**МОЛЛИ БРАНСОН**

**Полет над Москвой: Вид с воздуха и репрезентация пространства в "Мастере и Маргарите" Булгакова**

***ЛИТЕРАТУРА, ВОЗДУХОПЛАВАНИЕ, АВИАЦИЯ***

**Опубликовано в журнале:**[**«НЛО» 2005, №76**](http://magazines.russ.ru/nlo/2005/76/)

http://magazines.russ.ru/.img/t.gif

                 — Я вижу, что вас интересует мой глобус.

                 — О да, я никогда не видела такой вещицы.

                 — Хорошая вещица. <…> Если вы приблизите глаза, вы увидите и детали.

Маргарита наклонилась к глобусу и увидела, что квадратик земли расширился, многокрасочно расписался и превратился как бы в рельефную карту. А затем она увидела и ленточку реки, и какое-то селение возле нее. Домик, который был размером в горошину, разросся и стал как спичечная коробка 2.

*Михаил Булгаков. Мастер и Маргарита*

ПРЕДВАРИТЕЛЬНЫЕ ЗАМЕЧАНИЯ

На первой аудиенции у Воланда Маргарита сталкивается со множеством чудес — тут и кот во фрачном галстуке, и живые шахматы. И все же больше всего внимание Маргариты привлекает чудесный глобус Воланда — миниатюрный двойник той планетной сферы, на которой все мы летим по орбите вокруг Солнца. Этот глобус позволяет взглянуть на нашу планету сверху, будто видишь ее из космоса. Но если приблизить к нему глаза, можно разглядеть и детали: что происходит в том или ином доме, квартире и т.д. Для Воланда его глобус — инструмент знания и власти. Ему нужно точно знать, что происходит в мире, а слушать последние новости по радио — не Воландово это дело: его раздражает косноязычие девушек-дикторов. И глобус позволяет разом объять все, что творится в мире, — для этого достаточно повернуть его вокруг оси.

Глобус кажется Маргарите настоящим чудом. Она зачарована возможностями этой вещицы: если склониться поближе к глобусу и вглядеться, то квадратик земли, на который устремлен взгляд, выглядит как рельефная карта, а если склониться еще ближе — детали увеличиваются, будто глядишь в микроскоп. Помимо всего прочего, картинки, которые на глобусе даны как бы увиденными «с высоты птичьего полета», оказываются созвучны собственному опыту Маргариты во время полета на бал. Этот полет еще совсем свеж в ее памяти, потому она особенно остро реагирует на то, как выглядит земной пейзаж с воздуха, она еще полна упоения от воздушного путешествия, от быстроты перемещения, которую она испытала, и от возможности превратить пейзаж внизу в абстрактный геометрический план, предстающий наблюдателю с высоты, а потом вновь увидеть его в полноте подробностей — достаточно лишь снизиться.

Как этот магический глобус и полет Маргариты вписываются в булгаковское ощущение пространства, особенно если рассмотреть его в контексте советского искусства и советской литературы 1920—1930-х годов? С одной стороны, Булгаков должен был быть знаком с визуальными экспериментами раннего советского авангарда, в которых очень часто объект мог быть представлен через взгляд сверху или, наоборот, резко приближен; он мог быть сведен к абстрактной геометрической форме или же «раз-дроблен» на ряд фрагментов. Эль Лисицкий в своих «Проунах»3 («проектах утверждения нового», 1919—1924) попытался свести к абстракции реальную городскую среду. Родченко практиковал необычные ракурсы, ставшие фирменным знаком его фотографий. Олеша в прозе пытался найти словесный эквивалент новых возможностей зрения.

«Взгляд сверху» получил также широчайшее распространение в сталинской пропаганде, где он использовался для создания риторических и визуальных моделей контроля над бесконечными пространствами СССР, установления границ страны и т.п. Плакаты часто изображают Сталина, склонившегося над картой Москвы, СССР или всего мира. Авиация рассматривалась как форма получения особого рода знаний и средство покорения природы. С помощью данных авианаблюдений и авиасъемки составлялось множество карт, а прогресс в развитии транспорта и средств связи, в свою очередь, служил тому, чтобы связать единой топографией населенные пункты, отстоящие друг от друга на тысячи километров.

В данной работе я пытаюсь показать, что полет Маргариты имеет отношение к обеим охарактеризовванным здесь культурным зонам визуальности. Описание полета Маргариты у Булгакова трансформирует визуальное в вербальное, а с ним в роман входят как формальные аспекты «взгляда с высоты птичьего полета», так и политические коннотации «взгляда сверху»4.

«Ночной полет» также задает своего рода модель для путешествия читателя через роман. Как некогда пилот из кабины самолета смотрел вниз, сверяясь с ориентирами на земле, так читатель видит текст сверху и прокладывает свой курс. Позволив читателю сопровождать Маргариту во время полета, Булгаков почти буквально указывает ему, какими именно навыками надо обладать, чтобы управлять полетом — и картиной, открывающейся с воздуха, — они сродни тем навыкам, которые нужны, чтобы понять сложную архитектонику романа.

Воздушное путешествие Маргариты явственно связано с иной, достаточно хорошо описанной в литературе традицией полетов. Ведь Маргарита — ведьма, летящая в ночь, на шабаш 5. Тем самым, Булгаков «включает» сцену полета в один символический ряд с описанием Вальпургиевой ночи у Гёте; основной лейтмотив этого эпизода — стремление Фауста преодолеть земное притяжение и подчинить себе окружающий мир 6. А готовность Маргариты воспользоваться помощью демонических сил напоминает о полетах чертей и ведьм у Гоголя, в «Вие» и «Ночи перед Рождеством». В своей недавней статье Скотт Палмер, рассматривая символику полета, говорит о том, что образы полета, встречающиеся в советской литературе, напрямую восходят к фольклору и ранним христианским образцам жанра видения 7. С моей точки зрения, Булгаков работает и с этой традицией, но анализ текста романа свидетельствует о том, что описание полета в нем принадлежит уже современности, ХХ веку. Булгаковская героиня — не только героиня сказки, но и пилот самолета. Она не только взмывает над землей, она рассматривает землю — и воландовский глобус — сверху.

В романе Валерия Брюсова «Огненный ангел» (1907—1908), который хронологически намного ближе Булгакову, чем Гёте или Гоголь, присутствует описание полета героя, удивительно близкое к тому, что мы встречаем в романе Булгакова. Одержимый любовью к Ренате, Рупрехт, по ее наущению, летит на шабаш ведьм, чтобы расспросить там о ней самого Сатану. Подобно Маргарите и множеству ведьм из фольклорных быличек, перед началом путешествия он натирает тело специальной мазью. При том, что он не уверен, было ли произошедшее с ним после этого реальностью или галлюцинацией, Рупрехт рассказывает о случившемся, упоминая множество подробностей. В отличие от Маргариты, летевшей на помеле и довольно быстро овладевшей искусством управления своим ведьмовским снарядом, Рупрехта несет на шабаш адский конь — и всадник всецело пребывает в его власти. Но Рупрехт достаточно хорошо владеет собой, чтобы реагировать на то, что открывается его взору:

Освоившись с чувствами летающего человека, стал я смотреть по сторонам и вниз, заметил, что держались мы много ниже облаков, на высоте небольших гор, и различил некоторые местности и селения, сменявшиеся подо мною, словно на географической карте 8.

Высота полета позволяет Рупрехту увидеть мир как визуальную репрезентацию пространства, как карту. Но править воздушным скакуном герою не дано, поэтому всех впечатлений от полета хватает лишь на абзац. В известном смысле Булгаков начинает там, где Брюсов останавливается. Он дает Маргарите «географическую карту» и позволяет ей исследовать ее визуальные возможности — как технические, так и политические — и те и другие оказываются связаны с трансформацией пространства.

