

ПРО ОДНУ ВИСТАВУ МЕЙЄРХОЛЬДА, ОПЕРУ ВЕРДІ ТА БУЛГАКОВСЬКУ МАРГАРИТУ

Галина ШОВКОПЛЯС, кандидат філологічних наук, доцент кафедри світової літератури Київського університету імені Бориса Грінченка;
Ірина УЗВАРИК, студентка IV курсу Гуманітарного інституту Київського університету імені Бориса Грінченка

16 квітня 2011 року у Велику суботу напередодні свята Песах, у ієрусалимській лікарні «Хадасса» від легеневої хвороби померла журналіст, філолог, літературознавець Майя Лазарівна Каганська. Вона не дожила до 75 років. У численних некрологах Каганську називали одним з інтелектуальних лідерів російськомовної общини Ізраїлю. Ще частіше називали колишньою киянкою.

Майя Каганська народилась у Києві в 1938 році. У 1962 році закінчила філологічний факультет Київського державного університету імені Т. Г. Шевченка.

Журналістка Майя Каганська була легендарною київською красунею і розумницею. Яскрава і талановита, вона була з тих, хто визначав обличчя Києва 70-х років.

У 1976 році Майя Каганська з родиною переїхала до Ізраїлю. Публікувалася в ізраїльських російськомовних виданнях «Сіон», «Час і ми», «22» та у паризькому «Синтаксисі».

Головна форма її творчості – есе, присвячені літературі та політиці. Каганська очолювала ту групу журналістів і письменників, що наголошувала на необхідності розвитку ізраїльської російськомовної літератури. Вона відкривала читачам ту російську літературу, яка на той час читачеві була не дуже відома – Набоков, Платонов, Мандельштам, Булгаков. Для неї, киевознавця і дослідника творчості Булгакова, особливий смисл мали дві точки на карті, між якими вмістилося все її життя, – Київ і Ієрусалим: народилася у Києві, а померла в Ієрусалимі.

В 1984 році в США була видана її книга «Майстер Гамбс і Маргарита», написана у співавторстві з Зеевом Бар-Селлой (до еміграції – письменник Володимир Назаров). У 2004 році ця книга вийшла у Москві.

Загальна тема літературознавчих досліджень Каганської – прихована присутність міфів у підсвідомому європейської культури. Міф – це та місцина, де масова культура зустрічається з класикою, а політика – з філософією. Писати про ці складні речі Майя Каганська вміла гостро і дотепно, тому її статті, книги й есе були літературознавством високого гатунку – і при цьому літературознавством популярним.

*Але в ту мить, коли читач втрачає
свідомість і вступає
в царину підсвідомого, пробуджується
свідомість літературознавця.*

Майя Каганська і Зеев Бар-Селла «Майстер Гамбс і Маргарита»

У великому минулорічному інтерв'ю для Радіо Свобода, яке передрукували кілька видань, Оксана Забужко згадує Майю Каганську двічі – як представницю інтелектуального середовища київських шістдесятників і літературознавця, який дорівнює Джорджу Грабовичу: «Это мой любимый жанр – авторское «путешествие по тексту», лучшая антитеза к нашему заснутому и нудному литературоведению. В один ряд с ним как литературоведом я могу поставить разве совсем уже забытую киевлянку Майю Каганскую, вспомнить хотя бы ее совместное с Баар-Селой сравнительное исследование Булгакова и Ильфа с Петровым «Мастер Гамбс и Маргарита» – это абсолютно совершенный текстуральный анализ с прекрасным чувством самой литературной фактуры» [3].

Здійснюючи текстуральну мандрівку трьома романами, Каганська і Бар-Селла віртуозно поєднують і порівнюють всі три твори (як це свідчить вже з назви книги – «Майстер Гамбс і Маргарита»): «Дванадцять стільців» і «Золоте теля» Ильфа і Петрова та «Майстра і Маргариту» Булгакова. Матеріалу для такого зіставлення і поєднання знаходиться аж надто багато: дияволяда у Булгакова – дияволяда у Ильфа і Петрова; тема пожеж у всіх романах; Достоевський і Достоевщина; «погана квартира» № 50 і номер 5 у готелі, де мешкав Остап Бендер зі своїм почтом. Читач, пригнічений великою кількістю співзвучних ритмів, мотивів, образів, майже втрачає увагу і свідомість, між тим свідомість літературознавця пробуджується.

