Е. А. ЯБЛОКОВ

Художественный мир Михаила Булгакова

Я14

Е. А. ЯБЛОКОВ

Художественный мир Михаила Булгакова

Его ум требовал живой сказки;
душа просила покоя.

А. Грин. Золотая цепь

ИНСТИТУТ "ОТКРЫТОЕ ОБЩЕСТВО"
МЕГАПРОЕКТ
"ПУШКИНСКАЯ БИБЛИОТЕКА"
книги для российских библиотек

ЯЗЫКИ СЛАВЯНСКОЙ КУЛЬТУРЫ
Москва
2001

ББК 81.2Р
Я 14

Издание осуществлено при финансовой поддержке
Российского гуманитарного научного фонда
(*РГНФ*)
проект № 01-04-16067

Яблоков Е. А.

Я 14 Художественный мир Михаила Булгакова. – М.: Языки славянской культуры, 2001. – 424 с. – (Studia philologica).

ISBN 5-7859-0186-2

Булгаков относится к числу самых «читаемых» классиков, однако в работах литературоведов, в школьной и вузовской практике даются весьма разноречивые оценки произведений и творческой личности писателя. В предлагаемой монографии творчество Булгакова рассмотрено как художественное целое, обладающее устойчивыми структурными свойствами, — единый «булгаковский текст»; книга помогает ответить на вопрос: о чем писал этот автор на протяжении двух десятилетий и как относился к описываемой им реальности?

В поле зрения оказываются практически все произведения писателя: романы «Белая гвардия», «Записки покойника» и «Мастер и Маргарита», повести «Дьяволиада», «Роковые яйца» и «Собачье сердце», рассказы цикла «Записки юного врача», драмы и комедии, многие фельетоны, очерки, дневники, письма. Булгаковская проза соотносится как с историей европейских литератур, так и с произведениями других видов искусства (музыка, театр и др.); вместе с тем исследуются черты индивидуального стиля писателя и выстраивается система характерных для него «типажей», инвариантных сюжетных мотивов и фабульных «конфигураций».

Книга предназначена для специалистов-филологов, школьных учителей, студентов и старшеклассников, а также для широкого круга читателей, интересующихся русской литературой.

ББК 81.2Р

Outside Russia, apart from the Publishing House itself (fax: 095 246-20-20 c/o M153, E-mail: koshelev.ad@mtu-net.ru), the Danish bookseller G·E·C GAD (fax: 45 86 20 9102, E-mail: slavic@gad.dk) has exclusive rights for sales of this book.

Право на продажу этой книги за пределами России, кроме издательства «Языки славянской культуры», имеет только датская книготорговая фирма G·E·C GAD.

ISBN 5-7859-0186-2

© Е. А. Яблоков, 2001

Волгоградский

Введение

БЕЛОГВАРДЕЕЦ — САТАНИСТ — ПОСТМОДЕРНИСТ...

Среди русских писателей XX в. Михаил Булгаков принадлежит к числу бесспорных классиков; роман «Мастер и Маргарита» стал культовой книгой и — наряду с «Собачьим сердцем» — прочно занял место в системе массовой культуры; трудно сказать, пришлась бы по душе самому писателю подобная известность, но она его настигла.

Огромная популярность стимулирует появление все новых и новых работ, посвященных личности и творчеству Булгакова. При этом мощное нравственное воздействие булгаковских произведений (в первую очередь, вероятно, доминирующий в них пафос личности) вызывает резко противоречивое отношение к этому автору даже среди профессиональных филологов (по крайней мере, считающихся таковыми). Пример тому — достойные сожаления дискуссии о «душеполезности» его сочинений, в особенности романа «Мастер и Маргарита»: скажем, научный сотрудник ИРЛИ РАН провозглашает его «одной из самых опасных и разрушительных в духовном отношении книг»[1]. Заявляя, что «булгаковское понимание мира в лучшем случае основано на католическом учении о несовершенстве первозданной природы человека», и видя в «Мастере и Маргарите» воплощение «манихейской ереси»[2], строгие критики (не из бессилия ли перед «соблазном» проистекает подобная строгость?) полагают, будто успех романа обусловлен отнюдь не художественными достоинствами книги, а лишь оппозиционностью автора по отношению к официальной культуре и его трагической судьбой[3]. И, как раньше писателя подвергали остракизму в качестве «бело-

---

[1] *Любомудров А.* Душеполезна ли «главная книга» Булгакова? // Православная Москва. 1996. № 13. См. также: *Гаврюшин Н.* Литостротон, или Мастер без Маргариты // Вопросы литературы. 1991. № 8.

[2] *Дунаев М. М.* «Истина в том, что болит голова» // Златоуст. 1991. № 1. С. 310, 316.

[3] Там же. С. 308. — Рассуждение вполне в духе булгаковского Рюхина, по мнению которого бессмертие Пушкина было «обеспечено» убившим его «белогвардейцем» Дантесом. Применительно к самому Булгакову подобная логика звучала уже в конце 1920-х годов: например,

гвардейца» и «внутреннего эмигранта», так сейчас пытаются предать анафеме его «сатанинскую» книгу; в принципе подход остается прежним — отступление от заданной идеи воспринимается как преступление[4].

Однако стереотипы у каждого свои, поэтому, старательно стремясь свести своеобразие творчества Булгакова к какой-либо простой и «понятной» модели, истолкователи подчас впадают в забавную разноголосицу. Например, с «экзорцистскими» филиппиками соседствуют попытки причислить писателя к некоему вновь обретенному литературному направлению «христианского реализма»[5]. Одни объявляют Булгакова писателем «ненациональным» (а потому, естественно, вредным)[6]; другие поднимают его на щит как славного борца с масонами,

в тогдашней БСЭ сказано, что успех «Дней Турбиных» лишь в очень слабой степени допустимо связывать с художественными достоинствами пьесы: «главное в этом успехе следует приписать прекрасной игре актеров» (Булгаков // Большая советская энциклопедия. М., 1927. Т. 8. С. 26). То же самое будет утверждать в феврале 1929 г. Сталин в письме к Билль-Белоцерковскому; заявив, что спектакль «Дни Турбиных» «есть демонстрация всесокрушающей силы большевизма», он прибавляет: «Конечно, автор ни в какой мере "не повинен" в этой демонстрации» (*Сталин И. В.* Соч.: В 13 т. М., 1955. Т. 11. С. 328).

[4] Полемика с подобными проявлениями «синдрома вульгарного социологизма» (*Четина Е. М.* Евангельские образы, сюжеты, мотивы в художественной культуре: Проблемы интерпретации. М., 1998. С. 93) окажется успешной лишь при условии, что односторонним, тенденциозным интерпретациям будет противопоставлена целостная концепция булгаковского романа, учитывающая его внутренние закономерности именно как *художественного* произведения. Однако, к сожалению, в работе самой Е. Четиной евангельские мотивы «Мастера и Маргариты» рассматриваются изолированно от «остального» романа, поэтому контраргументы, выдвигаемые против суждений М. Дунаева и иже с ним, оказываются в основном голословными и не достигают цели.

[5] См., напр.: *Коханова В. А.* Пространственно-временная структура романа М. А. Булгакова «Белая гвардия». Автореф. дисс. … канд. филол. наук. М., 2000. С. 31.

[6] Ср.: «М. Булгаков является представителем той русской интеллигенции, которая идейно и культурно была сориентирована на западную лютеранскую традицию. Несмотря на то, что и сам Булгаков говорил о своей любви к Гоголю, и ученые это отмечают, истоки творчества писателя там — в Гете, Гофмане, Франсе, М. Твене, а не в народном национальном Гоголе» (*Шенцева Н. В., Карпов И. П., Коссова Е. А.* Новое о Булгакове: Учебно-методическое пособие для учителей-словесников и учащихся старших классов. Йошкар-Ола, 1993. С. 54). Далее учителям и учащимся в качестве «нового» сообщается: «Что же М. Булгаков выплеснул из себя в роман и через роман на читателей? <...> В роман свой М. Булгаков заложил и тоску, и головные боли, и страх смерти, пространства, одиночества. Это надо знать читателю, чтобы остеречься от проникновения всего этого в себя, имея в виду, что в художественной литературе в целом мы имеем дело с сознанием страстным, автором неочищенным» (С. 53, 57; см. также: *Карпов И. П.* Роман М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита» в православном прочтении // Открытый урок по литературе. Русская литература XX века: Планы, конспекты, материалы. Пособие для учителей. М., 1999. С. 349, 356). Любопытно, что прямо на следующей странице новый раздел открывается фразой: «Проверенный временем, роман М. Булгакова

убившими сначала Грибоедова с Лермонтовым, а затем и Есенина (об этом-то, как выясняется, и написан роман «Мастер и Маргарита»)[7]; третьи причисляют к «субкультуре русского антисемитизма»[8] (опять-таки относясь с подозрением, но уже по иной «статье»).

Разумеется, наследие талантливого художника существует независимо от тенденциозных оценок, и разумеется, приведя «для затравки» ряд броских цитат, мы вовсе не намерены утверждать, что в современном булгаковедении безраздельно господствуют субъективизм и предвзятость. О творчестве писателя написано немало интересных и глубоких исследований; многие из них (хотя, конечно, не все) указаны в нашем списке литературы. Но все же вопросов здесь пока больше, чем ответов; явная разноречивость мнений тем более заставляет задуматься об основных координатах эстетической системы Булгакова, об общей направленности его мироощущения, воплощенного в слове. И хотя концептуаль-

"Мастер и Маргарита" по праву занял свое место в школьной программе» (*Шенцева Н. В., Карпов И. П., Коссова Е. А.* Указ. соч. С. 58). Вообще среди «методической» литературы попадается немало любопытных сочинений; вот, допустим, еще один ценный совет учителю, преподающему *отечественную* литературу в выпускном классе: «Лучше бы заменить "Мастера и Маргариту" произведением К. С. Льюиса "Письма баламута" — тоже дьяволиада, но написанная с христианской позиции, доступно и занимательно. Кроме того, зло как Божий антипод дано в сказке К. С. Льюиса "Лев, колдунья и платяной шкаф". В "Мастере и Маргарите" слишком много противоречивого, чтоб в ней сумели разобраться ученики» (*Шамаева С. Е.* Библия и преподавание литературы. Воронеж, 1996. С. 258).

[7] См.: *Макарова Г. В., Абрашкин А. А.* Тайнопись в романе «Мастер и Маргарита». Н. Новгород, 1997. Принятый авторами способ обращения с булгаковским текстом хорошо иллюстрируется такими, например, пассажами: в распоряжении Воланда находится «отлично законспирированная и мощная организация с четкими целями и прекрасно отработанными способами их достижения» (с. 15); «Понтий Пилат есть идеальный правитель, уважающий в людях то, что собственно и составляет человеческую суть, что дано было *изначально* Предвечным Отцом прародителям людей: образ и подобие Божие, т. е. божественный разум и свободная воля. <...> Одну только ошибку и допустил прокуратор: приговорил к смерти предателя, имевшего только одну страсть — "страсть к деньгам" <...>. За это Пилат и ждал оправдания две тысячи лет: не следует человеку заменять собою Божий Промысел, ибо совесть грешника воскрешается не возмездием, а раскаянием, и один здесь путь для судящего и судимого» (с. 40); «Хитрый Берлиоз был настоящим фарисеем <...>. Он помог Мастеру напечатать отрывок романа, но "пристроил" рукопись не в своем журнале, а в одной из газет, а затем, увидев, что скандал вокруг отрывка слишком велик, решил обезопасить себя публикацией антирелигиозной поэмы о христианском Иисусе, "которого на самом деле никогда не было в живых"» (с. 44); «Невероятной силою своей любви Марго извлекает Мастера из <...> спасительной для него палаты дома скорби, в котором божественным провидением защищен он от адских сил. Вот грех Маргариты (Иудин грех) — целованием любви предает она Мастера» (с. 46).

[8] См.: *Золотоносов М.* «Мастер и Маргарита» как путеводитель по субкультуре русского антисемитизма (СРА). СПб., 1995.

ные изыски некоторых «интерпретаторов» явно неадекватны внутренней логике булгаковского художественного мира (а порой и просто смехотворны) — приходится признать, что сугубый объективизм и стремление к «безоценочности» взгляда тоже приносят не вполне желательные результаты.

Например, автор недавно вышедшей монографии (одной из наиболее глубоких в булгаковедении последних лет), поставив задачу описания творческого метода Булгакова и изучив конструктивные принципы организации текста романа «Мастер и Маргарита», приходит к выводу, что писатель выстраивает его «как игровую площадку, постулируя игровой принцип как тотальный. Это обусловливает двойственный характер любого компонента романа на любом уровне». Но если согласиться с тем, что в «Мастере и Маргарите» действительно имеет место «семантизация дуализма, наличия двойственности в любой описанной в романе ситуации, в любой фабульной линии, в любой расстановке героев»[9], то приходится заключить, что релятивностью проникнут и весь оценочный план произведения: «игра утверждается как одно из важнейших понятий аксиологии М. Булгакова»[10].

Исследовательница, сделавшая немало тонких наблюдений, практически избегает интерпретационного подхода к булгаковскому роману, по-видимому полагая, что констатация «двойственности» все объясняет. Однако вряд ли читатель, «профессиональный» или «непрофессиональный» (скажем, ученик выпускного класса), будет удовлетворен, когда в качестве базисной категории морально-философской концепции «Мастера и Маргариты» ему предложат самодовлеющее «игровое» начало: подобной установке на тотальную «постмодернистскую» иронию элементарно противоречит живое, непосредственное восприятие. А если к тому же речь идет не об «изолированном» тексте этого романа, но обо всем богатстве его связей с другими произведениями Булгакова, то становится еще более очевидно, что, при всей «семантизации дуализма», писательские симпатии и антипатии достаточно устойчивы и могут быть выявлены. Как бы ни удручали порой интерпретационные крайности, нам все же представляется, что исследователь булгаковского творчества на теперешнем этапе еще не может считать себя «свободным» от функции истолкователя, и чем сильнее «игровое начало» (а оно, бесспорно, весьма активно), тем важнее отыскать ту границу, за которой «игра» оканчивается и начинается нечто иное; филологический и культурологический анализ художественной формы призван быть и «смыслопорождающим».

Взгляд на прозу Булгакова в ее целостности — как на единый «булгаковский текст» — должен прояснить, казалось бы, простой вопрос: о чем писал этот автор на протяжении двух десятилетий и как относился к описываемой им реальности? Сегодня, через тридцать с лишним лет после того, как началась слава писателя[11], вопрос этот, как видим, все еще вполне правомерен даже в отношении отдельных его произведений и тем более актуален, когда речь идет о творчестве Булгакова в целом. Поэтому обнаружение черт сходства и плоскостей «взаимопересечения» между булгаковскими произведениями различных жанров будет для нас важнее, нежели поиск различий, обусловленных временем создания, биографическими, тематическими, жанровыми и т. п. факторами. Можно, конечно, говорить об известной динамике художественной манеры писателя — и все же, думается, допустимо пренебречь ею ради демонстрации устойчивых, глубинных признаков булгаковского художественного мира.

Булгаков вступил в большую литературу, имея за плечами немалый жизненный опыт и будучи вполне сформировавшейся личностью; вряд ли его мироощущение претерпело сколько-нибудь существенную эволюцию за время литературной работы, тем более что период этот оказался не очень продолжительным — около 20 лет[12]. Впрочем, даже если писатель начинает творить в юношеском возрасте, а завершает свой путь глубоким старцем, вопрос о глубине изменений, происходящих за это время в его личности, все же достаточно сложен; не так уж безосновательно мнение, согласно которому автор всю жизнь пишет «одну и ту же книгу», сколь бы ни казались непохожими друг на друга его произведения. В случаях же, подобных булгаковскому, тем более естественно предположить наличие достаточно устойчивой системы «типажей», инвариантных сюжетных мотивов и фабульных «конфигураций»; хитросплетения этой системы и будут прежде всего привлекать наше внимание.

Произведения Булгакова цитируются в основном по изданию: *Булгаков М. А.* Собр. соч.: В 5 т. М., 1989—1990, с указанием тома (курсивом) и страницы; ссылки на остальные источники даются в тексте в условном сокращении (полное описание см. в разделе «Литература»).

---

[9] *Белобровцева И. З.* Роман Михаила Булгакова «Мастер и Маргарита»: Конструктивные принципы организации текста. Тарту, 1997. С. 146—147.

[10] Там же. С. 96.

[11] Период в 18 месяцев (1965—1967 гг.), в течение которых были опубликованы три романа — «Белая гвардия», «Записки покойника» и «Мастер и Маргарита», П. Вайль и А. Генис назвали «булгаковским переворотом».

[12] В сущности, все время литературной деятельности Булгакова покрывается работой над двумя крупнейшими произведениями: «Белая гвардия» занимает его первую половину (1922—1925; 1929), «Мастер и Маргарита» — вторую (1928—1940): переделка финала «журнальной» редакции первого романа шла одновременно с началом работы над «романом о дьяволе».

Глава I

СЮЖЕТЫ И МЕТАСЮЖЕТЫ

1

Одной из важнейших черт булгаковской поэтики является многослойность сюжета, пародийная «диффузия» нескольких хронотопов в пределах одной сюжетной ситуации. Фабульные события, имеющие «современный» вид, вместе с тем вызывают отчетливые ассоциации с иными историческими эпохами: как правило, это античность времен Римской империи, Киевская Русь, а также европейская история рубежа XVIII—XIX вв[1]. Судя по всему, выбор (осознанный или бессознательный) именно этих эпох продиктован их «типологическим» сходством; главная общая черта — «апокалиптичность», ситуация резкого культурного слома, смены культурной парадигмы: 1) закат античности и начало христианской эры мировой истории, 2) возникновение Русского государства и эсхатологические ожидания конца первого тысячелетия, 3) эпоха Великой французской революции и Наполеоновских войн, 4) период войн и революций в России начала XX в. Реализуясь «симультанно» в нескольких (хотя и сходных) временны́х срезах, булгаковская фабула заключает в себе образ бесконечной исторической перспективы, в которой борьба культур и постоянные смены одного культурного «кода» другим выглядят как ситуация универсальная — бесконечная и, в сущности, самоценная.

Идея исторического «круговорота» традиционна в мировой культуре, поиски исторических «соответствий» — явление очень распространенное, и мысль о том, что современность представляет собой очередное воплощение исконного мирового «сценария», неоднократно звучала в философии и литературе рубежа веков. В качестве примера укажем на одного из популярнейших и плодовитейших русских писателей начала XX в. — А. Амфитеатрова, который в предисловии к своему четырехтомному научно-публицистическому исследованию об эпохе Нерона «Зверь из бездны» заявляет намерение провести «культурно-историче-

[1] В качестве «промежуточных» подтекстов булгаковских фабул выступают также события XVI (эпохи Ивана Грозного и Бориса Годунова, царствование Карла IX во Франции) и XVII вв.

ские параллели» между событиями I и XX вв.; при этом он намечает и типологически сходные «промежуточные» эпохи, каковыми считает XIV—XV вв. и начало XIX в. Общность четырех исторических периодов Амфитеатров усматривает в проявлениях религиозной, идеологической, политической экспансии и в явственных имперских тенденциях (Амфитеатров 1911—1916, т. 5, с. XXII—XXIII). Поскольку автор «Зверя из бездны» подходит к историческому исследованию с установками беллетриста, он ради наглядности и психологической доходчивости активно «сближает» реалии императорского Рима и Российской империи. Амфитеатров чужд пародии и не стремится создать гротескный образ (в отличие, например, от авторов «Всемирной истории, обработанной “Сатириконом”»), тем не менее прямота исторических параллелей делает его своеобразным предшественником Булгакова[2].

Булгаковское художественное мышление «архетипично», т. е. всегда направлено на демонстративное соположение знаков различных культурных эпох, совмещение культурных «кодов». Общеизвестно, какую значительную роль играют в произведениях этого писателя евангельские реминисценции. Сложные смысловые отношения, возникающие здесь между различными пластами новозаветных мотивов (Четвероевангелие — Апокалипсис), являются частью более широкого библейского подтекста, включающего многочисленные реминисценции

[2] Творчество Амфитеатрова было для Булгакова, судя по всему, небезразлично. По словам В. Катаева, в начале 1920-х годов Булгаков воспринимался «гудковцами» «на уровне фельетонистов дореволюционной школы — фельетонистов “Русского слова”, например, Амфитеатрова... Дорошевича <...> Мы были настроены к этим фельетонистам критически, а это был его идеал» (цит. по: Чудакова 1988в, с. 493). Стоит обратить внимание на пересказанную актером В. Топорковым со слов самого Булгакова историю его литературного дебюта: «Голодный, иззябший принес редактору опус.

— Через неделю.

Через неделю прием другой. Хватает за руки.

— Амфитеатров. Амфитеатрова знаете?

— Н-н-нет.

— Непременно прочтите. Вы же пишете почти как он. Дорогой мой! Талантище!!

— Значит, фельетон понравился?

— Что за вопрос! Гениально!

— Значит, напечатаете?

— Ни в коем случае! У меня семья!.. Но непременно заходите. Приносите еще что-нибудь... Амфитеатрова прочтите непременно!» (Лакшин 1987, с. 22—23). Кстати, персонаж одного из катаевских фельетонов этого времени — бедствующий начинающий писатель, чьим прототипом послужил Булгаков, — назван «русским Зола» (Катаев 1924, 5 янв.); характерно, что определение «маленький русский Золя» было дано в 1911 г. именно Амфитеатрову (см.: Спиридонова 1989, с. 61), оно было достаточно широко известно. Думается, этот писатель привлекал Булгакова не только как журналист, пишущий о современности, но и как автор документально-исторических книг.

из Ветхого Завета. Преимущественно (почти исключительно) связанные с Книгой Бытия, они тоже очень важны в булгаковских текстах: это сюжеты творения («Белая гвардия», «Роковые яйца», «Собачье сердце»), грехопадения и изгнания из рая («Белая гвардия», «Адам и Ева»), всемирного потопа («Белая гвардия», «Собачье сердце», «Адам и Ева»). Но христианские мотивы в качестве подсистемы входят у Булгакова и в более широкое ассоциативное поле мифопоэтических аллюзий, включаясь прежде всего в оппозицию «христианство / язычество». Мифологические, фольклорные реминисценции в его произведениях противостоят библейским как «языческие» — «христианским», но при этом слиты с ними в неразрывное «метакультурное» единство. Подобно тому как в библейской истории человечества писателя привлекают наиболее драматичные, «узловые» фрагменты Ветхого и Нового Заветов, мифологический подтекст его произведений обнаруживает связь с фундаментальными космогоническими сюжетами, в том числе с «основным мифом».

Булгаковский художественный мир пронизан коллизией «времени» и «вечности», которую каждый персонаж так или иначе испытывает на собственном опыте. «Архетипичность» сюжетных ситуаций и склонность к фантастике и гротеску сочетаются с потрясающей пластичностью характеров, жизнеподобием и «фельетонной» достоверностью конкретно-исторических деталей. Поэтому читатель у Булгакова поставлен в двойственную позицию: с одной стороны, историческая действительность, рассматриваемая «с точки зрения вечности», как бы лишается самоценности, получая черты пародийной «театральности» и окрашиваясь авторской иронией; с другой стороны, писатель вовсе не склонен провозглашать ничтожность и малоценность «преходящего»: воспринимая катастрофические события с позиции «временного» человека, живущего в «своей» эпохе и сталкивающегося со «своими» конкретно-историческими проблемами (сколь бы традиционны они ни были в масштабе вечности), мы призваны не отвергнуть это «сиюминутное» существование, но в полной мере проникнуться его уникальностью и остротой возникающих в нем морально-философских коллизий. Так, глядя на хорошую игру актеров, мы искренне сопереживаем героям пьесы, хотя ни на минуту не забываем, что перед нами сцена, а не «настоящая» жизнь.

2

Булгакова роднило со многими его современниками ощущение «последнего вздоха» исторической эпохи. В середине 1910-х годов в одной из важнейших своих книг «Смысл творчества» Н. Бердяев констатирует кризис культуры, достигшей внутреннего предела и порождающей мир символов взамен объяснения и преобразования реальности. «Основная проблема XIX и XX века, — пишет он, — проблема отношения творчества (культуры) к жизни (бытию)»; задача

человека, по мнению автора «Смысла творчества», — творить жизнь; культура же, утверждает Бердяев, всегда творила лишь отражение жизни и к началу XX в. исчерпала все свои потенции: «Философия и наука есть неудача в творческом познании истины; искусство и литература — неудача в творчестве красоты; семья и половая жизнь — неудача в творчестве любви; мораль и право — неудача в творчестве человеческих отношений; хозяйство и техника — неудача в творческой власти человека над природой. Культура во всех ее проявлениях есть неудача творчества, есть невозможность достигнуть творческого преображения бытия» (Бердяев 1989, с. 520—521). Настает момент, когда, говоря словами Шпенглера, «цивилизация» побеждает «культуру» и символы начинают доминировать над «живой жизнью»; на первый план выходит мифологизованный образ реальности — в которой, однако, продолжают обитать не мифические существа, а вполне реальные «смертные».

Подобным мироощущением пронизаны, например, катастрофические события романа «Белая гвардия». Политический катаклизм лишь проявляет и усиливает тенденции, которые раньше не были для персонажей явными. Пока жизнь плавно текла своим чередом, коллизия мифа и реальности не выглядела такой драматичной; ведь, например, быт — это тоже маленький «миф», выполняющий важную функцию защиты человека от неурядиц и передряг. Недаром в «Белой гвардии» идеализируется психологическая атмосфера дома Турбиных: здесь культурная мифология в ее обыденном, повседневном изводе смыкается с сакральным уровнем бытия. Однако автора романа интересует состояние эпохального кризиса — не столько даже политического, сколько философского (гносеологического и этического), когда все символы, все мифы перестают «работать» и эта их «недееспособность» вопиюще обнажается.

Насыщенность культурного пространства цитатами и реминисценциями осознают сами герои «Белой гвардии»: для них этот «культурный слой» подобен амальгаме, играет роль своеобразного зеркала, отражающего жизнь; таково, естественно, специфика «интеллигентского» сознания. Вся ментальность булгаковских персонажей ориентирована на культурные «знаки», поэтому они живут как бы в двух системах координат: в пространственно-временно́й реальности и в проекции многочисленных культурных ассоциаций. Мир, созданный Булгаковым, словно бы стремится стать «текстом», окончательно мифологизоваться, «завершиться» — и это важнейший признак того, что на самом деле идет прямо противоположный процесс: культурная парадигма рассыпается, и создававшийся веками «текст» культуры оказывается написан словно на чужом языке. Конечно, знаки, составлявшие этот «текст», никуда не исчезают: продолжают кое-как функционировать в умах и душах и мифологема «святой Руси» (*1*, 217) — тысячелетнего «Государства Российского», и идея «веры православной, власти самодер-

жавной» (*1*, 213), и образ «матери городов русских» (*1*, 282), и императив «народолюбия», и т. д. и т. п. Но в изменившихся условиях сохраняются лишь бессодержательные оболочки прежних «смыслов», и для героев «Белой гвардии» это оборачивается тяжелой драмой, хотя они и осознают нежизнеспособность «старой» культуры. Возникает ситуация своеобразного «зазеркалья», когда прежде всего теряется ощущение настоящего, так как вся мифологизованная реальность была ориентирована на прошлое. Культура символизирует «золотой век», но одновременно несет черты антиутопии: мертвая гармония противостоит живому хаосу.

Как писал Булгаков в очерке «Киев-город», «легендарные времена оборвались, и внезапно и грозно наступила история» (*2*, 307). В этот-то момент чувство реальности изменяет персонажам «Белой гвардии»: люди, которые полагали, что живут «в истории» и «встроены» в некоторый логичный и закономерный ход событий, вдруг обнаружили, что «выпали» из него; вернее — что берега этого процесса оказались размытыми и «история», как они ее себе представляли, обернулась безбрежной стихией. Герои романа, традиционно привыкшие апеллировать к вечным ценностям и в каком-то смысле отравленные этой привычкой, уже не могут чувствовать себя уверенно. Поэтому проблемы, стоящие перед ними, гораздо глубже, чем только необходимость политического выбора. Утрируя тему хаоса, восходящую к «Капитанской дочке», к «Бесам» Пушкина и Достоевского, Булгаков выстраивает ситуацию абсолютного этического кризиса, когда никакой поступок и никакая жизненная позиция не могут быть морально неуязвимыми: незыблемость нравственных принципов становится непозволительной роскошью. Ставя эти вопросы в традиционном для русской литературы плане, Булгаков не может противопоставить в духе Толстого «мифу» культуры — поток космической «живой жизни», свободно текущей вокруг и внутри человека. Констатируя драматическую коллизию, автор «Белой гвардии» не дает однозначного ответа, не призывает к решительному выбору между «мифом» и «жизнью», культурой и историей. Герои первого булгаковского романа мечтают обрести «ту жизнь, о которой пишется в шоколадных книгах» (*1*, 181); герои последнего романа обретают в итоге дом, словно явившийся из старой сказки. Показательно, однако, что ни в том, ни в другом случае подобный исход не оценивается автором однозначно положительно, хотя «по-человечески» притягателен для него.

3

Коллизия сказки и жизни, мифа и истории, определяющая не только мироощущение персонажей, но и авторскую позицию, воплощается в поэтике булгаковской прозы как своеобразный конфликт «культурных знаков» с фабульной реальностью. Еще в 1926 г. не очень доброжелательный критик писал, что «успех Михаила Булгакова — успех вовремя приведенной цитаты» (Шкловский 1990,

с. 301). Действительно, «цитатность» нужно считать здесь принципиальным свойством поэтики — это качество неоднократно отмечалось исследователями[3]; но высокая интертекстуальность произведений писателя объясняется ими по-разному. Одни полагают, что «Булгаков — художник консервативного типа, влюбленный в культуру и крайне озабоченный ее сохранностью» (Петровский 1990, с. 213); с точки зрения других, «бриколаж, которым занимался писатель Булгаков, был призван создать образ *абсурдного*, все старое перемешавшего и все пересоздавшего мира, образ обессмысленной культуры» (Золотоносов 1991, с. 100). Естественно, особый интерес в этом плане вызывает «закатный роман», хотя Булгакову изначально было присуще стремление к «созданию нового образа из "подручных" материалов — уже имеющихся в культуре образов и представлений и их осколков. В таком случае созданный образ — независимо от того, хотел этого художник или нет, — автоматически включает в себя все многообразие значений, связанных с возможностью его декодировки или прочтения на разных семантических уровнях, т. е. непосредственно сюжетный смысл высвечивается на фоне исторически закрепленных значений образа и связанных с ним эмоций, отношений, ассоциаций, реминисценций, жанровых ожиданий» (Смирнов 1994, с. 6). На наш взгляд, точнее говорить о сочетании разнонаправленных тенденций: в «перенасыщенности» булгаковского интертекста содержится и предпосылка к его «самоотрицанию». Так, в романе «Мастер и Маргарита», с одной стороны, явно предполагается интерпретация событий в рамках традиционной культурной парадигмы и читатель подталкивается к тому, чтобы «редуцировать» события к евангельскому сюжету; но, с другой стороны, эта «программа» предстает как ложный путь, и в итоге читатель обречен колебаться между культурным стереотипом и «объективным» смыслом происходящего. В целом интертекст выполняет амбивалентную функцию, что вполне соответствует двойственной природе булгаковского художественного мира (это свойство будет в дальнейшем неоднократно подчеркиваться).

«Обостренное чувство архетипа, присущее Булгакову, позволяло ему моделировать события так, что нынешние исследователи находят десятки литературных источников и реминисценций с совпадением в штрихах и деталях — тогда как в подавляющем большинстве случаев это всего лишь обращение к генетическим корням европейской культуры» (Смирнов 1993, с. 145). Действительно, используемые писателем источники не столь уж многочисленны и большей частью узнаваемы; попытки отыскать у него следы неких редкостных книг скорее всего останутся безрезультатными. Другое дело, что для сегодняшнего

[3] Например, М. Йованович прибегает к выражению «компилятивный образ» (Йованович 1982, с. 47); Л. Милн (Milne 1990) говорит об эффекте «палимпсеста», сравнивая многослойность булгаковских реминисценций с пергаменом, на котором сквозь текст проступают более ранние письмена.

Волгоградский государственный университет

читателя оказываются экзотичными некоторые тексты, которые для человека начала XX в. были вполне обычными: например, Евангелие или произведения античных авторов, знакомые дореволюционным гимназистам (вместе с классическими языками) лучше, чем многим сегодняшним выпускникам филологических факультетов. Об интертекстуальных связях булгаковских произведений написано множество работ; мы тоже, разумеется, будем касаться этого вопроса, поскольку иначе анализ творчества Булгакова просто невозможен. Вероятно, наши наблюдения помогут обнаружить кое-какие новые аспекты проблемы, но целостное исследование и систематизация булгаковского интертекста остаются делом будущего. Особенно это касается литературных источников XX в., поскольку часто очень трудно определить, какого рода связи здесь наличествуют, «генетические» или «типологические».