Подарив Маргарите возможность полета, Булгаков открыл перед ней — и перед читателем — уникальный вид Москвы и того специфического московского пейзажа, который был сформирован в годы советской власти. Сам Булгаков был достаточно чужд духу раннего авангарда, но то, как видит пространство Маргарита, явственно соотносится с визуальными открытиями первопроходцев нового искусства. Маргарите предстает разорванный на фрагменты, сведенный к абстрактным формам образ пространства, стирающий специфику городских улиц и оставляющий наблюдателю одну лишь чистую геометрию. Маргарита способна управлять своим движением, что дает ей возможность резко приближаться к объекту — так что его детали увеличиваются в размерах и заслоняют все прочее, или же увеличивать расстояние между собой и объектом — так что он нивелируется до очертаний формы как таковой. При этом ее полет — своего рода параллель сталинскому проекту, нацеленному на завоевание пространства и обретение контроля над ним. Пейзаж внизу пребывает во власти Маргариты, она может превратить его в карту. Расстояние больше не властно над Маргаритой, способной почти мгновенно преодолеть сотни километров, страна для нее не больше географической карты. Две модели восприятия пространства — доминирование фрагмента и видение пространства как карты, — внешне взаимоисключающие, сливаются в описании полета Маргариты, создавая представление о пространстве, основанном на принципе примирения противоречий. Визуальная динамика авангарда проникает в фиксированную статику карты сталинского города, а визуальный контроль оказывается производной супрематистского пейзажа, который, казалось бы, должен всецело подчинять себе зрителя.

В своей работе я буду рассматривать полет Маргариты в связи с визуальными практиками, в которых задействованы формальные и политические возможности перспективы, заданной взглядом «с высоты птичьего полета». Моя Маргарита будет лететь рядом с Элем Лисицким, бок о бок с пилотами из фильмов Роома и Александрова, врываясь в мир пропагандистских документов зрелого сталинизма. Я вовсе не настаиваю на том, что Булгаков испытал влияние авангардного искусства, особенно — фильмов, тем более — сталинской пропаганды. Эта работа — не о влиянии или интертекстах. Просто я убеждена в том, что булгаковское описание полета существует внутри совершенно определенной сферы визуальности. Подобно тому, как описания полета в литературе влекут за собой сравнения с Гёте, Гоголем или Брюсовым, так и репрезентация полета в эпоху, уже узнавшую, как выглядит земля из кабины самолета, не может быть оторванной от этого опыта. Я полагаю, что полет Маргариты — не только парение над картой СССР, но и полет поверх традиции «взгляда с высоты с птичьего полета».

Мне кажется в данном случае продуктивной следующая метафора: карта — это репрезентация пространства, которое заселено произведениями изобразительного искусства, художественными и документальными фильмами. Подобно Маргарите, рассмотревшей лишь фрагмент воландовского глобуса, я взялась обозреть лишь несколько репрезентативных примеров полета в искусстве той эпохи, то есть лишь часть карты.

Выход за пределы привычного опыта переживания пространства связан в романе не только с эпизодами полета. Поэтому необходимо прежде всего остановиться на ряде экспериментов Булгакова с пространством при описании событий, происходящих на земле. После гибели Берлиоза Иван Бездомный преследует Воланда по городским улицам — его передвижения отличаются фантастической быстротой: «…все же его поражала та сверхъестественная скорость, с которой происходила погоня» (52). Московский пейзаж мелькает столь быстро, что в сознании Ивана успевают отпечататься только топонимы: Спиридоновка, Никитские ворота, Арбатская площадь. Секунда — и новый промельк: «…улица Кропоткина, потом переулок, потом Остоженка, и еще переулок» (52). Город превращается в череду названий и вспышек света — в абстрактное пространство, по которому движется Иван, не зная точно, куда ведет его эта гонка. Булгаковская Москва — пространство, уже затронутое сверхъестественным присутствием Сатаны. Улицы переплетаются, образуя запутанный лабиринт, ветвятся. И подобно несчастному Степе Лиходееву, в мгновение ока человек, помимо своей воли, может оказаться страшно далеко от того места, где он только что был.

Как Степа попал из Москвы в Ялту — совершеннейшая загадка для финдиректора варьете Римского. Римский всего лишь тридцать минут назад говорил со Степой по телефону, и вдруг получает телеграмму, что тот — в Ялте. Римский полагает, что преодолеть за это время 1600 километров Степа мог, только если сел в какой-то «невиданный сверхбыстроходный самолет» (106) — или истребитель. Это единственное объяснение, которое приходит на ум Римскому перед лицом этой загадки. И пусть по размышлении Римский все же решает, что такого не может быть, для нас важно, что в романе Булгакова манипуляции с пространством в сознании советского москвича ассоциируются прежде всего с авиационной техникой. В идее полета в потенциале присутствует концепт уничтожения пространства как такового. Авиасообщение соединяет две точки на карте, уравнивая их: перелет выводит разделяющее их пространство из зоны конвенционального опыта, превращая расстояние в визуальную и временнуґю абстракцию.

Прежде чем переходить к анализу непосредственно «полетов» в булгаковском романе, скажу несколько слов о развитии авиации в СССР в 1930-е годы. В 1920-е годы рост авиационной промышленности в СССР был достаточно медленным, но с принятием первого пятилетнего плана, объявленного в том же году (1928), когда Булгаков приступил к созданию «Мастера и Маргариты», начался настоящий бум военной и гражданской авиации 9. С 1930 по 1934 год производство самолетов возросло с 860 до 2595 единиц в год10. И хотя массовое пассажирское авиасообщение в СССР началось лишь в 1950—1960-е годы, государственная авиакомпания была основана уже в 1921 году: ее задача — пропаганда авиации и сбор географической информации. Кодекс гражданской авиации, принятый 7 августа 1935 года, определял три основных направления деятельности гражданской авиации: перевозки; решение специальных задач — прежде всего связанных с картографией и сельским хозяйством; образовательная, спортивная и пропагандистская деятельность 11. Особое значение государство придавало популяризации достижений советской авиации внутри страны и за рубежом. К концу 1930-х годов СССР установил 62 мировых рекорда, среди них — несколько рекордов по дальности и высоте полета. К 1934 году относится так называемая «челюскинская эпопея», во время которой участников полярной экспедиции вывозили на «большую землю» на самолетах. Для того чтобы отметить заслуги спасших более ста человеческих жизней летчиков, было учреждено звание Героя Советского Союза. В военных и пропагандистских целях активно развивались экспериментальная авиация, планеро- и дирижаблестроение, парашютный спорт, были открыты широкие возможности для обучения женщин вождению самолета и прыжкам с парашютом 12.

В работе, посвященной восприятию пространства и времени в начале ХХ века, Стивен Керн называет авиацию среди других технологических достижений, таких как телефон, рентген, автомобиль и кинематограф, в корне изменивших наше ощущение пространства и времени 13.

Будучи международным феноменом, авиация внесла свой вклад в изменение восприятия пространства в современном мире, и булгаковский роман — лишь один из многочисленных примеров осмысления пространственно-временных возможностей, создаваемых полетом. Ночной полет Маргариты было бы также интересно рассмотреть через призму авиатехнологий и их визуальных репрезентаций 14. Булгаков использует этот эпизод, в частности, и для того, чтобы дать визуальное описание топографии, какой она видится с воздуха. Маргарита видит внизу преобразившийся мир — она получает возможность практически одновременно разглядеть и мельчайшие детали, и абстрактные очертания форм; это мир, и далекий и достижимый, здесь потеряна ориентация в пространстве — и раскрываются новые перспективы его понимания. Тем самым описание полета Маргариты взаимодействует с корпусом литературных текстов, затрагивающих темы полета и авиации, то есть текстов, в которых главную роль играют визуальные впечатления, связанные с пребыванием в воздухе, а также политические и военные коннотации образа самолета 15.