Таке поєднання творів автори дослідження пояснюють тим, що усі троє письменників на той момент працювали разом у московській газеті «Гудок», перебували у дружніх стосунках, цікавилися тими ж самими речами: «один и тот же «Гудок» каждое утро призывал к себе дежурных сатириков Илью Ильфа и Михаила Булгакова. Жизнь, как греческая трагедия, одарила этих

людей единством времени и места работы» [2]. Але третьої єдності – єдності дії – немає. Що спільного між булгаковським романом-міфом і романом-фейлетоном Ільфа? І гірка відповідь: «По мере того, как один (Булгаковский) набирает метафизическую высоту, второй теряет простое читательское уважение. Прервалась и связь времен: Булгаков переселился в бессмертие, а «Стулья» превратились в библиотечную недвижимость» [4].

Головний висновок дослідників такий: творчим методом усіх трьох авторів було пародіювання, імітація, наслідування Гете, Лермонтова, Достоевського.... Майже всієї попередньої літератури... Ці романи є «parodia sacra мировой культуры» [4], пігулка класичної духовності, яку читач ковтає-поглинає як штучний заміник вже недосажної йому в натуральному вигляді культури.

Лише у другій частині книги автори нарешті починають пошук прототипів булгаковського Майстра. Взагалі булгаковський Майстер має безліч прототипів, у кожного дослідника є свій власний – від Гоголя до Сковороди – і відповідна аргументація на захист обраного прототипу. Каганська пропонує «на посаду» прототипа Майстра Всеволода Мейерхольда з відповідною аргументацією: «Только Мейерхольд, один во всей Москве, именовался Мастером, носил черную шапочку с вышитой на ней буквой «М», ходил в окружении свиты с непременным переводчиком в ее составе; противники видели в нем Сатану, ученики – Пророка. И только Мейерхольд вывел на сцену Маргариту – свою жену Зинаиду Райх в спектакле по пьесе А. Дюма-сына «Дама с камелиями» [4]. У виставі 1934 року в п'єсі за романом Олександра Дюма-сына «Дама с камелиями» Зінаїда Райх грала Маргариту Готьє.

Отже, ми знайшли ще одну Маргариту. Зовсім так, як розповідав булгаковський Коров'єв: «Сто двадцать одну Маргариту обнаружили мы в Москве, и, верите ли, – тут Коровьев с отчаяньем хлопнул себя по ляжке, – ни одна не подходит. И, наконец, счастливая судьба» [1, с. 221].

Але читачі й дослідники всього світу порівнюють булгаковську Маргариту лише з Маргаритою Гете. З приводу цього Майя Каганська слушно зауважує: «Ничто, кроме имени, не роднит Маргариту Булгакова с Маргаритой Гете – невинной жертвой Фаустовых сомнений, в то время как с Маргаритой Готьє ее связывают черты облика и поведения, не выводимые ни из романа, ни из демонологии» [4].

Але чому Маргарита? Палкий шанувальник опери, Михайло Булгаков спочатку познайомився з куртизанкою Віолеттою Валері з опери «Травіата» Джузеппе Верді. Адже опера Верді «Травіата» створена на основі п'єси за романом Дюма-сына «Дама с камелиями».

Роман Олександра Дюма-молодшого «Дама с камелиями» (фр. *La Dame aux Camélias*, 1848) одразу ж мав неабиякий успіх і обійшов, перетворе-

ний автором на п'єсу, всі театри Європи. В основу сюжету покладено реальну історію куртизанки Марі Дюплессі, яка зовсім молодою померла від сухот. Марі Дюплессі (насправді її звали Альфонсіна Плессі, але вона чомусь воліла називати себе Марі Дюплессі) не любила троянд і гіацинтів, бо їхні пахощі викликали в неї головний біль і запаморочення, вона завжди обирала камелії, які мають слабкий і ніжний запах. Кажуть, що з легкої руки якоїсь паризької квітникарки Марі Дюплессі стали називати «дамою з камеліями». Дуже вишукане, навіть можна сказати – декадентське, поєднання жінки і квітів.

