблема изображения самой преисподней, бесспорно, стояла перед ним (как и проблема жанра и способов изображения иррационального). Параллельно в его романе мы наблюдаем историю создания другого романа – со всеми его перипетиями написания и издания: исчезновением, сожжением, возрождением из пепла и др. Проблема жанра как творческая проблема стояла, безусловно, в своё время и перед Кэрроллом. Его «Алиса» в результате явила собой уникальный сплав жанра *conte moral* (сказки с моралью), жанр, которой имеет свои корни в поучениях святых, с романтической сказкой (имеющей глубокие корни в волшебной сказке с антропоморфными животными). Опыт такого уникального сплава уже был известен в литературе викторианской эпохи (Рэскин, Кингсли, Макдоналд), как и жанр литературной сказки в России (Пушкин, Жуковский, Одоевский...). С разной степенью вероятности можно предположить, что Кэрроллу были известны все эти сказки, созданные его современниками в разных странах. Но Кэрролл подвергает канонические сказочные ходы своему ироническому переосмыслению, и, в конечном итоге, разрушает все имевшиеся к этому времени классические каноны. В целом, установка на религиозно-этическое иносказание (хотя и в рамках структуры волшебной сказки) была чужда Кэрроллу. Он всегда выступал против однолинейности, характерной для аллегорических «моральных» или дидактических книг для детей (в том числе, таких как переработка жития святых или Библии для детей, которые были характерны для викторианской эпохи Англии). Об утилитарной дидактике книг для детей Кэрролл не упустил возможности иронично высказаться в «Алисе», назвав подобные издания «прелестными историями»: «<Алиса> начиталась всяких прелестных историй о том, как дети сторали живьем или попадали на съедение диким зверям, – и все эти неприятности происходили с ними потому, что они не желали соблюдать простейших правил, которым обучали их друзья» («Алиса», гл. 1). Исходящие из глубины подсознания детские страхи Алисы «попасть на съедение диким зверям» Кэрролл воплощает в новом созданном им жанре, основанном на бесконечных аллегориях, пронизанных, однако, светлой иронией и юмором. Свой первый рукописный вариант сказки он назвал «Приключения Алисы в подземелье» – тот, который он закончил в феврале 1863 года, но который еще не был тогда подарен Алисе Лидделл на день ее семилетия (очевидно, как

подарок к первому причастию). Опыт создания необычного подземного мира у Кэрролла был довольно длительный – со всеми его перипетиями. Через год после написания первого варианта сказки он принялся за более подробный вариант «Алисы», переписав книгу заново своим мелким каллиграфическим почерком и снабдив ее тридцатью семью рисунками. Уничтожив первый вариант книги (но «рукописи», как известно, «не горят»), он в новый вариант сказки поместил на последней странице фотографию семилетней Алисы Лидделл (в этом же возрасте была и его героиня) и подарил его ей на день рождения 26 ноября 1864 года. Однако, и этот вариант «приключений в подземелье» не был еще окончательным. Самый последний – «дефинитивный» вариант «Алисы в Стране чудес» возникает у Кэрролла в 1865 году. А на рождество 1896 года появляется продолжение приключений Алисы – его новая книга «Алиса в Зазеркалье».

Как видим, диалогия Кэрролла имела свою историю: с переписыванием, уничтожением написанного и другими перипетиями, пока, наконец, она не увидела свет и окончательно не покорила мирового читателя. Сравнивая «Алису в Стране чудес» с ее первым вариантом «Приключения Алисы в подземелье», изданным недавно в факсимильном воспроизведении (L. Carroll. *Alice's Adventures Underground. A facsimile of the original Lewis Carroll manuscript.* Xerox. Ann Arbor, 1964. См. также переиздание 1965 г. (Dover Publications с пред. М. Гарднера), у Кэрролла можно заметить значительные текстологические расхождения. Они касаются не только отдельных деталей (которые в своих комментариях отметил М. Гарднер), но и целых сцен и глав. Так, например, два самых оригинальных и значительных эпизода – «Безумное чаепитие» и «Суд над Валетом» – отсутствуют в первоначальных «Приключениях Алисы под землей». Они появились лишь гораздо позже, в окончательном варианте 1865 года.