Предположительно можно утверждать, что подверженность писателя влиянию современной ему литературы была высокой и включала даже тех авторов, к которым, по устоявшемуся мнению, Булгаков относился скептически или прямо негативно (А. Белый, Б. Пильняк и др.). Если же говорить о признанных литературных авторитетах начала века, можно заметить, что Булгаков не только глубоко проникся их творчеством, но в отдельных случаях действительно работал «компилятивным» методом, варьируя «чужой» материал и приспосабливая его для своих целей.

4

В качестве примера обратимся сначала к небольшому тексту — рассказу «Ханский огонь», сюжет которого может быть представлен как пересечение двух аллюзионных полей: топика рассказа в значительной мере обусловлена влиянием двух известнейших современников Булгакова — Л. Андреева и И. Бунина. Факт знакомства Булгакова с творчеством Андреева сам по себе не подлежит сомнению, поскольку тот относился к числу наиболее популярных, можно сказать модных, авторов первых десятилетий XX в. Что касается Бунина, то В. Катаеву в начале 1920-х годов странно было обнаружить, что Булгаков знаком с творчеством этого писателя: «для меня, помню, было удивительно, как вдруг Булгаков прочел наизусть конец "Господина из Сан-Франциско". Блок, Бунин — они, по моим представлениям, для него не должны были существовать! Его литературные вкусы должны были кончаться где-то раньше» (цит. по: Чудакова 1988а, с. 304). Тем не менее «архаист» Булгаков, судя по всему, достаточно хорошо знал творчество Бунина; любопытно, кстати, что в повести «Собачье сердце» он дал фамилию автора «Окаянных дней» «социал-прислужнице» (*2*, 203) профессора Преображенского горничной Зине.

Сперва коснемся андреевских реминисценций[4]. Как можно заметить, в «Ханский огонь» перешли, хотя и в радикально переосмысленном виде, две центральные метафоры пьесы «Савва»[5]: это образ «голого человека» и мотив огня-«светопреставления», кардинально обновляющего бытие. Обе метафоры наполняются у Булгакова грустно-ироническим содержанием и фактически пародируются. Тот рукотворный апокалипсис, о котором мечтал андреевский Савва, в рассказе «Ханский огонь» может считаться уже состоявшимся. Люмпенская проповедь ненависти к «вещам» достигла цели. Герой Андреева пояснял: «Остерегайся вещей! Ты не смотри, что они молчат, — они хитрые и злые. И их нужно уничтожить»; «Тогда все будут бедные. Богатый — отчего он богат? Оттого, что есть у него дом, деньги, забором он отгородился. А как не будет у него ни домов, ни денег, ни забора...» (Андреев 1990, с. 385, 404). У Булгакова сохранившийся в неприкосновенности великолепный дворец лишь подчеркивает своим блеском то обстоятельство, что культура «вещей», частью которой он является, умерла. В условиях господства лозунга «Война дворцам!» дворец-музей, будучи вроде бы «нейтральной территорией», не может не испытывать постоянного давления со стороны враждебного окружения. Нейтралитет непрочен; особенно резко контрастирует с ампирной роскошью вызывающе обнаженное тело «голого» — человека «с разными ногами»: «правая толще левой, и обе разрисованы на голенях узловатыми венами» (*2*, 385).

Одним из поводов к тому, чтобы в памяти Булгакова в конце 1923 — начале 1924 г. актуализовался андреевский символ, могла стать повесть Ю. Слезкина «Голый человек», написанная в августе 1923 г. в Кролевце, на Украине. В эти дни писатели обмениваются письмами: Булгаков сообщает, что закончил повесть «Диаволиада» (*5*, 417), а Слезкин — что пишет «невероятно смешную комбинацию на фоне современного провинциального быта» (цит. по: Чудакова 1988а, с. 264); речь идет как раз о повести «Голый человек» (хотя назвать ее «невероятно смешной» можно с большой натяжкой)[6].

---

[4] Трудно установить, читал ли Булгаков все произведения Андреева, публиковавшиеся в дореволюционных собраниях, но, по нашим наблюдениям, наиболее пристальное его внимание привлекли тексты, которые были включены в четвертый том известного восьмитомного Собрания сочинений Андреева, выходившего в издательстве А. Ф. Маркса. Может быть, это случайное совпадение, но не исключено, что по каким-то причинам именно этот том читался Булгаковым внимательнее, чем другие.

[5] Андреевские пьесы Булгаков скорее всего знал с юности, например в репертуар киевского театра Соловцова входил «весь Андреев» (Смелянский 1989, с. 17).

[6] Водевильная ситуация в повести основана на том, что распространившаяся среди жителей небольшого городка привычка появляться на пляже в обнаженном виде приводит к фантасмагорическим последствиям: «голого человека» — местного красавца, налогового инспектора по имени Илларион Михайлович Прикота, — начинают вылавливать по всему уезду (ситуация отчасти напоминает эпилог «Мастера и Маргариты»). Здесь не только звучат гого-

Для андреевского Саввы нагота была символом первобытного равенства: «Нужно, чтобы теперешний человек голый остался на голой земле»; «Голая земля — понимаешь? Голая земля, и на ней голый человек, голый, как мать родила. Ни штанов на нем, ни орденов на нем, ни карманов у него — ничего» (Андреев 1990, с. 385, 403). И, будто в соответствии с этой доктриной (хотя штаны все же наличествуют), в рассказе «Ханский огонь» среди «царства вещей» появляется вполне энергичный «новый человек»: «Человек был совершенно голый, если не считать коротеньких бледно-кофейных штанишек, не доходивших до колен и перетянутых на животе ремнем с бляхой "1-е реальное училище", да еще пенсне на носу, склеенное фиолетовым сургучом» (*2,* 384). Причем сторож Иона, чью точку зрения использует повествователь, замечает, что у «голого» «бородка подстрижена, как у образованного человека» (*2,* 385). Это явно не «человек толпы», а ее «лидер» — идеолог; и гол он, так сказать, по принципиальным соображениям, его нагота вызывающа. Иона про себя называет незнакомца «голой чумой» (*2,* 387) — такая характеристика вызывает в памяти повесть «Роковые яйца»,

левские интонации, но и присутствуют явные реминисценции из «Бесов» Достоевского, разумеется, пародийные: например, Прикоту, своей красотой напоминающего Ставрогина, объявляют агентом «тайной организации, подрывающей основы существующего строя рядом тонко обдуманных скандалов» (Слезкин 1924, с. 225); чтобы противостоять происка м, из Киева собирается прибыть некий известный литератор К. с лекцией на тему «Проблема обнаженного тела и советская власть» (там же, с. 228). Фигура «голого» мистифицируется, среди горожан ходят причудливые мнения о нем: «Так, например, на базаре все чаще и чаще стали связывать появление голого человека с понижением курса рубля, утверждая, что голый человек — не просто голый человек, но *"голый"* в переносном смысле, то есть — лишенный всяких источников существования. Вспоминали даже 20-й год, когда каждый опасался остаться голым, а раздетых ночной порой оказывалось видимо-невидимо» (там же, с. 227). Звучат и проповеди о том, что «голый» — это якобы «сын человеческий», то есть Мессия (там же, с. 234). Отметим кстати, что в период создания повести Слезкина и рассказа Булгакова зафиксированы первые отечественные нудисты, ср. запись в булгаковском дневнике от 12 сентября 1924 г.: «на днях в Москве появились совершенно голые люди (мужчины и женщины) с повязками через плечо "Долой стыд". Влезали в трамвай. Трамвай останавливали, публика возмущалась» (Булгаков 1997, с. 71). Обратим также внимание на очерк середины 1923 г. «Шансон д'этэ»: «Пляж у нас, господин, замечательный... Останетесь довольны. В воскресенье — чистый срам: голые, ну в чем мать родила, по всей реке лежат. <...> (В сторону.) Что же это за люди, прости господи! Днем голые на реке лежат, ночью их черти по лесу носят!» (*2,* 329). Характерно и название булгаковского фельетона «По голому делу» (октябрь 1924 г.). Уместно привести слова из письма А. Гдешинского Булгакову от 17 октября 1929: «Мне почему-то вспоминается, как ты когда-то на Андр<еевском> сп<уске> процитировал за столом стишок (Саши Черного, кажется): «Я в этот мир явился голым и шел за радостью, как все, кто спеленал мой дух веселый»» (Вахитова 1991, с. 233), — неточно цитируется стихотворение Саши Черного «В пространство» (из цикла «Бурьян»), впервые опубликованное в 1911 г. в газете «Киевская мысль» (см. там же, с. 234).

где мотив «чумы» и нашествие «голых гадов» причудливо связываются с темой Гражданской войны.

Предельно опростившийся «интеллигент новой формации» выглядит в рассказе Булгакова не только «новым Адамом»[7], но и «новым дикарем», и возник он, вероятно, не только из андреевской драмы, но и из статьи Дм. Мережковского, появившейся в том же 1906 г., что и «Савва», — «Грядущий Хам». «Воцарившийся раб и есть хам», — читаем в статье (Мережковский 1991, с. 42—43), и этому вполне созвучна ситуация в булгаковском рассказе, где «дикарь» выступает главным идеологом[8].

Представляется не случайным, что писатель, отказавшийся от первоначального заголовка «Антонов огонь» (см.: Овчинников 1988, с. 140—141), дал своему рассказу название «Ханский огонь»: очень уж созвучны слова «ханский» и «хамский». Ветхозаветное имя Хам означает «жар» (Шифман 1993, с. 272), и этим своеобразно подчеркивается одна из главных булгаковских идей, состоящая в том, что в «огне» равно повинны оба враждующих лагеря. Несмотря на существенные, по-видимому, изменения по сравнению с ранней редакцией рассказа, в окончательном его тексте сохранились детали, в какой-то мере оправ-

[7] «В идеологиях нудизма или движения за абсолютную сексуальную свободу можно обнаружить следы "ностальгии по Раю", стремление вновь обрести райскую жизнь, ту, что была до изгнания человека на Землю, когда не существовало греха и не было разрыва между блаженствами тела и души» (Элиаде 1994, с. 128—129). «"Нагота" и "одетость", как мистически-метафизические определения, встречаются на каждом шагу в духовной письменности, и не только в христианской, но и во внехристианской. <...> Перед лицом вечности все должны разоблачиться от всего тленного и стать нагими. И понятна отсюда пустота души, лишившейся большей части своего содержания» (Флоренский 1914, с. 235—236). Характерна в этой связи практика секты адамитов (адамиан) — в соответствующей статье Энциклопедического словаря Брокгауза—Ефрона (т. 1, стб. 422) говорится: «Епифаний Кипрский <...> так называет секту, последователи которой собирались в своих церквах нагими. Они назывались и слыли воздержниками и девственниками. Если бы показалось, что кто-нибудь подвергся падению, то его уже не принимают в собрание, ибо говорят, что он Адам, вкусивший от древа, и осуждают его на изгнание как бы из рая, т. е. из своей церкви... Церковь свою почитают раем, а самих себя общниками Адама и Евы. Сведения об адамитах дает под другим названием Климент Александрийский». В XV в. среди таборитов адамиты составляли ядро «строгих» коммунистов (Каутский 1924—1925, т. 1, с. 220). Показательно, что в рассказе Булгакова «голый» выступает как обличитель распутства, называя мать Тугай-Бега «знаменитой развратницей первой половины девятнадцатого века», причем это отнюдь не клевета, ср. слова повествователя: «Неистощимая в развратной выдумке, носившая всю жизнь две славы — ослепительной красавицы и жуткой Мессалины» (*2,* 388).

[8] Ср. также дневниковую запись от 26 декабря 1924 г., сохранившую слова Булгакова, сказанные на вечере у редактора «Недр» Н. Ангарского: «Нынешняя эпоха — это эпоха свинства»; по поводу резко возразившего на эти слова Н. Ляшко автор дневника замечает: «От хамов нет спасения» (Булгаков 1990б, с. 36).

дывающие первоначальный заголовок. Фамилия «голого» — Антонов, и звучит она в рассказе в контексте разговора о том, что дворец был построен при «князе Антоне Иоанновиче» (*2,* 386). Не менее важно, что именем, принадлежавшим некогда «князю-строителю», оказывается назван и «князь-разрушитель» — последний из Тугай-Бегов, приехавший в Советскую Россию инкогнито под видом иностранца (*2,* 391). Заметим, что «конфигурация» мотивов в рассказе явно предвосхищает «Мастера и Маргариту»: прибывший в Москву / Подмосковье «иностранец» (кстати, Бездомный называет Воланда «эмигрантом, перебравшимся к нам» — *5,* 17) попадает на «лекцию» (экскурсия Ионы и речь «голого» / монолог Берлиоза), а затем сжигает (своими руками / через посредство «свиты») здание / несколько зданий.

Очевидным поводом к тому, что Тугай-Бег в финале поджигает свой бывший дворец[9], стала встреча с воинствующим «голым». Видимо, не случайно герои-антагонисты в рассказе имеют и одинаковые отчества — Семен Иванович (*2,* 387) и Антон Иванович: их вражда оказывается как бы противостоянием братьев[10], которые пошли разными дорогами — но, заметим, оба приобрели равно демонические черты; «голому гаду» противостоит одинокий «волк», и благополучного исхода в их борьбе быть не может.

[9] Учитывая важное значение «наполеоновских» ассоциаций для Булгакова, в произведениях которого мотив пожара чаще всего получает подтекстный смысл «пожара Москвы» (подробнее см. ниже), можно усмотреть в образе князя-«поджигателя» аллюзии на реальное историческое лицо — генерал-губернатора Москвы Ф. Ростопчина. Так, по свидетельству генерала Вильсона (английского представителя при фельдмаршале Кутузове), Ростопчин с помощью нескольких друзей поджег при приближении французов свой подмосковный дворец в Воронове; при этом сгорела не только мебель, но также коллекции и картины, и Ростопчин был очень доволен подобным результатом. Правда, в 1814 г. он писал графу Воронцову: «Бонапарт, чтобы сбросить грех на другого, наградил меня званием поджигателя, и многие русские этому верят, хотя я потерял в этой истории около миллиона, так как Вороново и все постройки сгорели; мой загородный дом, сожженный по прямому приказанию Бонапарта, обошелся мне в 150 тыс. рублей; моя библиотека, мои картины, эстампы, физические инструменты — все было разграблено и разгромлено!» (цит. по: Валлотон 1991, с. 181, 350). «Этот совсем уж не поэтичный русский Нерон из офранцуженных татар в позднейшие годы настолько запутался и изоврался в истории московского пожара, что, кажется, и сам не был уверен, умирая, он ли сжег Москву, другой ли кто» (Амфитеатров 1911—1916, т. 8, с. 101—102).

[10] Соперничество Тугай-Бега и «голого», двух «близнецов»-антагонистов, получает и эротический подтекст, ср. эпизод в спальне: «В нише из розового тюля стояла двуспальная кровать. Как будто недавно еще, в эту ночь, спали в ней два тела. <...> портрет последней княгини на мольберте — княгини юной, княгини в розовом. <...> Раз триста уже водил Иона экскурсантов в спальню Тугай-Бегов и каждый раз испытывал боль, обиду и стеснение сердца, когда <...> чужие глаза равнодушно шарили по постели. Срам. Но сегодня особенно щемило у Ионы в груди от присутствия голого...» (*2,* 390). Позднее мотив соперничества «ветхого» и «нового» Адамов из-за женщины найдет фабульное воплощение в пьесе «Адам и Ева».

Точно так же подчеркнуто внешнее сходство Тугай-Бега с другим его заочным врагом — «научным Эртусом», пишущим историю дворца: «Александр Эртус, образованный человек в таких же самых очках, как и князь» (*2,* 394). Эртуса зовут Александром Абрамовичем: этнический облик имени очевиден; но характерно, что и образу Тугай-Бега придана «семитская» черта — он картавит, причем именно произнося фамилию Эртуса (*2,* 394), отношение к которому у князя, разумеется, такое же, как к «голому»: «Этого Эртуса я повешу вон на той липе <...> А рядышком <...> знаешь, кого пристроим? Вот этого голого. Антонов Семен» (*2,* 394—395). М. Чудакова полагает, что «сквозь построение рассказа "Ханский огонь" просвечивает "Дубровский"» (Чудакова 1995, с. 540): «И Дубровский, и булгаковский князь — чужие в родном доме. Новые люди, отнявшие у них родовое гнездо, ведут себя с ними оскорбительно. <...> Эртус в кабинете князя — малоприятное зрелище и для автора рассказа, но он победитель и поздно пытаться выдворить его из этого кабинета: эти попытки неизбежно приведут к новому хаосу» (там же, с. 541—542). Однако, думается, логика Булгакова несколько иная и дело не только в «праве сильного»: доля вины за все, что происходит с дворцом, лежит как на новых «хозяевах», так и на прежних владельцах.

В драме Андреева «Савва» огонь, по мысли главного героя, призван исцелить человечество (ср. подзаголовок пьесы — «Ignis sanat»[11]), хотя звучат и серьезные сомнения в полезности такого лечебного средства. Но в рассказе, написанном бывшим врачом, никаких иллюзий насчет благотворного действия огня нет: огонь, зажженный и поддерживаемый идейными врагами-«братьями», — не лекарство, но болезнь. Фразеологизм «антонов огонь» имеет здесь поэтому глубокий смысл: это метафора гангрены междоусобной войны, дьявольского пламени, что жжет изнутри и не сулит никакого обновления, а уж тем более — надежд на «тысячелетнее Царство Христово». К ряду апокалиптических ассоциаций подключаются ветхозаветные реминисценции. Библейский пророк Иона смог убедить жителей грешной Ниневии в необходимости покаяния, вследствие чего Господь отвратил от города «пылающий гнев свой» (Иона 3: 8); но похожий на чеховского Фирса княжеский камердинер, а ныне музейный сторож Иона в рассказе Булгакова бессилен наставить враждующих на путь истинный и усмирить вырвавшееся пламя.

[11] Сестра писателя Н. А. Земская вспоминала, как в 1915 г., приехав из Москвы в Киев, «из сада заглянула в комнату, где жил Миша со своей первой женой. И первое, что мне бросилось в глаза, это через всю комнату по оштукатуренной стене написано по-латыни: Quod medicamenta non sanant, mors sanat "Что не излечивают лекарства, то излечивает смерть". Это из Гиппократа, древнегреческого врача. И другое изречение: Ignis sanat. Это не было написано, но, если вы помните, в "Мастере и Маргарите" огонь лечит. Когда Мастер и Маргарита улетают из своего подвала, огонь лечит, огнем сжигается подвал» (Земская 1988, с. 53—54). Обратим внимание, что в рассказе князь Тугай-Бег, выйдя «из огня», «ныряет во тьму», а Воланд вместе со свитой, «закончив все огнем» (*5,* 360), «кидается в провал» (*5,* 372).

Вполне в духе андреевской драмы социально-философская проблематика сочетается в рассказе «Ханский огонь» с экзистенциальной. Вся пьеса «Савва» пронизана сомнениями персонажей в «действительности» бытия, в «правдоподобности» происходящего, в «реальности» собственного существования. При отсутствии религиозной веры, показывает Андреев, политический радикализм — лишь оборотная сторона солипсизма и агностицизма. Потому и мечтает Савва о «новой попытке» для человека: «Ему мешает глупость, которой за эти тысячи лет накопилась целая гора. Теперешние умные хотят строить на этой горе, — но, конечно, ничего, кроме продолжения горы, не выходит. Нужно срыть ее до основания — до голой земли» (Андреев 1990, с. 385). Понятно, что герой стремится, уподобившись Богу, повторить акт творения: «В огне и громе перейти хочу я мировую грань!» (там же, с. 422).

Что же касается диалектического «двойника» Саввы — бывшего семинариста Сперанского, то с его точки зрения акт творения, может быть, еще и не состоялся: «Весьма возможно, что в действительности мы не существуем, вовсе не существуем» (там же, с. 410), ср. тоже пародийно звучащую фразу Чебутыкина из чеховских «Трех сестер»: «Может быть, нам только кажется, что мы существуем, а на самом деле нас нет» (Чехов 1985, т. 10, с. 278—279, 292)[12]. А кроме того, в мире отсутствует какое-либо творящее начало: «Никакого Бога нет. <...> И дьявола нет. Ничего нет. И людей тоже нет. И зверей тоже нет. Ничего нет» (Андреев 1990, с. 379). Тут сама собой вспоминается беседа Воланда с Берлиозом и Бездомным: «— А дьявола тоже нет? — вдруг весело осведомился больной у Ивана Николаевича.

— И дьявола... <...>

— Ну, уж это положительно интересно, — трясясь от хохота, проговорил профессор, — что же это у вас, чего ни хватишься, ничего нет!» (*5*, 45)[13].

Как бы посредине между трагическим богоборцем и комическим нытиком стоит в андреевской пьесе персонаж, приходящийся родным братом первому и

[12] Ср. в «мольериане» Булгакова «Полоумный Журден» реплики философа Панкрасса (заимствованные из мольеровского «Мещанина во дворянстве»): «Сударь, философия учит нас, что не должно быть вполне решительных суждений. Вам может казаться, а факт на самом деле может и не существовать» (*4*, 130).

[13] По-видимому, общий для Андреева и Булгакова источник этого диалога — роман «Братья Карамазовы» (Жолковский 1995, с. 578), конкретно — эпизод, когда Федор Павлович заставляет Ивана и Алешу поочередно отвечать на его вопросы (Достоевский 1988—1991, т. 9, с. 152). Мотив «небытия», «запредельного» существования, связанный с политическим катаклизмом (в духе героев Андреева, Горького, Бунина), находим также в комедии Н. Эрдмана «Мандат» (1924 г.), писавшейся одновременно с рассказом «Ханский огонь»: «*Олимп Валерьянович.* Значит, опять ничего нет — ни ее, ни меня, ни вас? <...> Все люди ненастоящие. Она ненастоящая, он ненастоящий, может быть, и мы ненастоящие?!» (Эрдман 1990, с. 77, 80).

идейным наследником второму, — алкоголик и трагикомический философ абсурда. Недаром, кстати, сам автор хотя и назвал пьесу «Савва», именно Тюху полагал «истинным героем этой драмы» (Андреев 1990, с. 549). Обратим внимание, что полное имя данного персонажа — Антон; «домашняя» же его форма не только содержит образ безволия и вялости (по аналогии со словом «тюфяк»), но и ассоциируется с греческим «Тюхе» — именем божества, олицетворявшего судьбу как случайность, символизировавшего изменчивость мира и неустойчивость всякой его формы (МНМ, т. 2, с. 515). Подобное «наследство» закономерно для андреевского героя, воплощающего наиболее близкую драматургу философскую позицию — мир как хаос безумия, в котором люди не понимают друг друга и даже, возможно, не существуют, а существуют лишь кривляющиеся «рожи»: «Рожи одни есть. Множество рож. Все рожи, рожи, рожи» (Андреев 1990, с. 379).

Эпоха «Ханского огня» отчасти напоминала времена, когда писалась андреевская драма (годы первой русской революции), с той разницей, что абсурдность происходящего выразилась многократно сильнее. «Новые» люди, подобные «голому», не желают помнить никакого родства с прежним миром; у князя Тугай-Бега, наоборот, есть лишь прошлое: всякое «сейчас» для него — уже запредельное бытие. Словно Сперанский из пьесы «Савва», булгаковский персонаж теряет чувство реальности при виде самого себя в кавалергардском мундире на фотографии рядом с Николаем II: «— Не может быть, — громко сказал Тугай и оглядел громадную комнату, словно в свидетели приглашал многочисленных собеседников. — Это сон. — Опять он пробормотал про себя, затем бессвязно продолжал: — одно, одно из двух: или это мертво... а он... тот... этот... жив... или я... не поймешь... <...> По живой моей крови, среди всего живого шли и топтали, как по мертвому. Может быть, действительно я мертв? Я — тень? Но ведь я живу» (*2*, 397—398).

Огонь, призванный разрешить эту драматическую коллизию, как и в пьесе Андреева, ничего не разрешает. Безысходный «антонов огонь» как символ братоубийственного и призрачного абсурда по-своему тождествен «последнему» смеху Антона-Тюхи, погибающего в окружении «рож».

5

В произведениях Бунина образ исторической катастрофы встречается многократно; один из ярких примеров — рассказ «Несрочная весна», оконченный 5 октября 1923 г. и вышедший в начале 1924 г. в парижском журнале «Современные записки» (№ 18). В феврале того же года в ленинградском «Красном журнале для всех» появился рассказ «Ханский огонь». Не исключено, что Булгаков, работая над ним, успел прочесть «Несрочную весну» (кстати, рассказ

Бунина открывал номер журнала), во всяком случае между двумя текстами обнаруживается весьма существенная перекличка. Бунинские мотивы в подтексте «Ханского огня» переплетаются с андреевскими.

Прежде всего обращает на себя внимание ряд фабульных совпадений. В обоих рассказах действие происходит в начале 1920-х годов; у Бунина датировка более точная: «июнь 1923 года» (Бунин 1988, т. 3, с. 65). В том и другом случаях в центре событий — бывший княжеский дворец, чудом уцелевший в годы Гражданской войны и превращенный в музей[14]; в бунинском рассказе он располагается в «подмосковных лесах» (там же, с. 64), а в рассказе Булгакова экскурсанты приезжают «из Москвы на дачном поезде» (*2,* 384).

Как Бунин, так и Булгаков ориентируют повествование на точку зрения человека, вынужденного приспосабливаться к новой эпохе, но психологически и «идейно» принадлежащего прошлому. Текст бунинского рассказа — это фрагмент письма из Москвы «в Европу» (там же, с. 55) к другу-эмигранту; естественно, точка зрения здесь двойственна: отправитель письма, будучи участником описываемых событий, выступает и в качестве комментатора «со стороны». Что касается «Ханского огня», то две эпохи с гротескной экспрессией сталкиваются здесь в «старорежимном» сознании сторожа Ионы; в каком-то смысле он находится в той же позиции, что и бунинский рассказчик: он «осколок» умершей цивилизации, обитающий среди ее реликтов; недаром экскурсанты говорят о нем: «Классный старик <...> Его самого бы в музей» (*2,* 389). Исторический катаклизм уже совершился, и в обоих случаях подчеркивается та непостижимая моментальность, с которой вчера еще живая культура сегодня стала безжизненными руинами. Естественна аналогия с геологической катастрофой, ибо это было «такое великое и быстрое крушение Державы Российской, равного которому не знает человеческая история» (Бунин 1988, т. 3, с. 63).

В рассказе Бунина Россия «опять превратилась в Московщину» (там же, с. 56), история Тугай-Бегов у Булгакова тоже напоминает о доимперском периоде в истории России. Позиция бунинского рассказчика прямо соотносится со взглядами самого писателя: «теперешняя Москва» для героя «Несрочной весны» «очень противна» (там же), и легко понять, какую сторону поддерживает Бунин,

[14] Есть основания соотнести по этому признаку булгаковский рассказ и с повестью М. Пришвина 1922 г. «Мирская чаша (19-й год XX века)»: ее автобиографический герой — создатель и хранитель «музея усадебного быта», организованного в ампирном дворце; основное содержание повести составляют впечатления героя от деревенских нравов революционного времени и его размышления на историософские темы, о соотношении «верховой» и «низовой» культур и т. п. (см.: Пришвин 1982—1986, т. 2). Повесть не публиковалась при жизни автора, но 9 октября 1922 г. в газете «Новости» были напечатаны главы «Музей усадебного быта» и (без заглавия) «Раб обезьяний», а немного раньше, 14 сентября, в газете «Московский понедельник», — глава «Чан».

противопоставляя «Московщину» Империи[15]. Булгаков же (и в этом его существенное отличие), как отмечалось, показывает экстремизм и варварство обеих враждующих сторон — бунинская тема «московщины» решается у него в духе афоризма Наполеона: «Grattez le Russe — trouverez un Tartare»[16]. Тугай-Бег, выросший в ампирном дворце, европейски образованный и без труда маскирующийся под иностранца, «европейцем» все же не стал — не случайно его дворец называется «Ханская ставка» (*2,* 84). Князь ведет родословную от татарских мурз и «диковинно похож на портрет раскосого в мурмолке» (*2*; 394): у него такие же «раскосые блестящие глаза» (*2,* 391); он бешено «скалит зубы» (*2,* 393), «щерится» (*2,* 394), на губах его выступает «беловатая пенка» (*2,* 395), и мечтает он лишь об одном — как будет вешать, вешать и вешать: «Честное слово, я найду товарища Антонова на дне моря, если только он не подохнет до той поры или если его не повесят в общем порядке на Красной площади. Но если даже повесят, я перевешу его на день-два к себе. Антонов Семен уже раз пользовался гостеприимством в Ханской ставке и голый ходил по дворцу в пенсне, — Тугай проглотил слюну, отчего татарские скулы вылезли желваками, — ну что ж, я приму его еще раз, и тоже голого. Ежели он живым попадется мне в руки, у, Иона!.. не поздравлю я Антонова Семена. Будет он висеть не только без штанов, но и без шкуры!» (*2,* 395). Сходны функции мотива «татарской крови» и в произведениях Бунина; так, в «Суходоле» рассказчик повествует: «много было среди наших легендарных предков знатных людей вековой литовской крови да татарских князьков» (Бунин 1988, т. 2, с. 218); но «восточная» кровь здесь явно возобладала над «западной» — недаром рассказывает Наталья: «В Суходоле с татарками за стол садились! Вспомнить даже страшно.

— То есть с арапниками? — спросили мы.

— Да это все едино-с, — сказала она.

— А зачем?

— А на случай ссоры-с.

— В Суходоле все ссорились?

[15] Ср. фрагмент лекции «Великий дурман», читавшейся Буниным в Одессе в сентябре-октябре 1919 г.: «Думали и твердили все поголовно, с детской восторженностью, в начале марта семнадцатого года: “Чудо, великое чудо! Бескровная революция! Старое, насквозь сгнившее рухнуло — и без возврата!”

Что? Богоносец? Чудо? Бескровная?

Трезвый “богоносец” сотворил такое бескровное чудо, перед которым померкли все чудеса, сотворенные им во хмелю. Толки о чуде оказались чудовищными по своей легкомысленности и недальновидности. Да и насчет старого ошиблись. Старое повторилось чуть ли не йота в йоту, только в размерах, в нелепости, в кровавости, в бессовестности и пошлости еще неслыханных. Нет, “не прошла еще древняя Русь”! Я утверждал это упрямо в свое время, утверждаю и теперь — увы, еще с большим правом» (Бунин 1998, с. 59—60, 105).

[16] «Поскребите русского — обнаружите татарина».

— Борони бог! Дня не проходило без войны! Горячие все были — чистый порох» (там же, с. 216—217). В рассказе «Ханский огонь» такое же внезапно налетевшее «азиатское» бешенство заставляет князя поджечь дворец — своими руками уничтожить то, в чем воплощена вся его прежняя жизнь, хотя перед этим он говорил Ионе: «Народное — так народное, черт их бери. Все равно. Лишь бы было цело» (*2,* 393).

В качестве особой темы отметим и переклички булгаковского рассказа с романом А. Белого «Петербург», сокращенная редакция которого вышла в Берлине в 1922 г., незадолго до написания «Ханского огня». Автор «Петербурга» создал образ русского дворянства, восходящего к татарам; «под европейскими сюртуками молодого поколения, призванного ныне оздоровить мир, течет "восточная" кровь; под покровом "порядка" стабилизуются и вот-вот готовы выплеснуться подсознательные сокрушительные инстинкты» (Долгополов 1988, с. 300); показателен, например, эпизод сна Николая Аполлоновича, в котором к нему является «монгольский предок»: «И Николай Аполлонович вспомнил: он — старый туранец — воплощался многое множество раз; воплотился и ныне: в кровь и плоть столбового дворянства Российский империи, чтоб исполнить одну стародавнюю, заповедную цель: расшатать все устои; в испорченной крови арийской был должен разгореться Старинный Дракон и все пожрать пламенем; стародавний восток градом невидимых бомб осыпал наше время. Николай Аполлонович — старая туранская бомба — теперь разрывался восторгом, увидевши родину; на лице Николая Аполлоновича появилось теперь забытое, монгольское выражение» (Белый 1981, с. 236; в редакцию 1922 г. данный фрагмент вошел с незначительными изменениями — см.: Белый 1935, с. 228). Кстати, образ «пламенных драконов», угрожающих оплоту «западной» цивилизации (в булгаковском варианте — Москве), возникнет и в «Роковых яйцах»; вполне справедливо замечание, что «повести Булгакова явно нуждаются в анализе, между прочим, и на фоне прозы Белого тех лет» (Богомолов 1988, с. 326).

