

ОБРАЗ ЛИТЕРАТУРНОГО ГЕРОЯ В ТВОРЧЕСТВЕ М. БУЛГАКОВА КАК СИМПТОМ ЭВОЛЮЦИИ В КУЛЬТУРЕ

Миха Яворник

Ю.М. Лотман, ссылаясь на рассуждения З. Фрейда и К. Леви-Строса, обратил в 1970 году внимание на параметры, которые могли бы послужить основой для разработки типологии культуры, что, в свою очередь, позволило бы сделать шаг вперёд в понимании эволюции человеческой мысли.

Лотман в своих рассуждениях опирается, главным образом, на результаты этнографических и социологических исследований, принимая во внимание преимущественно те положения, в которых культура понимается как система дополнительных ограничений, стоящих на пути натурального, естественного поведения человека.

При создании типологии культуры Лотман основывался на понимании запрета как отличительного признака, позволяющего (с психологической точки зрения) сформулировать гипотезу о существовании двух типов культуры: так называемой культуры стыда (индивид избегает запретного из-за своей принадлежности к кодексу, в котором узаконены ограничения) и культуры страха (индивид соблюдает запрет из страха перед репрессией) (см. Лотман 1970).

Развивая эту идею, представленную в работах Лотмана лишь эвристически, хотя плодотворно и интересно, можно достаточно легко связать представление о двух типах культуры с никогда не теряющим своей актуальности вопросом о соотношении „я” (индивидуума) и „он” (общества). Индивид не может рассматриваться как явление изолированное, замкнутое на самом себе, а только во включении его в определённую группу (родственную, сословную, профессиональную). Вполне логично, что группа диктует индивиду определённый тип поведения, который он вынужден принять, если хочет и дальше оставаться членом группы. Природа ограничений, устанавливаемая группой для индивида, существенно отличается от того типа поведения, который характерен для отношения группы и принадле-

жащего к ней индивида к не-членам группы, к другим. Принимая во внимание тезис Лотмана о двух типах культуры, можно заключить, что отношение индивида к группе, в которую он включён, определяется так называемой нормой или кодексом чести „стыда” и нарушение его для индивида равноценно совершению бесчестного и постыдного поступка. Важно подчеркнуть, что на так называемый кодекс чести решающее воздействие (во всяком случае, в европейской культуре) оказало христианское вероучение. Норму, а вслед за ней категорию запрета определяет слово Божье, записанное в Священном писании, устанавливающее недвусмысленную норму отношения личности как к вере и к Богу, так и к ближнему. Естественно: значение и ценность этических компонентов из *Ветхого Завета* переносится в *Евангелия*, где носителем этического начала является Иисус Христос.

Чувство страха иначе определяет отношение индивидуума к другим, к не-членам группы, проявляясь чаще всего как страх перед другими, страх перед институцией, властью, репрессивным органом.

В истории переплетаются, поочерёдно преобладая, оба типа культуры. Если, как отмечает Лотман, основу регуляции первоначальных запретов для человека представляла (в соответствии с физиологическими потребностями, естественно) система, базирующаяся на чувстве стыда, то в процессе модификации человека в *homo politicus* основной движущей силой культуры становится чувство страха. Страх оказывает первостепенное воздействие на формирование отношения индивида к государству, то есть к тому, что в данный момент доминирует как форма культуры.

Переплетение, взаимопроникновение так называемых сфер стыда и страха можно считать третьей фазой развития: на базе общей государственной организации появляются новые по своим признакам самоорганизующиеся группы (связанные соседскими, родственными или, скажем, профессиональными или политическими взаимоотношениями). Каждая из этих групп расценивает себя в качестве одной из ветвей высшей организации, то есть той, что управляет другими частями общества; регуляция, основывающаяся на чувстве стыда, чести (т. е. принадлежности к своей группе) становится признаком высшей организации. В процессе

демократизации жизни проявляется стремление к тому, чтобы культура стыда стала единственным регулятором поведения. Стремление к этому наиболее очевидно проявляется в противоречивом, на первый взгляд, чувстве: стыдно, чтобы человеком владел страх. Примеров ярко выраженной регуляции подобного рода в русской литературе можно найти достаточно, например, смерть Андрея Болконского в *Войне и мире* Л. Толстого: именно благодаря априорному восприятию храбрости как высшей ценности, Болконский, ценой самой жизни, не смеет поддаться чувству страха. Другой яркий пример – из пушкинского романа в стихах *Евгений Онегин*: поэт Ленский соглашается на дуэль с Онегиным из страха перед стыдом.