МАРГАРИТА ЛИСИЦКОГО

Перейдем, наконец, к «авиационному» дебюту Маргариты: она уже пронеслась по московским улицам, учинила погром в квартире критика Латунского, и вот, «прицелившись, чтоб не задеть за какой-нибудь провод, она покрепче сжала щетку и во мгновение оказалась выше злополучного дома…». С этого момента начинается ее полет над преображенным городским пейзажем: «Переулок под нею покосился набок и провалился вниз. Вместо него одного под ногами у Маргариты возникло скопище крыш, под углами перерезанное сверкающими дорожками. Все оно неожиданно поехало в сторону, и цепочки огней смазались и слились» (233).

На протяжении всего полета в описании земли ощутимо преобладают предлоги, связанные с ориентацией в пространстве и с направлением движения. Во время «набора высоты» дважды дан предлог «под» и один раз — «вниз» — они направляют наш взгляд вниз, вслед за взглядом Маргариты. Говоря о ракурсах фотографий Родченко, Питер Галасси отмечает, что взгляд сверху порождает эффект, когда «трехмерность превращается в двухмерность. Во взгляде, направленном вверх или вниз, небо или земля час-то выполняют роль белой страницы, на которой расположены элементы картины, — словно перед нами абстрактная композиция»16. Как и в этих композициях Родченко, направленный вниз взгляд Маргариты превращает детали земного пейзажа в абстрактные объекты, а земную поверхность — в холст, на котором эти объекты размещены.

Процитированный выше фрагмент романа во многом сродни описанию городской погони Ивана Бездомного. Глаголы «смазаться» и «слиться» могут использоваться для выражения как идеи потери предметами четких очертаний, так и идеи утраты колористической определенности. Упоминание терминов из сферы живописи превращает реальную топографию в картину художника-абстракциониста. В стихотворении «А вы могли бы?», написанном в 1913 году, Маяковский использовал слово «смазать» для создания картины городского пейзажа, при этом подчеркивая родство вербальных и визуальных средств: «Я сразу смазал карту будня, / плеснувши краску из стакана»17. Используя тот же самый термин, Булгаков показывает, как в перспективе, которая открывается взгляду Маргариты, улицы, крыши, огни Москвы превращаются в мазки на холсте земной поверхности. Путешествие продолжается:

По прошествии нескольких секунд далеко внизу, в земной черноте, вспыхнуло новое озеро электрического света и подвалилось под ноги летящей, но оно тут же завертелось винтом и провалилось в землю. Еще несколько секунд — такое же точно явление.

— Города! Города! — прокричала Маргарита (234).

Города предстают Маргарите как озера дрожащих электрических огней, вспыхивающие одно за другим. Эти озера имеют сферическую форму, «вертятся винтом» — больше нет никаких петляющих улочек и зданий, а только схематичные очертания объектов.

Возможность свести пейзаж к абстракции, напоминающей об абстракции в живописи, были опробованы литературой задолго до романа Булгакова 18. Описывая свой опыт полета на аэроплане, Гертруда Стайн сравнивает простирающийся внизу пейзаж с кубистическими опытами Пикассо:

Разве можно не понимать, что вид земли из аэроплана грандиознее, чем из окна автомобиля. <…> Когда я была в Америке, я впервые довольно много летала самолетами, и, когда я смотрела на землю, я видела, что вся она кубистична, а кубизм был создан, когда еще ни один художник не видел ее из аэроплана. Я видела там, на земле, паутину пикассовских линий…19

Александр Блок в стихотворении «Авиатор», написанном в 1910 —1912 годы, дает сходное описание земного пейзажа, каким видит его летчик: «Ангары, люди, все земное — / Как бы придавлено к земле» 20. Но возможно, больше всего в литературе 1920-х годов игра с пространством и возможностями его восприятия удалась Юрию Олеше. В романе «Зависть» 1927 года Олеша описывает, как непривычная перспектива преображает пространство:

Я нахожу, что ландшафт, наблюдаемый сквозь удаляющие стекла бинокля, выигрывает в блеске, яркости и стереоскопичности. Краски и контуры как будто уточняются. Вещь, оставаясь знакомой вещью, вдруг делается до смешного малой, непривычной 21.

В прозе Булгакова мы различаем эхо пейзажей Олеши — города превращаются в вертящиеся воронки света, а дома и улицы — в геометрические блоки, окрашенные в тот или иной цвет 22.

Булгаковские городские пейзажи, увиденные с воздуха, находят параллель и в другой сфере искусства 1920-х, а именно в абстрактных композициях Эль Лисицкого. Работа Лисицкого «Город», созданная в 1919— 1920 годах, служит выразительным примером его метода: на плоскости рисунка собираются динамические геометрические формы, напоминающие архитектурные объекты, увиденные с воздуха (рис. 1). Очертания рисунка «вибрируют» между плоскими, двумерными формами и затененными, кажущимися трехмерными треугольниками 23. Это смешение двумерных и трехмерных форм, подчеркнутое текстурным присутствием песчинок на картине, выражает противоречивость перспективы, данной сверху. Вид с воздуха превращает архитектурные формы в плоские фигуры, но — не до конца. Когда наблюдатель двигается и видит игру света и тени на объекте, абстрактные очертания начинают казаться трехмерными.

*Рис. 1. ЭльЛисицкий. Город. 1919—1920 (The Great Utopia: The Russian and Soviet Avant-Garde, 1915—1932. New York: Solomon R. Guggenheim Museum, 1992. Plate 207).*

Движение наблюдателя — неотъемлемая часть восприятия «Города» Лисицкого. В литографии 1920 года «Конструкция, плывущая в пространстве» художник дает точную инструкцию — как именно должен рассматривать его работу наблюдатель:

Построение плывущее в пространстве вынесено вместе с смотрящим за пределы земли и чтоб постигнуть ее всю он должен повернуть ее и себя вокруг ея оси как планету. Эта схема только механичес[к]ое указание вхождения в существо построения только четыре фазы 24.

Для того чтобы правильно воспринять эту конструкцию, вынесенную за пределы земного пространства, зритель и литография должны уподобиться планетам, вращающимся друг вокруг друга, меняя углы и перспективы. Ив-Ален Бойз писал: «Лисицкий хочет изобрести пространство, в котором полностью отменен принцип ориентации: зритель не должен иметь точки отсчета для своих операций, он должен постоянно выбирать координаты поля зрения, которые таким образом приобретают вариативный характер»25.

С подобным истолкованием двумерности и трехмерности, а также с дезориентацией зрителя мы сталкиваемся в описании полета Маргариты. Можно сказать, что героиня Булгакова становится наблюдателем пейзажа, созданного Лисицким. Город у нее перед глазами «вибрирует» между «электрическим» озером с размытыми контурами и строгим геометрическим очертанием. Низ может стать верхом, а верх — низом.

Дезориентация Маргариты в пространстве проявляется еще в самом начале полета. Почти сразу, как только она взмывает вверх, Маргарита замечает, что световое скопление расположено вертикально, а луна находится у нее под ногами:

…и это озеро внезапно поднялось вертикально, а затем появилось над головой у Маргариты, а под ногами блеснула луна. Поняв, что она перекувырнулась, Маргарита приняла нормальное положение и, обернувшись, увидела, что и озера уже нет, а что там, сзади за нею, осталось только розовое зарево на горизонте (233—234).