В начале 1920-х годов, когда «восточные» мотивы в литературе распространились во многом под влиянием «скифов» и «евразийцев»[17], Булгаков, как и Бунин[18], вовсе не был склонен идеализировать «восточную» составляющую рус-

[17] Ср.: «Культура России не есть ни культура европейская, ни одна из азиатских, ни сумма или механическое сочетание из элементов той и других. Она — совершенно особая, специфическая культура <...> Ее надо противопоставить культурам Европы и Азии как срединную, евразийскую культуру. <...> Мы должны осознать себя евразийцами, чтобы осознать себя русскими. Сбросив татарское иго, мы должны сбросить и европейское иго» (Евразийство 1992, с. 375).

[18] Взгляды Бунина хорошо иллюстрирует его статья 1925 г. «Инония и Китеж», посвященная 50-летию со дня смерти А. К. Толстого: «Стоя среди российского солончака, имитируя Пушкина, играя заигранным словечком Герцена, некоторые бахвалятся: "Да, скифы мы с раскосыми глазами!"

ского национального характера; «татарское» начало предстает для него символом хаоса и ассоциируется с временем «усобиц» — в духе «Слова о полку Игореве». В то же время, при всей «западнической» ориентации, Булгаков осознает невозможность избавиться от «татарского ига», которое присутствует не «вне», но «внутри» русской души. «Гражданская война» личности с самой собой — ситуация явно абсурдная (впрочем, по логике Булгакова, не более абсурдная, чем любая гражданская война), однако, увы, реальная.

Характерно, что писатель, как замечает М. Чудакова, не только сознавал тюркское происхождение своей фамилии, но и считал необходимым подчеркивать это начало в своем роду: как известно, псевдонимом «К. Тугай» (т. е. «князь Тугай»?) подписан один из фрагментов «романа о дьяволе» — «Мания Фурибунда», переданный в альманах «Недра»; работая в середине 1930-х годов над «Записками покойника», Булгаков дал «герою этого романа, подчеркнуто близкого к автору, <...> фамилию Максудов, "татарская" окраска которой еще очевидней, чем его собственной» (Чудакова 1988а, с. 27). Трудно сказать, положительную или отрицательную роль в судьбе Максудова сыграла «татарская» кровь, зато весьма показательно, что, создавая в тот же период драму «Александр Пушкин», Булгаков вложил в уста явного пушкинского недоброжелателя Долгорукова уничтожающую характеристику противников поэта: «Ненавижу! Дикость монгольская, подлость византийская, только вот штаны европейские... Дворня! Холопия! Уж не знаю, кто из них гаже» (*3,* 482). Это говорится об аристократах — «цвете нации»; таким образом, отголоски «Ханского огня» слышатся в булгаковском творчестве и через десять лет после создания этого рассказа.

Как у Бунина, так и у Булгакова чудом уцелевший дворец символизирует всю погибшую цивилизацию: «Я в Петербурге почувствовал это особенно живо: в тысячелетнем и огромном доме нашем случилась великая смерть, и дом был теперь растворен, раскрыт настежь и полон несметной праздной толпой, для которой уже не стало ничего святого и запретного ни в каком из его покоев» (Бунин 1990, с. 79). С этим фрагментом «Окаянных дней» явственно перекликается сцена «Ханского огня», когда Иона ведет экскурсию по дворцу: «Проходила вереница чужих ног по коврам, <...> чужие глаза равнодушно шарили по постели» (*2,* 390).

В сущности, тема гибели дома в «Ханском огне» решается автором в том же ключе, что и в написанном ранее рассказе «№ 13. — Дом Эльпит-Рабкоммуна».

Скифы! К чему такой высокий стиль? Чем тут бахвалиться? <...> Толстой говорил: "Моя ненависть к монгольщине есть идиосинкразия; это не тенденция, это я сам. Откуда вы взяли, что мы антиподы Европы? Туча монгольская прошла над нами, но это была лишь туча, и черт должен поскорее убрать ее без остатка. Нет, русские все-таки европейцы, а не монголы!" <...> Будем же крепко помнить о Толстых среди "монгольского" засилья и наваждения!» (Бунин 1998, с. 164—165).

В обоих случаях хозяева берегут дома, надеясь, по существу, на чудо, но чуда не происходит, и дома гибнут. В «№ 13» аутодафе совершается руками «варваров» — показательны размышления Аннушки в финале: «Люди мы темные. Темные люди. Учить нас надо, дураков» (*2,* 249); во втором случае дом гибнет от рук прежнего владельца, в котором ненависть к «варварам» оказалась сильней, чем любовь к прошлому. При этом гибель дома в обоих произведениях представлена как событие не случайное, а закономерное: в качестве символа погибшей цивилизации дом обречен, ибо империя, которую он «олицетворяет», объективно была нежизнеспособна, подобно Риму эпохи упадка (ср., например, этимологию фамилии бывшего домовладельца, Эльпит, в которой соединены значения «Бог» и «катастрофа», — Гаспаров 1994, с. 96). Недаром в обоих рассказах подчеркнут мотив разврата, «блуда»[19]. Показательны, например, такие детали «блестящего» прошлого дома № 13, как визит Распутина и ночная оргия в кв. № 3: «Смуглый обладатель сейфа, торговец живым товаром, Борис Самойлович Христи, гениальнейший из всех московских управляющих, после ночи у Де-Баррейна стал как будто еще загадочнее, еще надменнее» (*2,* 242—243). Сходное впечатление вызывает и таинственная обитательница кв. № 2: «Счета женщины гасил человек столь вознесенный, что у него не было фамилии. Подписывался именем с хитрым росчерком» (*2,* 243), — ср. в рассказе «Ханский огонь» повествование о княгине-матери, «любовнице Николая Палкина» (*2,* 388). «И до самых верхних площадок жили крупные массивные люди. Директор банка, умница, государственный человек, с лицом Сен-Бри из "Гугенотов", лишь чуть испорченным какими-то странноватыми, не то больными, не то уголовными глазами, фабрикант (афинские ночи со съемками при магнии), золотистые выкормленные женщины» (*2,* 243). Даже во дворе дома № 13 помещена обнаженная женщина — «каменная девушка у фонтана» (*2,* 242). Стало быть, суть свершившегося политического катаклизма — это превращение гнезда аристократического разврата в «коммуну рабов»; ср. пьесу «Зойкина квартира», где главная героиня делает попытку сочетать обе модели: основать тайный притон под носом у «жилтоварищества»[20]. Гибель «дома Эльпита» в огне — кара за совокупный грех прежних и нынешних обитателей. Как уже говорилось, огонь в булгаковских рассказах начала 1920-х годов не «лечит», а лишь губит, ибо это огонь «внутренний», явно напоминающий дьявольское пламя.

[19] Сопоставление российской истории XIX—XX вв. с эпохой Нерона — прием, на котором построена книга А. Амфитеатрова «Зверь из бездны»; ср. характеристику Агриппины, матери Нерона: «В разных Фульвиях, Ливиях, Юлиях, Мессалинах, Поппеях были, конечно, общие с Агриппиною черты. Но поставьте этих женщин рядом с Агриппиною, и Фульвия покажется просто взбалмошною мужик-бабою (virago); Ливия — "Улисс в юбке", как звал ее Калигула, — "синим чулком", специалисткою дворцовой политики, какими, например, была так богата в России эпоха Николая I и первых двух десятилетий Александра II: великая княгиня Елена Павловна, графиня Блудова и т. п.; Юлия — сентиментально-распутною "титанидою" двадцатых или тридцатых годов XIX столетия; Мессалина — полоумною нимфоманкою, а Поппея — заурядною современною флиртисткою, которой демонически эффектный ореол придали исключительно отдаление девятнадцати веков да любовь такого всегреховного чудовища, как цезарь Нерон. За всеми этими именами <...> чувствуется еще некоторая борьба охватившего их мрака с какими-то остатками душевного света, хотя мерцающего очень тускло, редко, случайно. Агриппина — сплошной мрак, самодовлеющий, спокойный и гордый собою. Это — порок, чувствующий себя дома, сознающий свое право быть пороком, порок comme il faut» (Амфитеатров 1911—1916, т. 6, с. 304—305).

Перед лицом грандиозного исторического катаклизма герои Бунина и Булгакова закономерно испытывают глубокий экзистенциальный кризис — столь серьезный, что его можно было бы назвать гносеологическим. Подобно Сперанскому из пьесы Андреева «Савва», герои «Несрочной весны» и «Ханского огня» теряют ощущение границы между реальностью и грезой, между жизнью и смертью. Как бунинский герой-рассказчик, так и булгаковские Иона и Тугай-Бег — это люди, генетически связанные с уже несуществующей цивилизацией, «живые мертвецы». Герой Бунина, «один из уцелевших истинно чудом среди целого сонма погибших» (Бунин 1988, т. 3, с. 63), говорит: «Я непрестанно чувствую, как тлеет, рвется самая последняя связь между мною и окружающим меня миром, как все больше и больше отрешаюсь я от него и ухожу в тот, с которым связан был я не только весь свой век, с детства, с младенчества, с рождения, но даже и до рождения: ухожу в "Элизей минувшего", как бы в некий сон» (там же, с. 63—64). Недолгое пребывание «в прошлом» обостряет кризис до предела: «Некто, уже тлевший в смрадной могильной яме, не погиб, однако, до конца <...> Но, друг мой, проходит ли даром человеку смерть, хотя бы и временная! <...> И начал я оглядываться кругом все пристальнее, вспоминать свою домогильную жизнь все явственнее... И росло, росло наваждение: нет, прежний мир, к которому был причастен я некогда, не есть для меня мир мертвых <...> Да, я чудом уцелел, не погиб <...> Но что может быть у меня общего с этой новой жизнью, опустошившей для меня всю вселенную! Я живу, <...> — но с кем и где?» (там же, с. 64—65).

[20] Возможно, в тех булгаковских произведениях, где возникает образ тайного притона разврата, «откликнулся» сенсационно популярный в начале XX в. роман Амфитеатрова «Марья Лусьева»; ср., например, кульминационную сцену «Зойкиной квартиры» — неожиданную скандальную встречу Аллы и Гуся (*3,* 138—139) — и реплику амфитеатровской содержательницы притона, «генеральши Рюлиной»: «— Уж у меня этого быть не может, как у других, — гордилась она, — чтобы муж жену сюрпризом встретил или знакомый знакомую опознал. Никаких дурацких альбомов и смотрин на удачу! Я все заранее в расчет принимаю. Мне о каждой моей и о всяком клиенте всегда вся подноготная до последней поршинки известна!» (Амфитеатров 1911—1916, т. 13, с. 103).

В булгаковском рассказе, как уже отмечалось, герой тоже теряет чувство реальности, ощутив себя на грани бытия и небытия и не понимая, в какую сторону от этой грани он движется (*2,* 397—398). Не сумев разобраться в непростом экзистенциальном вопросе, Тугай-Бег сжигает вместе с дворцом и свое прошлое, собственную жизнь, совершая символическое самоубийство, после чего «ныряет во тьму» (*2,* 39), не умирая физически, но уходя в небытие (ср. различие между смертью и небытием, о котором в романе «Мастер и Маргарита» говорит Воланд голове Берлиоза во время бала, — *5,* 265).

«Присутствие» данного бунинского текста в произведении Булгакова представляется вполне закономерным. Для мироощущения писателя и его героев весьма характерно состояние экзистенциального распутья, «диффузии» потустороннего и посюстороннего миров, взаимопроникновение которых осуществляется в самых различных формах — как жанровых (например, использование структуры «замогильных записок» в рассказе «Морфий», романе «Записки покойника»), так и фабульных (мотив путешествия в «царство мертвых» в романах «Белая гвардия», «Мастер и Маргарита», пьесах «Адам и Ева», «Блаженство»). Соответственно, многим булгаковским персонажам, как и героям Бунина, свойствен пассеизм, стремление к «отказу» от будущего (от времени вообще), к уходу в идиллическое «безвременье» — в вечность. Отсюда экспликация в булгаковских текстах всякого рода «пограничных» положений человека между жизнью и смертью: мы видим персонажей, «воскресших из мертвых» в метафорическом смысле (Алексей Турбин, Мастер); умерших и пребывающих в потустороннем мире (Най-Турс, Николка, Жилин в романе «Белая гвардия»); являющихся действующими лицами неких запредельных снов (персонажи пьесы «Бег»); покойников, являющихся в видениях (брат героя в рассказе «Красная корона», Крапилин в пьесе «Бег»); умерших, но продолжающих «общаться» с живыми через посмертно обнародованные тексты (Поляков в рассказе «Морфий», Максудов в «Записках покойника»); мертвых, которые по своему «онтологическому статусу» неотличимы от живых (Мастер, Маргарита и другие персонажи последнего булгаковского романа); уцелевших в мировой катастрофе, но оказавшихся в ничтожном меньшинстве на фоне погибшей цивилизации («Адам и Ева»); наконец, живых, совершающих путешествие во времени, фактически приравненное к выходу в «потустороннюю» реальность (Рейн, Милославский, Бунша, Иван Грозный в пьесе «Блаженство»). Выражаясь в духе Сперанского из андреевской пьесы «Савва», «мертвые» в художественном мире Булгакова «действительно существуют» (Андреев 1990, с. 393).

6

Наряду с литературными реминисценциями, важную роль в булгаковских произведениях играют, как известно, реминисценции музыкальные, а среди «цитируемых» музыкальных произведений ведущее место принадлежит музыкально-драматическому жанру (опера, оперетта). Оперные варианты литературной классики («Евгений Онегин», «Пиковая дама», «Демон», «Фауст» и проч.) составляют особую группу, и в ряде случаев принципиально важно определить, на какой «вариант» классического сюжета — литературный или оперный — ориентирован у Булгакова тот или иной эпизод. Музыкальный интертекст булгаковских произведений был предметом исследования в ряде работ (см., напр.: Платек 1989), хотя до полноты картины еще далеко.

Коснемся музыкальных аллюзий в романе «Белая гвардия». В общей «мистериально-буффонадной» (М. Петровский) атмосфере булгаковского художественного мира все серьезные, «высокие» смыслы опосредуются пародией, травестируются. В основе такой эстетики — мироощущение, выраженное, например, в 1931 г. О. Мандельштамом:

Там, где эллину сияла
красота,
Мне из черных дыр зияла
срамота.

Греки сбондили Елену
по волнам,
Ну, а мне соленой пеной
по губам.

(*Мандельштам 1990, т. 1, с. 170—171*)

Однако трагизм разрыва между мифологически-сакральным и пошло-бытовым в булгаковском романе снят «карнавальностью» его атмосферы. В «Белой гвардии» неоднократно звучит слово «оперетка», подчеркивающее фарсовую сущность происходящего; и «поразительно уместно в этом контексте имя Петлюры — видного театрального критика» (Крюкова 1992, с. 10). Впервые слово «оперетка» в романе употребляет Тальберг, а вслед за ним — повествователь: на трех страницах (*1,* 196—198) оно повторяется восемь раз и таким образом прочно входит в «тезаурус». Хотя в дальнейшем Тальберг в романе практически не появляется, ощущение легковесной мимолетности происходящего уже не исчезает — несмотря на то, что «оперетка», по словам повествователя, «вышла <...> не простая, а с большим кровопролитием» (*1,* 197). Весь гетманский период в истории Украины XX в. представлен «опереткой, невсамделишным царством» (*1,* 223), поскольку воспринимается как анахронизм 300-летней давности: Алек-

сей Турбин называет гетмана «невиданным властителем с наименованием, свойственным более веку XVII, нежели XX» (*1,* 223). Но и «оплот» «белой гвардии», магазин «Парижский шик» мадам Анжу, — это тоже явная «оперетка» (Петровский 1989, с. 23), где совершается полукомическое переодевание героев, совмещаются политика и будуар, оружие и женское белье: «в лучах дамские шляпы, и корсеты, и панталоны, и севастопольские пушки» (*1,* 267); кстати, последняя деталь при описании магазина повторяется неоднократно, и возникающие при упоминании о Севастополе «толстовские» ассоциации делают контраст еще более вопиющим. Если полковник Малышев в «Белой гвардии» помещается в модном магазине, то генерал Хлудов в «Беге» — в станционном буфете (*3,* 277); ср. интерпретацию «Бега» Станиславским: «По линии Врангеля — погибает трон Петра IV в Москве <...> По линии Хлудова — *гибнет Родина,* перед ним в лице Врангеля балаган и Петрушка» (цит. по: Булгаков 1990а, с. 566).

Пародирование с помощью «опереточного» материала заставляет вспомнить оффенбаховские «оперы-буфф» на мифологические сюжеты — «Орфей в аду» и «Прекрасная Елена». Оффенбах пародировал оперы на античные темы: так, музыка «Орфея в аду» — остроумный сплав из «серьезных» интонаций, напоминающих Моцарта и Глюка, с канканом и буффонадой (Михеева и Орелович 1982, с. 29). Что касается «Прекрасной Елены», то «античная» фабула заключает здесь острую сатиру на политическую ситуацию во Франции середины XIX в.[21].

[21] Традиция пародийного использования мифологических сюжетов складывалась еще в античные времена. Ср. данную Г. Буассье характеристику эпохи Августа, когда, с одной стороны, создается «Энеида» — религиозная поэма, роль которой подобна роли «Комедии» Данте в XV в., с другой — книга Овидия: «Что касается религии, <...> то стоит прочесть "Метаморфозы" для того, чтобы убедиться, что смысл ее был совершенно утрачен. Самые почтенные легенды в повествовании Овидия превращаются в легкомысленные историйки, рассказываемые с улыбкой. Боги в них совершенно лишены своего величия. Можно ли серьезно относиться к этому Нептуну, горячащемуся "больше, чем прилично благовоспитанному лицу", к этой Венере, "постоянно занимающейся своими нарядами и увеличивающей свои прелести с помощью небольших хитростей", к этому Сильвану, вечно упрекаемому за то, "что он хочет казаться моложе, чем есть на самом деле", или к этому Юпитеру, занятому любовными похождениями и хвастливо заявляющему после победы над простою смертною: "Моя жена этого не узнает, а если и узнает, что значит несколькими ссорами больше или меньше?". Поколение, забавлявшееся подобными рассказами, было, может быть, более неизлечимо-безбожно, нежели то, которое рукоплескало страстным увлечениям Лукреция» (Буассье 1914, с. 194—195). Говоря о литературе нового времени, можно вспомнить о традиции И. Котляревского, создавшего на рубеже XVIII—XIX вв. ироикомическую поэму «Энеида», в которой мифологический вергилиевский сюжет пародийно переплетается с историей Украины и современными автору проблемами. Например, о «близости» Венеры и Марса, которая лейтмотивом проходит через булгаковский роман, Котляревский пишет так:

Подчеркивая «опереточность» политической ситуации, изображенной в булгаковском романе, М. Петровский вспоминает и об одной из оперетт Ш. Лекока: «Подобно тому, как в Париже 70-х годов XIX века "Дочь мадам Анго" выглядела сатирой на Третью республику, так в Киеве 1918 года она с неизбежностью становится сатирой на гетманщину» (Петровский 1989, с. 23). Уже само имя бывшей хозяйки магазина «Парижский шик», мадам Анжу, ассоциируется с именем героини оперетты: мадам Анго — традиционный образ французского театра XVIII—XIX вв., вульгарная простолюдинка с повадками знатной дамы, разбогатевшая во время революционной смуты. Сюжет оперетты Лекока связан с эпохой Директории во Франции (1795—1799 гг.), и это ассоциативно сближает его с ситуацией на Украине, правительство которой с 14 ноября 1918 г. по 20 ноября 1920 г. также именовалось Директорией: ее председателем вначале был писатель В. Винниченко (Петлюра командовал войсками), а с 10 февраля 1919 г. председателем стал Петлюра — которого в булгаковском романе «на французский несколько манер» (*1,* 228) величают Симоном. Характерно, что политическая программа Украинской Директории здесь никак не проявлена (ее как бы и нет вовсе), а петлюровское движение представлено как стихийная волна без «беретов» и реальных лидеров.

В оперетте Лекока как пародия на «серьезные» сцены у Верди или Мейербера дан эпизод заговора роялистов против Директории. В «Белой гвардии» главные герои тоже «роялисты»: по крайней мере, пьют здоровье государя императора (*1,* 212); мортирный дивизион формируется полковником Малышевым из добровольцев монархической ориентации (*1,* 245—246), хотя при этом «монархизм» лишен реального основания и явно пародируется.

События на Украине и судьба «белой гвардии» неразрывно связаны с исходом Первой мировой войны; историческая ситуация оказывается диаметрально противоположной той, что сложилась в начале 70-х годов XIX в.: если Франко-прусская война привела к поражению Парижской коммуны[22], то в 1918 г. «гал-

Венера молодицей смелой,
Живя с военными, слыла,
Битки в трактирах с ними ела,
Без церемоний пунш пила;
Привыкла щеголять в шинели,
Спать на соломенной постели,
Горелку с перцем продавать,
Мыть офицерские манишки,
В возке трястись без передышки,
Днем печься, ночью замерзать.

(*Котляревский 1986, с. 199*)

[22] Тема Франко-прусской войны и Парижской коммуны в начале 1920-х годов, по-видимому, была у Булгакова «на слуху»: так, в конце 1920 — начале 1921 г. для участия в конкурсе,

льские петухи в красных штанах, на далеком европейском Западе, заклевали толстых кованных немцев до полусмерти <...> и немцы! немцы! — попросили пощады» (*1,* 232). «Перевернутая» по сравнению с эпохой «Бесов» и «Дочери мадам Анго» ситуация актуализирует сцену из романа Достоевского, где речь идет о музыкальной пародии «Франко-прусская война», которую исполняет один из «бесов» — Лямшин (Достоевский 1988—1991, т. 7, с. 304). Но у Достоевского сентиментальная песенка «Ах, мой милый Августин», становясь злобной и свирепой, подчиняет себе «Марсельезу» и та, в свою очередь, опошляется, мельчает (Гозенпуд 1971, с. 121) — в булгаковском же романе лихорадка революции, занесенная из Франции, приводит вначале к тому, что «фригийские колпаки» одерживают верх над «тевтонами», а затем и к эпидемии «московской болезни». Как и в цинической «штучке» Лямшина, здесь трудно отделить «высокое» от «низкого».

Что касается оперных реминисценций, то, как давно замечено, они имеются практически во всех крупных произведениях Булгакова; чаще всего цитируются «Фауст» и «Аида». В «Белой гвардии» упомянуто (тем или иным образом) около десятка опер: это «Черевички» («Ночь под Рождество»), «Пиковая дама» и «Евгений Онегин» Чайковского (сюда следует, вероятно, прибавить и оперу «Мазепа», которая, как и поэма Пушкина «Полтава», тематически перекликается с булгаковским романом), «Нерон» и «Демон» Рубинштейна, «Фауст» Гуно, «Аида» Верди, «Гугеноты» Мейербера, «Кармен» Бизе. По поводу «Мастера и Маргариты» Б. Гаспаров замечает, что «все действие романа постоянно имеет музыкальный фон» (Гаспаров 1994, с. 40); то же можно сказать о «Белой гвардии», которую исследователи называют «романом-оперой»: «По композиции и оркестровке более всего близка “Белая гвардия” именно “Фаусту” с его феерическими сменами декораций <...>, с ариями, массовками <...> и хорами... Так, оперно поставлен в романе гениальный эпизод прохода, как через сцену, петлюровских войск в сопровождении хора мужских, женских, детских, высоких и низких, восторженных и негодующих, украинских и русских голосов, доносящихся из толпы статистов» (Каганская 1991, с. 97). Можно было бы добавить, что единственный фрагмент либретто «Фауста», который цитируется в «Белой гвардии» (причем дважды), — это каватина Валентина, чьи слова «Я за сестру тебя молю...» (*1,* 199, 407) касаются как Елены, так и Ирины Най[23].

объявленном ТеО Наркомпроса в честь 50-летия Парижской коммуны, он написал пьесу «Парижские коммунары», поставленную во Владикавказе 20 марта 1921 г. (Файман 1988, с. 217—219). Ср. также заметку Булгакова «Красный флаг (Как шли бои в Париже)», написанную в 1922 г. в честь годовщины Парижской коммуны (Булгаков 1990б, с. 46—47).

[23] Вероятно, оперный Валентин ассоциировался для Булгакова с вполне реальным человеком — Валентином Катаевым. Ср. замечание рецензента о катаевском стиле: «В творчестве Валентина Катаева есть две стороны — от “Валентина” и от “Катаева”. <...> В православных

В булгаковском романе «опера» — знак серьезного и «высокого»: «оперой Турбины словно защищаются от оперетки <...> Оперные знаки тяготеют к Дому и противостоят опереточным знакам Города» (Петровский 1989, с. 4). Однако и опера — это все же воплощение мифа, законсервированной культуры, и как таковая она обречена на разрушение; оффенбаховский жанр «опера-буфф» — удачное определение ситуации, когда бурлескность становится неотъемлемой частью любой серьезной темы. Обилие оперных ассоциаций обнажает иллюзорность жизни. В «Белой гвардии» имеются персонажи, в чьих образах «оперность», «театральность» сгущена до гротеска. В наибольшей степени это относится к Шполянскому, у которого черные бакенбарды, как у Евгения Онегина (*1,* 288, 393), «руки в перчатках с раструбами, как у Марселя в “Гугенотах” (*1,* 292), а сам он — «оперный Мефистофель» (Каганская 1991, с. 97). Вообще, у этого персонажа нет ничего «своего»: образ целиком построен на историко-культурных ассоциациях (тем самым «предшествуя» Воланду).

Сходный персонаж — Тальберг. Отчасти это пародия на Германна из «Пиковой дамы»: недаром, когда он уезжает, повествователь сравнивает Елену, сидящую на кровати, с Лизой «Пиковой дамы» — но не повести Пушкина, а оперы Чайковского, поскольку основанием для сравнения является чисто внешняя, сценическая деталь — головной убор (*1,* 215)[24]. «Заемность» образа Тальберга воплощает сущность его личности: бесчестный приспособленец, он даже в «территориальном» отношении находится между Германией, Россией, Украиной и Францией.

«Оперно-демоническое» начало подчеркнуто и в Шервинском — не только из-за его прекрасного голоса, но и из-за легковесности, граничащей с беспринципностью. В романе текстовых цитат из либретто (и, соответственно, поэмы Лермонтова) нет, а в «Днях Турбиных» герой напевает арию Демона «Он далеко и не узнает» (*3,* 21) — ситуация с убитым женихом переосмыслена в историю с удачно уехавшим мужем[25]. «Демоном» называет себя Шервинский, появляясь в финале романа в сне Елены (*1,* 427), чье имя уже в силу его мифологических

святцах “Валентин” — самое неславянское имя. Валентин — благородный брат Маргариты. Валентин — романтик. Валентин — звучит “западно”» (Гуль 1924). Тема «сестры» напоминает об истории отношений Катаева и сестры Булгакова Елены, развитию которых Булгаков воспротивился (см. гл. IV).

[24] Возможно, реминисценции из «Пиковой дамы» опосредованы блоковской драматической поэмой «Песня судьбы», главные действующие лица которой — Герман и его жена Елена (см.: Блок 1971, т. 4, с. 99).

[25] Кстати, рифмующиеся строки той же арии: «Небесный свет теперь ласкает / Бесплотный взор его очей» (Лермонтов 1969, т. 2, с. 422), — откликаются в портрете Най-Турса, когда Алексей во сне видит его на небесах: глаза полковника «чисты, бездонны, освещены изнутри» (*1,* 233).

коннотаций обрекает героиню быть объектом внимания для всякого рода искусителей.

Оперным мотивам в «Белой гвардии» противопоставлена песенная стихия — которая, в свою очередь, неоднородна. Одну группу составляют песни, символизирующие «интеллигентско-офицерскую» культуру: «Съемки» (*1,* 185, 205, 229, 256), «Артиллеристом я рожден...» (*1,* 257); другую — украинские и русские народные песни, принадлежащие к культуре «низовой» (*1,* 229, 235, 278, 387, 422). Неудивительно, что в том и другом случаях звучат песни военные, походные — напоминающие о вооруженном противостоянии «верхов» и «низов».

Кажется, лишь однажды в романе народная песня не связана прямо с военной темой; имеется в виду эпизод, когда Карась сквозь сон слушает бурный монолог ограбленного Василисы и поток речи звучит как рефрен песни «Савка и Гришка делали дуду»: «Ай, ду-ду... — бубнил голос через вату, — ай, ду-ду-ду, напрасно они думают, что такое положение вещей может существовать долго, ай, ду-ду-ду, и восклицают “многие лета”. Нет-с! Многие лета это не продолжится...» (*1,* 380). Слова «многие лета» закономерно вызывают в подсознании уже спящего Карася образ молебна: «— Многая лета!! — радостно спели голоса в Карасевой голове» (*1,* 381), — и непосредственно вслед за этим словами повествователя: «Многая лета!» — начинается новая, 16-я глава (сцена молебна и петлюровского парада); столь стремительный «монтажный» переход от плясовой песни к церковной службе воспринимается бурлескно.

Особо следует сказать о музыкальных произведениях, имеющих сугубо политическую, «монархическую» окраску, которые звучат в начальных и в финальных сценах «Белой гвардии». Во время ночной пирушки хор нетрезвых голосов исполняет запрещенный гимн «Боже, царя храни» (*1,* 212), а в конце главы 19-й, под занавес сцены обеда у Турбиных перед появлением красных, «пианино под пальцами Николки изрыгает отчаянный марш “Двуглавый орел”» (*1,* 420). Такую устойчивость «музыкально-политической» темы можно сопоставить с традиционным музыкальным приемом, когда одна «знаковая» мелодия доминирует над другой: например, в симфонии Бетховена «Битва при Виттории» гимн «Правь, Британия!» «одерживает победу» над шуточной песней «Мальбрук в поход собрался», что символизирует победу Веллингтона над Наполеоном; в торжественной увертюре Чайковского «1812 год» французский гимн «Марсельеза» «побеждается» гимном российским — «Боже, царя храни».

Однако никакая реминисценция, музыкальная или литературная, сколь бы «высокой» она ни была по смыслу, не сохраняет в романе Булгакова свою «высоту» в неприкосновенности: общая бурлескная, «мистериально-буффонадная» атмосфера вызывает эффект, подобный финалу «Франко-прусской войны» Лямшина в романе «Бесы»: никто не является победителем — обе враждующих стороны «побеждены». Поэтому и мнимое педалирование монархической темы[26] уже и в начале «Белой гвардии» не связано ни с какими реальными перспективами, а в конце романа оказывается просто смехотворным — вернее, трагикомичным, если учесть, что марш «Двуглавый орел» играет Николка, которому суждено погибнуть.

Богатство музыкальных ассоциаций подтверждает вывод о том, что писатель Булгаков работает, в сущности, и как композитор: сочетая темы, заимствованные из произведений разных музыкальных жанров, варьирует их, выстраивая «собственное» произведение — но оставляя источники узнаваемыми. Таким образом, в подтексте его прозы выстраивается что-то вроде пародийной сюиты или симфонии, которая служит своеобразным «аккомпанементом» фабульных событий.

7

Анализ античных подтекстов в булгаковских произведениях показывает, что писатель, насыщая каждый образ богатым интертекстуальным смыслом, стремится синтезировать разноплановые мифологические ассоциации. «Закат» римской цивилизации — это период колебания от язычества к христианству, время сосуществования двух культурных парадигм; но ведь и Киев, с «натуры» которого написан Город в первом булгаковском романе, подобен в этом отношении Риму. Поэтому в «Белой гвардии» закономерно взаимодействие языческих и христианских «знаков». Говоря об историософской проблематике булгаковского романа, нельзя не вспомнить тютчевское стихотворение 1820-х годов «Цицерон» (см.: Лакшин 1966, с. 15), в котором закат Марса — «кровавой звезды» Рима — символизирует крах античной цивилизации. Важно еще подчеркнуть воплощенное здесь мироощущение человека, очутившегося в маргинальном «межкультурном» пространстве. Положение героя, застигнутого катастрофой «на дороге», осознается как трагически-величественное: за его спиной словно разверзается пропасть — он уже не сможет вернуться к погибающему Риму; однако человек, испытавший тектонический разлом истории, тем самым «превосходит» свое время, оказывается причастен вечности — и потому богоравен: «Его призвали всеблагие / Как собеседника на пир» (Тютчев 1984, т. 2, с. 59).

---

[26] Ср. сцену музицирования Обольянинова и Аметистова в спектакле «Зойкина квартира» в Театре им. Евг. Вахтангова: «Граф садился за пианино и пел романс “Ты придешь ли ко мне, дорогая”. Музицируя, граф неожиданно переходил на “Боже, царя храни...”. Тогда Аметистов вскакивал верхом на пианино, как на лошадь, брал под козырек и, ощущая себя на параде в присутствии высочайшей особы, истошно патриотическим голосом кричал: “Ура!!” <...> Михаил Афанасьевич принял и горячо похвалил Козловского и меня, считая, что мы до конца раскрыли авторский замысел» (Симонов 1988, с. 357).

