

ЛУИЗА ОЛЯНДЭР

ОБРАЗ БАЛА В СТРУКТУРЕ ПОЭМЫ Ю. ТУВИМА
BAL W OPERZE И РОМАНА М. БУЛГАКОВА
МАСТЕР И МАРГАРИТА

Цель статьи заключается в том, чтобы, сопоставляя два текста – поэму Ю. Тувима *Bal w Operze* (*Бал в опере*) и роман М. Булгакова *Мастер и Маргарита*, охарактеризовать и осмыслить широкие изобразительные и выразительные возможности сцен сатанинского бала для раскрытия обоими авторами не только социальной и политической тематики, но и бытийных проблем. Благодаря удачному сочетанию сиюминутности с бытием и *Bal w Operze*, и *Мастер и Маргарита* сохраняют свою актуальность для других, последующих эпох. В связи с этим одной из существенных задач является установление общности в гуманистической позиции Ю. Тувима и М. Булгакова, понимание потребности в том, чтобы услышать созвучия их голосов, несмотря на существенные различия между ними.

Основанием для такого сопоставления служат несколько факторов. Оба произведения создавались примерно в одно время – в конце 30-х гг. XX ст.: поэма *Bal w Operze* окончана к 1936 г., а фабула *Мастера и Маргариты* была завершена (в третьей редакции) к 1936-1938 гг. С 19 сентября и до 13 февраля 1940, то есть почти до самой смерти, М. Булгаков вносил в текст авторские правки. Оба писателя, используя фантастические inferнальные мотивы, описывая бал, которым правит сатана, трансформируют и обогащают – соответственно своим замыслам – в определенной мере традиционный сюжет. И польскому и русскому писателю inferнальная фантастика помогала не только глубоко

проникнуть в реальность, в быт, но и поднять философский пласт вечных вопросов о Добре и Зле, о предательстве и о том, что есть Истина. Оба находились в оппозиции к режиму, который установился в их странах накануне Второй мировой войны. Оба обращались к приемам карнавала. И в произведениях обоих звучит сатирический смех.

Узнаваемость реалий времени была исключительна. И не случайно в некоторых рецепциях и тувимовской поэмы, и булгаковского романа наблюдается некоторая односторонность, которая сохраняется и доныне: роман *Мастер и Маргарита* (особенно отчетливо это проявляется в его экранизации) и поэма *Bal w Operze* преимущественно оцениваются как политическая сатира, о чем свидетельствуют современные энциклопедические издания России и Польши¹ и статьи с необходимыми историческими комментариями:

**Гомулицкий JIusz. Gomulicki Juliusz.
Człowiek-wiersz, czyli o Julianie
Tuwimie (2002)**

«Tuwima-poetę, – пишет польский автор, – politycznego najlepiej z kolei reprezentuje poemat *Bal w Operze* (lipiec 1936), niedopuszczony do druku przez ówczesną cenzurę, która trafnie dojrzała w nim to, co tak trudno dojrzeć dzisiaj wielu Jego komentatorom, a mianowicie, że to paszkwil na świeżo powołany do życia, na życzenie gen. Rydza-Śmigłego, gabinet gen. Składkowskiego, a równocześnie błyskawiczna reakcja na ogłoszony 15 lipca 1936 roku okólnik premiera, powiadamiający obywateli, że gen. Rydz-Śmigły (w *Balu* „Archikrator”) „ma być uważany i szanowany jako pierwsza w Polsce osoba po Panu Prezydencie”»².

**Булгаковская энциклопедия
(1997)**

«Пожары в *Мастере и Маргарите*, – пишет Борис Соколов, – символизируют печальные последствия революции для России, вождю которой *В.И. Ленину* и его соратникам уподоблены Воланд со свитой помощников, выступающих в роли поджигателей»³.

¹ *Literatura polska*, w: *Encyklopedia PWN. Epoki literackie, prądy i kierunki, dzieła i twórcy*, Warszawa 2007, s. 45.

² J. G o m u l i c k i, *Człowiek-wiersz, czyli o Julianie Tuwimie*, w: J. T u w i m, *Nowy wybór poezji*, Warszawa 2002, s. 664.

³ Б. С о к о л о в, *Булгаковская энциклопедия*, Москва 1997, с. 198.

Однако, как ни интересны в этом отношении комментарии и интенции подобного рода, они не исчерпывают глубинного и многопланового содержания этих произведений, на что указывал Ч. Милош: „*Bal w Operze*, – пишет он, – *jest czymś więcej niż satyrą polityczną mimo jego ścisłego związku z miejscem i czasem, w którym powstał*”⁴.