Озеро света поднимается вертикально, чтобы затем перевернуться и оказаться над летуньей. Этот переворот перемещает луну вниз, под ноги. Мир или, точнее, Маргарита в прямом смысле переворачивается вверх ногами. Появление в тексте конструкции с предлогом «над», за которой вскоре появляется и предлог «под», подчеркивает этот «кульбит». Поняв, в чем дело, Маргарита занимает «нормальное» положение. Свобода движения в воздухе дает Маргарите возможность по-новому воспринять мироздание, перевернувшись на 180 градусов и заставив небо и землю сделать переворот. Тем не менее этот «скачок» в пространстве связан с чувством тревоги, с желанием вернуться к «нормальной» перспективе 26. Если уяснение визуальных перспектив движения сущностно необходимо для понимания композиции Лисицкого и полета Маргариты, то помочь в этом может кинематограф, с его способностью наглядно представить движение.

ДВЕ ЛЕТУНЬИ  
ИЗ СОВЕТСКИХ ФИЛЬМОВ

Когда тело отрывается от поверхности земли и обретает свободу полета, взгляд освобождается от привычного вида окрестностей. Этот выход за пределы обыденного визуального опыта подмечен в фильме Абрама Роома 1927 года «Третья Мещанская»27. Люду, молодую женщину, вынужденную проводить большую часть времени в маленькой квартирке, которую она делит с мужем, его друг, Володя, на время у них поселившийся, приглашает прокатиться на самолете. При том, что этот полет в структуре фильма Роома явно представляет собой значимый элемент, важно то, как снят этот эпизод, как визуально дано в нем движение: потеря ориентации, превращение пейзажа в абстрактные геометрические формы. «Воздушное приключение» героини (которое потом обернется в фильме приключением любовным) начинается с медленной панорамы аэродрома, изображения идущих по нему летчиков, стоящих на летном поле самолетов. После короткого наезда камеры, когда крупным планом дается стелящаяся под порывами ветра трава, мы видим Люду и Володю, забирающихся в самолет. Сам полет представлен в виде шести крупных планов кабины самолета, смонтированных с шестью видами города с высоты птичьего полета. В кадрах, снятых в кабине, основной акцент делается на восторженных лицах Люды и Володи, тогда как внешний мир представлен медленно плывущими панорамами абстрактного рельефа земной поверхности, снятой сверху. Рассматриваемая сверху Москва превращается в ряд кубов и линий, покуда камера медленно отслеживает изгиб реки — он напоминает о ленточке реки, которую Маргарита рассматривает на глобусе Воланда. При этом в пейзаже города у Роома мелькают и узнаваемые ориентиры, вроде храма Христа Спасителя, но они нивелируются общей геометрической композицией. В конце эпизода Люда поворачивает голову, пытаясь лучше рассмотреть, что же находится под крылом, и зритель понимает, сколь сильное впечатление производит на нее увиденное. Самолет снижается, земля внизу бежит все быстрее и быстрее, а весь эпизод кончается еще одним крупным планом — колышущейся травы на летном поле — отголоском кадра, предшествующего картинам полета, но на этот раз скорость движущегося самолета усиливает динамику этих кадров, за счет чего изображение превращается в абстракцию. Все детали в этом кадре смазаны, он просто передает ощущение движения, перед зрителем кинематографическая метафора зрительного впечатления от полета.

Весь полет окрашен в эротические тона. Это первое свидание Людмилы с Володей — и вскоре история их отношений получает стремительное развитие. Экстатическое состояние полета, переданное за счет смазанности изображения, необычных для рядового зрителя ракурсов пейзажа, — своего рода параллель резкому и сладостно-опасному изменению отношений между Людой и Володей. Полет Маргариты тоже содержит в себе эротический компонент — она летит обнаженной, летит на бал у Сатаны, где она будет королевой. Полет — это освобождение от привычных ограничений, связанных с областью сексуального, и это освобождение подкреплено отказом от привычного образа мира — привычное превращается в абстракцию. Стремительное, подобное молнии, движение и смазанная картина окружающего мира производят глубокое впечатление и на Люду, и на Маргариту:

По тому, как внизу два ряда редких огней слились в две непрерывные огненные черты, по тому, как быстро они пропали сзади, Маргарита догадалась, что она летит с чудовищной скоростью, и поразилась тому, что она не задыхается (234).

Ряды огней вновь «сливаются», становятся подобны росчеркам на холсте художника-абстракциониста. Мерцающий ряд световых точек превращается в непрерывную линию, напоминающую о стеблях травы, превратившихся у Роома в финальной сцене полета в единую дрожащую массу. Кроме того, пытаясь визуализировать впечатления Маргариты во время полета, мы можем наложить образы из фильма «Третья Мещанская» на абстрактные кубы Лисицкого. Маргарита понимает, что она летит «с чудовищной скоростью», превращающей кубики отдельных городских зданий в сплошную, нерасчлененную массу. Заметим, что геометрические формы Лисицкого вращались на осях, создавая для наблюдателя вибрирующую в движении композицию.

Тринадцать лет спустя после создания фильма Роома, в 1940 году, Григорий Александров в музыкальной комедии «Светлый путь» предложит советским кинозрителям еще один образ полета, совершаемого женщиной 28. Фильм Александрова рассказывает о превращении Тани Морозовой из темной деревенской девушки в успешного директора текстильной фабрики. В конце фильма Таня с триумфом приезжает в Москву. В финальных эпизодах фильма перед Таней проплывают в зеркале видения ее прошлого — и тут же она видит себя в будущем — в образе феи-крестной из сказки про «Золушку»29. Таня вопрошает свое грядущее «я» о том, что ее ждет. В ответ на эту просьбу Таня-в-будущем раздвигает раму зеркала и приглашает Таню-в-настоящем сесть в машину, которая увозит ее по улицам города, а потом взмывает в небо 30. Таня, подобно Люде и Маргарите, переживает экстаз полета и видит город сверху. Машина пробивается сквозь облака и исчезает из виду. Мы уже знаем, что предстает взгляду Тани во время этого полета, — Москва, увиденная сверху, превратившаяся в абстрактную картину, в структуру форм и линий. При всем том летающий автомобиль Морозовой в качестве средства передвижения на большие расстояния необычайно близок половой щетке Маргариты. Из Москвы Таня на своем летающем автомобиле попадает в некую страну, где несется по воздуху над долинами, окруженными заснеженными вершинами горных хребтов. И тут шофер, везущий Таню, исчезает, и она сама оказывается за рулем. В отличие от Люды, подавленной эротическими переживаниями и чувством дезориентации в пространстве, Таня полностью владеет собой и управляет своим полетом, отчетливо пропагандистски окрашенным: она разворачивает машину, летит обратно в Москву, облетает «Рабочего и колхозницу» (1936) Мухиной и мягко приземляется посреди ВДНХ.

Полет Тани Морозовой осложнен некоторыми мотивами, которые не встречались нам в безумном, сбивающем с толку полете Люды 31. Во-первых, Таня на своем летающем автомобиле выходит за границы Москвы. Трасса этого полета соединяет столичный центр с далекими землями. Заметим, что этот полет кончается на ВДНХ, а сама эта выставка была архитектурным символом соединения бесконечных территорий советской империи в единое целое 32. Ричард Стайтс отметил тот факт, что в СССР авиация была призвана связать бесконечную территорию в единую сеть: «…важнейшим толчком к этому было представление о единой нации. Сеть авиаперевозок в СССР была средством обуздания времени и пространства, средством расширения социальных коммуникаций и оказания неотложной медицинской помощи, доставки грузов жителям отдаленных, отрезанных от “большой земли” районов и просвещения трудящихся громадной страны»33. Но разве не присутствуют все те же мотивы в описаниях полета Татьяны и Маргариты? И та, и другая летят в неизвестность, сразу после начала полета они оказываются необычайно далеко от Москвы, внизу расстилаются совершенно незнакомые им пейзажи. Способность авиации преодолевать границы времени и пространства обыгрывается в описании обеих полетов. Однако для Маргариты, в отличие от Морозовой, открывшийся в полете мир — прежде всего природный и мифологический, населенный сказочными и опереточными персонажами; мы не найдем у Булгакова упоминаний об огромности и разнообразии территории страны, над которой совершается полет.