Стоит вспомнить, что тютчевская метафора исторического катаклизма в сочетании с цитатой из романа Достоевского послужила заголовком для статьи *Сергея* Булгакова «На пиру богов: Pro et contra» (Булгаков 1993б, т. 2, с. 564). Интерес автора «Белой гвардии» к идеям своего известного однофамильца мог быть обусловлен биографическими совпадениями: в 1901—1906 гг. С. Булгаков был приват-доцентом Киевского университета Св. Владимира. Недаром, например, в пьесе «Бег» одного из главных героев — приват-доцента, «сына знаменитого профессора-идеалиста» (*3*, 224), зовут Сергеем Голубковым: фамилия выглядит как анаграмма фамилии «Булгаков» (Abraham 1993, с. 159), а имя указывает скорее на философа, чем на самого автора пьесы.

Что же касается собственно статьи «На пиру богов», то она с полным правом может рассматриваться как частица той культурной атмосферы, которая воспроизведена в романе «Белая гвардия»: в августе 1918 г. С. Булгаков был в Киеве, и его статья сначала была опубликована там отдельным изданием и лишь затем вошла в состав сборника «Из глубины». Как и весь сборник, она пронизана эсхатологическими настроениями, чувством растерянности перед «эпохой всеобщего беженства» (Булгаков 1993б, т. 2, с. 625): в ней фигурируют многие традиционные эсхатологические метафоры — в том числе звучит мотив «потопа» (там же, с. 573). Однако попытки интерпретировать события в мистическом духе вызывают и едкую иронию. Так, на слова Беженца: «“Некто в сером”, кто похитрее Вильгельма, теперь воюет с Россией и ищет ее связать и парализовать», — Генерал саркастически отвечает: «Если вы про Соловьевского антихриста опять вспомнили, то боюсь, что нечего ему делать у нас, антихристу-то приличному, не с кем дела иметь, до того испохабилась Россия. <…> Во всяком случае, и с антихристом ведь воевать можно, вот только армию нужно для этого особую» (там же, с. 586—587). Последняя фраза весьма примечательна, потому что в данном случае «особая» — это святая армия, т. е., по существу, именно «белая гвардия» (употребляя слово «белый» в сакральном значении). В контексте первого булгаковского романа актуальна и мысль С. Булгакова о том, что при глубочайшем кризисе, в котором оказалась Россия, для ее окончательного краха не требуется никакого вмешательства «со стороны»; как говорит Дипломат: «В том-то и дело, что революции у нас никто не делал и даже никто по-настоящему так скоро и не ждал: она *произошла* сама собой, стихийной силой. Давно уже подгнивший трон рухнул и развалился, и на его месте *ничего*, ровно ничего не осталось. В этом-то и должны бы, на мой взгляд, заключаться главная трагедия фанатиков самодержавия» (там же, с. 580).

Но значение имеет не столько совпадение отдельных тем и мотивов, сколько глубинная концептуальная близость текстов двух авторов-однофамильцев. Сама форма диалога, полифонического столкновения (в духе Тючева или Достоевского) разнонаправленных мнений в статье Сергея Булгакова созвучна двойственному, «карнавальному» колориту романа Михаила Булгакова. Характерно, например, резюме статьи «На пиру богов», в котором объединяются диаметрально противоположные идеи: «Россия погибла» — «Россия спасена» (там же, с. 625—626) и в самой периодической повторяемости апокалиптических катастроф видится залог неуничтожимости мира: «Такое же мироощущение родит ведь всякая большая война. Припомните 1812 г., и тогда уже конца мира ожидали любители эсхатологии, апокалиптики тогдашние. В результате же получился… Священный союз да мировой расцвет капитализма. Нечто подобное имеет получиться и теперь, и довольно ясно, из каких элементов этот мир возникает» (там же, с. 623—624).

Возвращаясь теперь к реминисценциям из тютчевского «Цицерона», отметим, что современный исторический момент явно сопоставляется автором «Белой гвардии» с «последними временами» античности. Недаром реальный Киев является лишь прототипом («прототопосом», если можно так выразиться) булгаковского Города: в этом квази-топониме без труда прочитывается «Urbs» — одно из именований античного Рима. М. Петровский обращает внимание на связи «Белой гвардии» с романом Сенкевича «Quo vadis?» — произведением о гибели Рима и первых христианах[27], среди персонажей которого — римский писатель Петроний, автор романа «Сатирикон» (Петровский 1991б, с. 25—34). В одном из эпизодов «Белой гвардии» Сенкевич появляется как видение, причем «ядовито ухмыляется» (*1*, 237). Не случайно, видимо, и то, что рыжебородый дворник, пытающийся задержать Николку, вдруг кажется ему похожим на оперного Нерона (*1*, 314): подобные детали подчеркивают «римский» подтекст в булгаковском романе, «просвечивающий» иногда в самых неожиданных местах. Л. Милн замечает, что даже фамилия «Турбины», вполне русская и к тому же для автора родовая (девичья фамилия бабки по материнской линии), этимологизируется и как «латинская»: turbo, turbinis — одновременно вихрь, ураган, буря и... детский волчок[28] (Milne 1990, с. 93). В мире, где высокое неотделимо от пародийного, фамилия главных героев тоже обретает «карнавальный» характер.

---

[27] В. Лакшин (Лакшин 1989, с. 23) и Б. Соколов отмечают переклички между «Белой гвардией» и другим историческим романом Г. Сенкевича: «первые строки “Белой гвардии“ <…> явно восходят к началу романа “Огнем и мечом”: “Год 1647 был год особенный, ибо многоразличные знамения в небесах и на земле грозили неведомыми напастями и небывалыми событиями”» (Соколов 1991, с. 152).

[28] По мнению исследовательницы, это соотносится и с собственной фамилией писателя, связанной со значением «беспокойный, приносящий хлопоты»; ср.: «*Булга* — склока, тревога, суета, беспокойство. *Булгатить, булгачить* — тревожить, беспокоить, будоражить, полошить, баламутить» (Даль 1981, т. 1, с. 140).

Символический, обобщенный образ булгаковского Города ассоциируется не только с гоголевским «городом-миром»[29], но напоминает и о романе М. Салтыкова-Щедрина — писателя, которого Булгаков в письме Правительству СССР назвал своим учителем (*5,* 446). «История одного города» пародирует историю России — однако «архивариус-летописец» с самого начала ориентируется именно на римскую историю: «Родной наш город Глупов, <...> в согласность древнему Риму, на семи горах построен <...>. Разница в том только и состоит, что в Риме сияло нечестие, а у нас — благочестие, Рим заражало буйство, а нас — кротость, в Риме бушевала подлая чернь, а у нас — градоначальники» (Щедрин 1947—1950, т. 2, с. 243). К тому, чтобы булгаковский роман был прочитан как вариант «истории одного города», подталкивают эпические, «летописные» интонации повествователя, звучащие в начале и возникающие вновь в финале «Белой гвардии» (*1,* 179, 421).

Уже в первом абзаце повествователь дает летосчисление «от Рождества Христова» — но при этом ход событий определяется Венерой и Марсом. «Вечерняя» Венера названа «звездой пастушеской» (*1,* 179), и, как отмечает М. Чудакова, тем самым актуализируется образ звезды не столько вечерней, сколько утренней: «предрассветное появление Венеры на небосклоне было знаком для пастухов, чтобы выпускать овец из овчарни на пастбище» (Чудакова 1996, с. 355)[30]. Эпитет «пастушеская» двойствен по его культурной «привязке». Во-первых, он заставляет вспомнить, что Венера унаследовала от греческой Афродиты функции богини плодородия, вечной весны и жизни, а потому может быть представлена как покровительница крестьян; такая трактовка дает проекцию и на политическую ситуацию, поскольку булгаковскому Городу противостоит именно крестьянская Украина. Но в то же время Венера должна быть воспринята и как путеводная (пастух = пастырь) звезда; тогда начало романа вызывает в памяти евангельский мотив поклонения пастухов (Лк. 2: 8—20).

Подобным образом может быть истолкован эпизод, когда после прощания с Наем плачущий Николка видит в небе «звезды крестами и белый Млечный Путь»

[29] Ср. традиционную этимологизацию топонима «Иерусалим» как «мир-город» (Вайскопф 1993, с. 215).

[30] Ср. диалектику «утра» и «вечера» у П. Флоренского: «Звезда Утренняя и Звезда Вечерняя — одна звезда. Вечер и утро перетекают один в другой: “Аз есмь Альфа и Омега”.

Эти же тайны, тайна Вечера и тайна Утра, — грани Времени. Так гласит о том великая летопись мира — Библия. На протяжении от первых глав Книги Бытия и до последних Апокалипсиса развертывается космическая история, — от вечера мира и до утра его. Небо и земля сотворены были **под вечер**. В прохладном веющем ветре вечернем открывался людям Вечный. <...> Иисус — “Звезда Светлая и Денница”, Иисус, “Звезда Утренняя и Денница”, по другому чтению, — восходит в Новом мире. Эдемом начинается Библия, Эдемом же и кончается <...>. Но начинается она **вечером**, а кончается утром невечернего дня» (Флоренский 1990, с. 22—23).

(*1,* 407). Анализируя античные реминисценции у Булгакова, Л. Милн приводит фрагмент «Республики» Цицерона, где говорится, что мужам, окончившим земной путь в бою, открыта дорога на небо — в страну, называемую Млечным Путем[31]. Исследовательница называет простирающееся над Николкой небо «греко-латинским» (Milne 1990, с. 85), однако с неменьшим основанием оно может быть названо и христианским — недаром звезды на нем «крестами» (хотя деталь и мотивирована тем, что глаза у Николки полны слез).

В контексте булгаковского романа существенно, что мифологическая Венера была матерью Энея — защитника Трои, который впоследствии ушел из города и отправился странствовать. В «Энеиде» Вергилия герой посещает царство мертвых, а в итоге попадает в Лацию и становится основателем Рима — города, куда переходят троянские доблести и где воплощается «троянский миф».

Топика Троянской войны (травестированное похищение Елены, идея войны за восстановление домашнего очага и покоя и т. п.) немаловажна в романе Булгакова[32]; здесь своеобразно реализован и вергилиевский образ царства мертвых, открывающего будущее. В «Энеиде» герой в Аиде встречается со своим отцом Анхизом, который пророчит ему великую будущность Рима как мирового центра. В «Белой гвардии» контакт с царством мертвых тоже осуществляется в снах (Алексея, Карася, Елены, часового у бронепоезда), которые имеют прогностическую функцию. Так, засыпающему Карасю является «покойный комендант» со словами «Крепость Ивангород» (*1,* 380): звучит название города, который отойдет к Эстонии в 1920 г., т. е. в фабульном «будущем»; характерно, что Карась во сне «подхватывает» эту реплику покойника, открывая информацию, кото-

[31] Идеи Цицерона повторяет Марк Манилий: «Души героев, освободившись от тел и покинув Землю, поднимаются ввысь и на небе, которого они достойны, живут в веках <...> Там место богов и тех, равных богам, добродетелями своими достигших божественных высот» (Манилий 1993, с. 45—46). Автор «Иудейской войны» Иосиф Флавий передает речь Тита к солдатам при осаде Антонии: «Не стану я теперь прославлять смерть в бою и бессмертие тех, которые падают во вдохновенной борьбе. Я, напротив, желаю малодушным умереть в мирное время от болезни, чтобы души их с телами вместе сгнили в гробах. Ибо кто из храбрых не знает, что души, разлученные с телом мечом в строю, внедряются в чистейшем эфирном элементе между звезд, откуда они светятся потомкам, как добрые духи и покровительствующие герои; а те, которые чахнут в болезненных телах, хотя бы и чистые от грехов и пятен, погружаются в мрачное подземное царство, где их окружает глубокое забвение и где они сразу теряют и тело, и жизнь, и память» (Флавий 1991, с. 379). Ср. в Ипатьевской летописи речь Даниила Галицкого, ободряющего «ляхов»: «аще моужь оубьенъ есть на рати то кое чюдо есть. инии же и дома оумирають без славы си же со славою оумроша» (ПСРЛ 1908, с. 822). Мнение о том, что лишь смерть в бою является достойной и душа убитого воина получает блаженство, широко распространено уже в примитивных культурах (Тэйлор 1989, с. 299).

[32] Б. Гаспаров отмечает элементы «троянского» мифа в последнем романе Булгакова: например, «пожар Москвы» воспринимается здесь и как «пожар Трои» (Гаспаров 1994, с. 78).

рой «наяву» не владеет: «И Ардаган и Карс» (*1,* 381), — эти города отошли к Турции также в 1920 г., о чем булгаковский персонаж в 1918 г., конечно, знать «не мог» (Лесскис 1999, с. 117). Турбину Жилин фактически сообщает о грядущем окончании гражданской войны, о гибели Най-Турса и Николки: «Вещий сон гремит, катится к постели Алексея Турбина (*1,* 229). Сну Алексея, в котором Николка показан на небесах, симметрично соответствует сцена посещения Николкой морга — «сошествие во ад»: жанр, имеющий богатую литературную традицию, от мифа об Орфее и пародий Лукиана до дантовского «Ада» (Milne 1990, с. 89). Связанный с мифом об Орфее мотив поисков возлюбленной в царстве мертвых в превращенном виде реализуется в эпизоде, когда Николка вместе с Ириной Най ищут в анатомическом театре тело Най-Турса (*1,* 402—407), игравшего для младшего Турбина патернальную роль духовного наставника[33]. Исследователи обращают внимание на символичность фразы «Лен... я взял билет на Аид...» (*1,* 422): «Одна пропущенная буква — и вместо уютного милого прошлого возникает тревожное будущее» (Milne 1990, с. 89; см. также: Смелянский 1989, с. 24). Мы не знаем, кем из персонажей изначально была написана фраза «Леночка, я взял билет на Аиду» (*1,* 184) на кафельной печи Турбиных, но известно, что перед вступлением петлюровцев в Город все надписи были стерты именно Николкой (*1,* 341), так что «авторство» окончательного варианта надписи принадлежит ему. «Билет на Аид» — словно на поезд, отправляющийся в царство мертвых[34]; и вскоре Елена увидит во сне младшего брата погибшим (*1,* 427).

Образ Елены тоже вызывает немало мифопоэтических ассоциаций. Рассматривая культурно-исторический «ореол» имени булгаковской героини, вспомним, что оно принадлежало древнему божеству растительности, плодородия (в этом смысле она сопоставима с Афродитой / Венерой) и света: «Елена, чтимая на ее родине в лаконском городе Ферапне как богиня красоты, была первоначально существом небесным, мифически перешедшим на исторические лица. Уже одно имя ее напоминает Селену (луну). Она постоянно дочь владыки неба Зевса и сестра Диоскуров, спасителей в бурной ночи. <...> Луна часто представляется в

[33] Подземелье анатомического театра, «населенное» мертвецами, напоминает об античной традиции: «При основании города вырывали сначала круглую яму, в виде опрокинутого свода небесного, и каждый из новых жителей бросал в нее горсть своей родной земли. Эта яма называлась *mundus* (мир), дно ее закладывалось камнем Ман (*lapis manalis*), и все полагали, что она служит одним из входов в подземное царство» (Буассье 1914, с. 254). «Mundus почитался дверью в преисподнюю и открывался только в известные дни, посвященные подземным божествам, подобные нашей Радунице или "родительским субботам"» (Амфитеатров 1911—1916, т. 34, с. 80).

[34] Характерно, что показан в «царстве мертвых» именно юноша-юнкер: сказочный мотив нисхождения в царство смерти (катабазис) — отголосок обряда посвящения, одно из условий героизации (Пропп 1986, с. 263).

образе прекрасной женщины, и ее передвижения и фазы дают повод к историям похищений. Таким образом, похищение и возврат составляют главное зерно преданий о Елене» (Фет 1889, с. LX—LXI; Миллер 1876, с. 218—219). Ср. также пояснения П. Флоренского: «Историческое ли лицо, или мифический образ, но Елена Троянская представляется "повитой ладаном лунным": она — аспект луны, но не темной ее стороны, обиталища Манов и владычествуемой Гекатой, а светлого полушария. Оно тоже наводит чары, но более вкрадчивые и не направленные непосредственно ко злу. <...> Имя Елена знаменует *женскую* природу, но не в телесном моменте брака и рождения, как и не в духовном моменте вечной женственности. Елена — вечная женскость. Ее наиболее определяет душевный момент женской организации, душевные свойства женщины, те самые, что в обычном понимании составляют *суть* женского характера. Отсутствие в поведении и мыслях твердого начала норм, преобладание эмоций, не протекающих в строго определенном русле, разрозненность и прихотливость душевной жизни — вот эти черты» (Флоренский 1993, с. 171—172).

В юности мифическая Елена похищена Тесеем, а в замужестве — Парисом, что и послужило поводом к Троянской войне. В гетевском «Фаусте» кентавр Хирон при появлении Елены Прекрасной говорит:

Еще до совершеннолетья
У ней поклонников орда,
Когда она уже седа,
То и тогда еще в расцвете.
Не оставляя в ней следа,
Всю жизнь, сквозь все метаморфозы,
Грозят ей свадьбы и увозы.

(*Гете 1975—1980, т. 2, с. 280*)

Булгаковской Елене тоже сопутствует травестированный мотив «похищения», адюльтера. В пьесах «Белая гвардия» и «Дни Турбиных» он выражен еще активнее, и это вызвало весьма резкий отзыв Луначарского, писавшего в 1926 г., что автору «Дней Турбиных» нравится «атмосфера собачьей свадьбы вокруг какой-нибудь рыжей жены приятеля» (Луначарский 1964, с. 328)[35]. Подтекстные связи образов булгаковской Елены и Элен Курагиной из романа «Война и мир» мотивированы, в частности, тем, что героиня Толстого неоднократно сравнивается с античной статуей, а ее красота оценивается как причина раздора; автор «Войны и мира» разными средствами создает образ кампании 1806 г. как «Троянской

[35] Этот отзыв, видимо, больно задел Булгакова: фразу Луначарского он приведет в письме Правительству СССР от 28 марта 1930 г. как образчик вульгарной критики (*5,* 444—445).

войны», насыщая соответствующие главы античными ассоциациями (Гаспаров 1994, с. 287).

Мифическая Елена — покровительница домашнего очага и одновременно — мореплавателей и моряков: эти две стороны образа соотносятся с булгаковским мотивом Дома как оплота уюта, семейности в бурном море жизни[36]. Будучи хранительницей домашнего очага, Елена в романе «даже не выходит никуда. Она постоянно находится в Доме как его Душа» (Бессонова 1996, с. 33). В связи с «наполеоновским» подтекстом романа (см. ниже) важно, что дом, порученный заботам Елены ее матерью, призван стать как бы «Святой Еленой» — «пределом» для «Наполеона»-Петлюры, оплотом, который тот не в силах разрушить.

Сходные античные ассоциации возникают и в рассказе «Ханский огонь», созданном параллельно с первым булгаковским романом. Вспоминая о перекличках с «Несрочной весной» Бунина, отметим, что эсхатологический мотив исторической катастрофы, торжество «московщины» над «Державой Российской», закономерно связан в рассказах обоих писателей с мифологемой гибнущего Рима. Характерны слова бунинского рассказчика: «Такого крушения, такой перемены лица земли за какие-нибудь пять лет в истории, повторяю, не бывало. Представь себе почти мгновенную гибель всего античного мира» (Бунин 1988, т. 3, с. 64). Княжеская усадьба, построенная «итальянцем» (там же, с. 60), воспринимается поэтому как последний остаток великой античной культу-

[36] В связи с данной символикой интересно предположение Л. Кациса о связях между «Белой гвардией» и романом М. Кузмина «Плавающие-путешествующие» (1915; одно из изданий вышло в 1923 г. в Берлине); например, подчеркнуто «удивительное совпадение имен действующих лиц обоих романов: Елена Васильевна — Лариосик Суржанский и Елена Александровна — Лаврик Пекарский» (Кацис 1996, с. 165). Намечена связь между императивом «прекрасной ясности», провозглашенным в известной статье Кузмина, и булгаковским образом «Лены Ясной» (там же, с. 166). Отметим также образ рыжеволосой Елены — спутницы Симона мага (см. о нем в гл. II), созданный в незавершенном романе М. Кузмина «Римские чудеса», главы из которого были опубликованы в 1922 г. в альманахе «Стрелец» (см.: Кузмин 1994, с. 684—690). По сообщениям ортодоксальных христианских полемистов-ересиологов, любовница Симона мага по имени Елена была блудницей в финикийском городе Тире, а в первом своем воплощении — Еленой Спартанской, причем Парис похитил лишь ее призрак; Симон утверждал, что сам он — предвечный верховный бог, а Елена — его первая творческая мысль (эннойя, греч. «помышление»), его Премудрость-София, космическая праматерь, породившая ангелов, архангелов и власти, которые, будучи недобрыми духами, пленили свою родительницу и обрекли ее на заточение в теле и унижение «дольнего мира»; через освобождение Елены должно освободиться страждущее духовное начало во всем мире; миф о Елене представляет собой вариант гностического мифа о падшей Софии, нарушившей своим падением жизнь плеромы, т. е. иерархической и выраженной полноты абсолютного бытия, и обретшей духовный плод своего грехопадения — гипостазированное «помышление» (ахамот), через которое происходит растекание плеромы и прогрессирующее порабощение света тьмой; поэтому «в оплот и укрепление» плеромы порождаются Христос и Церковь (Пурин 1994, с. 758).

ры, разрушенной варварами. Ср. впечатление автора «Окаянных дней»: «Город чувствует себя завоеванным, и завоеванным как будто каким-то особым народом, который кажется гораздо более страшным, чем, я думаю, казались нашим предкам печенеги» (Бунин 1990, с. 72). Что касается Булгакова, то в его творчестве мотив гибели великого города, великой цивилизации — это один из важнейших культурно-исторических «архетипов». Конечно, в «Ханском огне» подтекстный пласт античных ассоциаций не столь силен, как в романе, однако и здесь римские аллюзии подсвечивают фабулу: характерны такие детали, как статуя «бога Аполлона Печального» (*2,* 383) перед дворцом, «белые боги на балюстраде» (*2,* 386), шлем с орлом на голове князя (*2,* 396); не случайными оказываются кличка пса — Цезарь (*2,* 383) и сравнение развратной княгини-матери с Мессалиной (*2,* 383). Соответственно, и огонь, в котором гибнет дворец, выглядит как частица пожара, уничтожившего Рим, а в образе Тугай-Бега проглядывают «нероновские» черты. Вспоминая то, что говорилось ранее о парономазии «ханский» / «хамский», сравним характеристику эпохи, данную А. Амфитеатровым в его «Звере из бездны»: «Век Нерона — век высшего неуважения. Век неуважаемых и неуважающих. Никого: ни человека, ни человечества» (Амфитеатров 1911—1916, т. 5, с. 442).

В повести «Роковые яйца», как и в «Белой гвардии», откликается троянский миф: нашествие гигантских змей, угрожающих гибелью очередному «вечному городу», напоминает сюжет о Лаокооне, который безуспешно пытался предотвратить гибель Трои от «приносящих дары данайцев» и был задушен (вместе с сыновьями) гигантскими змеями; в пародийной роли «Лаокоона» оказываются не только Персиков, но и Рокк.

Но более существенны в повести все же древнеримские ассоциации. Собственно, уже название первой главы — «Куррикулюм витэ профессора Персикова» (*2,* 45) — имеет «программный» характер. Интересно, что государство, в котором происходят события, повествователь неоднократно именует «республикой», причем в достаточно экспрессивных контекстах: «Не бездарная посредственность, на горе республике, сидела у микроскопа» (*2,* 50); «На горе республике, кипучий мозг Александра Семеновича не потух» (*2,* 92); ср. также газетный заголовок: «Куриный мор в республике» (*2,* 74). Употребляется и словосочетание «Союз Республик» (*2,* 77 и дал.), хотя оно не вымышлено Булгаковым (например, одна из главных рубрик газеты «Известия» в первой половине 1920-х годов имела заголовок «По Союзу Республик»)[37].

[37] По мнению Б. Гаспарова, в романе «Мастер и Маргарита» постоянно употребляемые слова «гражданин / гражданка» содержат отсылку к Риму и римлянам (Гаспаров 1994, с. 78); то же можно сказать о повести «Роковые яйца», хотя здесь слово «гражданин» не слишком употребимо (*2,* 61, 75 и др.) и встречается наряду с обращениями «господин» и «товарищ».

Символично, что в качестве первого опыта «обновления» мира выбрано именно «возрождение куроводства». Известно, сколь большое значение придавалось в Древнем Риме курам — и вообще птицам (Афанасьев 1994, т. 1, с. 524; Сидорович 1994, с. 71—78): «сложилась целая система гаданий по крику их, по скорости, с какой они выходили из клеток, наконец, по большей или меньшей жадности, с которой они набрасывались на пищу. Гадания эти получили официальное признание и, как известно, оказывали значительное влияние на ход общественных дел: не спросясь священных кур, римские магистраты не выходили из дому, полководцы не начинали сражений и т. д., так что Плиний был вправе сказать, что эти птицы властвуют над владыками мира» (Клингер 1911, с. 312). В повести «Роковые яйца» пародийно реализован образ кур как «государственных птиц»[38].

Античные реминисценции активны и в булгаковском творчестве 1930-х годов. Излишне, например, подробно говорить о мифопоэтическом подтексте пьесы «Блаженство», для которой Булгаков перебирал несколько вариантов названия: «Елисейские поля», «Елизиум», «Золотой век» (Булгаков 1994, с. 343); прямо «мифологичны» образы Радаманова и Авроры — причем если фамилия отца напоминает о подземном царстве, Аиде (МНМ, т. 2, с. 363), то имя дочери, напротив, символизирует свет.

8

«Антихрист» в булгаковских произведениях связан с мотивом «огненной» гибели города в огне; соответственно, распространен образ «рыжего губителя», ассоциирующегося с Нероном (Гаспаров 1994, с. 51; Петровский 1991а, с. 21—

[38] Возможно, не случайна перекличка булгаковской повести с рассказом А. Франса «Красное яйцо», в котором также соединяются современные и древнеримские мотивы. Герой-рассказчик, доктор N, повествует о своем однокласснике Александре Ле-Манзеле, в день рождения которого курица снесла невиданное яйцо красного цвета. Однажды в кабинете доктора N Ле-Манзель случайно раскрыл книгу «Historiae Augusta» и прочитал вслух фразу: «В день рождения Александра Севера курица, принадлежавшая отцу новорожденного, снесла красное яйцо, предзнаменование красной пурпурной мантии, в которую должен был облечься ребенок» (Франс 1908, с. 86). Ле-Манзель решает, что он император, и на этой почве сходит с ума. Данный эпизод служит поводом к размышлениям доктора N: «фраза, написанная в IV веке латинским историком, спустя пятнадцать столетий служит причиной смерти несчастного жителя нашей страны. Удастся ли кому-нибудь распутать этот клубок причин и последствий?» (там же, с. 87). Безотносительно к римским аллюзиям заметим, что герой-рассказчик булгаковских «Необыкновенных приключений доктора» тоже именуется «доктором N». Кроме того, начало рассказа А. Франса: «Доктор N поставил чашку кофе на камин, бросил в огонь свою сигару и сказал мне...» (там же, с. 77) — напоминает первую фразу булгаковского рассказа «Я убил»: «Доктор Яшвин усмехнулся косенькой и странной усмешкой и спросил так...» (*1*, 647).

34). Недаром именно о Нероне вспоминает в романе «Белая гвардия» Николка при виде рыжебородого дворника (*1*, 314), «подручного» Петлюры-«Наполеона»; здесь, конечно, играет роль родовое прозвище фамилии Домициев, к которой принадлежал Нерон: Агенобарб — «рыжебородый»[39]. Таким же «подручным» Рокка в повести «Роковые яйца» представлен рыжеусый шофер. В комедии «Зойкина квартира» Обольянинов рассказывает, что из прежней квартиры его выкинули «какие-то с рыжими бородами» (*3*, 112).

Не случайно и Азазелло в «Мастере и Маргарите» изображен «огненно-рыжим» (*5*, 83), «пламенно-рыжим» (*5*, 217). В сцене на крыше Пашкова дома он вместе с «Наполеоном»-Воландом, смотрит сверху на пожар, произнося характерную фразу: «Мессир, мне больше нравится Рим» (*5*, 349); подразумевается не только Рим как таковой, но и «пожар Рима». Вместе с тем пародийное подтекстное сопоставление «черного» и «рыжего» императоров напоминает амплуа клоунов в цирке[40]; исследователи говорят об Азазелло именно как о «рыжем» клоуне (Джулиани 1988, с. 327), указывая на фольклорное название дьявола — «черный шут»; ср. синонимию фразеологизмов «черт с ним» — «шут с ним» (см.: Афанасьев 1994, т. 3, с. 59, 77; Даль 1981, т. 4, с. 650).

Образу рыжебородого, рыжего человека (или, во всяком случае, «человекоподобного» персонажа) изофункционален образ собаки светлого цвета с рыжим пятном. Рыже-белый пес появляется в нескольких произведениях Булгакова; например, в «Необыкновенных приключениях доктора»: «Откуда-то злобный, взъерошенный белый пес ко мне. Ухватился за шинель, рвет вдребезги. Я свесился с забора. Одной рукой держусь, в другой банка с йодом (200 gr.). Великолепный германский йод. Размышлять некогда. Сзади топот. Погубит меня пес. Размахнулся и ударил его банкой по голове. Пес моментально окрасился в ры-

[39] «Уже на заре римской республики, в начале пятого века до Р. Х., родословное дерево Домициев разделилось на две ветви, самостоятельных одна от другой, — на Домициев Аэнобарбов, т. е. Меднобородых, и Домициев Кальвинов, т. е. Лысых. В корне первой ветви, от которой, по прямой, ни разу не прерванной линии произошел император Нерон, стоит Люций Домиций, легендарный боговидец, возвестивший о победе диктатора Авла Постумия над латинами при Регильском озере (258 г. Рима, 496 до Р. Х.): Кастор и Поллукс, божественные близнецы Диоскуры, открыли Домицию это благое событие, нетерпеливо ожидаемое всем Римом, в сверхъестественном видении. Когда он им не поверил, то они, в знамение и в наказание, возложили длани на лицо Домиция и, ранее черная, борода его покраснела, как огонь, и стала отливать медью. Отсюда и прозвище Аэнобарба, меднобородого. <...> Чудо превращения брюнета Домиция в рыжего Аэнобарба — одно из самых громких в ряду религиозных преданий Рима» (Амфитеатров 1911—1916, т. 5, с. 36—37).

[40] Ср. использование данного мотива в самом начале романа: на фоне «жаркого заката» (как бы из огня) возникают два персонажа: «одетый в серенькую летнюю пару» Берлиоз, который «маленького роста, темноволос, упитан», — и «плечистый, рыжеватый, вихрастый» поэт Бездомный (*5*, 7).

жий цвет, взвыл и исчез»[41] (*1*, 432—433). В первом булгаковском романе мотив «окрашенного пса» претворяется в образ дворника — с рыжей бородой, в тулупе и бараньей шапке; пытаясь освободиться, Николка ударяет его рукояткой револьвера в зубы, отчего «половина бороды его стала красной» (*1*, 314—315). Дворник — блюститель чистоты (кстати, «потомок пса» Шариков также будет служить в «очистке»); если вспомнить, что собачья голова и метла были эмблемами опричников, то данный мотив, помимо античных, вызывает и ассоциации с эпохой Ивана Грозного[42]. Показательно, что в последнем булгаковском романе из всех гостей «великого бала», чьи «лица слепились в одну громадную лепешку», у обессиленной Маргариты «только одно мучительно сидело в памяти лицо, окаймленное действительно огненной бородой, лицо Малюты Скуратова» (*5*, 262).

9

Коллизия язычество / христианство реализуется у Булгакова не только в античном, но и в славяно-русском варианте. Так, в начале «Роковых яиц» писатель, с обостренным вниманием относившийся к числовой символике и всякого рода датировкам событий, явно акцентирует дату начала действия — первая глава открывается словами: «16 апреля 1928 года...» (*2*, 45). Ближайшая цель Булгакова — придать дальнейшим событиям характер политической аллегории[43]; однако он преследовал и иную, не менее важную задачу. События начинаются на следующий день после Пасхи: в 1928 году, куда перенесено действие повести, Пасха была 15 апреля[44]. Повествователь подчеркивает, что «начало ужасающей катастрофы нужно считать заложенным именно в тот злосчастный вечер» (*2*, 45),

[41] Ср. в «Собачьем сердце» эпизод, когда пса «кофейного» цвета (*2*, 147) пытаются перевязать: «Он размахнулся и комком ударился наобум в стекло в надежде, что это вторая дверь. Туча осколков вылетела с громом и звоном, выпрыгнула пузатая банка с рыжей гадостью, которая мгновенно залила весь пол и завоняла» (*2*, 128).