Пізніше Дюма-син переробив роман на п'єсу, п'єсу підхопив Джузеппе Верді і написав оперу «Травіата»: сюжет про куртизанку, яка помирає від невиліковної хвороби, був приречений на успіх.

Щоправда, Верді забув попросити дозволу на використання сюжету п'єси у Дюма і через це розсварився із письменником назавжди.

Кажуть, що у «Травіаті» композитор частково відбив події особистого життя – роман з оперною дівою Джузеппіною Стреппоні, з якою Верді прожив 11 років, перш ніж офіційно одружився.

Лібрето опери було написане Франческо П'яве (1810–1876). Сюжет стискається до фабули, залишається скорочена любовна історія Віолетти Валері, обсяг історії скорочується. Образи п'єси Дюма редукуються до оперних амплуа (герой, героїня, слуга, гості...). Верді також брав активну участь у розробці лібрето, домагаючись стислості дії.

Верді, як і Дюма в своєму романі, зробив головною героїнею жінку, зневажену суспільством, підкресливши це в назві: італ. *La traviata*, досл.: «пропаща жінка», від італійського дієслова *traviare* – «збитися зі шляху». Нагадаємо, що тема долі «пропавших жінок» – повій була популярна у другій половині XIX сторіччя.

Дюма-син у передмові до свого роману писав: «Многим покажется, может быть, смешным, но я питаю чрезмерную снисходительность к проституткам и даже не намерен в этом оправдываться. Однажды я шел в полицию за паспортом и видел, как двое жандармов вели по улице девушку. Я не знаю, что сделала эта девушка, знаю только, что она обливалась горючими слезами, целуя маленького грудного ребенка, от которого ее отрывали. С тех пор я не могу презирать женщину с первого взгляда» [2].

Сонечка Мармеладова у Достоевського, мрія письменника Всеволода Гаршина про одруження з повією з метою її перевиховання, численні образи повій в оповіданнях Буніна і Купріна і навіть певною мірою історія лондонського злочинця, який залишився у пам'яті європейців під іменем Джека Різника із Уайтчепеля, – все це наслідки популярності цієї теми, що була викликана цікавістю до так званого «дна життя» і – відповідно до повій як мешканок цього «дна».

Певною мірою булгаковська Маргарита постає непрямою цитатою Маргарити Готье. У виставі Мейерхольда (1934) Маргарита у першій мізансцені виїжджає верхи на бароні Варвилі. Улюблена мейерхольдівська конфігурація «актор верхи на акторі» стає у Булгакова польотом служниці Наташі верхи на борові, на якого перетворюється сусіда Маргарити Миколаївни, «верхній мешканець» Микола Іванович. Каганська дотепно зауважує, що більшість дослідників бачить у «верхньому мешканці» Миколу Івановича Бухаріна, але.. «видеть в борове – барона представляється нам более реальным, чем Николая Ивановича Бухарина – в борове Николае Ивановиче» [4].

Заміна служницею пані є класичним з часів античності театральним трюком. Релікт цього водевільного трюку знаходимо в епізоді, де Маргарита дарує Наташі свої сукні: «Берите все тряпки, берите духи и волоките к себе в сундук, прячьте, – кричала Маргарита, – но драгоценностей не берите, а то вас в краже обвинят». Наташа сгребла в узел, что ей попало под руку, платья, туфли, чулки и белье, и побежала вон из спальни» [1, с. 204].

Наташа стає двійником Маргарити: «Древнейшая семантика обмена платьями – это обмен личностями, каковой обмен и совершается в ту минуту, когда Наташа незаконно использует остатки волшебной мази и тоже становится ведьмой, то есть, по сути, – двойником Маргариты» [4].