Когда речь идет о созданном автором произведении, всегда встает вопрос об его отношении к той реальности, которую он воссоздаёт в своём творении. Часто даже сам процесс создания произведения и его условной реальности становятся темой произведения. В романе Булгакова «Мастер и Маргарита», где речь идет о процессе создания Мастером своего романа, коллизии с его потерей и сожжением имеют большое место в булгаковском сюжете как некая архетипическая подоплека. Такой подоплекой можно считать также миф о Галатее, который актуализировал для Булгакова его отношения с созданной им в романе условной реальностью, которая продолжала жить и в настоящей реальности (для Бернарда Шоу этот миф актуализировался в его пьесе «Моя прекрасная леди» про Алису Дулиттл). Отношения автора с самим же выдуманным им героем и с той реальностью, которую он сам же придумал, в некотором смысле являются абсурдными – с точки зрения здравого смысла читателя, то есть, по сути, являются нонсенсом. Но только не для самого художника. Такие абсурдистские отношения могут стать тканью повествования и во многом определять его жанр. У Кэрролла феномен нонсенса определяет сам жанр «Алисы», становясь определяющим во всем его творчестве. Булгаков также не избежал включения нонсенса как жанрового элемента в структуру своего романа. Кэрролловские нотки незримо присутствуют во всем булгаковском повествовании «Мастера и Маргариты».

Глава II. Начало «путешествия» и переход границы миров

Алиса... полетела-полетела вниз, в какой-то очень, очень глубокий колодец.

Л. Кэрролл. «Алиса в стране чудес»

...что поразило Маргариту, это та тьма, в которую они попали. Ничего не было видно, как в подземелье... (гл. 22).

Булгаков М. А. «Мастер и Маргарита»

Антимиры, антиподы, «антипатии» («люди вниз головой! ...Антипатии, кажется...»). Когда Булгаков рисует Маргариту рассуждающей о двоимирии, в ее интонациях вдруг начинают проскальзывать отголоски каламбуров Алисы об антимирах. Так в одной из сцен Мастер замечает Маргарите, что она невероятно помолодела после ее соприкосновения с «потусторонним», и он говорит ей об этом и что он тоже готов «искать спасения у потусторонней силы» («Когда люди совершенно ограблены, как мы с тобой, они ищут спасения у потусторонней силы! Ну, что ж, согласен искать там»; гл. 30). Тут вдруг Маргарита отвечает ему почти с легкомысленностью Алисы: «Ну тебя к черту с твоими учеными словами. Потустороннее или не потустороннее – не все ли это равно?» (гл. 30). Ее отношение к софистике, касаемо двоимирия, здесь почти как у кэрролловской Алисы – со всей ее детской непосредственностью.

Алиса, у которой сложилось представление о мире как о двухполюсном (хотя и не было никакого опыта его освоения), смутно представляла себе жителей противоположного полюса некими антиподами – «людьми вниз головой». Отсутствие истинного знания и опыта приводят ее к высказыванию в форме каламбура, в котором антиподы превращаются у нее в антипатии: «А не пролечу ли я всю землю насквозь? Вот будет смешно! Вылезаю – а люди вниз головой! Как их там зовут?.. Антипатии, кажется...». В глубине души она <Алиса> порадовалась, что в этот миг ее никто не слышит, потому что слово это звучало как-то не так» («Алиса», гл. 1).

Уже здесь Кэрролл создаёт инверсионные приемы изображения «потусторонья», используя древние мифологемы. Тот факт, что падая Алиса летит куда-то в колодец – совершенно характерно для описания сновидений. А факт, что она летит «вниз головой», образно рисует состояние «ритуального безумия». Во всех приключениях Алисы и конкретно в тех эпизодах, которые связаны с ее испытаниями (игра в крокет, встреча с Герцогиней, Грифоном и Черепахой Квази, суд над Валетом и пробуждение), мы находим следы этих ритуалов древних инициаций, которые в своё время вошли в литературу и стали поэтическими приемами. Этими приемами древних литератур Кэрролл и создает свой мир «вниз головой», мир «наизнанку», то есть, антимир. Подобные древние мифологемы подхватывает и Булгаков при создании своего «потусторонья» в своём романе, построенном на идее двоимирия, также прибегая к инверсионным приемам изображения. Коллизии Маргариты в потусторонье, как и приключения Алисы в подземелье, архетипически также связаны с «инициатическими» испытаниями – за счет использования авторами древних мифологем.

В древних мифах путь героя всегда пролегает через испытания (инициации) в подземном царстве как аллюзии потустороннего мира. Кэрролловские персонажи из Подземелья испытывают Алису разными способами, периодически осуществляя ее отсылку от одного «испытателя» к другому, что создает непрерывное развитие действия сказки. Каждый раз оказываясь в новой ситуации, которую предстоит испытать Алисе, она извлекает из этого испытания какой-нибудь новый «урок». Это сродни тем испытаниям, которые проходит и Маргарита на Балу,

перед которой, как на параде, чередой проходят населяющие преисподнюю персонажи, оставляя свой след на ее колене в виде поцелуя.