[42] Вряд ли писатель мог знать, что идея «новой опричнины» была выдвинута Сталиным уже в 1921 г.: в наброске брошюры «О политической стратегии и тактике русских коммунистов» тот рассматривал компартию «как своего рода *орден меченосцев* внутри государства Советского, направляющий органы последнего и одухотворяющий их деятельность» (Сталин 1951—1952, т. 5, с. 71); кстати, К. Маркс называл меченосцев (Ливонский орден) «*псами-рыцарями*».

[43] В образе Персикова присутствуют аллюзии на Ленина (родился в апреле 1870 г., совпадают имена — Владимир — и инициалы «В. И.», имеется некоторое портретное сходство). Ю. Смирнов полагает, что дата 16 апреля выбрана Булгаковым потому, что именно в этот день (по н. ст.) 1917 г. вернувшийся в Петроград из эмиграции Ленин произнес с броневика речь (в основе которой лежали Апрельские тезисы), призвав к социалистической революции (Смирнов 1998, с. 13).

[44] Григорианское летосчисление в Русской православной церкви было принято Собором лишь в 1923 г., так что в 1924 г., когда писалась повесть, старый стиль был еще вполне актуа-

и, таким образом, открытие «красного луча», совершающееся в «светлую седмицу», прямо сопоставлено с символикой Пасхи как праздника «победы над смертью и адом». Естественно, в эпицентре ассоциаций оказывается образ яйца как знак Пасхи[45]: неоднократно говорится об окрашенных «лучом жизни» (*2*, 56) «ярко-красных» (*2*, 93), «красных» (*2*, 94), «малиновых» (*2*, 95) яйцах: в сущности, действия Рокка — это как бы подготовка к некоей «несвоевременной Пасхе»: его «сверхзадача» — торжество вечной жизни через мгновенное восстановление куриного поголовья; ср. название «чрезвычайной комиссии по поднятию и *возрождению* (курсив наш. — *Е. Я.*) куроводства в республике» (*2*, 78). Характерен вопрос Персикова к Рокку: «Что же, вы хотите воскресить их моментально, что ли?» (*2*, 84) — хотя перед этим речь о *воскрешении* погибших кур не шла. Кстати, история куриного мора имеет метафорический смысл: для традиционных культур характерно уподобление качеств петуха и человека, получившее закрепление в довольно распространенном мотиве оборотничества; ср. также мотив переселения душ мужчин и женщин после смерти соответственно в петухов и кур (МНМ, т. 2, с. 310).

ден. Две даты Пасхи — 14 апреля по ст. ст. в 1924 г. и 15 апреля по н. ст. в 1928 г. — почти совпадают; видимо, это обстоятельство учитывалось Булгаковым, изображавшим 1924-й год под видом 1928-го.

[45] Возможны и уэллсовские реминисценции (кстати, в 1920-х годах сравнение «Роковых яиц» с произведениями Уэллса было общим местом — см., напр.: Меньшой 1998, с. 133; Шкловский 1990, с. 300). В связи с сюжетом булгаковской повести обращает на себя внимание эпизод, во время встречи российских писателей с Г. Уэллсом 20 сентября 1920 г. в Петрограде: А. Грин сопоставил тогда политическую ситуацию в России с фабулой уэллсовского рассказа «Остров Эпиорнис» — «выкинутый на пустынный остров человек нашел там яйцо неизвестной птицы, положил его на солнечный припек, согрел и вырастил необыкновенное существо, от которого ему пришлось спасаться, ибо его детище стремилось убить его» (Воспоминания о Грине 1971, с. 260); по этой схеме построены и «Роковые яйца», и «Собачье сердце». Кстати, сходный мотив — возможно, не без влияния «Роковых яиц» — будет реализован Н. Эрдманом в пьесе 1928 г. «Самоубийца»; ср. монолог Аристарха Доминиковича: «Под одну сердобольную курицу подложили утиные яйца. Много лет она их высиживала. Много лет согревала своим теплом, наконец высидела. Утки вылупились из яиц, с ликованием вылезли из-под курицы, ухватили ее за шиворот и потащили к реке. “Я ваша мама, — вскричала курица, — я сидела на вас. Что вы делаете?” “Плыви”, — заревели утки. <...> Кто, по-вашему, эта курица? Это наша интеллигенция. Кто, по-вашему, эти яйца? Яйца эти — пролетариат. Много лет просидела интеллигенция на пролетариате, много лет просидела она на нем. Все высиживала, все высиживала, наконец высидела. Пролетариат вылупился из яиц. Ухватили интеллигенцию и потащили к реке. “Я ваша мама, — вскричала интеллигенция. — Я сидела на вас. Что вы делаете?” “Плыви”, — заревели утки. “Я не плаваю”. — “Ну, лети”. “Разве курица птица?” — сказала интеллигенция. “Ну, сиди”. И действительно, посадили. <...> Вы скажите, за что же мы их высиживали? Знать бы раньше, так мы бы из этих яиц...» (Эрдман 1990, с. 130).

Учитывая то огромное значение, которое в повести придается «возрождению куроводства в республике», можем сказать, что с помощью «луча жизни» (даже «луча новой жизни» — *2*, 58) буквально «из яйца» — «ab ovo» — должен быть создан «новый мир» взамен «ветхого». Пародийный эффект тем сильнее, что затронутыми оказываются весьма мощные пласты культурных ассоциаций. Как известно, яйцо — один из самых распространенных космогонических символов: образ плодородия, богатства, здоровья (Афанасьев 1994, т. 1, с. 535—537; Топоров 1967, с. 96; Успенский 1982, с. 73—74, 151; МНМ, т. 2, с. 681). В христианском культе яйцо осознано как «символ гроба и возникновения жизни в самых недрах его; окрашенное красной краской, оно знаменует наше возрождение кровью Христа» (ППБЭС, т. 2, стб. 1768).

Заметим, что автор «Роковых яиц», подчеркнуто точно датирующий завязку событий, столь же точно обозначает и момент развязки. Явно не случайно «неслыханный, никем из старожилов еще не отмеченный мороз» (*2*, 114) наступает «в ночь с 19-го на 20-е августа», непосредственно после праздника Преображения Господня. Приурочивая спасение «республики» к этому празднику, автор намекает на возможное «преображение» самих людей, перенесших столь тяжкие испытания. Народные обряды на Преображенье — это как бы проводы лета, поворот на зиму (Коринфский 1901, с. 363—364); в народной легенде именно этот день назван возможной датой наступления ранних морозов: «Когда мороз заспорил <...> со святым Онуфрием, то св. Онуфрий разрубил ему топором голову, отчего он был болен до Спасова дня <...> потому и не бывает мороза с двенадцатого июня (день Онуфрия) до шестого августа» (Чубинский 1872—1878, т. 1, с. 31).

Центральный мотив «Роковых яиц» заставляет вспомнить, что в древнерусском слове «исто» (ср. соврем. «яйцо») были совмещены значения, которые в современном языке далеко отстоят друг от друга: «тестикулы», «деньги» и «истина» (Успенский 1982, с. 151)[46]. Все эти значения, по существу, реализованы в повести, ибо трансформации с помощью «красного луча», во-первых, призваны обеспечить благосостояние «республики», а во-вторых, обещают прорыв к Истине наивысшего порядка, к «человекобожеству». В то же время нельзя не заметить, что автором обыгрывается двусмысленность современного слова «яйцо», что служит основой для более или менее игривых «водевильных» каламбуров (Milne 1990, с. 49—50), когда это слово обозначает не «ovum», а «testiculus» и, соответственно, относится к «мужским» контекстам. Ср. первоначальное название повести — «Яйца профессора Персикова» (Паршин 1991, с. 150). Обратим

[46] В Словаре Даля «истина» — «все то, что верно, подлинно, точно, справедливо, что есть», а также (устар.) — «наличность, наличные деньги»; «исто, истое» — наличное, капитал (Даль 1981, т. 2, с. 60). Ср. также указание на обрядовую связь курицы со свадьбой и половым актом, употребление слов «курица» и «петух» со значениями женского и мужского половых органов (Успенский 1982, с. 153).

внимание и на строгий текст объявления: «Все граждане, владеющие яйцами, должны в срочном порядке сдать их в районные отделения милиции» (*2*, 75), — и на строки комических куплетов: «Ах, мама, что я буду делать / Без яиц?» — и на репризу клоуна: «Ты зарыл яйца в землю, а милиция 15-го участка их нашла» (*2*, 76). Более чем двусмысленно звучит финал политического фельетона: «Не зарьтесь, господин Юз, на наши яйца, — у вас есть свои!» (*2*, 78). Из того же ряда — фраза Рокка, восхищенного заграничным качеством: «Разве это наши мужицкие яйца», — и его «встревоженный» вопрос по телефону: «Мыть ли яйца, профессор?» (*2*, 88). Газетный заголовок «Массовая закупка яиц за границей» в этом контексте начинает восприниматься как «перевернутый» сюжет пушкинской сказочки «Царь Никита и сорок его дочерей» или вариация на тему гоголевского «Носа» (см.: Ермаков 1923а, с. 50—51, 157—158, 175—209), а вся история о гибели кур и тотальном истреблении яиц — как «реализованная» метафора фрейдовского «кастрационного комплекса».

10

Исследователями достаточно подробно обрисован естественнонаучный контекст первой половины 1920-х годов, в котором формировался замысел повести «Собачье сердце» (см.: Чудакова 1978а; Чудакова 1987б); стоит подчеркнуть, что в публицистике того времени проводились прямые параллели между исследованиями ученых-естественников и политическими доктринами; эта идея найдет выражение и в булгаковских повестях. Среди работ, посвященных проблеме «омоложения», наряду с более или менее серьезными научными (во всяком случае, наукообразными) сочинениями обращает на себя внимание текст, напоминающий писания Альфреда Бронского из «Роковых яиц»: это рецензия И. Василевского (Не-Буквы) на первый номер «Русского евгенического журнала», в частности на статью его редактора, профессора Н. К. Кольцова, «Об улучшении человеческой породы»; рецензия под заголовком «Люди будущего» помещена в газете «Накануне» 2 декабря 1922 г., и Булгаков, несомненно, был с ней знаком[47].

[47] В конце 1922 г. его внимание к этой газете явно было обостренным: 5 ноября в «Литературном приложении» к «Накануне» был напечатан отрывок из романа Ю. Слезкина «Столовая гора» под заглавием «Разрешается хождение»: Булгаков явился прототипом его главного героя, Алексея Васильевича (Чудакова 1988а, с. 226); 3 декабря — на следующий день по выходе статьи Василевского — в «Литературном приложении» появился рассказ А. Грина «Тифозный пунктир», следы знакомства с которым заметны в заключительных фрагментах романа «Белая гвардия» (см.: Чудакова 1976в, с. 64); еще через неделю, 10 декабря, в том же «Литературном приложении» вышел текст самого Булгакова — отрывок «В ночь на 3-е число», ранняя редакция финала «Белой гвардии»; 21 декабря в «Накануне» опубликованы первые фрагменты булгаковского очерка «Столица в блокноте», 31 декабря — рассказ «Чаша

Текст Василевского интересен прежде всего потому, что в нем сходятся мотивы обеих булгаковских повестей 1924—1925 гг.: «куриная» тема — и тема «нового человека», хирургия медицинская и хирургия социальная: «Опытные евгенические станции намечают пути к непосредственному улучшению будущих, идущих нам на смену поколений. Эти опытные станции в России добились уже гигантских результатов. Тот отдел, который работает над улучшением куриной, например, породы, работая над соединением неприхотливости и выносливости русской курицы с носкостью и мясистостью лучших американских пород, добился уже возможности диктовать свою волю будущим поколениям: "Мы без больших затруднений, — говорит профессор (Кольцов. — *Е. Я.*), — уже и теперь можем изменить окраску или форму гребня какой-нибудь породы, насадить ей на голову хохол или ноги из лохматых сделать голыми, можем совершенно оголить ей шею и т. д." <...> До чего значительные, до чего новые горизонты! Вы приходите на опытную станцию, заказываете тот сорт кур, который вам нужен, и ученые, пользуясь строгими математическими формулами, точно исполняют ваш заказ, во всем, что касается как наружности, так и внутренних свойств имеющего появиться на свет живого существа» (Василевский 1922). Однако примечательно и недоумение, которое выражает рецензент, когда речь заходит о высшей цели евгенической науки — «улучшении человеческой породы»: «Какие именно люди нужны человечеству? В опытах с животными все ясно. Корова нужна молочная, вол нужен рабочий, лошадь быстроходная и т. д. и т. д. Но люди, — какие именно люди нужны миру?» Впрочем, рецензия заканчивается вполне оптимистично: «Как можно больше интереса к этой огромной теме! Как можно глубже изучение, как можно шире распространение сведений об евгенике и ее достижениях, и вместо хилых, унылых, вырождающихся двуногих на земле будут талантливые, настоящие, имеющие право не только на титул Homo sapiens, но даже на титул Homo sapientissimus, Homo creator!» (там же)[48].

жизни». Существовали и причины, которые могли заставить писателя вспомнить об этой рецензии именно в период работы над «Роковыми яйцами» и «Собачьим сердцем»: Л. Белозерская, которая еще осенью 1923 г. была женой Василевского, весной 1924 г. стала женой Булгакова; причем бывший муж, изо всех сил противившийся разводу (см.: Белозерская-Булгакова 1989, с. 211), не исчез «с горизонта» и после того, как развод все-таки состоялся. Ср. дневниковую запись Булгакова от 23—24 декабря 1924 г.: «Разбудил нас в половине первого В<асилевский>, который приехал из Петербурга. Пришлось опять отпустить их вдвоем по делам. <...> с большим раздражением думал о их совместном путешествии» (Булгаков 1997, с. 74—75).

[48] Подобное соединение биологии и политики в те годы было характерно не только для естественнонаучных, но и для публицистических сочинений. Характерен футурологический пассаж, венчающий первую часть книги Л. Троцкого «Литература и революция» (1923 г.): «Человек примется, наконец, всерьез гармонизировать себя самого. <...> Он захочет овладеть полубессознательными, а затем и бессознательными процессами в собственном организме: дыханием, кровообращением, пищеварением, оплодотворением — и, в необходимых преде-

По существу, та же тема развивается в «Собачьем сердце», где профессор Преображенский назван «величиной мирового значения благодаря мужским половым железам» (*2*, 123) — фраза опять-таки не без каламбурного подтекста[49]. Прочная связь, которая устанавливается в повести между сферой пола и нравственностью «объектов эксперимента», может рассматриваться как пародийная иллюстрация основополагающей идеи Фрейда о том, что духовный облик человека обусловлен реализацией его сексуальности. Заметим, что опыты по омоложению, которыми занимается Преображенский, в плане мифопоэтических ассоциаций воспринимаются как владение секретом «вечной юности», которым, согласно традиционным представлениям, обладают змеи, умеющие менять кожу (Клингер 1911, с. 163). «Змеиная мудрость» Преображенского (в Библии змея названа «мудрейшей из тварей земных» — Быт. 3: 1) в системе ветхозаветных реминисценций повести (Burgin 1978) включается в амбивалентный мотив «творения / грехопадения» и делает образ ученого-«творца» противоречивым, намекая на его «дьявольские» черты[50].

лах, подчинит их контролю разума и воли. <...> Человеческий род, застывший homo sapiens, снова поступит в радикальную переработку <...> Не для того же род человеческий перестанет ползать на карачках перед богом, царями и капиталом, чтобы покорно склониться перед темными законами наследственности и слепого полового подбора! <...> Человек поставит себе целью овладеть собственными чувствами, поднять инстинкты на вершину сознательности, сделать их прозрачными, протянуть провода воли в подспудное и подпольное и тем самым поднять себя на новую ступень — создать более высокий общественно-биологический тип, если угодно — сверхчеловека» (Троцкий 1991, с. 196—197).

[49] Интересно, что в тот самый день 24 декабря 1924 г., когда Булгаков писал в дневнике о своей ревности к Василевскому, Президиум Государственного ученого совета Наркомпроса на своем заседании обсуждал докладную записку профессора И. И. Иванова «Об искусственном скрещивании человека с обезьяной» (см.: Чудакова 1976а, с. 44; Эткинд 1994, с. 184; Парнов 1998); задача, естественно, состояла не в том, чтобы пустить эволюцию вспять; речь шла об экспериментах по омоложению, т. е. о возможной победе над старостью и самой смертью. Булгаков знал как об опытах австрийца Э. Штейнаха по изменению пола и омоложению путем перевязки семенного протока, так и об экспериментах С. Воронова (см.: Виленский 1991, с. 170—171; Шаргородский 1991, с. 90; Золотоносов 1992, с. 96, 99), работавшего во Франции и с 1913 г. проводившего с целью омоложения опыты по пересадке половых желез на животных, а с 1919 г. — на людях; в 1920 г. он произвел пересадку семенной железы от обезьяны к человеку и за три года сделал 22 таких «тестикулярных прививки» (термин Воронова), беря органы у шимпанзе и собакоголовых обезьян (Воронов 1924, с. 26, 72).

[50] Через несколько лет после «Собачьего сердца» мотив омоложения — в откровенно комическом виде — возникнет в «Жизни господина де Мольера», где упоминается о некоем шарлатанском «всеисцеляющем» лекарстве, именуемом орвьетан (*4*, 238—240). Причины того, что Булгаков вновь обратился к данной теме, становятся более понятны, если учесть, что здесь он явно пародирует *гравидан* — созданный в 1929 г. А. А. Замковым «омолаживающий» препарат из мочи беременных женщин (см.: Золотоносов 1992, с. 97—98); о гравидане Булга-

Не исключено также, что одним из текстов, повлиявших на возникновение замысла «Собачьего сердца» (а возможно, и «Роковых яиц»), оказалась опубликованная в 1923 г. в журнале «Россия» статья его издателя И. Лежнева[51] под примечательным названием: «Две прививки. — Штейнах и Ленин». Она посвящена отнюдь не медицинским проблемам, и имя Штейнаха звучит в ней в качестве отрицательного примера. Лежнев приводит высказывание австралийского ученого Г. Тэйлора, призывающего жителей «цивилизованных» стран (людей белой расы) резко увеличить рождаемость, чтобы воспрепятствовать натиску «нецивилизованных» наций, и противопоставляет данному тезису высказывание Ленина, заявившего, что народы «нецивилизованных» государств (России, Индии и Китая) должны как можно быстрее приобщиться к мировой цивилизации, став решающим фактором истории: «Один призывает к прививке цивилизации, другой — к прививке штейнаховской <…> Может быть, из всех явлений современного вырождающегося Запада явление Штейнаха — самое символичное. Опустившаяся долу потенция, старческая раса, которая нуждается в искусственных прививках, в гальванизации» (Лежнев 1923, с. 13). Автор статьи всецело поддерживает ленинскую идею «окультуривания» всей системы отношений в России, говоря о том, что «азиатски-косная рутина должна быть взбодрена прививкой активности, цивилизации, европеизма» (там же, с. 14). Однако главная цель Лежнева — напомнить в этом контексте о значении интеллигенции и

ков говорит в письме к П. Попову от 14 марта 1935 г. (см.: *5,* 530). Практически одновременно с «Жизнью господина де Мольера» (конец 1932 — начало 1933 г.) написан водевиль И. Ильфа и Е. Петрова «Сильное чувство» (опубл. в журнале «30 дней», 1933, № 5); здесь в числе действующих лиц фигурирует доктор Справченко, который лечит *буриданом* (Ильф и Петров 1961, с. 417): конечно, это тоже пародия на Замкова. О своем препарате Справченко вначале рассказывает: «Буридан дает поразительный эффект. Приходит ко мне одна старушка, лет шестидесяти. Ну, конечно, старческая слабость, хирагра, маразм... Ну, я ей сейчас же... (*Звуками и жестами изображает впрыскивание.)* Второй раз... (*Изображает.)* А вчера встречаю на улице — бежит куда-то со всех ног хлопотать. Что такое? Лишили пенсии. Не верят, что шестьдесят лет. Говорят — двадцать. Молодость вернулась!» Впрочем, напившись, он признается: «Темное это дело — буридан. Абсолютно темное. Никто не вылечивается. Наоборот, умирают! <...> Шарлатан я. Шар-ла-тан! Не нравится? А мне, вы думаете, нравится?» (там же, с. 429, 436). Но в реальной жизни история с «омоложением» получила неожиданное развитие. Когда Булгаков писал свою повесть, а Ильф с Петровым — свой водевиль, Замков был в опале (сначала в тюрьме, затем в воронежской ссылке); однако в мае 1933 г. он получил разрешение вернуться в Москву. Более того: 17 мая 1933 г. вопрос о гравидане рассматривался на заседании Политбюро ЦК ВКП(б), в результате чего был создан НИИ гравиданотерапии, возглавил который, естественно, Замков (см.: Золотоносов 1992, с. 97).

[51] Ср. суждение Булгакова в письме к Ю. Слезкину от 31 августа 1923: «Лежнев начинает толстый ежемесячник "Россия" <…> По-видимому, Лежневу предстоит громадная издательско-редакторская будущность» (*5,* 418).

задачах по ее сохранению: «одной из важнейших предпосылок культурно-экономического возрождения является пересмотр отношения руководящих кругов к интеллигенции»; именно в этом, по его мнению, ключ к успеху: «Если Запад ублажается прививкой Штейнаха, то нам предстоит массовая прививка цивилизации, ленинизма» (там же, с. 16—17). «Биологическое» обновление отрицается во имя духовного прогресса; заметим, что в основе сюжетов булгаковских повестей «Роковые яйца» и «Собачье сердце» лежит та же самая коллизия: хирургия vs. культура (искусственное vs. естественное).

11

Акты «нового творения» в повестях Булгакова непреложно влекут за собой угрозу «светопреставления». Характерно, что в «Роковых яйцах» даже деревне, расположенной вблизи «показательного совхоза "Красный луч"» (*2,* 82), дано вполне «эсхатологическое» название — Концовка (*2,* 91). Чудо свершилось, но результат прямо противоположен ожиданиям: из яиц выводятся демонические существа — мифические «драконы». С героями повести происходит нечто, «негативно» напоминающее слова псалма, в котором «живущему под кровом Всевышнего» обещано: «На аспида и василиска наступишь» (Пс. 90: 13); «наступишь» — т. е. шагнешь без вреда для себя, станешь попирать дьявола в змеином образе. Булгаковский же персонаж «наступает» в ином смысле — буквально едва не спотыкается об «аспидов и василисков»: Рокк плюет в «заросль лопухов» (*2,* 97), и такое неуважительное отношение вызывает соответствующую реакцию со стороны «демона». А в дальнейшем «наступают» уже «аспиды и василиски» — на Москву. Апокалиптичность «гадов» подчеркнута самим автором повести: мужики в Концовке считают Рокка антихристом и утверждают, что яйца — «дьявольские», поскольку кур «грех машиной выводить» (*2,* 93). Для них аппарат Персикова не отличается от обыкновенного инкубатора; однако крестьяне, при всей их «нецивилизованности», оказываются правы: из «машины» действительно появляется «легион бесов», причем одной из первых жертв оказывается сам «антихрист».

Змеи в произведениях Булгакова, как и подобает инфернальным персонажам, устойчиво связаны с образом огня. Хотя в «Роковых яйцах» «аспиды и василиски» вызваны к жизни кремлевской «бумагой», они несут с собой отнюдь не «бумажный» колорит. «Красное яйцо» в повести ассоциируется с «красным петухом» как традиционным мифопоэтическим образом пожара (Афанасьев 1994, т. 1, с. 522—525); по определению В. Клингера, петух и курица — это «животные огня» (Клингер 1911, с. 209). Если пасхальное яйцо в традиционных представлениях — средство борьбы с пожаром (Афанасьев 1994, т. 1, с. 538; Успенский 1982, с. 156), то в булгаковской повести яйцо выполняет прямо

противоположную функцию: «лежащие правильными рядами испещренные пятнами ярко-красные яйца» (*2,* 93) могут быть сравнены с тлеющими углями[52].

Образ буйного огня — электрического зарева или пламени пожара — весьма важен в повести (как, впрочем, и вообще в творчестве Булгакова). Вместо «возрождения куроводства в республике» разгуливается один «красный петух»: «Смоленск горит весь <...> город загорелся во всех местах, где бросили горящие печи» (*2,* 111—112); «Институт пылал, <...> и пожарные автомобили, насасывая воду из кранов, лили струи во все окна, из которых, гудя, длинно выбивалось пламя» (*2,* 114). Пожар института явно выступает как метонимический знак «пожара Москвы»: точно так же, по справедливому замечанию Б. Гаспарова, в романе «Мастер и Маргарита» «сгорает как бы вся Москва» (Гаспаров 1994, с. 49), хотя реально в огне гибнет лишь несколько зданий; в ранней редакции романа горел действительно весь город (Булгаков 1992, с. 172—185).

В мифопоэтической традиции змей — олицетворение небесного огня: молнии, метеора, падучей звезды (Афанасьев 1994, т. 2, с. 509—511). Интересно, что одно из первых произведений Булгакова, о которых нам известно, называлось «Огненный змей»; сестра Булгакова Н. А. Земская в письме к Е. С. Булгаковой от 18—25 апреля 1964 г. сообщала: «Я помню, что очень давно (в 1912—1913 г.), когда Миша был еще студентом, а я — первокурсницей-курсисткой, он дал мне прочитать свой рассказ “Огненный змей” — об алкоголике, допившемся до белой горячки и погибшем во время ее приступа: его задушил (или сжег) вползший к нему в комнату змей (галлюцинация). <...> Рассказ этот сохранился в киевской квартире до 1921 г., был разыскан мною по просьбе Миши и в Москве отдан мною Мише. Потом Миша его сжег» (цит. по: Чудакова 1976а, с. 35)[53].

---

[52] Ср. в ранней редакции романа «Мастер и Маргарита» образ «огненных» апельсинов: «Кот овладел примусом и вдруг широко плеснул керосином прямо на фрукты. И ранее, чем успели мигнуть, спичку, что ли, кто-то успел швырнуть, только апельсины в ящиках за прилавком вспыхнули» (Булгаков 1992, с. 166).

[53] Интересно, что моменты актуализации образа «огненного змея» в булгаковском творчестве совпали с выходом двух изданий романа А. Амфитеатрова «Жар-цвет»: в 1910 г. — в его Собрании сочинений, а в 1922 г. — отдельным изданием в Берлине. Исполненный мистических мотивов и в значительной мере продолжающий традиции фантастики Гофмана (напр., повесть «Золотой горшок»), роман базируется на мифологических представлениях различных народов; важнейшую роль в нем играет гностический образ Великого Змея, от которого «новая Ева» должна произвести «нового бога-победителя»: «будет некогда день, в который среди девственниц земли Великий Змей изберет новую Еву, и она зачнет от него и родит чудо: великое священное яйцо, из которого выйдет новый, юный Змей. Он объявит войну старому Духу, владеющему миром, и победит его, и заточит в темницу, и тогда для людей снова настанет счастливый и беззаботный век, который знали они в предвечные времена Великого Змея» (Амфитеатров 1989, с. 115).

Л. Паршин сопоставляет фабулу рассказа со схожим эпизодом в повести «Роковые яйца» — сценой у пруда; кстати, выбор такого места действия по-своему соответствует мифологическим представлениям о том, что змеи связаны с водой и преграждают пути к водоемам (Афанасьев 1994, т. 2, с. 551—552, 557; Пропп 1986, с. 217; Иванов и Топоров 1974а, с. 146): «Источники, болота, другие водоемы — обычные змеиные локусы в народных рассказах о змеях» (Гура 1997, с. 289). Пытаясь дать психоаналитическую интерпретацию образа страшной змеи и «змеиных садизмов» в булгаковском творчестве, Л. Паршин обращает внимание на явно «нежизнеподобную» деталь: «От змеи во все стороны било такое жаркое дыхание, что оно коснулось лица Рокка» (*2,* 99), — «хотя Булгаков прекрасно знал, что змеи — холоднокровные существа» (Паршин 1991, с. 155). Конечно, перед Рокком и его супругой — не просто змея, но сказочный василиск, от дыхания которого «вянут травы и никнут деревья», чей взгляд «поражает насмерть»: «Лишенные век, открытые ледяные и узкие глаза сидели в крыше головы, и в глазах этих мерцала совершенно невиданная злоба. <...> Только одни глаза остались и, не мигая, смотрели на Александра Семеновича. Тот, покрытый липким потом, произнес четыре слова, совершенно невероятных и вызванных сводящим с ума страхом. Настолько уж хороши были эти глаза между листьями» (*2,* 98). Спасает Рокка только истошный крик жены: змея переключает внимание, «глаза ее покинули Александра Семеновича, отпустив его душу на покаяние» (*2,* 98).

Мотив «огненного змея» возникает и в романе «Белая гвардия» в связи с образом взрывающейся звезды — Венеры в редакции 1922—1925 гг., Марса в редакции 1929 г. (которая считается менее авторитетной — см.: Чудакова 1995; Владимиров 1998, с. 268). В редакции 1922—1925 гг. Венера разрывается «огненной змеей» (*1,* 521; Булгаков 1998, с. 248), и такой образ «утренней звезды», по замечанию М. Чудаковой, несет не только символику Христа, но и символику Люцифера, что соответствует общей амбивалентности финала: Город ожидает вступления красных, которые являются его спасителями от «антихриста» Петлюры, но в то же время сами ведóмы «антихристом» Троцким (см.: Гаспаров 1994, с. 105).

Основной вид сказочного змея — «пресмыкающееся-птица» (Пропп 1986, с. 246—247). «Поверья, связывающие змею с петухом или курицей, в значительной степени восходят к образу василиска. Так, из петушиного яйца или яйца черной курицы появляется на свет змееныш-домовой. Петушиный или куриный гребень имеет на голове царь змей. Существуют поверья о гаде-курице. Рассказывают, например, что “гадина” (змея, гадюка) выглядит как курица с крыльями и красными, как огонь, перьями, что она летает, как курица» (СМ, с. 131). Ср. каламбурное объединение «птичьего» и «змеиного» начал у персонажа «Дьяволиады»: «— Тсс! — змеей зашипел Скворец» (*2,* 15). В традиционных представлениях василиск выглядит и как существо с головой петуха, туловищем жабы и хвостом змеи (МНМ, т. 1, с. 218) — подобный «интегральный» образ возникает,

когда в булгаковской фантасмагории перемешиваются жабы из институтского террариума, лягушки из деревенского пруда, передохшие по всей стране куры и выведенные вместо них змеи, крокодилы и страусы. В то же время василиск может походить на большую ящерицу (СМ, с. 70), а дракон — «нечто среднее между змеей и ящерицей» (Клингер 1911, с. 157): ср. в повести эпизод, когда из змеиной «червивой каши» вдруг вырывается и убивает чекиста Полайтиса «существо на вывернутых лапах, коричнево-зеленого цвета, с громадной острой мордой, с гребенчатым хвостом, все похожее на страшных размеров ящерицу» (*2,* 102). Этот «ящер», конечно, больше походит на мифическое существо, чем на гигантского крокодила, каковым на самом деле является (*2,* 103).

Драконы, «летучие змеи» присутствуют в булгаковских произведениях и в «метафорическом» виде. Ср., например, явно стилизованные под эпос интонации «Белой гвардии», заставляющие вспомнить былины киевского цикла: «То не серая туча со змеиным брюхом разливается по городу» (*1,* 386). Образ грозовой тучи-«дракона» с явно апокалиптическими коннотациями появляется в «Мастере и Маргарите»: Варенуха видит в небе «желтобрюхую грозовую тучу» (*5,* 110); Левий, проклинающий Бога, обнаруживает, что «с запада поднималась грозно и неуклонно грозовая туча. Края ее уже вскипали белой пеной, черное дымное брюхо отсвечивало желтым» (*5,* 175); наконец, Иван Николаевич Понырев ежегодно ночью весеннего полнолуния видит ужасный сон: «не столько страшен палач, сколько неестественное освещение во сне, происходящее от какой-то тучи, которая кипит и наваливается на землю, как это бывает только во время мировых катастроф» (*5,* 383).

«Представление о вражде солнца и гадов — змей или ящериц (а также волколаков) связано с мифологическим осмыслением причины солнечных затмений: хтоническое существо проглатывает солнце» (СМ, с. 363). Именно такой мифологизированный образ возникает в пьесе «Батум», где Сталин произносит тост о черном драконе, который «похитил солнце у всего человечества» (*3,* 526). Образ тучи в произведениях Булгакова может и не иметь прямых связей со «змеиными» мотивами, но всегда сохраняет зловещую таинственность: ср. эпизод в романе «Белая гвардия», когда Алексею Турбину «показалось вдруг, что черная туча заслонила небо, что налетел какой-то вихрь и смыл всю жизнь, как страшный вал смывает пристань» (*1,* 252); ср. также в рассказе «Морфий»: «Будет гроза. Брюхо черное вдали растет и пучится» (*1,* 165).