Второй мотив, присутствующий у Александрова, но не проявленный у Роома, связан с этим пафосом преодоления границ. Таня оказывается за рулем машины. Она преображается в пилота и заявляет свое право властвовать над той силой, которая оторвала ее от земли. Взгляд с большой высоты ставит наблюдателя в позицию небожителя, в позицию всемогущества. Таня как бы присваивает все те пространства, которые простираются внизу. Она может их контролировать, связать взглядом отдаленные точки, перед ней — зримая карта объединенной империи. И если в визуальном опыте Люды из роомовского фильма доминируют абстрактные формы и дезориентированность в пространстве, для Тани пространство продолжает пребывать достаточно организованным — рамкой ее взгляда. Обратим внимание, что сцена полета почти до самого конца остается вписанной в рамку зеркала; эта рамка — некий гарант контроля над ситуацией — и исчезает она лишь в самом конце путешествия, когда героиня готовится приземлиться на территории ВДНХ. Эта рамка акцентирует отказ от мотивов, связанных с интенсификацией незнакомого, нового опыта в ходе полета — от создания абстрактных полотен, дезориентированности в пространстве, подчеркнутого чередования панорам и крупных планов. Полет Тани лишь отчасти реализуется в видении слегка абстрагированных пейзажей, открывающихся взгляду с высоты, но эта свобода зрения компенсируется заданной рамкой. Героиня имеет дело с перспективой, которая безопасно трансформируется в карту 34.

СТАЛИНСКАЯ МАРГАРИТА

А теперь вернемся к Маргарите, продолжающей свой полет над просторами СССР. С одной стороны, находясь в небе, Маргарита примеривается к образам, которые ей внове — мир изменил свои очертания, и ей к нему приходится приспосабливаться. С другой стороны, подобно Тане Морозовой, Маргарита берется управлять полетом и выступает в роли пилота. Преобразившись в ведьму, Маргарита обретает способность иначе воспринимать и понимать окружающий мир и свои собственные возможности. Это новоприобретенное знание ассоциируется у Маргариты с расширившимися границами ее зрения и силой этого зрения. Более того, умастив тело кремом Азазелло, она стала «невидима» и «свободна» (227). Теперь она видит все, оставаясь невидимой. Ее новая ведьмовская сущность дает ей возможность воспарить над землей и стать «всевидящим оком». Маргарита властвует над пейзажем, охватывая расстилающееся внизу пространство взглядом и «превращая» его в карту 35.

По ходу полета все явственнее проступает желание Маргариты «впитать» в себя все зрительные впечатления и хоть отчасти насладиться ими. Она понимает, что чудовищная скорость и высота полета мешают ей воспользоваться всеми теми преимуществами, которые предоставляет взгляд на землю сверху: «…она лишает себя возможности что-либо как следует рассмотреть, как следует упиться полетом» (234). И тогда Маргарита придерживает свою щетку, заставляя ее лететь помедленнее, чтобы воспользоваться возможностями нового — мобильного — зрения:

Маргарита наклонила щетку щетиной вперед, так что хвост ее поднялся кверху, и, очень замедлив ход, пошла к самой земле. И это скольжение, как на воздушных салазках, вниз принесло ей наибольшее наслаждение. Земля поднялась к ней, и в бесформенной до этого черной гуще ее обозначились ее тайны и прелести во время лунной ночи. Земля шла к ней, и Маргариту уже обдавало запахом зеленеющих лесов. Маргарита летела над самыми туманами росистого луга, потом над прудом (234—235).

Маргарита направляет щетку ниже, к земле. И «бесформенная» масса приоткрывает ей свои секреты. Абстрактное полотно, данное визуально в работах Лисицкого и вербально — у Олеши, обретает конкретные черты, даря Маргарите географическое знание предстающей перед ее взором местности. Она видит поля, вершины деревьев, озера — и теперь способна локализовать их на воображаемой карте. Научившись управлять щеткой, Маргарита может лететь по собственному желанию высоко или низко, постигая тайны расстилающегося под ней пейзажа.

Маргарита замечает поезд, ползущий «медленно, как гусеница» (235). Характерно, что она поезд видит, а едущие в нем увидеть ее не способны. Она властвует над всем земным, она — выше. И конечно же, Маргарите ничего не стоит обогнать поезд — такое «несовременное» уже средство передвижения.

В 1939 году в Нью-Йорке проводилась Всемирная выставка, на которой был устроен и советский павильон. По этому случаю был выпущен специальный альбом, в котором совершенно предсказуемо прославлялись достижения советской авиации, ее способность покорять пространства, связывать удаленные регионы, прочерчивать национальные границы — то есть картографировать мир. Статья о советской авиации, открывающая это издание, представляла своеобразный «каталог» ее возможностей: «Мрачный, неприступный Северный полюс, который веками не удавалось покорить человеку, наконец-то сдался перед советскими летчиками»36. И далее: «Окраинные города Советского Союза — Хабаровск, Владивосток, Ташкент, Алма-Ата, Тбилиси, Баку, Одесса — теперь связаны с центром страны»37.

В эту книжку, озаглавленную «Советская авиация», включена подборка рисунков и фотографий, снабженных пояснительным текстом. Она открывается двумя фотографиями, иллюстрирующими возможность перелетов на дальние расстояния и способность авиации объединить и унифицировать пространство страны (рис. 3). На нижней фотографии мы видим самолет, летящий над распахнутым «вширь» ландшафтом: этот образ призван создать впечатление возможности скорейшего преодоления огромных расстояний. Монтаж из двух фотографий визуально демонстрирует способность авиации связать две отдаленные точки пространства. А помещенный следом снимок (рис. 2) показывает такой маршрут, увиденный с воздуха: абстрактное изображение земного шара и прямая красная линия, соединяющая Москву и Сан-Джасинто. Если предшествующая фотография представляла взгляд «земного» наблюдателя, глядящего на пролетающий над его головой самолет, то эта схематичная картинка как будто бы перемещает нас в кресло пилота. Предельно абстрактное изображение приближается в своем лаконизме к композициям Лисицкого: перед нами глобальная репрезентация, дающая контуры и очертания, видимые только небесному наблюдателю, по сути, сводящая их к языку картографии. Это — абстрактное представление о реальном пространстве, каким оно становится для человека, стремительно перемещающегося на громадные расстояния.

*Рис. 2. Иллюстрация из альбома «Soviet Aviation» (M.; L., 1939).*

*Рис. 3. Иллюстрация из альбома «Soviet Aviation» (M.; L., 1939).*

Абстрактный земной шар, глобус с нанесенной на него картой, вновь и вновь появляется на пропагандистских плакатах сталинского периода. В альбоме 1937 года, рассказывающем о реконструкции Москвы, мы встречаем картинку: Сталин и Каганович, склонившиеся над картой города (рис. 4). Они словно парят над улицами — город предстает перед ними таким, каким он видится из кресла пилота. Характерно, что оформителями каталога были Александр Родченко и Варвара Степанова.

Схематические линии и окружности плана Москвы напоминают об авангардных экспериментах со зрительной перспективой. Такое же соединение «сталинского глобуса» с «полотнами авангардистов» находим и в пространственных описаниях в «Мастере и Маргарите». И новации авангардистов, и увлечение сталинской эпохи авиакартографией повлияли на визуальный ряд в описании полета Маргариты. А волшебный глобус, заинтересовавший ее у Воланда, служит своего рода параллелью к ее опыту полета 38. Этот глобус дает ви´дение пространства, унаследованное от Лисицкого и Олеши. Кроме того, этот глобус, принадлежащий высшей силе, позволяет контролировать и отслеживать все происходящее в мире.