«Лодка Харона» и «корабль дураков». Архетип «перевозчика». Принято считать, что именно во время лодочной прогулки Кэрролл рассказал маленькой Алисе Лиддел (десятилетней дочери своего знакомого – декана Оксфордского университета Генри Лидделл) свою историю, которая позже и стала «Приключениями Алисы в Стране чудес». Кэрролловская лодочка на пруду, подобная той, которая присутствует в Прологе к «Алисе», мелькает затем и у Булгакова в сцене на Патриарших. Кэрролл в прологе создаёт атмосферу веселой компании в лодке, напоминающей архаичный «корабль дураков», аллюзию которого мы находим затем также и у Булгакова – в Первой главе, которая тоже играет роль Пролога и действие которой также происходит на пруду в «час заката». Учитывая ту пасхально-карнавальную парадигму, в которую включена сказка Кэрролла, а вместе с тем и ее абсурдистский характер повествования «странных событий» («its quaint events»), плывущая на закате кэрролловская лодочка, с одной стороны, сродни «лодке Харона», пересекающей границы миров, а с другой стороны, подобна «кораблю дураков», которым управляет «веселая команда» Кэрролла («we steer, a merry crew»).

Духи «путешествий» всегда держат свои мифические корабли наготове. Когда Булгаков рисует приключения своего необычного господина-иностранца на Патриарших прудах, там тоже появляется некий образ-мифологема – «лодочка» на пруду: «Вода в пруде почернела, и легкая лодочка уже скользила по ней, и слышался плеск весла и смешки какой-то гражданки в лодочке» (гл. 3). «Лодочка» у Булгакова появляется во время «дурацких бесед» «иностранца» с московскими писателями (на скамейке под липами), в которые он втягивает своего странного героя, как бы обозначая пунктиром жанровое родство своей сцены «дурацких бесед» с «безумным чаепитием» Кэрролла (за столом под развесистым деревом). В конце «бесед» московские писатели, подобно Алисе, делают неожиданный вывод, что иностранец-англичанин (а может, и немец) окончательно «спятил» («Что это он плетет?»).

Загадка, откуда явился этот странный господин, так и остается нераскрытой у Булгакова до конца Первой главы. При этом мотив таинственного гостя связан с таинственным средством его перемещения, перевозящим его из одного мира в другой (как мир иной). И у Кэрролла и у Булгакова подобный образ-мифологема имеет общие черты с мифической лодкой Харона. А с другой стороны, булгаковская деталь – «смешки в лодочке» (как и ремарка Кэрролла о «весёлой команде» в лодке – «we steer, a merry crew»), говорит о компании, отправляющейся на прогулку на «корабле дураков». За счёт образа плывущей лодки в Прологе Кэрролла отбивается ритм самого повествования – как бы из ритма движения корабля («Скользила наша лодка в лад С моим повествованьем»). Здесь возникает также образ самого автора, несущего на себе архетип «перевозчика» и «проводника» в иные миры:

Thus grew the tale of Wonderland:
Thus slowly, one by one,
Its quaint events were hammered out-

And now the tale is done,
And home we steer, a merry crew,
Beneath the setting sun.

Л. Кэрролл
«Алиса в Стране Чудес» (Пролог)

Скользила наша лодка в лад

С моим повествованием.
Я помню этот синий путь,
Хоть годы говорят: забудь!

(Пер. Демуровой Н.)

<Так выростала сказка о Стране Чудес:
В которой неспешно, одно за другим,
Отпечатались ее необычайные события,
– И вот рассказ окончен,
В обратный путь поворачиваем весла —
мы, веселая компания,
Плывущая в лучах заходящего солнца>.

(Пер. наш – А.-А.А.)

Отметка Кэрролла о прогулке «в лучах заходящего солнца» («beneath the setting sun») совершенно родственна булгаковской отметке о времени событий – «в час непомерно жаркого заката». Мифологема «лодки Харона» (и одновременно «корабля дураков») имеет также у Кэрролла интерференцию с библейским «ноевым ковчегом». Библейские темы «потопа» и «ноева ковчега» звучат в «Алисе» сразу в нескольких сценах – сцене потопа от Алисиных слез (лука слез, наплаканная Алисой, превращается у Кэрролла в целое море), а затем продолжает звучать в следующей сцене с животными, спасшимися от потопа и устроившими по этому поводу соревнования с призами. Тема спасения от потопа звучит также в сцене карнавала и безумной кадрили животных, в танце которых продолжает звучать библейский мотив – «каждой твари по паре».

