

Биткивская Г.В.,

к. пед. наук,

г. Киев

Мотив «лицо и маска» в пьесе М. Булгакова «Дон Кихот»

Особенности рецепции М. Булгаковым образа Дон Кихота в одноименной пьесе исследовались в контексте рассмотрения более общих вопросов (жизни и творчества Булгакова и др.), – в монографиях Ю. Айхенвальда «Дон Кихот на русской почве» (1982), Л. Яновской «Творческий путь Михаила Булгакова» (1983), А. Смелянского «Михаил Булгаков в Художественном театре» (1986), В. Багно «Дорогами «Дон Кихота»: Судьба романа Сервантеса» (1988), в книге для учащихся В. Боборыкина «Михаил Булгаков» (1991) и пр. Специальное исследование пьесы Булгакова предпринято в статье О. Есиповой «Русский Дон Кихот и Булгаков» (1998), в которой: проанализированы пьесы о Дон Кихоте, написанные до версии Булгакова; отмечена общая тенденция русской интерпретации этого вечного образа, а именно «резкое и определенное нарушение равновесия комического и трагического в пользу трагедии» [6, с. 627]; выявлены сюжетные элементы, отсутствующие в произведении Сервантеса и дополняющие пьесу русского драматурга; показана обусловленность этих элементов сюжета событиями жизни Булгакова. Отсвет литературно-биографической ситуации Булгакова в работе над этой пьесой отмечает и А. Смелянский, останавливаясь, впрочем, не на тексте пьесы, а на ее творческой истории и характерах персонажей.

Таким образом, на основе обзора различных работ, посвященных пьесе М. Булгакова «Дон Кихот», можно отметить отсутствие специального интереса к мотивному анализу текста этого произведения. В то же время многие ученые считают мотивный анализ «эффективным и эффектным для выявления основных системных закономерностей булгаковского художественного мира» [5]. Например, Б. Гаспаров исследовал мотивную структуру романа «Мастер и

Маргарита», Н. Долгова определила мотивный комплекс в сатире Булгакова тридцатых годов.

Целью данной статьи является исследование в пьесе Булгакова «Дон Кихот» мотива «лица и маски», который является ярким воплощением сквозных проблем творчества Михаила Булгакова — насилия над художником кого бы то ни было [1, с. 663] и верности художника своим жизненным и эстетическим идеалам [8, с. 26]. Булгаков использовал образ Дон Кихота для обозначения алогичности своего творчества, ведь круг его читателей в 30-е годы составляли только близкие (в 1937 г. он писал своему соавтору по пьесе «Александр Пушкин» Викентию Вересаеву, что сама идея работать для театра после запрета пяти пьес и романа о Мольере — «чистейшее донкихотство» [6, с. 623]).

В данной статье под понятием «мотив» подразумевается «устойчивый формально-содержательный компонент художественного текста» [11, с. 230], «любой феномен, любое смысловое «пятно» — событие, черта характера, элемент ландшафта, любой предмет, произнесенное слово, краска, звук и т.д.» [9, с. 230]. Основополагающим считаем свойство мотива, определенное А. Веселовским — «вычленяемость из целого и повторяемость в многообразии вариаций» [3, с. 302].

В пьесе «Дон Кихот» четыре действия и девять картин. Драматург взял из романа Сервантеса только необходимые сцены для утверждения собственной концепции донкихотства, которая состояла в том, что необходимо отстаивать свою веру, продолжать свое дело и в безнадежных обстоятельствах [6, с. 627].

В первой картине, посвященной выезду Дон Кихота из имения для поиска приключений, герой получает прозвище Рыцарь Печального Образа. Во второй картине изображены битвы Дон Кихота с мельницами и погонщиками. Третья картина посвящена событиям на постоялом дворе: драке, спровоцированной действиями служанки Мариторнес, и приготовлению чудодейственного бальзама. Картина четвертая и пятая происходит с переодеванием и

использованием маскарадных масок: племянница Дон Кихота Антония, деревенский священник Перес и цирюльник Николас разыгрывают сначала Санчо, а потом и Дон Кихота, сообщая, что принцессе Микомикон (Антония) с королевским братом (Перес) и дуэньей Долоридой (Николас) необходимо покровительство рыцаря. События шестой картины происходят в замке герцога; в седьмой изображается Санчо-губернатор; восьмая посвящена поединку Дон Кихота с бакалавром Сансоном Карраско (рыцарем Белой Луны); девятая — закату, возвращению и смерти Дон Кихота.

Исследуя мотив «лицо и маска», мы используем его классическое наполнение в художественной прозе и драматургии, исключая семантику традиционных масок комедии дель арте. Маска в литературе XVI–XVII веков традиционно противостояла естественному поведению других персонажей. Например, мольеровский Тартюф считается персонажем маски, поскольку он сознательно играет роль добродетельного человека, оставаясь внутренне свободным от условий игры. Его не мучают угрызения совести, когда он обманывает Оргона и других. То есть можно сказать, что классическая маска не содержит в себе психологической проблемы [7, с. 106].