*Рис. 4. Иллюстрация из книги «Москва реконструируется: Альбом диаграмм, топосхем и фотографий по реконструкции Москвы» (М., 1937).*

В работе, посвященной репрезентации пространства в ранннем советском кино, Эмма Виддис отмечает, что можно заметить определенную тенденцию: проекты исследования пространства (ключевое слово для них — *разведка*) сменяются проектами покорения пространства (ключевое слово — *освоение*). Исследовательница показывает, что в фильмах, снятых в 1920-е годы, особенно — в работах Дзиги Вертова, акцент делается на мотивах свободы взгляда и движения, на исследовании и изображении пространства, в котором нет центра — будто мир увиден из окна поезда. В фильмах же сталинской эпохи горизонтальную ось движения поезда сменяет центрированный взгляд сверху — мир увиден из кабины самолета и становится подчиненной, управляемой и нанесенной на карту территорией:

Самолет преодолевает расстояние, превращая бескрайние пространства СССР в контролируемую территорию. Параллельно с этим, аэросъемка выражает идею контроля над ландшафтом, подчинение его определенным правилам <…> В то время как вид из окна поезда диктует линейный, эмпирический взгляд на пространство, развертывающееся по мере движения, взгляд из кабины самолета (и аэрофотосъемка) есть взгляд, контролирующий пространство, подчиняющий его карте и установленному порядку. Это взгляд, абстрагирующий пейзаж и помещающий его в рамку конвенций и правил 39.

Трудно устоять перед искушением перенести критическую модель Виддис на булгаковский роман и многообразную репрезентацию полета в культуре 1920—1930-х годов. В мои намерения вовсе не входит доказать, будто полет Маргариты отражает победу тоталитарного сталинского пространства над либеральным пространством авангарда. Я не предлагаю также толковать этот полет в духе известной теории Бориса Гройса, настаивающего на том, что эксперименты авангарда уже содержат семена тоталитарного визуального контроля 40. Скорее, я бы настаивала на том, что в репрезентации пространства в романе Булгакова изначально заложена противоречивая установка. Пространство, каким видит его летящая Маргарита, — это пространство, в котором потеряна ориентация, абстрагированное и освобождающее, но одновременно и очерченное границами, подчиненное контролю и покоренное.

Учитывая, что роман писался с 1928 по 1940 год, а сам автор, как мог, сопротивлялся давлению сталинского режима, правильнее предположить, что обе проанализированные в этой статье визуальные парадигмы присутствуют в тексте «Мастера и Маргариты». Описание полета Маргариты вызывает в памяти плакат 1939 года, на котором Сталин приветствует советских летчиков и на котором изображен глобус (рис. 5). Но полет этот также можно соотнести и с абстрактной сферой, изображенной Родченко на плакате «Добролета» 1923 года и ставшей доступной для всех благодаря развитию авиации (рис. 6). Можно представить себе Маргариту, например, облетающей «Конструкцию, плывущую в пространстве» Лисицкого (а значит, отказавшуюся от фиксированной ориентации, как требовал того от зрителя художник). А можно увидеть в Маргарите советского парашютиста, находящегося в свободном падении, крутящегося в воздухе и видящего землю во всех мыслимых ракурсах, как это представлено на фотографиях в альбоме-каталоге «Советская авиация» (рис. 7) или на картине «Парашютист» (1939) Александра Дейнеки (рис. 8). Воздушное путешествие Маргариты вмещает в себя все эти образы полета. Ее виґдение отмечено чертами дезориентированности в пространстве, фрагментарности, абстрактности. В той же мере ее взгляду присуще стремление к разграничению, установлению контроля, обретению власти.

*Рис. 5. «Волшебный глобус» Сталина. Иллюстрация из книги «Сталин» (М., 1939).*

*Рис. 6. «Волшебный глобус» Родченко. Рекламная афиша «Добролета», 1923. Рис. 7. Иллюстрация из альбома «Soviet Aviation» (M.; L., 1939).*

*Рис. 8. Александр Дейнека. Парашютист (1939).*

Можно заметить, что такая многомерность восприятия пространства характерна не только для Булгакова. Использование «взгляда с высоты птичьего полета» в искусстве 1920-х и 1930-х годов не может быть сведено исключительно к движению от авангарда к тоталитаризму — или в противоположном направлении. В альбоме «Советская авиация» заметны следы влияния Родченко, а в работах позднего Лисицкого можно увидеть и воздействие Дейнеки.

Булгаков дает своей героине взглянуть на мир, в котором она живет, с высоты. Читая описание этого воздушного путешествия, мы должны помнить о том, какого рода деятельность также предполагает взгляд сверху вниз — это чтение и письмо 41. А в романе Булгакова Маргарита — еще и читательница рукописи Мастера. Подняв Маргариту над поверхностью земли, Булгаков подарил ей и способность активно читать и преображать в своем сознании окружающее пространство. Ее полет, с многочисленными «нырками» вниз и подъемами вверх, резкими поворотами, напоминает нам наше собственное чтение булгаковского романа. Совмещение различных исторических периодов, повествовательных голосов, городских пространств в «Мастере и Маргарите» заставляет нас настраивать и перенастраивать оптику своего взгляда, чтобы уловить смысл целого. И в этом смысле полет Маргариты есть модель нашего собственного продвижения через пространство романа. Маргарита снижается и приближается к объекту, чтобы лучше его рассмотреть, разворачивается, чтобы увидеть его в нужном ракурсе, вычерчивает маршрут, по которому движется, превращает города в озера света, а реки, текущие в их руслах, — в сабли в ножнах. Вид, открывающийся Маргарите с воздуха, открывает ей новый мир, исполненный противоречий — одновременно лишенный ориентиров и управляемый, богатый подробностями — и сведенный к абстрактной структуре. И наконец, именно эта способность летать дает Маргарите и Мастеру возможность в конце романа навсегда покинуть пределы города:

Маргарита на скаку обернулась и увидела, что сзади нет не только разноцветных башен с разворачивающимся над ними аэропланом, но нет уже давно и самого города, который ушел в землю и оставил по себе только туман (367) 42.

Глазами Маргариты мы видим этот самолетик и весь город, пропадающий в тумане. Очертания пространства расплываются. И мы понимаем, что именно полет Маргариты сделал возможным побег ее и Мастера из Москвы 43.

*Авторизованный пер. с англ. А. Нестерова*

\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

1) Ранние версии этой работы были изложены на Славистической конференции Среднего Запада в Кливленде 3 марта 2005 г. и на Калифорнийском коллоквиуме славистов в Беркли 16 апреля 2005 г. Я благодарна участникам этих конференций, а также Ольге Матич, Эрику Найману, Ирине Паперно, Харше Раму, Илье Кукулину и Марии Майофис за их советы и помощь в доработке моей статьи.

2) *Булгаков М.* Собр. соч.: В 5 т. Т. 5. М.: Художественная литература, 1990. С. 251. Все цитаты из «Мастера и Маргариты» в тексте статьи будут в дальнейшем сопровождаться ссылками на пятый том этого издания с указанием (в скобках) номера страницы.

3) «Проуны» («проекты утверждения нового», 1919—1924) — пространственные модели утопической архитектуры, позволяли перевести супрематическую геометрию из плоскости в объем, в масштаб реальной городской среды; они же послужили основой неосуществленных архитектурных замыслов Лисицкого.