С этой точки зрения, сказка Кэрролла – пример того, как из Библии для детей в ее переработанном и сокращенном виде рождается совершенно новый тип сказки, в которую вплетается немалая доля гротеска и пародии.

Желая подчеркнуть «иномирность» своего героя Воланда – странного персонажа, явившегося из ниоткуда, Булгаков в сцене на Патриарших тоже рисует загадочную лодочку, присутствие которой, как и присутствие «лодочки Кэрролла», отмечает у него пограничность зоны Патриарших прудов.

Не случайно также для характеристики Воланда Булгаков прибегает к неоднократному повторению слова «заграничный» (или «иноземец»), продолжая тем самым ряд мифологем, связанных с двоemiрием и пограничностью ситуации: «Бездомный подумал, рассердившись: «Вот прицепился, заграничный гусь!» (гл.1); «... мне, как путешественнику, чрезвычайно интересно, – многозначительно подняв палец, пояснил заграничный чудак» (гл. 1); «... продолжал иноземец, не смущаясь изумлением Берлиоза» (гл.3). Само выражение «заграничный чудак», собственно, и означает – житель Страны Чудес.

«Места, значительно более отдаленные, чем Соловки» («Иных уж нет, а те далече»). Проецируя свои представления об «антимирах» в повествование романа, Булгаков не без иронии намекает на их «отдаленное» местоположение. Вспомним упоминание Воланда о «местах значительно более отдаленных, чем Соловки» (гл. 1). Часто перемещение героев в пространстве происходит у Булгакова совершенно комичным образом. Герои сами задают направление своей «депортации», неожиданным образом перемещаясь, например, в Ялту, как Степа Лиходеев, или в Киев, как племянник Берлиоза, в Соловки, как Кант, или же в места «значительно более отдаленные». Вспомним, как Иван Бездомный хочет «депортировать» в Соловки самого Канта: «Взять бы этого Канта, да за такие доказательства года на три в Соловки! – совершенно неожиданно бухнул Иван Николаевич» (гл. 1). Здесь у Булгакова идет скрытая игра понятий «депортация» и «департация» («департирование» как изгнание

из родины). «Именно, именно, – закричал он <Воланд>, и левый зеленый глаз его, обращенный к Берлиозу, засверкал, – ему <Канту> там самое место!» (гл. 1).

В этом же ряду шуток о «местах значительно более отдалённых» стоят у Булгакова и шутки с телеграммами, связанные, очевидно, с киевским и одесским юмором и расхожим выражением булгаковских времен: «Пишите телеграммы!». Булгаков комично обыгрывает его в одной из своих сцен. Ситуация с телеграммами, имеющая последовательное развитие в сюжете романа, вполне соотносится также и с шуткой Алисы, которая собиралась выслать на рождество посылки с подарками своим ножкам, непомерно удлинившимся у неё в новом пространстве. Ноги ее так удлинились, что она уже больше не могла видеть их (как своих «дальних» родственников).

Падение в «подземелье». «Алиса» Кэрролла – один из ярких примеров жанра литературной сказки, который отличается особой временной и пространственной организацией. Реальное надземное пространство перенесено здесь в подземное («около центра Земли»). Первоначально книга Кэрролла так и называлась: «Алиса в Подземелье» («Интересно, сколько я пролетела? – громко сказала Алиса.– Наверное, я уже где-нибудь около центра Земли! Ну да: как раз тысяч шесть километров или что-то в этом роде...»). Две основные характеристики пространства – темнота и бесконечность – изначально сопровождали Алису в ее падении в кроличью нору: «<Алиса> поглядела вниз и попыталась разобраться, куда она летит, но там было слишком темно... <...> И она все летела: вниз, и вниз, и вниз! Неужели это никогда не кончится?»; гл. 1 (Ср. также у Булгакова о спуске Маргариты в подземелье по бесконечным лестницам: «Маргарите стало казаться, что им конца не будет»; гл. 22). Происходящее с Алисой описано у Кэрролла как медленное падение в колодец: «Нора сперва шла ровно, как тоннель, а потом сразу обрывалась так круто и неожиданно, что Алиса ахнуть не успела, как полетела-полетела вниз, в какой-то очень, очень глубокий колодец» (гл. 1). Она начинает различать в этом подземелье-колодце стены, которые ей напоминали стены квартиры. Совершенно по «принципу Алисы» попадает в колодец (в «пятое измерение») и булгаковская Маргарита. В сцене спуска в подземелье влияние уникального кэрролловского стиля совершенно ощутимо у Булгакова. Маргарита тоже попадает в параллельное пространство через некую мифическую квартиру-колодец («нехорошую квартиру»). Отправляя свою героиню в путешествие, подобное Алисиному, Булгаков в описании «подземного» пространства даёт те же две основные характеристики – бесконечность и темноту: «Первое, что поразило Маргариту, это та тьма, в которую они попали. Ничего не было видно, как в подземелье... <...>. Тут стали подниматься по каким-то широким ступеням, и Маргарите стало казаться, что им конца не будет» (гл. 22).