Похоже, что тезис Лотмана о сферах стыда и страха, решающим образом детерминирующих две (доминантных) формы культуры, фактически был порождён материалом, предлагаемым художественной литературой, искусством. Специфика эта наглядно прослеживается на примере творчества Михаила Булгакова. В его творчестве просматриваются различные этапы, отвечающие определениям, данным Лотманом так называемой культуре стыда и культуре страха. Внимательное изучение произведений Булгакова позволяет установить, что они содержат в себе свидетельства постепенного перехода из сферы стыда в сферу страха. Так определения, касающиеся дореволюционного периода до 1917-ого года, вполне соответствуют культуре стыда, тогда как в произведениях, связанных с новым советским периодом, встречаются черты, присущие культуре страха.

Аргументируя приведённую выше гипотезу, мы будем рассматривать лишь положение булгаковского литературного героя на разных этапах творчества писателя. Интересно, что во все периоды творчества особое (ценностное) место занимает образ врача. Конечно, это не случайно: Булгаков сам был врачом, вошедшим в мир литературы как скрупулёзный наблюдатель описываемых событий, то есть он сам следил за течением болезни, за операциями, за процессом лечения больного. Следует отметить, что на раннем этапе, когда создавались первые рассказы Булгакова, появляется образ врача, окрашенный в автобиографические тона, верно следующего основным профессиональным заветам, определяющим роль и поведение врача. В *Записках*

юного врача Булгаков, почти как в манифесте, высказывает мысль о том, что профессиональный врач в борьбе за жизнь человека не должен останавливаться ни перед какой преградой. Жизнь является одной из наивысших ценностей. Совершенно очевидно, что здесь писатель имплицитно выражает идею, характерную, по определению Лотмана, для культуры стыда. То есть человек ни за какую цену не смеет предавать своей чести и позорить кодекс, господствующий в определённой профессиональной (врачебной) среде, для которой наиболее ценным является этический компонент: помогать человеку во что бы то ни стало.

Кажется симптоматичным, что во время войны этот автобиографический персонаж, врач, начинает модифицироваться. Автобиографический рассказ врача начинает вытесняться рассказом о враче: записки врача попадают в руки литератора, который рассказывает о их судьбе и о жизни врача. Дистанция по отношению к врачу, выразившаяся в переходе рассказа от первого лица к третьему, не являлась бы ничем удивительным, если бы она одновременно не свидетельствовала о трансформации главного героя и о новой ступени в авторефлексии Булгакова. В отличие от врача, который, следуя профессиональному кодексу, верит в своё призвание любой ценой помогать всем, кто нуждается в помощи, врач-рассказчик в новелле на военную тему *Необыкновенные приключения врача* – это человек разочаровавшийся, отчаявшийся в своей судьбе и жизни, охваченной военным круговоротом. Изменения в характере повествования – многочисленные эллиптические конструкции с отсутствием логической последовательности и связи отдельных частей, новое положение главного героя – свидетельствуют о разрушении фундаментальных представлений о статусе и роли врача в обществе и, вместе с тем, об изменении системы ценностей. В военных рассказах совершенно очевидно, что именно война виной тому, что все прежние взаимоотношения перевернуты с ног на голову; впоследствии становится всё более очевидным бессилие врача, его неспособность следовать собственному этическому императиву. Он теряет силы в борьбе с обстоятельствами, и уже не кажется странным, что образ врача начинает постепенно уступать место другому образу – образу писателя, которому ещё предстоит завоевать своё место в истории,

чтобы взять на себя роль, некогда принадлежавшую врачу: роль носителя этического начала, то есть роль представителя культуры стыда. Изменения в структуре произведений Булгакова можно понимать как отражение больших социальных перемен, когда с установлением нового общественного порядка в России произошла также замена доминант в культуре: некогда преобладавшее чувство стыда уступает место сначала чувству потерянности и бессилия, а позднее – как в реальной советской действительности, так и в творчестве Булгакова – всё сильнее проявляются элементы чувства страха. Страх становится одним из центральных идейно-тематических центров, узловым моментом в творчестве зрелого Булгакова, а также основной движущей силой отношений в обществе в период господства культуры страха: во времена сталинской диктатуры.