4) Для всякого, кто знаком с мифологией, окружающей булгаковский роман, задача, поставленная в статье, — исследовать способы конструирования пространства в тексте романа — не покажется чем-то вызывающе новым. Роман «Мастер и Маргарита» причудливым образом связан и с городом 1930-х годов, и с современной картой Москвы. Борис Мягков посвятил десятки страниц своей книги локализации тех зданий и ориентиров, с которыми связано действие романа, создав своего рода путеводитель, который, по словам автора, позволяет «пройти по “стране” Михаила Булгакова» (*Мягков Б.* Булгаковская Москва. М.: Московский рабочий, 1993. С. 8). Пространство «Мастера и Маргариты» дешифровано на множестве интернет-сайтов, а любая экскурсия по литературной Москве немыслима без упоминания Патриарших прудов и булгаковской квартиры. При том, что такого рода исследования помогают нам зримо представить городской пейзаж, в котором находятся Мастер и его возлюбленная, такая историко-литературная топография позволяет точнее прокомментировать реалии романа и удовлетворить наше любопытство, но мало добавляет к нашему пониманию пространственного мышления, пространственной ориентации Булгакова.

5) См.: *Beaujour Elizabeth Klosty*. The Uses of Witches in Fedin and Bulgakov // Slavic Review. 1974. Vol. 33. № 4 (December 1974). Р. 695—707; *Hoisington Sona.* Fairy-Tale Elements in Bulgakov’s *The Master and Margarita* // Slavic and East European Journal. 1981. Vol. 25. № 2 (summer 1981). Р. 44—55; *Natov Nadine.* The Supernatural in Bul-gakov and Gogol’ // The Supernatural in Slavic and Baltic Literature: Essays in Honor of Victor Terras / Ed. Amy Mandelker and Roberta Reeder. Columbus, OH: Slavica Publishers, 1988. Р. 246—260.

6) См.: *Stenbock-Fermor Elisabeth.* Bulgakov’s *The Master and Margarita* and Goethe’s *Faust* // Slavic and East European Journal. 1969. Vol. 13. № 3 (autumn 1969). Р. 309—325.

7) *Palmer Scott W.* Icarus, East: The Symbolic Contexts of Russian Flight // Slavic and East European Journal. 2005. Vol. 49. № 1 (spring 2005). Р. 19—47.

8) *Брюсов В.* Собр. соч.: В 7 т. Т. 4. М.: Художественнаялитература, 1974. С. 78.

9) ОбисторииавиациивСССРсм.: Soviet Aviation and Air Power: A Historical View / Ed. Robin Higham and Jacob W. Kipp. Boulder, CO: Westview Press, 1977.

10) *Whiting Kenneth R.* Soviet Aviation and Airpower under Stalin, 1928—1941 // Soviet Aviation and Air Power: A His-torical View. Р. 51.

11) *Bailes Kendall E.* Soviet Civil Aviation and Modernization, 1923—1976 // Soviet Aviation and Air Power: A Histori-cal View. Р. 170, 174.

12) Возможно, оптимистические ожидания, которые вызывало в сталинском СССР развитие авиации, лучше все-го были выражены в «Марше сталинской авиации», ставшем потом гимном ВВС. Его сочинили Павел Герман (стихи) и Юлий Хайт (музыка) в 1920 г; в 1931 г. текст песни был изменен. Цель каждого советского летчика — «преодолеть пространство и простор», чтобы контролировать незыблемость всех границ государства («И в каждом пропеллере дышит / Спокойствие наших границ»). Скорость путешествия по воздуху позволяет самолету преодолеть громадные расстояния за весьма ограниченное время, тем самым связать периферию, «пограничье», с центром страны. Кроме того, взгляд сверху позволяет летчику в реальности видеть очертание абстрактных границ страны, установить пределы «своей» территории и защищать ее.

13) *Kern Stephen.* The Culture of Time and Space: 1880—1918. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1983. Р. 1. О вли-янии авиации на восприятие пространства см. р. 242—257.

14) В СССР было довольно много женщин-авиаторов. (Об этом см. подробнее в статье Ю. Левинга в настоящем номере «НЛО». — *Примеч. ред.*)

15) О полете, авиации, литературе и визуальных искусствах см.: *Ingold Felix.* Literatur und Aviatik: Europдische Flug-dichtung, 1909—1927. Basel: Birkhдuser, 1978; *Goldstein Laurence.* The Flying Machine and Modern Literature. L.: Macmillan, 1986; *Hart Clive.* The Images of Flight. Berke-ley, CA: University of California Press, 1988. О спорах по поводу связей между историей советской авиации и русским переводом «Волшебника из страны Оз» см.: *Nesbet Anne.* In Borrowed Balloons: The Wizard of Oz and the His-tory of Soviet Aviation // Slavic and East European Journal. Vol. 45. № 1 (spring 2001). Р. 80—95. Катерина Кларк доказывает, что герой-летчик — один из главных персонажей в литературе соцреализма. Летчик становится «сыном» Сталина и принимает участие в ритуальном акте полета-самоосознания (*Clark Katerina.* The Soviet Novel: History as Ritual. 3rd ed. Bloomington and India-napolis, IN: Indiana University Press, 2000. Р. 124—129).

16) *Galassi Peter.* Rodchenko and Photography’s Revolution // Aleksandr Rodchenko / Ed. Magdalena Dabrowski, Leah Dickerman, and Peter Galassi. New York: The Museum of Modern Art, 1998. P. 120.

17) *Маяковский В.* Полн. собр. соч.: В 13 т. М.: Художественная литература, 1956—1961. Т. 1. С. 40. Это одно из стихотворений, для которых Лисицкий создал «графический аккомпанемент» в сборнике «Для голоса». См. факсимильноепереиздание: Vladimir Mayakovsky and El Lissitzky. For the Voice. Vol. 1. Cambridge, MA: MIT Press, 2000. P. 40—41.

18) Описание полета, исследование его возможностей мы встречаем у многих писателей, работавших в то же время, что и Булгаков. Яркий тому пример — научно-фантастический роман Александра Беляева «Ариэль», герой которого способен летать без каких-либо аппаратов и путешествует над улицами современного мегаполиса. Заставляет свою героиню отправиться в полет и Андрей Платонов в «Счастливой Москве», причем Москва в этом романе не только летит на самолете, но и прыгает с парашютом.

19) *Стайн Гертруда.* Пикассо / Пер. Н. Малыхиной // Стайн Гертруда. Автобиография; *Токлас Элис Б.* Пикассо (1938). Лекции в Америке. М., 2001. С. 388.

20) *Блок А.* Собр. соч.: В 8 т. Т. 3. М.; Л.: ГИХЛ, 1960. С. 33—34. Обзор дискуссий о том, насколько в этом стихотворении отразился интерес Блока к первым шагам авиации, см. в: *Чурсина Л.И.* Блок и авиация (По материалам периодики начала ХХ в.) // Александр Блок: Исследования и материалы / Под. ред. Ю.К. Герасимова, Н.Ю. Грякаловой и А.В. Лаврова. Л.: Наука, 1991. С. 221—227.

21) *Олеша Ю.* Избранное. М.: Художественная литература, 1974. С. 47 — 48.

22) Борис Гаспаров видит в «Мастере и Маргарите» и приемы кинематографического монтажа. Он показывает, что роман выстроен по двум параллельным линиям, пересекающимся в определенных точках-стыках. Этот монтаж получает разрешение в конце романа, когда два параллельных повествования заканчиваются почти тождественными упоминаниями о «пятом прокураторе Иудеи» (*Гаспаров Борис.* Из наблюдений над мотивной структурой романа М.А. Булгакова «Мастер и Маргарита» // Slavica Hierosolymitana: Slavic Studies of the Hebrew University. Vol. 3 / Ed. L. Fleishman, O. Ronen and D. Segal. Jerusalem: The Magnes Press, 1978. P. 216).