Словосочетание *jest czymś więcej* благодаря своей неопределенности стимулирует необходимость конкретизировать понятие *czymś*, раскрыть многозначность сцен и образов, что дает возможность, сопоставляя поэму *Bal w Operze* с романом *Мастер и Маргарита*, выйти на то содержание, которое возникает в сознании реципиента благодаря возникшим связям между текстами и межтекстом⁵. Путь к такой конкретизации лежит через осознание многоплановости изображения хронотопа.

Оба писателя избрали местом действия столицу своей страны: Ю. Тувима – Варшаву, М. Булгаков – Москву. И в том, и в другом произведении хронотоп выполняет одну из основных смыслообразующих функций – раскрывает социальную и политическую обстановку страны. Однако полного тождества между ними не наблюдается: различие состоит в характере типизации.

Варшавская картина Ю. Тувима была своеобразным портретом *chorej Europy* (больной Европы). Раскрывая диалектику образа Варшавы, Ч. Милош высказал интересную мысль, что „*miasto, w którym odbywa się bal, mogłoby być jakimkolwiek miastem, zaraz jednak mnóstwo zaobserwowanych i opisanych szczegółów nie pozostawia wątpliwości, że rzecz dzieje się w Warszawie*”⁶. Говоря, что все конкретные детали воссоздают не что иное, как облик польской столицы, Ч. Милош в то же время подчеркивает: ситуация в Варшаве кануна Второй мировой войны была типичной для всех европейских столиц.

В романе *Мастер и Маргарита* место действия прямо обозначено самим М. Булгаковым – *Москва*. А *многочисленность наблюдаемых и описанных деталей* – в отличие от поэмы *Bal w Operze* – указывает на то, что обстановка в столице Советского Союза не была похожа на обстановку в европейских столицах.

⁴ Cz. Miłosz, «*Bal w Operze*». *Apokalipsa według Juliana Tuwima*, w: <http://wyborcza.pl/1,75475,327994.html?as=6&startsz=x>

⁵ См. Р. Н и ч, *Світ тексту: постструктуралізм і літературознавство*, Львів 2007, с. 120.

⁶ Miłosz, «*Bal w Operze*»...

У М. Булгаков – это Князь тьмы, „наделенный явными атрибутами Бога”¹⁰ сатана, который характеризуется словами из гётевского *Фауста*, использованными в эпитафии:

... так кто же ты, наконец?
– Я – часть той силы,
 что вечно хочет
зла и вечно совершает благо¹¹.

Тувимовский *Bal w Operze* – на что указывает уже само название – главный объект, образ, с помощью которого характеризуется изображения целая эпоха. Не случайно сцены *Бала* композиционно противопоставлены сценам из городской и сельской жизни и перемежаются с ними: противопоставление свидетельствует, что пока низы трудятся, верхи только делают вид, что заботятся об их благе, „решая государственные дела”; низы – тоже подвержены искушениям нечистого. Поэт не мирится с их смирением и каким-то безразличием к тому, что происходит. Занятые повседневными заботами, выращиванием хлеба, кормя всю страну, прежде всего тех, кто веселится за их счет на бале в опере, они не замечают, что вместо заработанного достатка к ним поступают обозы с нечистотами, вывезенными из городов, в том числе и из Варшавы. Для выражения трагикомичного проявления жизни важны сцены встречи двух видов обозов: обозов с жизненно необходимыми продуктами, что идут на Варшаву, с ассенизаторскими обозами, тянущимися из нее в село. В этих сценах многозначно в сатирическом плане смешение святости с ее профанацией, выраженное в описании будничного раннего утра в Варшаве и ее пригородах:

Przez ul. Zdobywców,
Przez Annasza, Kajfasza,
Przez Siwą, przez św. Tekli
I Proroka Ezdrasza,

Przez Krymską, Kociołską,
Przez Gnomów i przez Dziewic,
Przez Mysią, Addis-Abeską

¹⁰ Соколов, *Булгаковская энциклопедия...*, с. 156.

¹¹ М. Булгаков, *Мастер и Маргарита*, Москва 1989, с. 10.

комический эффект: „Rozmyślając głęboko – ciągle diabli brali”. Иными словами, черти в своих сетях держали и журналистов. В русском переводе эта строфа звучит так:

Рассуждая об этой роли
Борзописцы усердно писали:
«Идеоло-идеоло-идеоло»,
А танцоров в гулкой зале
Все усердней черти брали
 черти брали
 черти брали¹⁴.