12

В пронизанном историко-культурными ассоциациями художественном мире «Роковых яиц» не только чудовища, взращенные под «красным лучом», обнаруживают свою мифическую природу; вполне мирные жабы оказываются тоже

связаны с мифологической реальностью. Поэтому явно «преднамеренный» характер обретает мотив смены сторожей в Зооинституте. Говоря о том, сколь тяжело отразилась на жизни страны гражданская война, повествователь сообщает: «Непосредственно вслед за жабами, опустошившими тот первый отряд голых гадов, который по справедливости назван классом гадов бесхвостых, переселился в лучший мир бессменный сторож института старик Влас, не входящий в класс голых гадов. Причина смерти его, впрочем, была та же, что и у бедных гадов, и ее Персиков определил сразу:

— Бескормица!

Ученый был совершенно прав. Власа нужно было кормить мукой, а жаб мучными червями, но поскольку пропала первая, постольку исчезли и вторые» (*2,* 46—47). Упоминание имени «Влас» в контексте разговора о пресмыкающихся и намек на возможность «видовой близости» сторожа с его подопечными заставляют вспомнить про Волоса / Велеса — одного из главных богов древнерусского языческого пантеона: божество гроз, олицетворение небесного огня (Афанасьев 1994, т. 1, с. 698; т. 2, с. 509—520), мифическим прототипом которого выступает Змей (Иванов и Топоров 1974а; Успенский 1982, с. 73—74). «В качестве "скотьего бога" Волос заведовал небесными, мифическими стадами, был их владыкою и пастырем; но потом <...> ему было приписано покровительство и охранение обыкновенных, земных стад. <...> В христианскую эпоху покровительство домашнего скота присвоено было Св. Власию, имя которого фонетически тождественно с именем Волоса» (Афанасьев 1994, т. 1, с. 695)[54]. Обыгрывание подтекстного значения этого имени в связи с мотивами спасения и покровительства животным продолжается и в «Собачьем сердце»: здесь «гадине»-повару из «столовой нормального питания» противопоставлен «барский повар графов Толстых» — «покойный Влас с Пречистенки»: «Скольким он жизнь спас! <...> Царство ему небесное за то, что был настоящая личность!» (*2,* 119—120).

Актуализированное через образ Власа сочетание «змеиного» и «скотьего» мотивов, по-видимому, получит развитие в романе «Мастер и Маргарита» в образе Коровьева — фамилия персонажа, в свете вышесказанного, намекает и на его связь со «змеиным» контекстом[55]. Еще явственнее становится эта связь, если

[54] Священномученик Власий — епископ севастийский, родом из армянского города Севастии, обезглавленный в 312 г. за свое нежелание отречься от Христа; считается покровителем животных, ибо, по преданию, благословлял и исцелял зверей, приходивших к его убежищу (Коринфский 1901, с. 149).

[55] Излишне доказывать, что Коровьев неоднократно выступает как «искуситель» — например, соблазняет червонцами во время сеанса в Варьете; Б. Гаспаров связывает фамилию Коровьева с образом «"златого тельца", царящего в сатанинском храме-балагане» (Гаспаров 1994, с. 59). Можно вспомнить и о том, что слово «скот» в древнерусском языке имело, в частности, значение «деньги» (Даль 1981, т. 4, с. 206); таким образом, фамилия «Коровьев» получает дополнительную мотивировку.

обратить внимание на ряд «внешних» признаков. Как и «василиск» в повести, Коровьев первоначально появляется на берегу пруда — в галлюцинации Берлиоза: «маленькая головка», «ростом в сажень, но в плечах узок, худ неимоверно» (*5,* 8), — в ранней редакции романа: «росту он в полторы сажени, и худой, как селедка»; «фигура длинная-длинная, с маленькой головкой» (Булгаков 1992, с. 26, 58). «Длинный <...> гражданин <...> качался <...> влево и вправо» (*5,* 8), — ср. в «Роковых яйцах» (сцена в оранжерее): «На самом электрическом шаре висела совершенно черная пятнистая змея в несколько аршин, и голова ее качалась у шара, как маятник» (*2,* 102). Кроме того, с Коровьевым в романе неоднократно соотносится образ «винта»: «Регент с великой ловкостью на ходу ввинтился в автобус» (*5,* 51), — а в ранней редакции: «как змея, ввинтился на площадку» (Булгаков 1992, с. 41). В сцене сеанса черной магии: «Фагот извивался» (*5,* 125)[56]. В начале сцены в Торгсине: «Ловко извиваясь среди прохожих, гражданин открыл наружную дверь магазина» (*5,* 336). Соответственно, эмоциональная характеристика, данная Коровьеву Никанором Ивановичем Босым, — «переводчик-гад» (*5,* 101) — обретает едва ли не буквальное значение: «Не человек, змея!» (Грибоедов 1988, с. 50)

Образ змееподобного «человека-винта» восходит к роману «Белая гвардия» — ср. сцену разговора Шполянского с Иваном Русаковым на Крещатике (*1,* 289). В эпизоде на Воробьевых горах о Коровьеве говорится, что перед тем, как свистнуть, он «завился, как винт» (*5,* 366); ср. в «Белой гвардии» наступление демонической силы — петлюровского войска: «Гремят торбаны, свищет соловей стальным винтом[57], засекают шомполами насмерть людей» (*1,* 229). В том и другом случаях свист смертоносен и напоминает о Соловье Разбойнике, т. е. опять-таки о существе, имеющем змеиную природу (Афанасьев 1994, т. 1, с. 307—308); характерна фраза Коровьева: «А дайкось я попробую по старой памяти» (*5,* 366), — намекающая на некий прежний, еще более ужасный свист; недаром Воланд предостерегает от «членовредительских штук» (*5,* 366). Ср. эпизод былины, где Илья, доставивший Соловья Разбойника на княжеский двор, приказывает тому «засвистать во по́лсвиста соловьего, закричать во по́лкрика звериного»:

[56] Не исключено, что второе имя персонажа — Фагот — значимо для автора не только своей этимологией (Гаспаров 1994, с. 79; Бэлза 1978, с. 197), но также из-за чисто зрительных ассоциаций, вызываемых «змееобразной» формой этого музыкального инструмента. Вместе с тем стоит обратить внимание на фразу из повести Гоголя «Невский проспект»: «Опять снился какой-то чиновник, который был вместе и чиновник и фагот» (Гоголь 1976—1978, т. 3, с. 23—24).

[57] Эта метафора заставляет вспомнить заглавие стихотворного сборника Н. Асеева 1922 г. «Стальной соловей».

Засвистал как Соловей тут по-соловьему,
Закричал Разбойник по-звериному —
Маковки на теремах покривились,
А околенки во теремах рассыпались.
От него, от посвиста соловьего,
А что есть-то людушек — так все мертвы лежат.
А Владимир-князь-то стольно-киевский
Куньей шубонькой он укрывается.

(*Русские былины 1958, с. 41—42*)

Характерны и другие «змеиные» детали в связи с Коровьевым-Фаготом — например, во время сеанса черной магии Бегемот пускает в воздух колоду карт: «Атласная змея фыркнула. Фагот раскрыл рот, как птенец, и всю ее, карту за картой, заглотал» (*5,* 120). А пестрота костюма не только намекает на родство «клетчатого типа» (*5,* 47) с Арлекином[58], но, возможно, должна вызывать ассоциации с узором на змеиной коже, напоминающим «чешуйчатую татуировку» (*2,* 98).

В повести «Роковые яйца» на месте старика с именем языческого бога в Зооинституте появляется «Панкрат, еще молодой, но подающий большие надежды зоологический сторож» (*2,* 47). Неординарность последнего словосочетания намекает на значение «покровитель, охранитель» — кстати, слово «охранитель» Булгаков не без иронии употребляет вместо слова «часовой» (*2,* 87, 93). «Воцарение» Панкрата совпадает с окончанием периода «варварства» и наступлением «цивилизации»: «Кончился 20-й и 21-й год, а в 22-м началось какое-то обратное движение» (*2,* 47). В сцене гибели Персикова «стертая» этимология имени сторожа актуализируется: «Это простонародное “мужицкое” имя вдруг открывает свой первоначальный смысл: Панкратос — по-древнегречески “всесильный”. Подобно своему прообразу, распятый Персиков, погибая, взывает к вседержителю — символу мирового порядка, мифопоэтическому устроителю вселенской гармонии» (Петровский 1986б, с. 25). На бытовом уровне мотивировок обращение к Панкрату перед смертью — знак того, что для одинокого профессора единственным близким человеком оказался «нецивилизованный», но незлой деревенский мужик, справедливо считающий, что «лягушка жены не заменит» (*2,* 86)[59]; здесь отголосок сказки о царевне-лягушке подчеркивает, хотя и

[58] Подчеркивая «балаганно-цирковую» природу Коровьева (Джулиани 1988, с. 328), исследовательница обращает внимание на слова повествователя о том, что Коровьев покинул Воробьевы горы «в драной цирковой одежде» (*5,* 368). Кстати, до того, как Арлекин стал персонажем комедии дель арте, его имя в народных поверьях принадлежало бесу, выходящему по ночам из ада и пугающему живых (см.: Мишле 1997, с. 450).

[59] Сопоставление лягушки и жены напоминает полусерьезный диалог персонажей «Анны Карениной» — Левин беседует с товарищем по университету, профессором-естественником

не без комизма, здравый смысл человека «из народа», предпочитающего «православные» ценности — «языческим».

В свете мифопоэтических ассоциаций появление рядом с Персиковым Панкрата вместо Власа позволяет, помимо аллюзий на Ленина, усматривать в образе профессора и аналогии с князем Владимиром (языческое прозвище которого, «Красно Солнышко», в контексте повести тоже стимулирует политические коннотации)[60]. Оказывается, что «новая вера», сопряженная с «красным лучом», на самом деле ориентирована не на «царствие небесное», а на «нижний мир»; «языческая» подоснова цивилизации закономерно прорывается наружу. Возможно, кстати, что выбор года, в который происходят события повести «Роковые яйца», в какой-то мере обусловлен для Булгакова и древнерусскими ассоциациями; в духе любителей отыскивать «зашифрованные» смыслы в булгаковских числах и датировках (см., напр.: Кандинский-Рыбников 1993, с. 166—181), можем предположить, что число «1928» представлено как пародия на год крещения Руси — 988-й: «одна девятка, две восьмерки».

Добавим, что образы киевских князей «всплывают» в булгаковских текстах неоднократно. Так, в пьесе «Блаженство» автор дает «князю и секретарю домкома» (*3,* 381) Бунше-Корецкому имя Святослав Владимирович (*3,* 384), пародируя образ сына князя Владимира, убитого, по преданию, вместе с братьями Борисом и Глебом. В «Мастере и Маргарите» возникает ассоциация с отцом князя Владимира — Святославом Игоревичем, убитым в 972 г. печенегами: «Судьба черепа, превращенного в чашу, — это судьба Святослава, последнего языческого князя древней Руси» (Гаспаров 1994, с. 42).

13

Мифопоэтические ассоциации, естественно, затрагивают и главных героев повести «Роковые яйца». Уже сама фамилия «Рокк» в этом отношении весьма продуктивна: намекая на иудейское происхождение носителя (возможны ассо-

---

Катавасовым: «Как я буду счастлив, когда узнаю, что вы влюбитесь! — сказал Левин. — Пожалуйста, позовите меня на свадьбу.

— Я влюблен уже.

— Да, в каракатицу. Ты знаешь, — обратился Левин к брату, — Михаил Семеныч пишет сочинение о питании и...

— Ну, уж не путайте! Это все равно, о чем. Дело в том, что я точно люблю каракатицу.

— Но она не помешает вам любить жену.

— Она-то не помешает, да жена помешает» (Толстой 1928—1958, т. 19, с. 9).

[60] В этой связи В. Турбин обратил внимание на стихотворение В. Маяковского 1924 г. «Киев», где современность сопоставлена с эпохой крещения Руси, а Ленин, соответственно, с князем Владимиром (см.: Турбин 1994, с. 438).

циации с ивритским корнем *-rik-* «пустота», «тщета»), она в то же время вводит «античную» идею неотвратимой судьбы — при том, что само слово «рок» имеет древнерусское происхождение (Сахно 1994, с. 240, 242). Следует учесть и возможность этимологизации в свете современных европейских языков: будучи представлена как «французская» или «английская», фамилия персонажа сближает его с мифологемой камня[61] и вводит пародийную проекцию как на образ апостола, призванного пасти «новую церковь», так и на «петровский миф» в русской культуре и связанную с ним тему революционных преобразований (весьма распространенная аналогия в России 1920-х годов); обратим внимание на сцену в первой редакции пьесы «Бег», где при известии о решающем наступлении красных архиепископ Африкан возглашает: «Дерзай, славный генерал, <...> ибо ты Петр, что значит камень» (Булгаков 1990а, с. 428).

Будучи воспринята как «немецкая», фамилия Рокк связывается со значением «мундир, китель, форма»[62] и соответствует явной анахроничности костюма персонажа, имеющего подчеркнуто «военизированную» внешность: «Он был страшно старомоден. В 1919 году этот человек был бы совершенно уместен на улицах столицы, он был бы терпим в 1924 году, в начале его, но в 1928 году он был странен. <...> На вошедшем была кожаная двубортная куртка, зеленые штаны, на ногах обмотки и штиблеты, а на боку огромный старой конструкции пистолет маузер в желтой битой кобуре» (*2,* 81). Пара Персиков — Рокк аллегорически олицетворяет взаимодействие двух линий в партийном руководстве: Ленин —

---

[61] Ср. фольклорно-мифологические коннотации образа камня — мотив происхождения человека от камня, представление о камне как заместителе человека и т. п.; «в фольклоре с камнем органически сопрягается тема рока» (СМ, с. 221). На вопрос Персикова о причинах исключительной торопливости в восстановлении куриного поголовья Рокк дает злободневно-«политический» ответ: «Нам необходимо возобновить у себя куроводство, потому что за границей пишут про нас всякие гадости» (*2,* 84). Однако эта фраза вызывает ассоциации и с 11-й главой первого тома «Мертвых душ», где повествователь, полемизируя с противниками сатиры, приводит, в частности, такой их аргумент: «А что скажут иностранцы? Разве весело слышать дурное мнение о себе?» (Гоголь 1976—1978, т. 5, с. 233); далее в качестве контраргумента рассказана история о «двух обитателях» — отце и сыне, которых зовут Кифа Мокиевич и Мокий Кифович (там же, с. 233—234): их имена по-своему предвосхищают образ булгаковского героя (кифа — арабск., арамейск., греч. «камень»). Учитывая переклички повестей Булгакова с романом М. Шелли «Франкенштейн», можно отметить, что и в нем фамилия главного героя связана со значением «камень».

[62] Кстати, в период, когда создавалась булгаковская повесть, немецкая армия была «деформирована» как в переносном, так и в прямом смыслах слова; ср., например, впечатления А. Вертинского, приехавшего в Германию в 1923 г.: «Немцы ходили в штатском. Форма была уничтожена. Бравые прусские юнкера, генералы, полковники и майоры, переодетые в штатское, выглядели как простые лавочники» (Вертинский 1990, с. 172).

Троцкий; потому-то костюм Рокка и мог быть воспринят без удивления еще «в начале 1924 года»[63] (заметим, однако, что через мифологему «камня» образ Рокка соотносится и с другой весьма влиятельной фигурой в большевистском руководстве — Л. Б. Каменевым). Как «человек из прошлого», Рокк своеобразно уравнен с Персиковым, который также изображен как человек «не от мира сего», живущий «вне времени».

«Левачество» героя сродни энтузиазму прозелита новой веры: «— Ей-богу, выйдет, — убедительно вдруг и задушевно сказал Рокк, — ваш луч такой знаменитый, что хоть слонов можно вырастить, не только цыплят» (*2,* 84). В стране, напоминающей античный Рим, иудей Рокк со страстной убежденностью мечтает о «новой жизни». Характерно прямое сравнение обладателя «эсхатологической» фамилии с персонажем из Писания: рассказывая в ГПУ о катастрофе, он «простирает руки, как библейский пророк» (обратим внимание и на этимологическую близость слов «рок» и «пророк») — правда, внешность его к этому моменту радикально меняется: это «седой трясущийся человек» (*2,* 99—100).

С героем «Роковых яиц» явно сходен финдиректор Римский[64] в романе «Мастер и Маргарита». Так, после ночного визита Варенухи и Геллы (ее «змееподобная» рука, которая «удлиняется, как резиновая»[65], — рефлекс основного мотива «Роковых яиц»), финдиректор Варьете, как и директор «показательного совхоза», превращается в «седого, как снег, без единого черного волоса старика» (*5,* 154). При этом оба персонажа панически боятся вернуться на место происшествия.

«— Вы поедете с нами, — сказал Щукин, обращаясь к Александру Семеновичу, — покажете нам, где и что.

Но Рокк в ужасе отстранился от него и руками закрылся, как от страшного видения. <...>

— Отправьте меня в Москву, — плача, попросил Александр Семенович.

[63] Ср. дневниковую запись Булгакова от 8 января 1924 г.: «Сегодня в газетах бюллетень о состоянии здоровья Л. Д. Троцкого. Начинается словами: "Л. Д. Троцкий 5-го ноября прошлого года болел...", кончается: "Отпуск с полным освобождением от всяких обязанностей, на срок не менее 2-х месяцев". Комментарии к этому историческому бюллетеню излишни.

Итак, 8-го января 1924 г. Троцкого выставили. Что будет с Россией, знает один Бог. Пусть он ей поможет!» (Булгаков 1997, с. 63).

[64] Раньше, чем появиться в «Мастере и Маргарите», эта фамилия мелькает в наброске «Тайному Другу» (*4,* 567). Показательно, что в «Записках покойника» Булгаков дал фамилию Романус (т. е. «Римский», в переводе с латинского) дирижеру-склочнику, прототипом которого был мхатовский дирижер *Израилевский*: как и в последнем романе, «римская» и «иудейская» темы взаимодействуют.

[65] Как отмечает Л. Софронова, мотив удлинения руки демонического персонажа является общеевропейским — например, встречается в новеллах П. Мериме (см.: Софронова 2000, с. 11).

— Вы разве совсем не вернетесь в совхоз?

Но Рокк вместо ответа опять заслонился руками, и ужас потек из его глаз» (*2,* 99—100).

В романе читаем: «После клиники и Кисловодска старенький-престаренький, с трясущейся головой, финдиректор подал заявление об уходе из Варьете. Интересно, что это заявление привезла в Варьете супруга Римского. Сам Григорий Данилович не нашел в себе силы даже днем побывать в том здании, где видел он залитое луной треснувшее стекло в окне и длинную руку, пробирающуюся к нижней задвижке» (*5,* 379).

Змееборческий миф в повести «Роковые яйца», естественно, ассоциируется с сюжетом «Чуда Св. Георгия»: речь идет о судьбе Москвы, и вооруженные пиками (*2,* 110) кавалеристы, отправляющиеся защищать столицу от «гадов»[66], — это, конечно, «чудо-богатыри», хотя уже преддверие их «подвига» окрашено явно фарсовыми интонациями: «— Выручайте, братцы, — завывали с тротуаров, — бейте гадов... Спасайте Москву!

— Мать... мать... мать... — перекатывалось по рядам» (*2,* 111). Битва с «гадами» обретает значение Армагеддона — «последнего и решительного боя»; ассоциация с «Интернационалом» тем более уместна, что Булгаков и сам пародирует революционный гимн, вкладывая в уста всадников-«змееборцев» бодрый текст:

... Ни туз, ни дама, ни валет,
Побьем мы гадов, без сомненья,
Четыре сбоку — ваших нет... (*2,* 111)

Неудачный поход конной армии — не единственный пример пародирования змееборческого мифа в булгаковской повести. Уже отмечалось, что выведение «гадов» совершается в начале августа и таким образом ориентировано на символику Ильина дня: «Крестьяне думают, что на Ильин день, когда громовник разъезжает по небу в огненной колеснице, волки и змеи (= тучи и молнии) выходят их своих нор, бродят по полям и лесам, жалят и терзают домашнюю скотину, и только один гром в состоянии разогнать их» (Афанасьев 1994, т. 1, с. 737; т. 2, с. 583). Обратим внимание на сцену в «Роковых яйцах», когда два чекиста, Щукин и Полайтис, пытаются бороться со змеями самостоятельно. Явно не случайно Булгаков вооружает Щукина неким небывалым «электрическим револьвером» — «гордостью французской техники» (*2,* 100). Увидев змей, Щукин «успел выстрелить раз девять, прошипев и выбросив около оранжереи зеленоватую

[66] Кстати, в народных сказаниях о Егории Храбром (Георгии Победоносце) говорится не только об одном змее-драконе, но и о «стадах змеиных» (Коринфский 1901, с. 613).

молнию. <...> Гром тотчас же начал скакать по всему совхозу[67] и играть отблесками на стенах» (*2,* 102). Щукин явно устраивает «грозу», стремясь уподобиться Перуну или Илье-пророку. «Змееборчество» чекиста связано и с его «богатырством»: повествователь замечает, что Щукин «был очень храбрым человеком» и обладал «огромной, почти цирковой силой» (*2,* 99). Эпизод с чекистами пародийно ассоциируется и с известным сказочным сюжетом об Иване Сучиче, оказавшемся из трех братьев самым удачливым змееборцем (Новиков 1974, с. 56—67; см. также: Афанасьев 1984, т. 1, с. 236—241); заметим, что фамилии булгаковских персонажей ориентированы на «собачьи» коннотации: Щукин фонетически близко к «Сукин» (ср. эвфемизмы «щучий сын», «щучьи дети» — *3*, 203, 441, 461), а стилизованная под латышскую фамилия Полайтис (ср. фамилию героя романа Б. Пильняка «Голый год» — Лайтис) легко этимологизируется по глаголу «лаять»[68].

Пародийное отражение в повести «Роковые яйца» получил еще один мотив змееборческого мифа — похищение змеем девушки; имеется в виду сцена у пруда, в которой гибнет жена Рокка. Несмотря на «протокольную» суховатость описания, картина не лишена и некоего кошмарного эротизма: «Змея <...> стала Маню давить. <...> Высоко над землей взметнулась голова Мани, нежно прижавшись к змеиной щеке. <...> Затем змея <...> раскрыла пасть и разом надела свою голову на голову Мани и стала налезать на нее, как перчатка на палец. От змеи во все стороны било <...> горячее дыхание» (*2,* 99). Можно, вероятно, усматривать здесь «неприкрытый садизм» (Паршин 1991, с. 154), однако сцены дьявольского соблазна в «некрофильском» духе встречаются и в других произведениях Булгакова: ср., например, «страшно красивую» мертвую девушку-«ведьму» в романе «Белая гвардия» (*1,* 406) или соблазнительного вампира Геллу в «Мастере и Маргарите».

Характерно, что первой жертвой «змея» в повести оказывается женщина по имени Маня — т. е. Мария. В первоначальной редакции жену Рока звали Дорой (Чудакова 1988а, с. 302), и замена имени, как кажется, проистекала из нежелания автора акцентировать еврейское происхождение героини. Однако имелась, по-видимому, и иная причина — стремление Булгакова усилить пародийно-«сакральное» звучание эпизода, в котором вмешательство «змея» разрушило благо-

[67] Ср. в «Пропавшей грамоте» Гоголя: «Гром пошел по пеклу» (Гоголь 1976—1978, т. 1, с. 89); фраза звучит в момент, когда гоголевский герой одерживает победу над нечистой силой, — однако персонажи Булгакова менее удачливы. Кстати, данная фраза из повести Гоголя цитируется в памфлете «Похождения Чичикова» (*2,* 241), написанном двумя годами раньше «Роковых яиц».

[68] Ср. польск. polajanka — «брань»; в других славянских языках: укр. — лайка; бел. — лаянка; макед. — пцоста, пцувка; серб.-хорв. — псовка (СД, с. 250); характерно, что по «внутренней форме» все эти слова связаны с «собачьей» темой.

ственный покой «нового Адама»: недаром в столь идиллических тонах описано кратковременное «райское» бытие «показательного совхоза "Красный луч"»: «Лето 1928 года было, как известно, отличнейшее <...> Яблоки в бывшем имении Шереметевых зрели <...> Человек-то лучше становится на лоне природы» (*2,* 86). Стоит обратить внимание и на то, что в народной традиции девушка, спасенная Георгием от змия, нередко называлась именем Мария и отождествлялось с Богородицей или Марией Магдалиной; в русских заклинаниях Мария включалась в число святых покровительниц против змей (Веселовский 1880, с. 87, 102). Данный мотив в повести Булгакова напоминает эпизод пушкинской «Гавриилиады»:

Задумалась красавица моя <...>
И видит вдруг: прекрасная змия,
Приманчивой блистая чешуею,
В тени ветвей качается над нею.

(*Пушкин 1974—1978, т. 3, с. 110*)

Ср. также пьесу «Зойкина квартира», где Манюшку (т. е. опять-таки Марию) соблазняет Херувим — демонически-«змеиный» персонаж с «небесной» внешностью.

14

В конечном счете «гады» побеждены вмешательством Св. Николы, который, впрочем, выступает не столько в «христианской», сколько в «языческой» ипостаси «Дед Мороз», являющийся «античным» способом — как «Deus ex machina» (*2,* 114). Точно так же в романе «Белая гвардия» важное значение имеют реминисценции, связанные с культом Николая Мирликийского. Не случайно священник отец Александр, о котором дважды говорится в романе, — из «церкви Николая Доброго» (*1,* 179): в ней отпевают мать Турбиных, и в ней, должно быть, крестили их самих, так что с первой страницы романа основные персонажи в каком-то смысле находятся под покровительством этого святого, а имя младшего из братьев звучит буквально как «маленький Никола»[69].

Св. Николай — покровитель всех плавающих и путешествующих, сирых и убогих. Но его значение в культурной традиции значительно шире: он приобрел ореол русского «национального» святого, и, между прочим, происхождение понятия и самого фразеологизма «русский бог» связано именно с ним (Успенский 1982, с. 119—122). В деисусных изображениях Никола нередко занимал место

[69] Автор романа, используя в «журнальной» редакции форму «Колька» (*1,* 515—523), в итоге назвал героя все-таки Николкой.

Иоанна Предтечи: «их объединяет идея заступничества за людей перед Господом» (там же, с. 22). Соотнесенность со Св. Николаем дает дополнительную мотивировку тому, что именно младший Турбин показан в романе в «раю» и в «аду»: в народных представлениях Никола играет роль охранителя загробного мира и водителя душ; в то же время он отождествляется с апостолом Петром как привратником рая (там же, с. 70, 125). Поэтому не случайно, что эскадрон Ная дожидается у райских врат не только своего командира[70], но и Николку, который гусаром не является и прямого отношения к эскадрону не имеет (Milne 1990, с. 87). Как явствует из рассказа Жилина, апостол Петр считает присутствие Николки необходимым: «Обождать, говорит апостол Петр, потребуется. Однако ждали мы не более минуты. Гляжу, подъезжает <...> господин эскадронный командир рысью на Тушинском Воре. А за ним немного погодя неизвестный юнкерок в пешем строю <...> Поглядел Петр на них из-под ручки и говорит: "Ну, теперича, грит, все!" — и сейчас дверь настежь, и пожалте, говорит, справа по три» (*1,* 235). Николка кажется не просто случайно примкнувшим к эскадрону, но представлен полноправным участником, без которого движение невозможно.

Религиозно-фольклорными коннотациями окрашено и имя старшего из братьев, напоминающее о житийном персонаже[71] — Алексее человеке Божьем[72]: недаром Богородица «откликается» на молитву Елены за Алексея, на просьбу «умолить господа бога, чтоб послал чудо» (*1,* 411); неслучайна фраза о том, что «рана Турбина заживала сверхъестественно» (*1,* 533). В каком-то смысле он действительно под Божьим покровительством: может быть, главным фактором оказываются перенесенные героем испытания, количество страданий, выпавших на его долю. С другой стороны, «прозрачно» изменяя название улицы, на которой живут Турбины (Алексеевский спуск — вместо Андреевский), Булгаков дает основание сопоставить старшего Турбина с Андреем Первозванным — «первым из двенадцати апостолов Христовых», который, по преданию, «проповедовал язычникам русским учение Христово и в ознаменование сего воздвигнул крест на Киевских горах» (ППБЭС, т. 1, стб. 163—164). Роль апостола Андрея в истории Киева может быть уподоблена роли мифологического Энея в истории Рима. «Тринадцатый дом по Андреевскому спуску расположен рядом с местами древнейших поселений киевлян. Он стоит прямо под Андреевской церковью, чуть ли не в тени храма, сооруженного в память легендарного первовоздвижения Креста на киевских холмах, — на границе языческого и христианского Киева» (Петровский 1992, с. 15).

[70] Хотя Най погибает не в кавалерийском строю, однако перед райскими вратами он появляется верхом на коне: ср. мифопоэтический мотив связи коня с загробным миром, его функцию психопомпа — проводника душ (Элиаде 1987, с. 173).

[71] Сын римского патриция, Алексий в ночь после бракосочетания тайно покинул Рим и в течение 17 лет нищенствовал. Вернувшись, он прожил еще 17 лет в доме родителей под видом неизвестного нищего, совершив подвиг смирения и терпения (ППБЭС, т. 1, стб. 118—119).

[72] Думается, тут сказалось и влияние романа «Братья Карамазовы»; возможно, Булгаков использует прием Достоевского, который, связав образ младшего из братьев с персонажем христианской легенды, тем самым актуализировал «древнеримскую» тему: «"бестолочь", разложение и "упадок" текущего момента русской жизни соотнесены здесь с "упадком" древнего Рима, а если продолжить аналогию, то и возрождение из этого "упадка", подобно возрождению древнего (языческого) Рима, должно явиться на путях христианства» (Ветловская 1977, с. 169).

В общий круг мифопоэтических ассоциаций включаются и интонации народной поэзии — главным образом эпические, былинные: «сила Петлюры неисчетная на площадь старой Софии идет на парад» (*1,* 386); стилистически и тематически сюда примыкает «отчаянная песня о Страшном Суде», которую «тянут за душу» слепцы-лирники (*1,* 384—385). Апокалиптические мотивы не случайны: «поганые» одержали победу, легендарная история «города на горах» завершается. Если три брата — Кий, Щек и Хорив, с сестрой Лыбедью, согласно «Повести временных лет», основали Киев, то булгаковские братья и сестра Турбины присутствуют при его падении. Ироническая ассоциация подкреплена и тем, что мечты Алексея и Василисы о «немецком порядке», напоминающие легендарный эпизод «призвания варягов», оказались несбыточными. «Белая гвардия» содержит ряд перекличек со «Словом о полку Игореве» (Лакшин 1966, с. 17): уже основная фабульная ситуация романа, противостояние Города и «степи», напоминает о древнерусской поэме (Milne 1990, с. 77). Можно добавить, что автор романа солидарен с автором «Слова» в осуждении «крамол» и «усобиц», проистекающих из стремления разорвать неразрывное; недаром «серые», сбивающие надпись с постамента памятника Богдану Хмельницкому, кажутся черными демонами (*1,* 391).

Мифопоэтический подтекст в его сказочном варианте пародийно реализуется и в романе «Записки покойника»; чтобы попасть в таинственный «Сивцев Вражек», «Максудов проходит сквозь неведомых стариков и старух, открывает дверь в заколдованное место при помощи волшебного пароля "назначено" и предстает перед "самим" — грозным Иваном Васильевичем. <...> Поведение театрального героя строго табуировано, он не имеет права произносить некоторые слова и тем не менее произносит их на свою погибель» (Смелянский 1989, с. 396—397). Характерно, что Максудов прибывает в Сивцев Вражек «в понедельник 13-го» (*4,* 479). В эпизоде немало «сказочных» деталей: так, фельдшерица, «женщина в белом», кланяется Ивану Васильевичу «древнерусским поклоном» (*4,* 484), а тот советует Максудову написать пьесу-«сказку»: «Будто бы в некоем царстве живет артистка, и вот шайка врагов ее травит, преследует и жить не дает <...> и подзуживает эту шайку некий волшебник Черномор. Вы напишите, что он в Африку уехал...» (*4,* 490). При этом у самого Ивана Василье-

вича в сцене совещания в Театре — «злые огненные глаза» (*4,* 504); а Бомбардов осмеливается называть его идеи бредом не иначе, как «тихо» и «почему-то оглянувшись»; характерна также фраза Бомбардова: «На Сивцевом Вражке не возражают» (*4,* 495).

Однако в подтексте романа намечена и «мистическая» связь самого Максудова с этим сказочным царством. Не случайно герою «отдано» имя реального Леонтьевского переулка, где жил Станиславский; Максудова зовут Сергеем Леонтьевичем, так что они с переулком как бы «братья». Примечательно, что и Максудов, и Иван Васильевич картавят (*4,* 482, 534): как это нередко бывает у Булгакова, между персонажами-антагонистами намечены черты сходства.