В пьесе Булгакова «Дон Кихот» сцена добровольного маскарада, предпринятая тремя искренними доброжелателями доброго Алонсо, является примером такой классической маски. Ни у кого из участников не возникает и тени сомнения, что они поступают дурно. Рассказывая Дон Кихоту историю в духе рыцарских романов, они не задумываются, что он будет искренне сочувствовать маскарадным героям. Подтверждением этого является диалог Дон Кихота и ключницы:

Д. К. ...Это не бородач, как вы выражаетесь, а высокопоставленный, хотя и глубоко несчастный, дядюшка этой принцессы. Я до сих пор под впечатлением трагедии его брата, гвинейского короля, зарезанного Пандофирандо Косым.

Ключница. Да Бог с ним, достопочтенный сеньор! Ну, зарезали этого гвинейца, что же поделаешь! Туда ему и дорога! Ведь вы его не воскресите? Я же в

вашу честь зарезала двух лучших жирных кур, чтобы варить для вас бульон, и , право, от этого вы получите больше пользы, чем от гвинейского короля.

Сталкивая в этом фрагменте два стилистических пласта — возвышенный и обывательский, автор показывает сосуществование двух, практически несовместимых, жизненных позиций (отметим также: трезвый практицизм всегда категоричен).

Достигнув своей цели, в нужный для себя момент все участники маскарада прерывают его, то есть снимают свои маски, а обессиленный Дон Кихот, искренне верящий в свое рыцарское предназначение, которое и является его «лицом», страдает от невозможности немедленно отправиться спасти принцессу. Эта сцена вызывает ассоциации с турецким маскарадом из комедии Мольера «Мещанин во дворянстве», участие в котором также помогает большинству персонажей достичь желаемого (Клеонт женится на Люсиль, Ковьель на Николь, граф Дорант получает руку маркизы Доримены), и только господина Журдена оставляет в плену своих иллюзий.

Разоблачение иллюзий и возникновение вследствие этого драматической или даже трагической глубины характера, в общем, не предусматриваются классицистическими требованиями. Однако можно предположить, что Булгаков за мольеровским фарсом увидел трагедию человека, пытающегося вырваться из повседневной рутины в другой мир, к манящей красоте [1, с. 618–619]. Эта идея воплотилась в булгаковской мольериане — пьесе «Полоумный Журден» (1932) (отметим: Журден полоумный, Дон Кихот сумасшедший).

Трагизм финала пьесы «Дон Кихот», ощущение неизбежной встречи с вечностью выразительнее воспринимается в сравнении с финалом пьесы «Полоумный Журден».

Финал пьесы «Полоумный Журден» составляет сцена разоблачения. Луи Бежар, исполняющий роль г-на Журдена (обычно ее исполнял сам Мольер), не

хочет расставаться с иллюзиями, но когда это происходит, обращается за утешением к философу. Такой, в общем-то, спокойный финал, наверное, обусловлен и временем создания произведения: Булгаков после письма Сталину (в 1930 году) надеялся на сносные условия творчества.

Совсем иной финал в пьесе «Дон Кихот», окончательная (четвертая) редакция которой была создана до 17 января 1939 г. [6, с. 626], когда писатель был уже смертельно болен. Создавая инсценизацию «Дон Кихота» Сервантеса, драматург следует в основном за автором романа. Вместе с тем он создает особый уровень общения персонажей, когда их характеры, вследствие творческого видения Булгакова, получают дополнительные качества. Привычная роль, маска, становится для некоторых из них психологически удручающей ношей. Она тяготит, но от нее нельзя отказаться: ее наличие является неременным условием жизни. (Мотив усталости от избранного жизненного кредо был замечен современниками уже в булгаковской биографии Мольера).

С первых реплик пьесы изображение главного героя происходит в двух ипостасях: деревенский цирюльник Николас желает увидеть сеньора Кихано, сам же сеньор представляет себя как рыцаря дон Кихота Ламанчского. Сеньор использует это имя как принятие на себя определенной роли, т. е. маски, но с четким осознанием условий игры. Обращаясь к Санчо, он говорит: «Пусть в твоих глазах Дульсинья не знатная дама, а крестьянка. Важно то, что для меня она чище, лучше и прекраснее всех принцесс. <...> Поэт и рыцарь воспевает и любит не ту, что создана из плоти и крови, а ту, которую создала его неутомимая фантазия! Я люблю ее такой, какой она являлась мне в сновидениях! Я люблю, о Санчо, свой идеал» [4, с. 163]. Постепенно маска становится его лицом.

У Дон Кихота идеальным является представление не только о любимой, но и о жизненном пути: «Люди выбирают разные пути. Один, спотыкаясь,

карабкается по дороге тщеславия, другой ползет по тропе унижительной лести, иные пробиваются по дороге лицемерия и обмана. Иду ли я по одной из этих дорог? Нет, я иду по крутой дороге рыцарства и презираю земные блага, но не честь!» Однако идеалы Дон Кихота большинству кажутся сумасшествием, или, в лучшем случае, воспринимаются как развлечение.