На первый взгляд, перевод очень точный, а на деле точность его относительна. Переводчик, сместив акценты, упростил смыслы и несколько изменил ироническую тональность фрагмента, заменив нейтральное слово *Dziennikarze* (*журналисты*) на экспрессивно-ироничное „борзописцы”, то есть „на плодовые, плохие... журналисты”¹⁵, а „ciągle» (беспрерывно, непрерывно, постоянно, всегда) – на „усердно”, убрав лесенку повторов „diabli brali” (черти брали). Из поля зрения исчезла та часть журналистов, которая, искренне уверовав в пропагандируемые идеологические ценности и серьезно размышляя о них, даже не догадывались, что их пером водит бес: исчезли и присущие лексеме „ciągle” понятия „постоянства”, с которым черти вмешивались в поступки людей, и „протяженности” дьявольского искушения во времени. Вместо этого переводчиком подчеркнуто усердие чертей, выраженное у Ю. Тувима лишь троекратным повтором, размещенным лесенкой. Лесенка у польского поэта – содержательна и обозначает бесконечность и постепенность падения в преисподнюю: человечество опускается с одного уровня на другой, со ступеньки на ступеньку все ниже, ниже и ниже. Такая картина тоже входит в интенциональное поле непрерывности. А расположение строк „черти брали” в переводе выразили падение-обвал: и „борзописцы и танцоры” моментально рухнули в ад.

В изображении самого бала у Ю. Тувима есть отличительная особенность: поэт придает большое значение еде, вернее, обжорству. Эти сцены противоположны по своему значению тем, которые встречаются

¹⁴ Тувим, *Стихи...*, с. 370.

¹⁵ *Словарь русского языка: В 4 т.*, под ред. А.П. Евгеньевой, 2-е изд., испр. и доп., Москва 1981, с. 108.

в произведениях эпохи Ренессанса, в частности в „Народной книге о докторе Фаусте”, где герой одержим жадной познания мира, сущности и полноты жизни. Для него важно

путешествовать так путешествовать. Для него это значит побывать везде... [...] Так и во всем остальном – в удовлетворении и духа и плоти. Если Фауст садится есть, так он ест и пьет со своими приятелями все, что только вообще когда-либо и где-либо подавалось за столом, в неограниченном количестве. [...] Есть так есть – за всех; пить так пить – за всех; блудить так блудить; мучиться так мучиться – всеми адскими муками¹⁶.

Ничего подобного не происходит с персонажами Ю. Тувима, натурами не широкими, а мелкими, несущими на себе печать окончательного вырождения и являющимися антиподами Человеку эпохи Возрождения. *Бал в опере* местами напоминает шабаш ведьм. Как известно, М. Булгаков тоже хотел его изобразить, но потом отказавшись от этой мысли, не включил сцены с едой в текст. „Шабаш” был заменен им „Великим балом” с торжественным приемом у Сатаны.

М. Булгакова с Ю. Тувимом сближают мысли о постоянности людских искушений: сцены бала подтверждают это. Но русский писатель ставит проблему в онтологическом аспекте. У него сама возможность дьявольских соблазнов опирается на неизменность людской души, в чем и убеждается Воланд во время сеанса черной магии: „... люди как люди. Любят деньги. Но ведь это всегда было... Человечество любит деньги. Из чего бы те ни были сделаны, из кожи ли, из бумаги ли, или из бронзы или золота”¹⁷. Воланд вроде бы снисходителен к такой слабости людей, а М. Булгаков – нет. Писатель в этом видит одну из причин их исторической трагедии. Развращающая человека жажда денег и лицемерная идеология ярко воплощены и Ю. Тувимом, и М. Булгаковым. Однако со сценами бала сцены изображения власти денег и идеологии в романе *Мастер и Маргарита* и в поэме *Бал в опере* соотносятся одновременно и по-разному, и схоже.

В отличие от тувимовского бала, булгаковский „Великий бал у сатаны” представляет собой кульминационный центр, к которому стянуты

¹⁶ И. Волков, *Творческие методы и художественные системы*, Москва 1988, с. 77.

¹⁷ Булгаков, *Мастер и Маргарита...*, с. 126.

линии предыдущих двадцати двух глав и от которого исходят линии девяти последующих глав/развязок.

У Ю. Тувима черти посещают бал и правят балом, который становится синонимом самой жизни.