Трансформация врача в писателя хронологически относится к периоду двадцатых годов, как можно заключить по рассказу *Записки на манжетах*. Заметна существенная разница между образом главного героя, врача, и образом литератора. Если для *Записок юного врача* характерен герой с биографией, с ясной предысторией (окончил медицинский институт и стал врачом), с чётко вырисовывающимся будущим и ясно сформулированным этическим императивом, то для героя *Записок на манжетах* характерно отсутствие биографии: он начинающий литератор, которому ещё только предстоит утвердить своё место в столкновении с миром, осознать ценность своего призвания. Рассказчик-писатель – бездомный, испуганный и потерявшийся в новом мире человек, лишённый даже права писать. Состояние смятения отражается и в оформлении словесного материала. Всё чаще появляются короткие, усечённые, эллиптические предложения, не имеющие между собой логической связи. Эти алогизмы следует понимать как отражение крушения старой системы ценностей, причём особое внимание в этом процессе уделяется конфликту творческой личности писателя с самим собой. Этот конфликт особенно резок в рассказе фельетоне *Вечные странники*, где герой не может решить, писать ли ему по заказу, ради денег, революционные драмы или оставаться верным художественной правде, то есть старым ценностям; после колебаний писатель всё-таки решает следовать этическому императиву и своей правде.

Итак, решение писателя – это его первая попытка утвердить ценность этического начала в мире, которым владеют смятение, потерянности и страх. Причём образ литератора постепенно приобретает функцию, некогда присущую образу врача: он становится носителем свободы, чести и этического начала. Трансформацию образа врача в образ литератора следует понимать как попытку оживить категории, являющиеся основополагающими компонентами культуры стыда.

Процесс утверждения образа писателя в качестве носителя культуры стыда развивался в творчестве Булгакова постепенно и довольно долго, в этом процессе неясным ещё оставалось представление о роли писателя. Особое значение имел образ учёного-профессора, он также несёт функцию, подобную функции образа врача в ранних произведениях. Профессор – человек активный, пытающийся управлять действительностью и своей экспериментальной деятельностью способствовать общественному прогрессу. В стремлении делать добро, то есть оставаться верным своей профессиональной сословной принадлежности, профессор становится, подобно врачу, пассивным объектом, чаще всего из-за непонимания перемен, которые несёт с собой новое время. В повести *Роковые яйца* профессор Персиков становится жертвой выдвигенца Рокка. Из-за своей слепой веры в человека Персиков выдаёт Рокку волшебную формулу, которую тот использует в корыстных целях. Вину за пагубные последствия случившегося толпа взваливает на профессора и убивает его. Развязка повести показывает, что возрождение старой ценностной и архетипической схемы, присущей культуре стыда, невозможно. Вышедшая в 1925 году повесть *Собачье сердце* ту же проблему ставит иначе. Герою этой повести, тоже профессору, удаётся скрыть свои научные открытия от незрелого и бюрократившегося общества. Он остаётся верен своему этическому императиву, уйдя в мир личной жизни, укрывшись от новой культуры, от нового мира. Развязка этой повести важна для понимания эволюции творчества Булгакова. Здесь недвусмысленно высказывается мысль о том, что личность, исповедующая определённый этический кодекс (делать добро), совсем не обязана во что бы то ни стало обнародовать своё этическое призвание, достаточно сохранить связь с людьми, способны-

ми в благоприятный исторический момент вдохнуть жизнь в утраченные категории, отличающие культуру стыда.