23) В статье, посвященной творчеству Лисицкого, Мэтью Дратт рассматривает эти «отсылки к реальному и абстрактному пространству». См.: *Drutt Matthew.* El Lis-sitzky in Germany, 1922—1925/ El Lissitzky, Beyond the Abstract Cabinet: Photography, Design, Collaboration / Ed. Margarita Tupitsyn. New Haven; L.: Yale University Press, 1999. P. 9—23.

24) The Great Utopia: The Russian and Soviet Avant-Garde, 1915—1932. New York: Solomon R. Guggenheim Museum, 1992. Plate 208. Сохраняюпунктуациюоригинала.

25) *Bois Yve-Alain.* El Lissitzky: Radical Reversibility // Art in America. 1988. Vol. 76. № 4 (April 1988). Р. 174.

26) Мотив опасности полета связывается в работе Бориса Гаспарова с темой смерти в воздухе и мандельштамовскими «Стихами о неизвестном солдате»: *Гаспаров Борис.* Смерть в воздухе (к интерпретации «Стихов о не-известном солдате» // Гаспаров Борис. Литературные лейтмотивы: Очерки русской литературы ХХ века. М.: Наука, 1994. С. 213—240.

27) «Третья Мещанская». Режиссер Абрам Роом, сценаристы Виктор Шкловский и Абрам Роом. Оператор Г. Гибер (Совкино, 1927).

28) «Светлый путь». Режиссер Григорий Александров, сценарий В. Ардова, оператор Б. Петров (Мосфильм, 1940).

29) Первоначально фильм предполагалось назвать «Золушкой» — до известной степени он и был парафразом этой сказки и сохранил многие ее черты. Укажем, например, на открывающие фильм титры, когда клин мультипликационных гусей летит бок о бок с движущимся по воздуху автомобилем. Александров сам говорил о присутствии в фильме сказочных, фантастических элементов, которые, в его представлении, были связаны с новейшими техническими достижениями — в связи с футурологической перспективой фильма он упоминает оптимистический «Марш авиаторов»: «Но ведь эти фантазии <…> опираются на реальный материал. Пафос фильма заключен в крылатых словах песни: “Мы рождены, чтоб сказку сделать былью”» (*Александров Г.В.* Эпоха кино. 2-е изд. М.: Издательство политической литературы, 1983. С. 255).

30) Заметим, что после своего экстатического полета Маргарита возвращается в город на открытой машине, летящей по воздуху. Если полет на половой щетке был движением из центра Москвы к периферии и дальше, то обратно в город Маргариту несет машина с «черным длинноносым грачом в клеенчатой фуражке и в перчатках с раструбами» на водительском сиденье (240).

31) При этом в полете Тани Морозовой есть и эротический компонент, доминирующий в соответствующем эпизоде у Роома, — Таня летит на свою собственную грядущую свадьбу.

32) Эмма Виддис доказывает, что эта сцена демонстрирует «нарождающуюся туристическую оптику советского кино. Онопревращаетразнообразиеимасштабтерриторийвединообразныйпейзаж» (*Widdis E.* Visions of a New Land: Soviet Film from the Revolution to the Second World War. New Haven; L.: Yale University Press, 2003. P. 142—143).

33) *Stites Richard.* Revolutionary Dreams: Utopian Vision and Experimental Life in the Russian Revolution. N.Y.; Oxford: Oxford University Press, 1989. Р. 171.

34) МайклПэриспишетосвязимотивовавиацииинациивранниханглоязычныхфильмах: *Paris M.* From the Wright Brothers to *Top Gun*: Aviation, Nationalism and Popular Cinema. N.Y.: St. Martin’sPress, 1995.

35) Комментируя полет Маргариты, Ирина Белобровцева и Светлана Кульюс отмечают: «В ранних редакциях романа полет Маргариты изображался иначе: она “царствовала” над улицей, куражилась, издеваясь над прохожими, инспирируя драки и перебранки, и наслаждалась безнаказанностью — словом, вела себя, как настоящая ведьма». *Белобровцева И., Кульюс С.* Роман Михаила Булгакова «Мастер и Маргарита»: Опыт комментария. Таллин: TPU Kirjastus, 2004. С. 252.

36) Soviet Aviation. M.; L.: State Art Publishers, 1939 (introduction, np.).

37) Ibid.

38) На описание глобуса Воланда мог повлиять пропагандистский контекст гражданской войны в Испании 1936—1939 годов. Вспомним, как показывает Сатана Маргарите свою «вещицу»: «Вот, например, видите этот кусок земли, бок которого моет океан? Смотрите, вот он наливается огнем. Там началась война. Если вы приблизите глаза, вы увидите и детали» (251). В газетах ежедневно публиковались карты, отражающие ход военных действий; многие современники Булгакова просто покупали карту Испании и вешали ее на стене, отмечая булавками и флажками перемещение линии фронта и места сражений (см., например: Солидарность народов с Испанской республикой / Под ред. П.И. Батова, Н.И. Гоффе и др. М.: Наука, 1972. С. 228—229). В Испании впервые военная авиация была использована для массовых разрушений городов (бомбежки Герники, Мадрида, Барселоны и др.) и атак на гражданское население (впоследствии эта тактика широко применялась во время Второй мировой войны). См. об этом, например: *Кольцов М.* Испанский дневник // Кольцов М. Избранные произведения: В 3 т. Т. 3. М.: ГИХЛ, 1957. С. 276, 278—279. Эпизод со смертью ребенка, который видит рассматривающая глобус Маргарита, мог быть на-веян репортажами о жертвах франкистских бомбежек во время этой войны. См. обэтомтакже: *Soria G.* Guerre et Revolution en Espagne. 1936—1939. P.: CDLP et Йditions Robert Laffont S.A., 1976. Vol. 1. Сокращенныйрусскийпереводподред. С.П. Пожарской: *Сориа Ж.* Война и революция в Испании. М.: Прогресс, 1987.

39) *Widdis Emma.* To Explore or Conquer? Mobile Perspectives on the Soviet Cultural Revolution // The Landscape of Stalinism / Ed. Evgeny Dobrenko and Eric Naiman. Seattle, WA: University of Washington Press, 2003. P. 235.

40) *Groys Boris.* The Total Art of Stalinism: Avant-Garde, Aesthetic Dictatorship, and Beyond / Transl. by Charles Rougle. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1992.

41) Джилиан Бир, говоря о полетах по воздуху в связи с Вирджинией Вулф, отмечает, что перспектива, открывающаяся с высоты птичьего полета, позволяет повествователю сохранить дистанцию между ним и текстом. За счет этого повествователь получает возможность дробить и структурировать текст романа. См.: *Beer Gillian.* The Island and the Aeroplane: The Case of Virginia Woolf // Nation and Narration / Ed. Homi Bhabha. L.; N.Y.: Routledge, 1990. P. 265—290.

42) Елена Михайлик рассматривает одну из ранних редакций последнего абзаца романа: там Воланд замечает некую «точку», а приблизившись, видит «мужественное лицо». Исследовательница полагает, что это лицо принадлежит пилоту и единственный самолет, который в изданном тексте романа видит перед собой Маргарита, был лишь одним из многих, высланных властями для уничтожения или поимки Воланда и его свиты (*Михайлик Елена.* Перемена адреса // НЛО. 2004. № 66. С. 93—97).

43) Еще один побег-полет мы встречаем у Булгакова в пьесе «Адам и Ева» (1931). После того как Ленинград уничтожен ядовитым газом, выжившие основывают лесную общину — подальше от мест жестоких боевых действий между СССР и капиталистическими странами. Коммуна «спасается» и в конце концов при желании может вернуться к средоточию цивилизации на самолете. По словам Дарагана, летчика, «весь земной шар открыт, и визу тебе не надо». Однако не ясно, кто же правит этим новым миром и от чего именно спаслись выжившие (*Булгаков М.* Собр. соч. Т. 3. С. 380).