У всіх виставах «Гравіати» – оперного варіанта «Дами з камеліями» – незмінно присутня сцена, де вмираюча Віолетта дарує своїй покоївці вже непотрібні їй сукні, водночас у відчинені вікна з вулиці лунуть веселі звуки весняного карнавалу. Карнавал-театр, чарівна казка дають Булгакову змогу підмінити Маргариту Наташею, а барона – боровом і зберегти у вигляді непрямої цитати досі вражаючий глядачів початок мейерхольдівської вистави доби березня 1934 року.

Каганська робить висновок про те, що дослідники не розгледіли за Дюма-батьком Дюма-сина, а за всіма ними – Мейерхольда: «Недосмотр исследователей до сих пор заключался в том, что за отцом (Дюма) проглядели сына (Дюма), за Мастером – Воланда, а за всеми ними – Мейерхольда» [4].

Першим відгуком на березневу виставу 1934 року «Дами з камеліями» була стаття у «Літературній газеті» драматурга Всеволода Вишневського «Після вистави». Стаття містила різку критику мейерхольдівської вистави, режисера звинувачено в «асоціальності», з'являється термін «мейерхольдівщина».

У Булгакова Майстер розповідає: «Через день в другой газете за подписью Мстислава Лавровича обнаружилась другая статья, где автор ее предлагал ударить, и крепко ударить по пилатчине и тому богомазу, который вздумал проташить (опять это проклятое слово!) ее в печать» [1, с. 127].

У 1937 році у «Правді» вийшла ще одна критична стаття, присвячена театру Мейерхольда, під назвою «Чужий театр» – і театр Мейерхольда ТІМ (Театр імені Мейерхольда) було закрито.

У ніч з 19 на 20 червня 1939 Мейерхольд був арештований у своїй квартирі за обвинуваченням у тому, що він був завербований для участі в антирадянській роботі ще в 1922 році. 1 лютого 1940 Військова колегія Верховного суду засудила Мейерхольда «до вищої міри кримінального покарання – розстрілу з конфіскацією належного йому майна».

Всеволоду Мейерхольду після всіх витончених тортур, перед смертю – по черзі – зламали всі пальці. А потім втопили в нечистотах (версія його смерті після розкриття архівів). Для звітності написали, як годиться: 2 лютого 1940 Мейерхольд був розстріляний у Бутирській в'язниці в Москві, похований у спільній могилі.

Здавалося, назавжди була знищена і людина, і пам'ять про цю людину, і пам'ять про творчість її. І приречена на забуття вистава «Дама з камеліями» доби березня 1934 року, коли у першій сцені вистави Маргарита Готье виїжджає верхи на бароні Варвелі. Але книга залишилася, книжка була видана, бо «рукописи не горять», а митці безсмертні. І от ми інтерпретуємо образ булгаковської Маргарити як непряму цитату, згадування і код, що потребує розшифрування, водночас і вистави Мейерхольда, і п'єси Дюма-сина, і опери Верді.

Безумовно, опера Верді знаходить своє місце у цій низці: творчість Булгакова пройнята мотивами, образами, картинками, знаками, насамперед оперними, оскільки, як пише київський булгакознавець Мирон Петровський: «Киевское происхождение театральных реалий, отсылов и намеков в «Белой гвардии» – неоспоримая очевидность и даже неудобопроеизносимая банальность. Театральные (оперные!) знаки «киевского романа» так или иначе соотносятся – должны соотноситься! – с театральной реальностью Киева в изображаемую эпоху.... Гораздо интересней (попросту сообщительней) разноуровневые отзвуки киевских театральных впечатлений в других вещах Булгакова, скажем, в «московском» и «ершалаимском» романах «Мастер и Маргарита» [5, с. 130].

У театральному Києві 1910–1914 року, за свідченням сучасників, панувала опера. Молодий Булгаков був не просто шанувальником опери, а палким її шанувальником, і знав напам'ять лібрето більшості з улюблених опер. Про це розповідала дослідниці булгаковської творчості М. Чудаковій перша дружина Булгакова Т. М. Лаппо (Кисельгоф) [5, с. 189].