У М. Булгакова бал устраивает сатана, куда собираются все преступники мира, многие из них сопоставимы с теми, кто правит Бал в опере.

Голос Ю. Тувима обращен к народу, которого он не идеализирует, но в который верит. М. Булгаков тоже питает надежду на здоровые стороны человеческой природы. Не случайно замечание П. Палиевского:

... обращен роман все-таки больше всего к тому над кем автор долго и неутошительно смеется – к Ивану Николаевичу Поныреву, бывшему поэту Бездомному. [...] Он возвращает себе собственное имя и от Бездомного начинает понимать, что существует дом, свое, через дом соединяющийся с общечеловеческим – с историей, которую он избрал себе специальностью („сотрудник Института истории и философии”, сказано там), что есть народ в этой истории, составивший и создающий его имя среди бесчисленных других, словом, есть то растущее целое, которое не в силах разложить никакие Коровьевы и Воланды. Понятно, что этот переход едва намечен. Он и не мог быть иным. От превращения Бездомных и Поныревых слишком много зависит, чтобы автор мог отнестись к этому несерьезно¹⁸.

Из сопоставления позиций Ю. Тувима и М. Булгакова, выраженных в анализируемых произведениях, следует, что оба они стремились пробудить народ, раскрыть ему глаза на происходящее не только вокруг него, но и в нем самом. А сопоставление сцен бала у польского и русского писателей дает возможность оттенить содержание их произведений. Опираясь на положение Р. Ныча о том, что широкое понимание межтекстовости приводит к существенным последствиям восприятия предмета исследования¹⁹, – в данном случае это тувимовский бал в опере и булгаковский бал у сатаны, – отметим: рядоположение этих сцен, позволяющее четче увидеть своеобразные и типологические черты изображенного Ю. Тувимом и М. Булгаковым мира, стимулирует мысль реципиента и порождает его новые интенции.

¹⁸ П. П а л и е в с к и й, *Последняя книга М. Булгакова*, „Наш современник” 1969, № 3, с. 119.

¹⁹ Н и ч, *Світ тексту...*, с. 119.

ЛИТЕРАТУРА

- Булгаков М., *Мастер и Маргарита*, Москва: Высшая школа, 1989.
- Волков И., *Творческие методы и художественные системы*, Москва: Искусство, 1988.
- Нич Р., *Світ тексту: постструктуралізм і літературознавство*, Львів: Літопис, 2007.
- Палиевский П., *Последняя книга М. Булгакова*, „Наш современник” 1969, № 3, с. 116-119.
- Соколов Б., *Булгаковская энциклопедия*, Москва: Локид; Миф, 1997.
- Тувим Ю., *Стихи*, Москва: Худож. лит., 1965.
- Словарь русского языка: В 4 т.*, АН СРСР, Ин-т рус. яз.; под ред. А.П. Евгеньевой. 2-е изд., испр. и доп., Москва: Русский язык, 1981.
- Gomulicki J., *Człowiek-wiersz, czyli o Julianie Tuwimie*, w: J. Tuwim, *Nowy wybór poezji*, Warszawa: PIW, 2002.
- Literatura polska. Encyklopedia PWN. Epoki literackie, prądy i kierunki, dzieła i twórcy*, Warszawa: Wydawnictwo naukowe PWN, 2007.
- Miłosz Cz., «*Bal w Operze*». *Apokalipsa według Juliana Tuwima*, <http://wyborcza.pl/1,75475,327994.html?as=6&startsz=x>
- Tuwim J., *Bal w Operze*, w: J. Tuwim, *Nowy wybór poezji*, Warszawa: PIW, 2002, s. 505-528.

OBRAZ BALU W STRUKTURZE POEMATU J. TUWIMA *BAL W OPERZE* ORAZ
POWIEŚCI M. BUŁHAKOWA *MISTRZ I MAŁGORZATA*

Summary

Autorka artykułu, porównując sceny balu z poematu *Bal w Operze* J. Tuwima oraz powieści *Mistrz i Małgorzata* M. Bułhakowa, zestawia i charakteryzuje problematykę społeczno-polityczną, zwraca również uwagę na szerokie możliwości wyrażania obu obrazów.

Słowa kluczowe: obraz *Balu*, sceny szatańskiego balu, J. Tuwim, M. Bułhakow.

Ключевые слова: образ *Бала*, сцены сатанинского бала, Ю. Тувим, М. Булгаков.

Key words: image of *Ball*, scenes of Satan's ball, Yu. Tuvim, M. Bulgakov.