15

Уже отмечалось, что булгаковские фабулы, помимо подтекстных связей с античным и древнерусским контекстами, нередко содержат проекции на эпоху рубежа XVIII—XIX вв., актуализируя «наполеоновский миф» в пушкинском, гоголевском, толстовском вариантах и обнаруживая связи с мифологемой Наполеона как «антихриста»[73].

Так, в узнаваемо «наполеоновском» облике является в повести «Дьяволиада» страшный Кальсонер — это происходит в кульминационный момент, когда случайно приведенный в действие Коротковым орга́н начинает, как некогда, играть песню «Шумел-горел пожар московский» и из-под декорации советского учреждения проступает «старорежимный» трактир. На звуки песни о пожаре Москвы «тотчас Кальсонер возвратился через главный вход — Кальсонер бритый, мстительный и грозный. В зловещем синеватом сиянии он плавно стал подниматься по лестнице» (*2,* 27). Агрессивное инфернально-«наполеоновское» начало сочетается со свойством неуловимости и почти ирреальности: недаром Коротков, пытаясь догнать «первого» Кальсонера, постоянно натыкается на «второго», который сам его боится.

Восходящая к Гоголю связь образа «антихриста-Наполеона» с мотивом небытийственности и пустоты еще более отчетливо реализована Булгаковым в романе «Белая гвардия», где гоголевская традиция вступает во взаимодействие с толстовской концепцией роли личности в истории. Будучи представлен как

[73] Ср. подобный мотив в статье С. Аскольдова, помещенной в сборнике «Из глубины», — говоря об исторических периодах, в которые ощущается приближение «Царства всадника белого коня», Аскольдов пишет: «быть может, наиболее характерным выражением этих состояний приближения смерти был последний период французской революции, а также эпохи директории, консульства и даже империи Наполеона. В самом Наполеоне, несомненно, было нечто апокалиптическое и антихристово» (Аскольдов 1990, с. 30—31).

«Наполеон» — узурпатор и «антихрист», Петлюра в то же время объявлен несуществующим. Наряду с мотивами стихотворений Жуковского и Лермонтова, мотивы «Войны и мира» прямо участвуют в создании темы «нового Бородина», когда парадный зал Александровской гимназии с портретом «Александра Благословенного» (*1,* 257) предстает травестированным Бородинским полем[74]. Конечно, отношение к императору в булгаковском романе иронично: ни у Пушкина, ни у Толстого эта фигура положительно не оценивается, да и в качестве символа Бородина Александр I подходит мало — не случайно улыбки его «исполнены коварного шарма» (*1,* 257). Торжественно заявленная освободительная миссия оказывается невыполнимой: «новое Бородино» не состоялось, как не стало в свое время реальное Бородинское поле «новым Аустерлицем» для Наполеона. Как ни парадоксально это звучит, победу при «Бородине» в романе Булгакова одерживает именно «Наполеон»: Город взят Петлюрой, который отождествлен (хотя и комически) с Бонапартом.

Заметим, что «опереточная» тема, подкрепляемая к тому же конкретными реминисценциями из французских оперетт, создает предпосылку для двойной аллюзионной соотнесенности: помимо Наполеона «великого» — Наполеона I, в круг ассоциаций закономерно включается и «маленький» Наполеон — Наполеон III, символизирующий эпоху расцвета оперетты как музыкального жанра и к тому же сам вполне «опереточный» полководец, бесславно сдавший армию немцам. Таким образом, мотив завоевания города в «Белой гвардии», помимо «римской» составляющей, несет воспоминания о судьбе Москвы в 1812-м и Парижа в 1870 г.

Что касается повести «Роковые яйца», то «наполеоновские» ассоциации здесь вполне очевидны и неоднократно отмечались критиками и исследователями: еще в 1925 г. В. Шкловский писал, что в финале «Роковых яиц» змей уничтожает «тот самый мороз, который уничтожил Наполеона» (Шкловский 1990, с. 301).

16

Нетрудно заметить, что персонажи «наполеоновского» типа в произведениях Булгакова тяготеют к одному типу внешности: естественно, это прежде всего плотная, округлая, коротконогая фигура, бритое лицо, черные волосы. В «Дьяво-

[74] Ассоциация мотивирована и реальными обстоятельствами: 1-я Киевская гимназия, где учился Булгаков, была основана в начале XIX в. при содействии генерал-губернаторов М. И. Кутузова и М. А. Милорадовича, которые прославились в Отечественной войне. Портрет Александра I действительно висел на площадке парадной лестницы гимназии. Булгаков окончил гимназию в 1909 г., через два года гимназии исполнилось 100 лет — а в год юбилея Отечественной войны Киевская 1-я гимназия именовалась Императорской Александровской (Кончаковский и Малаков 1993, с. 111).

лиаде» цвет волос Кальсонера неизвестен (он лыс), но говорится, что «лицо <...> было выбрито до синевы» (*2,* 11). Кальсонер «шарообразен» — «настолько маленького роста, что достигал высокому Короткову только до талии[75]. Недостаток роста искупался чрезвычайной шириной плеч неизвестного. Квадратное туловище сидело на искривленных ногах» (*2,* 11); не случайно перед встречей с ним Короткову снится вещий сон — «живой биллиардный шар на ножках» (*2,* 10). Ср. также эпизод «Белой гвардии», в котором мимоходом, но все же дается портрет «несуществующего» Петлюры»: «В вагоне, как зерно в стручке, болтался бритый человек» (*1,* 198), — образ перекатывающегося, пересыпающегося обтекаемого зерна (горошины, боба) связывается с представлением о коренастом, «круглом» корпусе.

Явное развитие типа Кальсонера, «человека-шара», видим в повести «Роковые яйца», где один из эпизодических персонажей, газетный репортер «капитан Степанов» (*2,* 65), представлен в следующим гротескном виде: «послышалось за дверью странное мерное скрипенье машины, кованое постукиванье в пол, и в кабинете появился необычайной толщины человек, одетый в блузу и штаны, сшитые из одеяльного драпа. Левая его, механическая, нога щелкала и громыхала, а в левой он держал портфель. Его бритое круглое лицо, налитое желтоватым студнем, являло приветливую улыбку. Он по-военному поклонился профессору и пружинно выпрямился, отчего его нога пружинно щелкнула» (*2,* 60). Далее эта военизированная кукла именуется «механическим человеком»[76], к тому же говорится, что он «повис на рукаве профессора, как гиря» (*2,* 62); затем «метаморфоза» завершается: «профессор <...> лез в ландо такси, а за ним, цепляясь за рукав, лез механический шар в одеяле» (*2,* 65). Впрочем, здесь мотив преследования не получает такого развития, как в «Дьяволиаде», и избавиться от «шара» Персикову удается без особого труда; однако его поджидает другой похожий персонаж — являющийся в своем роде «двойником» капитана-репортера (ср. «двойничество» Кальсонеров): внешность Рокка выражает его принадлежность к тому же типу (*2,* 81). Ассоциации с Наполеоном вызывает и «внутренняя форма» фамилии этого героя: «человек рока», «человек судьбы» — определение,

[75] Кстати, слишком малый (как и чересчур большой) рост осознается в народной культуре как один из признаков не-человека, демонического существа (Софронова 2000, с. 24).

[76] Ср. затем в «Собачьем сердце» одного из «омоложенных» профессорских пациентов, «кукольный» вид которого до крайности изумляет Шарика: «"Господи Исусе! — подумал пес, — вот так фрукт!"

На голове у фрукта росли совершенно зеленые волосы, а на затылке они отливали ржавым табачным цветом. Морщины расползались по лицу у фрукта, но цвет лица был розовый, как у младенца. Левая нога не сгибалась, ее приходилось волочить по полу, зато правая прыгала, как у детского щелкуна» (*2,* 131). Между прочим, именование «фрукт» тоже в какой-то мере актуализирует признак «шарообразности».

данное Наполеону еще при его жизни (Мережковский 1993, с. 99). В качестве «наполеоновской» аллюзии может быть воспринят и тот факт, что мысль о «возрождении куроводства» родилась у Рокка «в номерах на Тверской "Красный Париж"» (*2,* 92).

Учитывая важность толстовских реминисценций в создаваемом Булгаковым «наполеоновском» подтексте, вспомним, что в романе «Война и мир» шар предстает центральным символом, воплощающим амбивалентный смысл: двойственность связана с сюжетным противостоянием двух «круглых» персонажей — Наполеона (ассоциирующегося с огнем: ср. огненный шар — солнце) и Каратаева (ассоциирующегося с водой: ср. «водяной шар» в сне Пьера Безухова). Булгаков ассимилирует этот толстовский мотив; «наполеоны» в его произведениях устойчиво связаны с образом шара.

Характерно в этой связи удивительное «единодушие» при подборе клички для бездомного пса, проявляемое персонажами «Собачьего сердца»: вначале его называет Шариком «машинисточка» в подворотне (*2,* 121), а затем кличка «закрепляется» Преображенским (*2,* 123). Многозначительна и реакция самого героя: «Опять "Шарик"! Окрестили!» (*2,* 123) — последнее слово как нельзя меньше подходит к ситуации, если учесть, что все «наполеоны» в русской литературе имеют демоническую природу. Имя, как бы случайно доставшееся псу, изначально несет зловещий оттенок, хотя внешне кажется абсолютно ничем не мотивированным — ни «социальным статусом», ни экстерьером: «Какой он, к черту, Шарик? Шарик — это значит круглый, упитанный, глупый, овсянку жрет, сын знатных родителей, а он лохматый, долговязый и рваный, шляйка поджарая, бездомный пес» (*2,* 121—122). Впрочем, через несколько дней внешний вид персонажа меняется, приходя в соответствие с кличкой: повествователь называет его «Шарик-пес» (*2,* 150), словно бы «реализуя» значение клички; а непосредственно перед этим швейцар Федор замечает, что пес «удивительно жирный» (*2,* 149); на языке дневника Борменталя — «крайне упитанный» (*2,* 159). Между прочим, автор допускает (непонятно, намеренно или случайно) явную неточность, заставляя Борменталя указать точный вес откормленного пса, «8 килограммов», и сопроводить запись «знаком восклицательным»: собака, имеющая такой вес, может быть названа «упитанной» только если имеет совсем небольшие размеры, вроде фокстерьера или таксы; это никак не согласуется с самоопределением пса — «долговязый», хотя и коррелирует с внешностью Клима Чугункина (и, соответственно, Шарикова) как «человека маленького роста» (*2,* 165, 167). Обратим внимание на свойство откормленного героя: «Шарик-пес обладал каким-то секретом покорять сердца людей» (*2,* 150), — кличка в сочетании с «обтекаемостью» формы как бы обеспечивает способность к «соблазну».

На первый взгляд кажется, что функция ряда «шарообразных» демонических персонажей-брюнетов (Кальсонер — Петлюра — Рокк) придана в «Собачьем

сердце» Швондеру, но, говоря точнее, эта роль «распределена» между двумя персонажами — Швондером и Шариковым: данная пара своеобразно пародирует пару Преображенский — Борменталь («учитель — ученик»). Характерно, что один из членов домоуправления и швондеровских подручных — «молодой человек, оказавшийся женщиной» (кстати, именно она вручает Шарикову документы, юридически подкрепляющие его «человеческий» статус, — *2,* 187), носит фамилию Вяземская (*2,* 136), которая тоже в какой-то мере стимулирует «наполеоновские» ассоциации: именно под Смоленском произошло первой крупное сражение с наполеоновской армией; в повести «Роковые яйца» нашествие «гадов» зарождается и организуется в Смоленской губернии[77].

В дальнейшем «наполеоновский» тип в какой-то мере проявится в образе «черного Воланда» (*5,* 372): характерна, например, сцена, когда тот, сидя на табурете, смотрит сверху на «пожар Москвы» (*5,* 348—349), — «параллель с Наполеоном здесь очевидна» (Гаспаров 1994, с. 49). Собственно, подобный образ возникает уже в пьесе «Бег»: Хлудов, сидящий «съежившись на высоком табурете», приказывает сжечь вагоны с «пушным товаром» Корзухина (*3,* 227, 231). Характерно, что в ранней редакции «Мастера и Маргариты» свита Воланда употребляет по отношению к нему обращение «сир» (Булгаков 1992, с. 157, 171, 186): оно звучит как усеченное «мессир», но вызывает и прямые «наполеоновские» ассоциации.

Конечно, Воланд отнюдь не маленького роста; что касается такого признака, как коротконогая коренастая фигура, то он, во-первых, отходит к рыжему Азазелло[78] (*5,* 83, 217) — «Нерону»; кроме того, в романе трижды появляются персонажи прямо «наполеоновского» типа. Вот портрет Берлиоза, «одетого в серенькую летнюю пару» и «приличную шляпу пирожком» (ср.: «На нем треугольная шляпа / И серый походный сюртук» — Лермонтов 1969, т. 1, с. 303): «маленького роста, темноволос, упитан, лыс, <...> а аккуратно выбритое лицо его украшали сверхъестественных размеров очки в черной роговой оправе» (*5,* 7)[79]. Сравним описание «лица», которое Иван Бездомный бьет «по уху» в ресторане (причем это происходит в контексте разговора о погибшем Берлиозе): «ласковое мясистое лицо, бритое и упитанное, в роговых очках» (*5,* 64). Наконец, «Наполеон» является в образе «иностранца» в магазине Торгсина: «низенький, совершенно

[77] Вспомним, что сам Булгаков в течение нескольких месяцев работал врачом в Вязьме — «в ненавистной <...> атмосфере среди ненавистных людей» (*5,* 389—390).

[78] В ранней редакции романа Азазелло фигурирует также под фамилией «Кавунов» (Булгаков 1992, с. 65—66), которая, разумеется, ассоциируется с образом шара (кавун — укр. арбуз).

[79] Исследователи отметили противоречивость определений «темноволос» и «лыс» (Каганская и Бар-Селла 1984, с. 108), но очевидно, что, как и в случае с Кальсонером, имеется в виду не только и даже не столько наличие волос, сколько «масть» героя.

квадратный человек, бритый до синевы, в роговых очках» (*5,* 338), с «плешивой головой» (*5,* 341); характерно, что непосредственно вслед за инцидентом с этим субъектом начинается пожар — один из эпизодов пародийного «пожара Москвы», затеваемого клевретами Воланда.

«Наполеоновские» аллюзии — лишь одна из линий, с помощью которых Булгаков выстраивает в своих произведениях образ исторического периода конца XVIII — начала XIX вв. Нам еще предстоит коснуться темы Великой французской революции и идей Иммануила Канта, мотивов произведений И. Гете и М. Шелли, грибоедовских и пушкинских реминисценций и других атрибутов той эпохи, «растворенных» в художественном мире писателя.

Глава II

ВРЕМЯ

1

Приступая к философской проблематике произведений Булгакова, повторим мысль, уже высказанную в предыдущей главе. Излюбленный прием писателя — контаминация нескольких хронотопов в пределах одной художественной реальности, тяготение к фабульно-композиционному принципу «анфилады», «матрешки»; наиболее очевидные примеры — структуры, организованные как «текст в тексте», «театр в театре»: таковы рассказ «Морфий», повесть «Собачье сердце», романы «Записки покойника» и «Мастер и Маргарита», комедия «Багровый остров», драма «Кабала святош», «мольериана» «Полоумный Журден». В более широком плане можно отметить, что для булгаковской прозы характерна явственная временна́я дистанция между моментом повествования и фабулой, создающаяся либо с помощью «рассказа в рассказе» («Налет», «Я убил» и др.), либо за счет интенсивной авторефлексии повествователя («Записки юного врача», «Морфий», «Тайному Другу»), либо вследствие повышенной «эпичности» его интонаций — ср. хотя бы торжественный «зачин» (Лакшин 1966, с. 15) романа «Белая гвардия»: «Велик был год и страшен год по Рождестве Христовом 1918, от начала же революции второй» (*1,* 179)[1].

Реализуя прием «текст в тексте», Булгаков неоднократно вводит мотив «отсутствующего» текста — уничтоженного кем-либо из персонажей и потому как бы «недоступного» для восприятия (но все же читаемого нами); подобный текст закономерно обретает ореол «эзотеричности». Так, в повести «Собачье сердце» читателю открывается дневник доктора Борменталя, который, как оказывается, был уничтожен его автором: «Якобы он сидел в кабинете на корточках и жег в камине собственноручно тетрадь в синей обложке» (*2,* 205). Герой «Записок покойника» о своем романе говорит: «Глянем правде в глаза. Его никто не читал. Не мог читать, ибо исчез Рудольфи, явно не успев распространить книжку. А мой друг, которому я презентовал экземпляр, и он не читал. Уверяю вас» (*4,* 432); поэтому такое изумление Максудова вызывает явление Ильчина, который вопреки всему знаком с романом: «Впервые в жизни я видел перед собою читателя» (*4,* 435). Заметим при этом, что Публикатор максудовских записок уже в предисловии утверждает, будто «роман Сергея Леонтьевича не был напечатан» (*4,* 401): поэтому все, о чем поведал Максудов, изначально как бы ставится под сомнение.

Остается втуне и роман Мастера — причем, вопреки афоризму «Рукописи не горят» (*5,* 278), сгорает дважды: вначале — сожженный самим автором (*5,* 143), а затем, после «восстановления»[2], — сожженный Азазелло вместе с подвалом Мастера. Парадоксально, но именно неоднократная гибель в огне оказывается лучшим подтверждением тезиса о «несгораемости»; рукопись существует «идеально»[3], и в ответ на напоминание Маргариты о том, чтобы захватить роман с собой, герой говорит: «Не надо, <...> я помню его наизусть» (*5,* 360). «Не горит содержимое рукописей: не текст, а "картинка", кусок некоторой осязательной действительности. Сожженное "здесь", оно остается "где-то"; законченное в "этом" мире, оно может до бесконечности варьировать и "переписываться"-переиначиваться в мирах других» (Новикова 1995, с. 114). Точно так же в пьесе «Адам и Ева» «уничтоженным» и «восстанавливаемым» (хотя и в травестированном виде) оказывается текст действительно эзотерический — ср. эпиграф: «...и не буду больше поражать всего живущего, как Я сделал: впредь во все дни Земли сеяние и жатва не прекратятся. *Из неизвестной книги, найденной Маркизовым»* (*3,* 326).

2

Важнейшее значение имеет у Булгакова столкновение «точек зрения», когда на первый план выходит проблема верификации истинного образа. Это тем более очевидно, если вспомнить, что фабульное действие в булгаковских произведениях зачастую обусловлено вмешательством персонажей демонических (или кажущихся таковыми), а «обычные» люди оказываются перед задачей «изобрести обыкновенные объяснения явлений необыкновенных» (*5,* 106). Но даже если ничего явно фантастического в событиях нет, взаимоостранение «точек зрения»

---

[1] Можно добавить, что реализацией приема «текст в тексте» предстает и вся сумма реминисценций, достигающая у Булгакова некоей «критической массы», когда подтекст, с точки зрения его информативности, едва ли не превалирует над «текстом».

[2] Заметим, что Воланд восстанавливает машинопись, а не рукопись; впрочем, и сам Мастер называет перепечатанный на машинке текст «манускриптом» (*5,* 140). Из текстов, упомянутых в булгаковском романе, рукописью, скорее, может быть названа «хартия» Левия Матвея.

[3] Хотя, заметим, слово «рукопись» имеет гораздо более конкретное, «вещественное» значение, чем, например, «роман» или даже «книга».

нередко приобретает заостренный, гротесковый характер[4]. Наивысшей ясности эта коллизия достигает, конечно, в романе «Мастер и Маргарита», где Воланд изначально заявляет: «А не надо ни каких точек зрения <...> И доказательств никаких не требуется» (*5,* 19).

Одним из лейтмотивов булгаковского творчества оказывается отрицание «предпосылочного» суждения, сомнение во всякого рода «теориях» (это слово сопровождается явно негативными коннотациями). Так, в рассказе «Морфий» Бомгард иронически (хотя и в полусне, но тем важнее) высказывается о концепциях современной физиологии: «Одна теория стоит другой» (*1,* 159). Эта фраза буквально повторена в романе «Мастер и Маргарита», где Воланд, обращаясь к голове Берлиоза, говорит: «Вы всегда были горячим проповедником той теории, что по отрезании головы жизнь в человеке прекращается, он превращается в золу и уходит в небытие. Мне приятно сообщить вам, в присутствии моих гостей, хотя они и служат доказательству другой теории, что ваша теория и солидна и остроумна. Впрочем, все теории стоят одна другой» (*5,* 265)[5]. Диалог Воланда и Берлиоза по поводу познавательных пределов разума своеобразно предвосхищен в финале «Жизни господина де Мольера»: «Да, действительно, человек, который живет уже четвертое столетие, несомненно, бессмертен. Но весь вопрос в том, признавал ли это король? <...> Тот, кто правил землей, считал бессмертным себя, но в этом, я полагаю, ошибался. Он был смертен, как и все, а следовательно — слеп. Не будь он слепым, он, может быть, и пришел бы к умирающему, потому что в будущем увидел бы интересные вещи и, возможно, пожелал бы приобщиться к действительному бессмертию» (*4,* 231).

В несколько ином смысле слово «теория» звучит в романе «Записки покойника», где обозначает метод обучения актера. Впрочем, в контексте булгаковского творчества актер равновелик Демиургу, и поэтому «теория», подобная системе Ивана Васильевича, в принципе должна придавать человеку божественные качества. «Я стал рассуждать просто: если теория Ивана Васильевича непогрешима и путем его упражнений актер мог получить дар перевоплощения, то естественно, что в каждом спектакле каждый из актеров должен вызывать у зрителя

[4] Особый случай — когда противоположные точки зрения принадлежат персонажам-двойникам» (рассказ «Морфий», роман «Записки покойника») или даже возникают вследствие «раздвоения личности» одного персонажа: ср. рассказ «Воспаление мозгов» или главу «Раздвоение Ивана» в последнем булгаковском романе.

[5] Примечательно, что присутствующая в «Мастере и Маргарите» «связка» мотивов: мертвое тело / несостоятельность теорий — повторяет все тот же эпизод рассказа «Морфий», где непосредственно вслед за мыслью о «теориях» Бомгард видит сон: «Вон стоит Сережка Поляков в зеленой тужурке с золотыми пуговицами над цинковым столом, а на столе труп» (*1,* 153). По-видимому, это своеобразная «реализация» метафоры «мертвенности» умозрительных построений.

полную иллюзию. И играть так, чтобы зритель забыл, что перед ним сцена...» (*4,* 542). На этом опубликованный текст романа обрывается; однако в предыдущих эпизодах имеется достаточно скептических суждений о «теории». Например, монолог нетрезвого Максудова перед Бомбардовым: «— Не может она играть! — в злобном исступлении хрипел я. <...> — И никакая те... теория ничего не поможет! А вот там маленький, курносый, чиновничка играет, руки у него белые, голос сиплый, но теория ему не нужна, и этот играющий убийцу в черных перчатках... не нужна ему теория! <...> — Не бывает никаких теорий! — окончательно впадая в самонадеянность, вскрикивал я» (*4,* 517). Свою неприязнь к Ивану Васильевичу Максудов объясняет именно тем, что тот «изобрел широко известную и, по общему мнению гениальную теорию о том, как актер должен был подготовлять свою роль»; но ее применение на практике приводит героя в отчаяние[6] (*4,* 535): «Зловещие подозрения начали закрадываться в душу уже к концу первой недели. К концу второй я уже знал, что для моей пьесы эта теория не приложима, по-видимому» (*4,* 541). И дело не просто в конфликте автора и режиссера: Максудов знает, что в его пьесе — истина (*4,* 534); стало быть, коллизия переходит на философский, гносеологический уровень.

3

Не только важнейшим фактором поэтики Булгакова, но и одной из фундаментальных проблем в его произведениях оказывается релятивность, недостоверность всех «точек зрения» перед лицом Истины. «Тайна и двойственность» (*1,* 201), которые в «Белой гвардии» предстают как атрибуты «зыбкого времени» социальных потрясений, в последнем булгаковском романе воспринимаются как универсальные, неотъемлемые характеристики бытия. При этом, однако, у читателя нет сомнений в наличии фундаментальной гармонии миропорядка — проблематична лишь возможность человека адекватно воспринять мир. Ирония по этому поводу звучит от первой главы «Мастера и Маргариты», где Берлиоз заявляет претензию на «всевластие» человека (*5,* 14), до Эпилога, в котором о происшедших фантастических событиях говорится: «И все это было объяснено, и объяснения эти нельзя не признать и толковыми, и неопровержимыми», — а затем следует скрыто издевательская фраза: «В свете таких объяснений решительно все понятно» (*5,* 375—376).

В романе «Белая гвардия» ломается система традиционных культурных (нравственных, политических и т. п.) представлений, а в «закатном романе» (*5,* 572)

[6] Характерно высказывание писателя, записанное 5 ноября 1938 г. его женой: «Система Станиславского — это шаманство» (Булгакова 1990, с. 217). Н. Евреинов, например, называл систему Станиславского «дрессировочным методом» (Евреинов 1998, с. 166).

под вопрос ставится вся космология. Соответственно, в «Мастере и Маргарите» с еще большей силой актуализированы моменты личностной дезориентации, разрушения системы координат, утраты идентификации — мотивы безумия, экстаза (выхода «из себя»), «раздвоения», «перерождения» и т. п.: все эти состояния обретают символический смысл, становясь знаками гносеологического кризиса. Так, гемикрания Пилата делает картину мира заведомо недостоверной; это болезнь «гносеологическая», и исцеление от нее создает возможность перейти к новому мировоззрению[7].

Идея «беспредпосылочного» знания, столь явственно звучащая в произведениях Булгакова 1930-х годов, в его первом романе предстает как императив идеологической индифферентности, политического нейтрализма. Неслучайны тут реминисценции из «Капитанской дочки», поскольку в художественном мире пушкинского романа конфликтующие жизненные позиции, взаимно враждебные идеологии сосуществуют «на равных»: «Для Пушкина в “Капитанской дочке” правильный путь состоит не в том, чтобы из одного лагеря современности перейти в другой, а в том, чтобы подняться над “жестоким веком”» (Лотман 1992—1993, т. 2, с. 429). С подобной концепцией могут быть прямо соотнесены слова Булгакова из письма Правительству СССР от 28 марта 1930 г., где он говорит о «своих великих усилиях», рисуя гражданскую войну, «стать бесстрастно над красными и белыми» (*5*, 447). Занимая такую позицию, Булгаков был близок к М. Волошину; еще в 1919 г. в стихотворении «Гражданская война» прозвучали известные волошинские слова:

А я стою один меж них
В ревущем пламени и дыме
И всеми силами своими
Молюсь за тех и за других.

(*Волошин 1991, с. 165*)

Весной 1925 г., когда «Белая гвардия» уже печаталась, эти взгляды проклинировались в стихотворении «Доблесть поэта (Поэту революции)»:

В смутах усобиц и войн постигать целокупность.
Быть не частью, а всем, не с одной стороны, а с обеих.
Зритель захвачен игрой — ты не актер и не зритель.

[7] Ср. реплики Иешуа в ранней редакции романа: «Истина <…> прежде всего в том, что у тебя болит голова и ты чрезвычайно страдаешь, не можешь думать. <…> Но тебе с мигренью сегодня нельзя быть <…> А ты, игемон, <…> знаешь ли, слишком много сидишь во дворце, от этого у тебя мигрени. Сегодня же как раз хорошая погода, гроза будет только к вечеру, так что тебе предлагаю — пойдем со мной на луга, я тебя буду учить истине, а ты производишь впечатление человека понятливого» (Булгаков 1992а, с. 218).

Ты соучастник судьбы, раскрывающей замысел драмы.
В дни революции быть Человеком, а не Гражданином.

(*там же, с. 46*)

Через несколько месяцев после того, как были написаны эти строки, Булгаков и Волошин встретились в Коктебеле.

4

Истина в булгаковском мироощущении принципиально «ретроспективна»: «мастера», восстанавливающие истину, пишут о том, что миновало в истории, во времени, но навсегда осталось в вечности, обрело статус непреходящего факта (вспомним многозначительную фразу Воланда: «Это факт. А факт — самая упрямая в мире вещь» — *5*, 265) и потому вечно «есть» (ср. этимологическую близость слов «истина» и «есть»). Однако ориентиром для движения вперед по оси времени может служить лишь *правда*. Противопоставление двух этих категорий («правды-истины» и «правды-справедливости», по словам Бердяева) вполне привычно для русской художественно-философской традиции. Ср. тургеневское стихотворение в прозе, носящее название «Истина и правда»: «Истина не может доставить блаженства... Вот Правда может... Это человеческое, наше земное дело... Правда и справедливость! За Правду и умереть согласен. На знании Истины вся жизнь построена; но как это “обладать ею”? Да еще находить в этом блаженство?» (Тургенев 1975—1979, т. 8, с. 472).

Такую же мысль встречаем у Э. Ренана (чьи работы, по распространенному мнению, оказали на Булгакова немалое влияние); используя понятия «истина» и «правда» не вполне одинаково с Тургеневым, он пишет: «Эти подробности в сущности неверны, но они верны в смысле истины высшей: они вернее голой правды в том смысле, что делают правду выразительной, вопиющей, поднимая ее на высоту идеи» (Ренан 1991, с. 65). Стремление вперед, к идеалу, обусловливает возникновение системы ценностей, запечатлеваемой в культуре и самом языке, — того, что уместно назвать «правдой»: «Если истина соответствует реально переживаемой действительности, то правда соответствует высшей *духовной* действительности — высшей подлинной реальности» (Успенский 1994б, с. 192); «Правда — это отраженная Истина, истина в зеркале жизни, преломившаяся в бесчисленных его гранях. <...> Не бывает правды в последней инстанции. Конечность — свойство истины, а не правды» (Арутюнова 1991, с. 26).

Героя романа «Война и мир» поражает «бесконечное разнообразие умов человеческих, которое делает то, что никакая истина одинаково не представляется двум людям» (Толстой 1928—1958, т. 10, с. 174). Можно вспомнить немаловажный в философском плане эпизод, когда Николай Ростов пытается рассказать

Друбецкому и Бергу о Шенграбенском сражении: «Он рассказал им свое Шенграбенское дело совершенно так, как обыкновенно рассказывают про сражения участвовавшие в них, то есть так, как им хотелось бы, чтоб оно было, так, как они слыхали от других рассказчиков, так, как красивее было рассказывать, но совершенно не так, как оно было. Ростов был правдивый молодой человек, он ни за что умышленно не сказал бы неправды. Он начал рассказывать с намерением рассказать все, как оно точно было, но незаметно, невольно и неизбежно для себя перешел в неправду. <...> Рассказать правду очень трудно <...> Они ждали рассказа о том, как горел он весь в огне, сам себя не помня, как бурею налетал на каре; как врубался в него, рубил направо и налево; как сабля отведала мяса и как он падал в изнеможении и тому подобное. И он рассказал им все это» (там же, т. 9, с. 295—296). Интонации толстовского повествователя стилизуются в рассказе Булгакова «Налет», где персонаж по имени Як Грузный повествует о «минувших днях»: «Остальные сидели на дырявых стульях полукругом и слушали, как ораторствовал Грузный. Як басом рассказал про атаки, про студеные ночи, про жгучую войну. Получилось так, что Як был храбрый и неунывающий человек. И действительно, он был храбрый» (*1,* 464). Однако этому остраненному «сверхчеловеческому» рассказу Яка автор рассказа противопоставляет точку зрения «негероя» Абрама, который, в ужасе от пережитого, даже спустя годы не может излагать события «со стороны»; и «неостраненная» точка зрения кажется читателю более адекватной.

Булгаковские фабулы нередко демонстрируют «восхождение» к истине, которое не бывает завершено; особенно наглядно это проявляется в «межтекстовых» коллизиях — например, в связи с мотивом «неистинной хроники». Так, в драме «Кабала святош» хроникер Лагранж дважды вполне сознательно и намеренно «утаивает» (перед лицом читателя / зрителя) подлинные факты: «Этого писать нельзя, и в знак ужаса ставлю черный крест. И никто из потомков никогда не догадается» (*3,* 291); «Что же явилось причиной этого? Что? Как записать? Причиной этого явилась ли немилость короля или черная Кабала?.. (*Думает.*) Причиной этого явилась судьба. Так я и запишу» (*3,* 325).

В романе «Мастер и Маргарита» текст, воплотивший истину, — роман Мастера — противопоставлен недостоверным источникам: поэме Ивана Бездомного и в особенности «хартии» Левия Матвея[8]. Однако на «высшей» стадии романа

[8] В ранней редакции речь шла еще об одном тексте, отражающем те же события, — протоколе допроса: «— А ходит он с записной книжкой и пишет, — заговорил Иешуа, — этот симпатичный... Каждое слово заносит в книжку <...> с самого утра смотрит в рот: как только я слово произнесу — он запишет.

— Кто? Что? — спросил Пилат. — За тобой? Зачем запишет?