Як наслідок того молодого палкого захоплення оперою «Білу гвардію» пронизує музика опери Гуно: фаустіана «київського роману» пов'язана не стільки з трагедією Гете, скільки з оперою Гуно «Фауст». Професор Покровський у «Собако-

му серці» обожене вердівську «Аїду» і наспівує арію Радамеса.

«Травіата» Верді також була в репертуарному списку тогочасного театального Києва. Тому впевнено можемо стверджувати, що у «Майстрі і Маргариті» «звучить» саме «Травіата» Верді.

ЛІТЕРАТУРА

1. Булгаков Михайл. Мастер и Маргарита. Михайл Булгаков. – Киев: Издательство ЦК ЛКСМУ «Молодь», 1988. – 350 с.

2. Дюма-сын Александр / Дама с камелиями. – читать онлайн. – bookz.ru/authors/aleksandr...sin/dama-s-k_779.html.

3. Забужко Оксана. Зачуханный провинциализм – это, когда в Киеве только «перешивают» то, что в Москве носят. Культура // Втр, 2015-10-06 07:23 Евгений Стасиневич, фото Евгении Люлько. – argumentua.com

4. Каганская Майя, Бар-Селла Зеев Мастер Гамбс и Маргарита. – читать онлайн – www.rulit.me/.../master-gambs-i-margarita-read-2014.

5. Петровский. Мирон Мастер и Город. Киевские контексты Михаила Булгакова. Издание 2-е, исправленное и дополненное / Мирон Петровский. – Санкт-Петербург: Издательство Ивана Лимбаха, 2008. – 464 с.

6. libretto-oper.ru/verdi/traviata.

7. uk.wikipedia.org/wiki/Травіата

8. uk.wikipedia.org/wiki/Опера

9. uk.wikipedia.org/wiki/Лібрето

РАБОТА С ПОРТРЕТОМ ПИСАТЕЛЯ НА УРОКАХ ЛИТЕРАТУРЫ

Людмила СЫПКО, кандидат филологических наук, г. Тернополь

Портрет писателя на уроках литературы, к сожалению, нередко выполняет лишь роль «декорации». И в этом вина не только школьного учителя. Главная проблема заключается в том, что в современной литературоведческой науке до сих пор не создана четкая методика работы с портретом, а поэтому и не собран такой необходимый учителю информационно-иллюстративный материал.

Скептики, пожалуй, могут сказать, что не надо смешивать уроки литературы с занятиями по изобразительному искусству, предметом которых является живопись. Однако вряд ли кто-то будет оспаривать, что в начале знакомства учеников с новым писателем все же стоит хотя бы 5 минут уделить комментарию к наиболее известным его изображениям художниками, тем более что в современной методике литературы все чаще звучит мнение о том, что при изучении художественного произведения необходимо учитывать тесную связь между личностью писателя и его творчеством.

В интересующем нас аспекте богатый материал, конечно же, являются персоналии писателей-классиков – здесь подчас можно собрать целые портретные галереи. Причем часто это работы кисти известнейших мастеров жи-

вописи. А вот в представлении писателей XX – начала XXI века мы преимущественно имеем дело с фотографиями.

Изобразительное искусство (прижизненная и посмертная иконография, картины, автопортреты) так же, как и документальные изображения (дагерротипы и фотографии), являются ценным источником для постижения жизни и творчества известных людей.

Существует целая теория о том, в какой визуальной форме – художественном портрете или фотографии – более точно отображается личность человека. На первый взгляд может показаться, что именно фото способно дать самую точную копию внешности человека. Но на самом деле все куда сложнее. Ведь, рисуя портрет, настоящий художник не просто копирует внешние черты изображаемого субъекта, но и в большом количестве нюансов пытается передать его характер. Но если мастеру живописи по субъективным или объективным причинам это сделать не удастся, то получается, что даже при максимальном внешнем сходстве с изображенным человеком его художественный портрет не всегда признают удачным. Здесь своеобразным «индикатором» становятся воспоминания о представленном на портрете