И Маргарита, и Алиса обе одинаково передают свои ощущения от обретения нового пространства и знакомства с его обитателями – через местоимение «они», которое передает всю энигматичность потусторонья: «...Электричество, что ли, у них потухло?» – думает Маргарита, в речах которой мы слышим знакомые интонации Алисы: «Мне так интересно узнать, топят они зимой камин или нет» («Зазеркалье», гл. 1). Когда в своём полете Алиса по привычке немного к темноте, «она стала рассматривать стены колодца и заметила, что вместо стен шли сплошь шкафы и шкафчики, полочки и полки; кое-где были развешаны картинки и географические карты. С одной из полок Алиса сумела на лету снять банку, на которой красовалась этикетка: „АПЕЛЬСИНОВОЕ ВАРЕНЬЕ“. Банка, увы, была пуста, но, хотя Алиса и была сильно разочарована, она, опасаясь ушибить кого-нибудь, не бросила ее, а ухитрилась опять поставить банку на какую-то полку» (гл. 1).

Спускаясь в подземелье через мифическую квартиру-колодец, Маргарита тоже могла видеть там «заплесневевшие бутылки». В контексте Булгакова эта мифологема всплывает как «бутылка с фалернским», которая относит нас, в свою очередь, к Пушкину (стихотворению Катутла в его переводе), где фигурирует «чаша», наполненная фалернским вином («Пьяной

горечью фалерна //Чашу мне наполни, Мальчик»). Пролетая сквозь квартиру-колодез, Алиса видела там и географическую карту, аллюзию которой в описаниях таинственной квартиры N 50 у Булгакова мы встречаем как глобус Воланда, который оживает реальными картинами событий, происходящих на земле.

Эта «квартира», к дверям которой Маргариту приводит Азazelло, трансформируется затем необычным образом в бальные «залы подземелья».

Архетип «проводника» («Маргарита со своим провожатым в это время уже была у дверей квартиры N 50»). Как Алиса открывает ключом квартиру Белого Кролика, Азazelло открывает своим ключом «квартиру N 50»: «Звонить не стали, Азazelло бесшумно открыл дверь своим ключом» (гл. 22).

Переживая в потусторонье приключения, схожие с Алисиными в подземелье, Маргарита имела ещё своим провожатым беса Коровьева (он же Фагот), который встретил ее в одеянии джентльмена: «в пенсне и жилетке», чем очень напоминал кэрролловского Белого Кролика – «в жилетке и с часами в кармашке» (который, собственно, тоже был «проводником» Алисы в «подземелье»): «Алиса не раздумывая ринулась за ним. А кой о чем подумать ей не мешало бы – ну хотя бы о том, как она выберется обратно!» (гл. 1). Как любой страж границ, с которым герой-путник сюжетно связан в мифах, булгаковский персонаж бес Коровьев тоже совмещает в себе сразу несколько функций: он и «страж порога», и «проводник», и покровитель-помощник Маргариты – совсем как Белый Кролик у Кэрролла, который в «путешествии» Алисы тоже совмещает сразу несколько функций.

Замечание Кэрролла об отступлении Алисы назад («подумать ей не мешало бы») носит абсолютно ироничный характер и является тонкой аллюзией шекспировской фразы из монолога Гамлета «быть или не быть?», в котором Гамлет говорит о том страхе, который человек испытывает обычно перед «неведомой страной, из коей нет сюда возврата». Кэрролл открывает здесь свой межкультурный диалог с классиком, и кэрролловское «задуматься не мешало бы» относит нас к рефлексиям шекспировского Гамлета. В задумчивой гамлетовской позе иллюстраторы часто изображали и самого Шекспира. Кэрролл не удержался в одной из глав «Алисы» вставить ремарку (свой тонкий намёк, отсылающий нас к Шекспиру), где он сообщает этот факт читателю: «В подобной позе обычно изображали самого Шекспира».

Поддерживая кэрролловскую игру межкультурных диалогов, иллюстраторы «Алисы» часто изображают и саму Алису в этой многозначительной шекспировской (гамлетовской) позе. В обращениях Белого Кролика к Алисе («уважаемая госпожа»), в его интонациях часто можно усмотреть некое подобиострастие подданного, хотя однажды он и путает Алису (будущую герцогиню) со служанкой Мэри-Энн.

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.