После 1925 года в творчестве Булгакова становятся заметны признаки варьирования мотивов, а также переоценки прежней аксиологической парадигмы: мотива врача и профессора-учёного¹. Варьирование мотивов в различных контекстах следует понимать как стремление автора создать художественный образ, который бы являлся откровенным носителем культуры стыда. Подтверждением этому являются тексты писателя, в которых он возвращается в историческое прошлое, ища в нём причин застоя в процессах демократизации в культуре. Благодаря интенсивным занятиям историей, Булгаков открывает закономерности, которые являются архетипическими, повторяющимися связями. Человек, остающийся верным своей идее, утверждающей универсальные ценности (доброту, свободу, красоту, любовь), неизбежно вступает в конфликт с властью, которая стремится с помощью репрессий (страха) подчинить себе свободомыслящую личность. Важно отметить, что Булгаков делает акцент на архетипических связях, повторяющихся в различные исторические периоды во взаимоотношениях художника и власти. Особое внимание он уделяет великим европейским писателям Мольеру и Пушкину: так возникают роман *Жизнь господина де Мольера*, пьесы *Кабала святош* (Мольер), *Последние дни* (Пушкин). Исследование биографий двух великих писателей привело Булгакова к выводу, что художник, следующий своему идейному императиву (свободе творчества), становится трагической жертвой истории (власти), то есть того, что мы можем охарактеризовать как культуру страха. Закономерность и повторяемость схемы взаимоотношений между личностью (выразителем культуры стыда) и властью (представителем культуры страха) становится предметом художественного осмысления в главной книге писателя, самом сложном его романе *Мастер и Маргарита*. Параллелизм между событиями двухтысячелетней давности, времён распятия Иисуса Христа, и событиями из московской жизни тридцатых годов следует, видимо, понимать как попытку автора найти истоки трагического конфликта между личностью и

¹ В пьесах *Дни Турбиных* и *Бег* снова появится мотив врача, в *Адаме и Еве*, *Иване Васильевиче* – мотив профессора.

властью. Не случайно в этом сопоставлении Булгаков обращается к корням христианства, представляя встречу Иешуа Га-Ноцри (Иисуса Христа) и Понтия Пилата как пра-конфликт двух культур: культуры стыда и культуры страха. Иешуа Га-Ноцри в разговоре с Пилатом защищает веру в доброту всех людей и твёрдую уверенность в том, что когда-нибудь наступит царство истины, когда не понадобится больше никакая власть. Эта вера в этику, в вечные ценности и особенно мысль о доброте всех людей на земле представляют собой основные категории культуры стыда. Иешуа Га-Ноцри становится пра-образом, представителем культуры стыда, к которому в других произведениях Булгакова приближаются образы врача, профессора и литератора. Иешуа Га-Ноцри противопоставлен Пилат, представитель власти, которому предстоит осудить или помиловать бродячего философа. Подтвердив решение Синедриона о распятии Иешуа, Пилат скрывает свои нравственные убеждения, обесценивая тем самым категории культуры стыда. Из страха за собственную судьбу Пилат фактически приводит в действие механизм взаимоотношений, базирующихся на страхе, механизм, который господствует и по сей день. В свете этого слова Иешуа, а позднее слова рассказчика (автора) из *Мастера и Маргариты* о том, что трусость – самая худшая из человеческих слабостей, приобретают особое значение.

Несмотря на очевидность того, что господствующим механизмом в истории является чувство страха, Булгаков в своём художественном творчестве решительно выступает в защиту культуры стыда, в которой, наряду с принадлежностью к определённой группе-цивилизации, развившейся в русле христианства, решающая роль отводится этике. Понимание чести и преданности кодексу переплетается у Булгакова с верой в истину, в смысл своей работы, где нравственный компонент – идея о том, что всегда нужно делать добро – имеет особую ценность. На переходном этапе в творчестве Булгакова ощущается чувство потерянности, смятения, мешающего человеку, живущему по законам культуры стыда, ориентироваться в жизни. Судя по произведениям писателя, во время их создания намечался перелом в булгаковском понимании личности. Роль врача как носителя этического начала, ясно очерченная в начале