В этой пьесе еще одной роли Булгаков дарит несколько возвышенных романтических штрихов по сравнению с романом. Казалось бы, совершенно рыцарское побуждение помочь больному Алонсо, выполнить просьбу возлюбленной побуждают Сансона Карраско надеть маску рыцаря Белой Луны и вызвать на поединок Дон Кихота. Однако побежденный Рыцарь Печального Образа произносит слова, полные неповторимой булгаковской интонации: «Я побежден, я побежден, я признаю это... <...> Но вот что вдруг стало страшить меня гораздо больше, чем остриевашего меча! Ваши глаза!.. Ваш взор холоден и жесток, и мне вдруг стало казаться, что Дульсинеи вовсе нет на свете! Да, ее нет! Мой лоб покрывается холодным потом при этой мысли!» [1, с. 217]. Эти слова побуждают бакалавра по-иному взглянуть на Дон Кихота. И вот он уже осуждает действия герцога: «У знатных людей ни в чем нет недостатка, и нужно ли для развлечения рядить в шуты, увеличивая число шутов природных, человека, который этого совершенно не заслуживает?» [1, с. 218].

Финальная девятая картина исполнена душевной пустоты и ощущения неизбежной встречи с вечностью. Настроение задано уже в ремарке: «... на Росинанте нагружены доспехи, так что кажется, что верхом на лошади едет пустой внутри рыцарь со сломанным копьем» [1, с. 219]. О своей душевной пустоте говорит и сам Дон Кихот: «Повреждения, которые нанесла мне его сталь, незначительны. Также и душу своими ударами он не изуродовал. Я боюсь, не вылечил ли он мою душу, а вылечив, вынул ее, но другой не вложил. Он лишил меня самого драгоценного, которым награжден человек, он лишил меня свободы» [1, с. 220]. В разговоре с Альдонсой Дон Кихот признает, что

был в помрачении ума, а теперь вернулся к естественному состоянию. Однако таким образом он теряет свое «лицо» рыцаря, поэтому хочется, чтобы Алонсо Добрый по-прежнему оставался немножко Дон Кихотом. Все последующие реплики получают дополнительное значение.

Совершенно меняется оценка своего поступка бакалавром. Он чувствует себя не избавителем бедного идадьго, а трусом и обманщиком. Пустоту в душе Дон Кихота заполняет смерть, а в его завещании мысли Сервантеса соединились с печальным жизненным опытом Булгакова: Антония должна выйти замуж за того, кто не увлекался рыцарскими романами, но у кого рыцарская душа.

Таким образом, можно предположить, что классическая маска в пьесе Булгакова получает психологическую глубину и становится, собственно, выражением лица персонажа. Философские идеи романа Сервантеса о Дон Кихоте по-новому замерцали, подсвеченные творческой энергией Булгакова, и возник метатекст, в котором отразилась информация о личности создателя пьесы и о времени, когда он творил.

Литература

1. Булгаков М.А. Дон Кихот // Булгаков М.А.Собрание сочинений. В 5-ти т. Т. 4. — М.: Худож. лит., 1990. — С. 157–226.
2. Булгаков М.А. Неизданные сцены из пьесы «Дон Кихот» (Публикация Е.С. Булгаковой) // Сервантес и всемирная литература. — М.: Наука, 1969. — С.273–277.
3. Веселовский А.Н. Историческая поэтика. — М., 1989.
4. Дневник Елены Булгаковой / Сост., текстол. подгот. и коммент. В. Лосева и Л. Яновской. — М.: Изд-во «Книжная палата», 1990. — 400 с.
5. Долгова Наталья Владимировна. Поэтика сатиры М. А. Булгакова 1930-х годов : Дис. ... канд. филол. наук : 10.01.01 Коломна, 2005 159 с. // <http://www.lib.uaru.net/diss/cont/199844.html>
6. Есипова О. Дон Кихот: Комментарий // Булгаков М.А.Собрание сочинений. В 5-ти т. Т. 4. — М.: Худож. лит., 1990. — С. 622–630.
7. Забабурова Н.В. Творчество Мари де Лафайет. — Ростов-на-Дону: Изд-во Рост. ун-та, 1985. — 176 с.
8. Кертис Джулия. Романтическое видение // Литературное обозрение. — 1991. — №5.— С. 24–28.
9. Смелянский А.М. Михаил Булгаков в Художественном театре. — М.: Искусство, 1986. — 384 с.
10. Целкова Л.Н. Мотив // Введение в литературоведение: Под ред. Л.В. Чернец. — М., 2004.
11. Литературный энциклопедический словарь / Под общ. ред. В.М. Кожевникова, П.А. Николаева. — М.: Сов. энциклопедия, 1987. — 752 с.