творчества, постепенно размывается и видоизменяется. Врач и вслед за ним другие носители универсальных ценностей, начинают теряться в новых культурных отношениях: охвативший их страх ведёт к помешательству, а неисполнение этического долга к чувству вины². В процессе творчества, изучая историю, Булгаков находит повторяющиеся со времён раннего христианства до наших дней роли, которые не позволяют личности изменить этическому императиву, даже ради сохранения собственной жизни. Такую историческую роль Булгаков отдаёт художнику, создателю художественного произведения. Из романа *Мастер и Маргарита* становится ясно, что правда и этика реализуются в Слове-Логосе, то есть что художественное произведение является посредником и одновременно хранителем ценностей, которые в своё время послужили основой в формировании культуры стыда.³

В заключение представляется интересным немного изменить угол зрения нашего исследования, перенесясь в область, которая занимается взаимоотношениями *текст/ культура*. Если трансформацию мотивов в творчестве Булгакова действительно понимать как предсказание больших социальных перемен в России, то есть в Советском Союзе, то можно обобщить этот вывод, распространив его на культуру в целом. При аргументации этой идеи мы исходим из предположения, что сообщение, понимаемое как художественный текст, оказывается минимум дважды закодированным. Первичное (примарное) кодирование возникает в целях передачи сообщения в культурно-неразвитой общественной среде. Поскольку в развитых культурах сообщение так или иначе включается в отношения, возникающие на вторичном уровне, на основе примарного языка возникают языки вторичные, именуемые кодексом, кодекс же диктует характер взаимоотношений в конкретных обстоятельствах. В процессе приведения в соответствие сообщения с образцами и дей-

2 Таких образов в произведениях Булгакова много, перечислим лишь некоторые из них: Алексей Турбин, доктор Бакалейников, Пилат, Коротков, Хлудов, мастер.

3 О идеях и особенностях структуры романа *Мастер и Маргарита* см. Javornik 1994.

ствиями, представляющими норму в культуре, и происходит вторичное кодирование⁴.

В высокоразвитых культурах происходит многократное и многопластовое кодирование, при этом многопластовость особенно заметна в одной из самых комплексных систем – в искусстве. Многоязычие или полиструктурность является также характерной чертой литературных жанров, особенно тех, которые, исходя из структурных закономерностей, несут в себе элементы многоязычия. Это особенно ярко выражается в романе, где сообщение на естественном языке прикрывает целый пласт сложного, противоречивого переплетения семиотических систем. Многопластовый текст, каковым является роман, существующий в явной зависимости от культурного контекста, перестаёт, таким образом, быть сообщением в элементарном смысле слова. Текст, способный нести в себе сжатую информацию, приобретает черты интеллектуальной ткани, впитавшей в себя историческую память. Текст выступает не только посредником в передаче информации между адресантом и адресатом, но и способом видоизменения сообщения и создания новых сообщений. Получается, что мы вступаем во взаимодействие с текстом, становящимся своего рода *самоосознающим* логосом. Непрерывная – сиюминутная и прошлая – включённость текста в контекст свидетельствует о том, что речь идёт о постоянно изменяющейся ткани, которая представляет симптомы окружающего мира, породившего текст, или действительности, его интерпретирующей. И если согласиться с утверждением, что всё, созданное художником (в данном случае М. Булгаковым), можно воспринимать как единый текст, то вполне приемлемым окажется тезис о восприятии

4 При составлении сообщения интенция оказывается как минимум двоякой: 1. сообщить определённое содержание, то есть оформить и передать адресату информацию на первичном, обоим понятном языке; 2. в развитых формах коммуникации с достаточно разветвлённой функциональной классификацией в процессе сообщения происходит модификация, перекодирование (раскодирование), протекающее по правилам вторичного языка. Выбор элементов и действий вторичных языков, представленных в сообщении, зависит не только от интенции адресанта, но и от общественного и культурного контекста, от способностей самого адресата перекодировать (раскодировать) сообщение.

этого текста в качестве симптома более сложного текста, который принято называть культурой.

(Перевод со словенского Т. Комаровой)

ЛИТЕРАТУРА

Лотман, Ю.М.
1970

О семиотике понятий „стыд“ и „страх“ в механизме культуры, в: Тезисы докладов IV летней Школы по вторичным моделирующим системам, Тарту 1970: 98-101.

Javornik, M.
1994

Evangelij Bulgakova. O ustvarjalnosti Mihaila Afanasjeviča Bulgakova, Ljubljana 1994.