— А вот тоже записано, — сказал арестант и указал на протоколы» (Булгаков 1992, с. 216—217). По-видимому, достоверность записей Левия должна была поверяться юридическим документом; в последних же редакциях функция «истинного отображения» отходит к роману Мастера. Характерно, что в позднейшей редакции секретарь, ведущий протокол допроса, изображен явно не беспристрастным: он эмоционально реагирует на слова допрашиваемого, делает пропуски в стенограмме (*5,* 25—26), а затем вообще перестает ее вести (*5,* 27), так что часть беседы остается незафиксированной, — записи возобновляются лишь когда речь заходит об Иуде (*5,* 32). Стало быть, в данном случае тоже создан образ «недостоверной» записи (кстати, в дальнейшем о судьбе этого текста читателю ничего не сообщается).

Возможно, мотив «протокола», «стенограммы» в булгаковском романе варьирует один из фрагментов речи митрополита А. Введенского в его диспуте с А. Луначарским 3 октября 1927 г.; ср.: «Я полагаю, что, однако, должен попытаться реабилитировать евангелия от некоторого, я бы сказал, обывательского взгляда на учение церкви о слове божием. Оно боговдохновенно, следовательно, вы себе так представляете, что бог на манер лектора диктовал, а стенографы в виде святых апостолов записывали…

Луначарский. Это была бы, пожалуй, лучшая техника.

Введенский. Но, обращаюсь хотя бы к нашим стенографам (пардон, медам), меня так много записывали, что я знаю, что и наши человеческие силы не всегда хорошо записывают человеческую речь. Так что даже если вы подходите к апостолам как к стенографам, очень может быть, на них не следует сетовать более, чем на многих стенографов наших дней. Но апостолы никогда не хотели выступать в роли стенографов. Или вы думаете, что христос (так! — *Е. Я.*) шествовал по Галилее, а апостолы, в виде милиционеров истории, тотчас же в протоколе фиксировали ее» (Луначарский 1928, с. 37).

звучит идея вечного поиска, недаром Эпилог венчается образом «нового Ивана» и мотивом дороги. Это не означает, что Истины не существует (ее «гарантом» в романе предстает Воланд), но свидетельствует о невозможности «овладеть» ею в рамках исторического времени, в пределах «земного» пространственно-временного континуума.

5

Естественно, что подобная проблематика стимулирует в булгаковских произведениях ситуации «спора о словах», когда под вопрос ставится семантика. Например, в романе «Белая гвардия» имя Василиса — «мужского рода»; в комедии «Зойкина квартира» действуют такие персонажи, как Мертвое тело и «мифическая личность» (*3,* 80); в «Белой гвардии» наглядно демонстрируется «несуществующий» Петлюра (*1,* 238, 198) и в романе «Мастер и Маргарита» «несуществующий сидит на кровати» (*5,* 246).

Исследователи фиксируют у Булгакова множество случаев словесной игры, каламбуров, построенных на эффекте «зеркальности» (см.: Вулис 1991, с. 118; Химич 1995, с. 73—74). Так, в повести «Собачье сердце» оказывается «размытым» значение слова «человек»; неясно, какой набор «атрибутов» достаточен, чтобы назвать живое существо человеком: одежда, имя, жилплощадь, способ-

ность говорить и т. п. — список может быть продолжен, но «арифметическая» сумма все-таки не дает искомого результата[9]. Особое место в этом ряду занимают документы; в повести они предстают важным «антропологическим» признаком[10], в «Мастере и Маргарите» — признаком социальным; ср. реплику Коровьева: «Нет документа, нет и человека», — и реакцию Мастера: «Вот именно меня-то и нет, у меня нет документа» (*5,* 281); вспомним также эпизод с Поплавским и реплику Бегемота по поводу «412-го отделения милиции» г. Киева: «Там кому угодно выдают документы. А я бы нипочем не выдал такому, как вы! Нипочем не выдал бы! Глянул бы только раз в лицо и моментально отказал бы!» (*5,* 195)[11].

Конечно, в последнем булгаковском романе «терминологические» проблемы наиболее явственны. Характерна множественность определений, даваемых Воланду: «иностранец» — «шпион» — «профессор» — «артист» — «черный маг» — «сатана»; о его подручном говорится: «Маг, регент, чародей, переводчик или черт его знает кто на самом деле — словом, Коровьев» (*5,* 242), однако, как помним, у персонажа есть и второе имя; ср. также оппозиции «литератор (писатель) / мастер» (*5,* 134), «раб / ученик» (*5,* 350), осетрина «второй свежести» / «тухлая» (*5,* 200) и т. п. Драматические коллизии неоднократно возникают из-за буквального толкования слов, употребленных в переносном смысле; так, Иван Бездомный отказывается «помиловать» увещевающее его «лицо» и ударяет это «лицо по уху» (*5,* 64—65); Фагот буквально истолковывает сказанную по поводу Бенгальского фразу «Голову ему оторвать!» (*5,* 123) — после чего Бегемот «приводит приговор в исполнение»; точно так же по-своему толкует Коровьев слово «разоблачение», на котором настаивают сначала Бенгальский (*5,* 119)[12], затем

[9] Отметим произнесенную по поводу «лаковых штиблет» фразу (еще безымянного) персонажа: «Что, я хуже людей?» (*2,* 168) — расхожему фразеологизму явно возвращается буквальный смысл.

[10] В связи с темой «документа» может быть своеобразно объяснены причина ненависти Шарикова к котам — ср. забавный сказочный сюжет: собака получает у своего прежнего хозяина паспорт и отдает его на хранение коту, однако тот, погнавшись за мышью, теряет собачий паспорт в соломе, после чего хозяйка вместе с соломой сжигает его в печи; этот инцидент становится причиной вечной вражды собаки с кошкой (Драгоманов 1876, с. 197; Булашев 1909, с. 412—413).

[11] Учитывая возможный автобиографический подтекст образа Поплавского (ср. «булгаковские» инициалы персонажа, М. А., и мотив переселения из Киева в Москву), допустимо видеть в словах Бегемота отголосок истории с «неполучением» заграничных паспортов самим писателем и его женой в мае 1934 г. (см.: *5,* 509—510; Булгакова 1990, с. 59—60).

[12] Не исключено, что слова Бенгальского о «технике и ее разоблачении» навеяны сталинскими лозунгами начала 1930-х годов; ср.: «Задача <…> состоит в том, чтобы нам самим овладеть техникой»; «Большевики должны овладеть техникой»; «Техника в период реконструкции решает все»; «Нам осталось немного: изучить технику, овладеть наукой» (Техника 1934, с. 565, 578).

Семплеяров (*5,* 128); причем актуализируется и «внутренняя форма» слова: сеанс завершается действительно «полным разоблачением»[13] — бегством «голых гражданок» по московским улицам[14].

Действительно непростым оказывается вопрос о «существовании» или «несуществовании» Иисуса, ибо фактически совершается «подмена понятия»: Иешуа и Иисус — не одно и то же. Кстати, Иешуа, который, казалось бы, должен был выступать как приверженец Абсолюта, на деле употребляет довольно обтекаемую формулировку: «Рухнет храм старой веры и создастся новый храм истины» (*5,* 26), — из этой фразы однозначно не следует, что «новый храм» окажется и «последним». Употребив метафорический образ, герой хочет, «чтобы было понятнее» (*5,* 26), однако «добрые люди <…> все перепутали» (*5,* 24)[15], и вследствие этой словесной путаницы Иешуа погибает. «За слова» — т. е. за

[13] В связи с образом «голого человека» мы уже отмечали, что мотив «обнажения» в культурной традиции связан с темой последнего Суда. Ср. слова ап. Павла: «Только бы нам и одетым не оказаться нагими» (2 Кор. 5: 3).

[14] Сходное каламбурное обыгрывание слова «разоблачение» встречаем в написанной в 1932 г. Н. Эрдманом интермедии к спектаклю Театра им. Евг. Вахтангова «Принцесса Турандот»; здесь в контексте «философского» диалога о материи и сознании персонажи приходят к вполне «материалистическому» выводу, что «наше представление есть только продукт материи»:

«Тарталья. В таком случае я тоже материалист. Я тоже считаю, что представление зависит от материи.

Бригелла. Как же так?

Тарталья. Очень просто: если нам, например, на новую постановку не дадут материи, то никакого представления мы дать не сможем.

Бригелла. А по-моему, представление может существовать и без материи.

Панталоне. Как же так?

Бригелла. Например, в мюзик-холле. Танцы. Представление есть, а материи почти нет.

Панталоне. Типичный идеализм. Вот и нужно таких танцовщиц разоблачать.

Бригелла. А по моему, они уже достаточно разоблачены. Их не разоблачать, а, наоборот, облачать надо.

Тарталья. А по-моему, их нужно одновременно и разоблачать и облачать. С одной стороны разоблачать, а с другой — облачать.

Бригелла. В твоих словах есть какое-то противоречие.

Тарталья. Какое же противоречие?

Панталоне. Диалектическое.

Тарталья. Это он, по-моему, верно заметил. (Эрдман 1990, с. 194—195).

[15] В качестве одного из примеров «путаницы» отметим игру Булгакова со словом «бессмертие». Мысль «о каком-то бессмертии» возникает у Пилата еще во время допроса — причем парадоксально соседствует со словами: «Погиб!..» и «Погибли!..» (*5,* 31). Затем встречаем запись Левия, сделанную им во время казни: «Бегут минуты, <…> а смерти все нет! <…> Солнце склоняется, а смерти нет <…> Бог! За что гневаешься на него? Пошли ему смерть» (*5,* 171). Впоследствии эту запись читает Пилат, и фраза Левия, имевшая вполне конкретный

написанную им книгу — травят Мастера. «Слова» же перевернули в свое время судьбу фиолетового рыцаря, ставшего Коровьевым-Фаготом: «Рыцарь этот когда-то неудачно пошутил, <...> его каламбур, который он сочинил, разговаривая о свете и тьме, оказался не совсем хорош. И рыцарю пришлось после этого прошутить немного больше и дольше, нежели он предполагал» (*5,* 368). На первый взгляд кажется, что каламбур получился «нехорош» в эстетическом отношении (неостроумен, недостаточно парадоксален), однако дело, скорее всего, обстояло как раз наоборот: он оказался «слишком» хорош, слишком остро затронул некую универсальную сущность — недаром «автор» каламбура стал «универсальным шутом», тем, кто в шутливой форме всегда говорит правду. Поэтому трудно однозначно ответить: наказан или награжден был «фиолетовый рыцарь» подобным приближением к Воланду. Точно так же амбивалентна «награда», получаемая Мастером и Маргаритой, да и героями многих булгаковских произведений, — покой.

Особенно выразителен гротеск словесной игры в ситуациях, которые к гносеологическим тонкостям, казалось бы, не располагают. Например, в пьесе «Батум» интересна фигура Губернатора, постоянно пребывающего в «семантическом» (и, соответственно, философском) кризисе: «Темно, воля ваша, темно. Пишет вот вроде этого журналиста. (*Подчеркивает ногтем место в газете.*). "Время, которое мы переживаем, исполнено глубочайшего смысла". И все! Спрашивается, какого смысла? Что это за смысл?» (*3,* 529). Читая две телеграммы, в одной из которых упоминается *Вайнштед*, а в другой — *Вайнштейн*, Губернатор пытается выяснить, который из вариантов правильный; Адъютант «затрудняется ответить» (*3,* 570), однако вскоре докладывает о приезде господина *Вайншеда*; при этом настоящая фамилия персонажа — *Ваншейдт* (*3,* 533). В довершение неразберихи Губернатору доставляют телеграмму, приводящую его в неистовство: «Панайота побили на Сидеридисе. Подпись: Сидеридис» (*3,* 536). Эти комические эпизоды последней из завершенных пьес Булгакова так же воплощают образ причудливо «двоящегося» мира, как, например, драматическая словесная ошибка героя «Дьяволиады», приводящая к гибели: «— Я ду-думал, думал, — прохрустел осколками голоса Коротков, — прочитал вместо "Кальсонер" "кальсоны". Он с маленькой буквы пишет фамилию!» (*2,* 15).

6

Естественно, что у персонажей, причастных Истине, «лингвофилософских» затруднений не возникает. Одним из признаков этого оказывается свободное владение многими иностранными языками: дело не только в «восхищении при-

«практический» смысл, на фоне загадочной мысли о бессмертии обретает вид философской максимы: «Смерти нет…» (*5,* 319).

рожденными лингвистами» (Куртис 1995, с. 125), но и в том, что «полиглот» — особая философская позиция.

Так, герой «Роковых яиц» профессор Персиков, сумевший прикоснуться к сокровенным тайнам бытия, «читал <...> на 4 языках кроме русского, а по-французски и немецки говорил, как по-русски» (*2,* 46). Перифразом звучат слова Мастера: «Я знаю пять языков, кроме родного, <...> — английский, французский, немецкий, латинский и греческий. Ну, немножко еще читаю по-итальянски» (*5,* 135). «Полиглотом» называет себя Воланд (*5,* 18)[16], — а его пародийным двойником предстает мнимый иностранец в магазине Торгсина, который вследствие удара по голове якобы внезапно овладевает «до тех пор неизвестным ему языком» (*5,* 341). Что касается Иешуа, то во время его допроса Пилат явно поражен «многоязычием» арестанта: «В течение сцены язык меняется (и это каждый раз оговорено в тексте романа) девять раз» (Гаспаров 1994, с. 29).

Примечателен момент «снятия» языкового барьера в сцене «сеанса черной магии», когда Геллу, которая «полностью стала тарахтеть по-французски», «с полуслова понимали все женщины, даже те из них, что не знали ни одного французского слова» (*5,* 126). Обратим внимание и на эпизод в одной из ранних редакций романа, где Коровьев, наставляя Маргариту перед балом, дует ей на лоб, произнося одно слово: «языки» (Булгаков 1992, с. 377); думается, вполне справедливо предположение, что таким образом он «дарит ей знание всех существующих языков» (Белобровцева, Кульюс 1998, с. 58).

В булгаковских текстах устойчив мотив «смешенья языков»: иностранные слова и фразы обычно транслитерируются, записываются кириллицей, а латинскими буквами передаются чаще всего врачебные термины — «Historia morbi» (*1,* 443), «Status praesens» (*2,* 309) и т. п. «Макароническая» речь персонажей (например, Аметистова в «Зойкиной квартире», героев «Багрового острова») усиливает подтекстный мотив «Вавилона»; а в таких произведениях, как рассказ «Китайская история» или пьеса «Бег», «вавилонские» ассоциации обретают концептуальное значение: «китайский камрад» решает лингвистические (и многие жизненные) проблемы с помощью матерной фразы (*1,* 454), а Пятый сон «Бега» весь построен на комичном разноязычии (*3,* 250—255) «нового Вавилона» — Константинополя. В начале пьесы монахи в монастыре молятся на греческом и церковнославянском языках (*3,* 224, 226), однако в первой редакции «Бега» ситуация была откровенно гротескная: игумен молился по-латыни, а монахи — по-гречески и по-церковнославянски (Булгаков 1990а, с. 418, 420); возникал образ какой-то небывалой «экуменической», католико-православной молитвы.

[16] Он соглашается признать себя «немцем» — однако «внутренняя форма» этого слова создает образ существа, вообще не владеющего «человеческим» языком («немой»).

Из того же ряда — возможность «перевода» иностранных слов с двух или более языков одновременно: так, слово «bis» в номере дома «302-бис» — латинское и украинское; антропонимы (если только уместно применение этого термина в отношении подобных персонажей) Рокк и Воланд неопределенны по языковой принадлежности.

Лингвистические «невязки» — лишнее подтверждение того, что всякий «перевод» чреват искажением смысла, что истина может существовать лишь вне знаковой системы. Характерен, например, монолог конферансье из сна Босого в романе «Мастер и Маргарита»: «Язык может скрыть истину, а глаза — никогда! Вам задают внезапный вопрос, вы даже не вздрагиваете, в одну секунду вы овладеваете собой и знаете, что нужно сказать, чтобы укрыть истину, и весьма убедительно говорите, и ни одна складка на вашем лице не шевельнется, но, увы, встревоженная вопросом истина со дна души на мгновение прыгает в глаза, и все кончено. Она замечена, а вы пойманы!» (*5,* 164). В крайнем случае истина может проскользнуть в потоке речи, не контролируемом сознанием: так, в пьесе «Бег» филиппику против Хлудова Крапилин, «заносясь в гибельные выси», произносит «в забытьи» (*3,* 236—237); ср. также реплику Голубкова о Серафиме: «Она не отдает себе отчета в том, что говорит!» — и реакцию Хлудова: «Это хорошо, потому что когда у нас отдавая отчет говорят, ни слова правды не добьешься» (*3,* 235).

В таком «расшатывании» авторитета слова прослеживается тенденция, отмеченная ранее: обозначить зазор между объективной реальностью и отраженной картиной мира, между бытием и воспринимающим сознанием, вечным и временным. Словесная игра призвана заставить булгаковского читателя усомниться в возможностях разума как инструмента познания и задуматься о том, «что́ есть Истина».

7

Историческое, земное бытие в произведениях Булгакова предстает чередой сменяющихся «мифологий», которые выступают в самых различных вариантах — от общефилософских «теорий» и политических систем до бытовых, домашних укладов и привычек. Лишь тот, кто обладает «мифологическим» сознанием, способен к активному действию «внутри» исторической реальности. При этом писатель постоянно ставит своих героев в ситуацию кризиса «мифа»; человек показан в точке «разрыва времен», перерыва постепенности, в состоянии «доисторическом» и «постисторическом» одновременно: картина мира становится мозаичной, и, как слой амальгамы, обнажается вечная основа бытия. Эсхатологизм мироощущения Булгакова очевиден; его излюбленная тема — «конец света», культурно-исторический крах, подобный тектоническому разлому, смена

культурной парадигмы. «Всякий кризис бытия каждый раз ставит под сомнение как реальность Мира, так и присутствие человека в Мире: в общем, кризис бытия имеет религиозный характер» (Элиаде 1994, с. 130). Уже подчеркивалось важное значение, которое имеет коллизия «язычество / христианство» в булгаковских произведениях; очевидно и тяготение писателя к фабульной ситуации «катастрофы» (ср. зафиксированные исследователями переклички с Г. Уэллсом, Дж. Лондоном и т. п.): отсюда — активные мотивы гибели дома, города, империи, цивилизации, сосуществующие, как правило, в рамках одного сюжета.

Однако давно отмечено, что у Булгакова «мы сталкиваемся с идеей незамкнутости действия, с идеей “кануна”, не находящей окончательного и однозначного разрешения»: звучит «пророчество о гибели, которое одновременно и сбылось, и сохранило свою актуальность на будущее — так сказать, конец света, не имеющий конца» (Гаспаров 1994, с. 49, 56). Если булгаковские катастрофы нельзя считать совсем уж «недействительными», то они все же не вполне действенны: несмотря на заблуждения, человечество продолжает двигаться своим путем, и «белые вороны» (каковыми, собственно, и являются многие главные герои) мало что меняют в этом движении. Мир в основных параметрах стабилен (ср. слова Воланда: «люди как люди» — *5,* 123) и продолжает движение «сквозь мифы», методом проб и ошибок; в онтологическом смысле движение есть благо, ибо соответствует природе мироздания. Что же до возможной «бесперспективности» такого движения, то, как было некогда сказано в лекции о Гамлете и Дон-Кихоте: «Главное дело в искренности и силе самого убежденья... а результат — в руке судеб. Они одни могут показать нам, с призраками ли мы боролись, с действительными ли врагами <...> Наше дело вооружиться и бороться» (Тургенев 1975—1979, т. 12, с. 199).

Старинная пословица гласит: «Когда болен бог, болен и мир»; для Булгакова ближе ситуация, когда, по словам Ницше, «Бог умер»: все зависит от того, способен или неспособен человек придумать нового бога, сотворить новый «миф». Перед лицом «недостоверного», двоящегося мира Булгаков отнюдь не склонен утверждать тщетность индивидуальных усилий и ничтожность отдельно взятого человека. Напротив: если какая-нибудь сила и оказывается «равновелика» грозной бесконечности бытия, то это дух стойкой личности, идущей своим путем (пусть даже это путь заблуждений), в соответствии со своими принципами, верой, мечтой, любовью. Движение «от мифа к мифу» требует индивидуальных усилий и отказа от квиетизма.

В трагических обстоятельствах наиболее надежным «платежным средством» для человека является его собственная жизнь. Видимо, поэтому столь важен в булгаковских романах мотив «крови». Цитируемые в начале «Белой гвардии» строки Апокалипсиса: «Испытания будут еще. <...> “Третий ангел вылил чашу свою в реки и источники вод; и сделалась кровь”» (*1,* 182), — откликаются в

иалоге Левия и Пилата: «— Кровь еще будет. — Я тоже знаю, что она еще удет» (*5,* 320). Как и в «Белой гвардии», непременным атрибутом исторического процесса предстает пролитая кровь, удобряющая почву: «взойдет зеленая украинская трава, заплетет землю... выйдут пышные всходы... задрожит зной над полями, и крови не останется и следов» (*1,* 422); «кровь давно ушла в землю. И там, где она пролилась, уже растут виноградные гроздья» (*5,* 267). Именно свежая кровь, как лучшее удобрение, служит залогом того, что «впредь во все дни Земли сеяние и жатва не прекратятся» (*3,* 326; Быт. 8: 22).

Возвращаясь теперь к вопросу о «теориях» и «точках зрения», можем сказать, что «беспредпосылочное» знание в булгаковском художественном мире — это атрибут вечности, а не «временной», исторической (т. е. человеческой, земной) реальности. На первый взгляд, идеальным состоянием выглядела бы именно утрата конкретно-исторической позиции, отказ от нее; но ясно, что это «идеал» скорее мнимый, нежели действительный. Простой «прыжок» из времени в вечность невозможен: вначале нужно «избыть» историю (в том числе и собственную жизнь), какая бы она ни была, и лишь затем возможен выход во «вневременное» состояние. Для человека в историческом времени отказ от персональной «точки зрения» (как сказал бы М. Бахтин: от «признания единственности моего участия в бытии» — Бахтин 1986, с. 112), во-первых, в той или иной степени аморален, а во-вторых, чреват «немотой», поскольку всякая «точка зрения» неотрывна от способа ее объективации. Этот принципиальный конфликт обусловливает практически все основные моральные коллизии в булгаковских произведениях (подробнее об этом — в гл. V и VI).

8

«Спор о словах» эффектно проявляется в коллизии «человек vs. имя», сопряженной с мотивом «несуществования» персонажа, «достоверность» которого ставится под сомнение и он объявляется «мифом». Данный мотив намечен уже в ранних произведениях: например, в «Дьяволиаде» одна и та же фамилия «Кальсонер» обозначает диаметрально противоположные сущности[17]; в «Роковых яйцах» имя Рокка — незадачливого «полководца» — означает не только «нашествие», но как бы вынесено в заглавие самой повести[18]. Характерно и впечатление героя-рассказчика «Записок на манжетах» — впервые попав в Главполитпрос-

[17] Ср. также эпизодических персонажей «Записок покойника» — братьев Рвацких: Макар Рвацкий «был человеком сухим, худым, маленького роста» (*4,* 418); Алоизий Рвацкий — «Полная противоположность по внешности своему брату, <...> атлетически сложенный человек с рыжими глазами» (*4,* 420).

[18] Кстати, в парижском издании 1950 г. она была по ошибке названа «Рокковы яйца» (Паршин 1991, с. 150).

вет, он сразу же дважды слышит имя «Мейерхольд», произнесенное разными голосами (*1,* 493, 495), а через три дня делает вывод: «Мейерхольд феноменально популярен в этом здании, но самого его нет» (*1,* 497); возникает впечатление, что Мейерхольд отсутствует не только «в этом здании», но и вообще не существует. Вопрос о том, что значит «быть» (например, человеком), возникает и в повести «Собачье сердце»: гротескная метафора перетекает в экзистенциальную проблему.

Мотив «несуществования» актуализируется в комичных диалогах персонажей «Зойкиной квартиры»:

«З о я. <...> меня дома нет.

А л л и л у я. Так вы ж дома.

З о я. Нет меня.

А л л и л у я. Дома ж вы.

З о я. Нет меня.

А л л и л у я. Довольно-таки странно» (*3,* 79);

«З о я. Меня нет. Умерла Пельц. Больше с Пельц разговоров нету» (*3,* 82). Ср. в «Багровом острове» образ «другого» Жюля Верна (видимо, «гоголевский» по происхождению): «Известный писатель Жюль Верн представил нам свой новый опус "Багровый остров". Как умер?! Он у меня в театре сейчас сидит...» (*3,* 153).

В наиболее развитом виде мотив «несуществования» персонажа реализован в романах «Белая гвардия» и «Мастер и Маргарита». В первом из них тема «небытийственности» предстает важной частью «наполеоновского» мифа. В статье 1922 г. «Конец романа» О. Мандельштам писал, что имеется прямая связь «между судьбой романа и положением в данное время вопроса о судьбе личностей в истории» и, таким образом, «расцвет романа в XIX веке следует поставить в прямую зависимость от наполеоновской эпопеи, необычайно повысившей акции личности в истории». Поскольку в настоящее время, заключает автор статьи, «акции личности в истории падают <...> и вместе с ним падают влияние и сила романа», то «дальнейшая судьба романа будет не чем иным, как историей распыления биографии как формы личного существования, даже больше чем распыления — катастрофической гибелью биографии» (Мандельштам 1990, т. 2, с. 202—203). Авторы примечаний к данной статье отмечают, что в литературе XX в. роман как жанр продолжил существование благодаря своим «неисчерпаемым» ресурсам, и приводят в пример именно творчество Булгакова (см. там же, с. 443); но если Булгаков и развивает идеи Мандельштама[19], то как бы в гротескно-пародийном плане — создавая книги «о роли безличности в истории». За этим стоит богатая традиция русской литературы, в которой образ «несуществую-

[19] М. Чудакова говорит о «Белой гвардии» как об «ответе» Булгакова на статью «Конец романа» (Чудакова 1976а, с. 54).

щего» центрального героя вполне обычен (в XIX в. — Пушкин, Гоголь, Гончаров; в литературе 1920-х годов — Лунц, Платонов, Тынянов, Набоков[20]); но одним из главных ориентиром для Булгакова выступает, конечно, Л. Толстой.

«Вслед за Толстым Булгаков понял, что перипетии войны не определяются личными свойствами тех государственных и военных деятелей, которые в них участвовали, — деятели эти воспринимались им теперь, употребляя выражение Толстого, лишь как "ярлыки" происходивших событий» (Лурье 1989, с. 564). В этом направлении заостряется толстовская концепция роли личности в истории. Делая Петлюру в городских слухах и сплетнях воплощением Антихриста, Булгаков через эту мифологему «уравнивает» его с Наполеоном (Шредер 1969, с. 322). Подобно тому, как в истории Франции командующий армией Директории в конце концов «заменил» ее, став Первым Консулом, в булгаковском романе вместо реальной исторической Украинской Директории показан лишь командующий ее войсками, «новый Наполеон» — Петлюра.

Сопоставление Петлюры, «вершителя судеб» героев «Белой гвардии», с Наполеоном вполне явственно, причем толстовская ирония многократно усилена. Циркулирующие слухи о Петлюре как Антихристе напоминают эпизод «Войны и мира», в котором Пьер Безухов, по аналогии с «суммой имени» Наполеона, 666, комбинирует написание собственного имени и титула так, чтобы подогнать собственную «сумму» под это число и таким образом «увериться» в своей якобы мистической связи с Наполеоном и «богоизбранности» (см.: Толстой 1928—1958, т. 11, с. 77—79). Наполеон прямо назван Антихристом уже на первой странице «Войны и мира»; повествователь «Белой гвардии» также (не без скрытой иронии) сообщает, что «узник» Петлюра был выпущен из тюремной камеры № 666 (*1*, 228).

[20] Ср. каламбурное обыгрывание вопроса о «несуществовании» исторического лица в написанной Н. Эрдманом сцене к водевилю Д. Ленского «Лев Гурыч Синичкин» (1924; поставлен в Театре им. Евг. Вахтангова в 1925 г.): «Почему нам, товарищи, близок Шекспир? Потому что он умер. Я считаю, что смерть — это самое незаменимое качество для каждого автора. Живого автора хоронят у нас после каждого представления, поэтому, если он хочет подольше жить, он должен немедленно умереть. Здравствуйте! Я не буду скрывать от вас, что некоторые ученые утверждают, что Шекспира вообще не было. Но я считаю, что это самое незаменимое качество для каждого автора. Скажем, к примеру, если бы у нас не было Пантелеймона Романова или Малашкина, как бы они обогатили этим русскую литературу. Итак, товарищи, Шекспира не было. Спрашивается, почему? Потому что в жуткую эпоху загнивающего феодализма никакого Шекспира, само собой разумеется, быть не могло. Теперь же, товарищи, без сомнения, Шекспир будет. Когда — не знаю, но будет обязательно. Но так как того Шекспира, который будет, нету, нам поневоле пришлось поставить того Шекспира, которого не было» (Эрдман 1990, с. 173—174). Кстати, воспоминания об этой постановке, возможно, отразились в романе «Мастер и Маргарита»: слова марша, «урезанного» оркестром по приказанию Бегемота («Его превосходительство…»), которые, как говорит повествователь, «были слыша-

Но Петлюра уподоблен Наполеону и в том, что оба они объявлены несуществующими: «Миф. Миф Петлюра. Его не было вовсе. Это миф, столь же значительный, как миф о никогда не существовавшем Наполеоне, но гораздо менее красивый» (*1*, 238). Мысль Толстого об историческом деятеле как «функции» саморазвивающихся событий декларируется Булгаковым гиперболически-открыто: «Не он — другой. Не другой — третий» (*1*, 231); «Была бы кутерьма, а люди найдутся» (*1*, 238). Ход мысли вполне в толстовском духе: если Наполеон и, соответственно, Петлюра — лишь «ярлыки», то значение имеют только их «символы», словесные знаки; функционируют имена, а не люди. «Турок, земгусар, Симон. Да не было его. Не было. Так, чепуха, легенда, мираж. Просто слово, в котором слились и неутоленная ярость, и жажда мужицкой мести, и чаяния тех верных сынов своей подсолнечной, жаркой Украины... ненавидящих Москву, какая бы она ни была — большевистская ли, царская или еще какая» (*1*, 231). Это персонифицируется в романе «корявый мужичонков гнев» — этакая воплощенная «мысль народная», бегущая по дороге, держа в руках «великую дубину, без которой не обходится никакое начинание на Руси»[21] (*1*, 237); ясно, что это знакомая со школьной скамьи «дубина народной войны» (Толстой 1928—1958, т. 12, с. 120), вот только поднимается она не против «Наполеона»-Петлюры, а в его поддержку, и не ради защиты Москвы, а, скорее, для защиты «от нее».

Утрируя концепцию «ярлыков», сформулированную Толстым, и приводя исторически значимую личность к полному «исчезновению», автор «Белой гвардии» имел в виду и другой источник: памфлет Ж.-Б. Переса «Итак, Наполеон никогда не существовал»[22], вышедший в 1827 г. и многократно переиздававшийся (см.: Tulard 1965, с. 16—24; Tulard 1971, с. 87—88); заявленный здесь пародийный тезис о «несуществовании» Наполеона — реакция на зарождение мифологической школы в исследованиях Евангелия, основатель которой, французский академик Ш. Дюпюи, в своей книге «Происхождение всех культов» (1794 г.) утверждал, что Иисус, как и Аполлон, — лишь персонификация солярного мифа[23], что двенадцать апостолов символизируют двенадцать знаков Зодиака и т. п.

ны некогда, под южными звездами, в кафешантане» (*5*, 129), представляют собой перефразированный куплет из водевиля Ленского.

[21] Ср. повесть «Собачье сердце», где мелькает пародийно персонифицированный образ «разрухи», на который яростно обрушивается Преображенский: «Что такое эта ваша разруха? Старуха с клюкой? Ведьма, которая выбила все стекла, потушила все лампы? Да ее вовсе не существует!» (*2*, 144).

[22] Полное название книги: *Peres J.-B.* Comme quoi Napoléon n'a jamais existe, ou Grand erratum, source d'un nombre infini d'errata a noter dans l'histoire du XIX siecle.

[23] Кстати, о солнечных культах в Риме III в. н. э. и о взаимовлиянии митраизма и христианства довольно подробно говорит А. Амфитеатров во втором томе своего исследования «Царство Зверя» — «Тайны богов: Религия и магия в античном Риме» (см.: Амфитеатров 1911—1916, т. 34, с. 86—105).

Высмеивая идеи Дюпюи, Перес «применил» его теорию к биографии Наполеона, сделав иронический вывод, что реального императора не существовало, а его жизнеописание — лишь вариация мифа о солнечном боге Аполлоне[24]. Однако в русской литературе первых пореволюционных лет Булгаков оказался не единственным и не первым, кто взглянул на проблемы, поднятые автором «Войны и мира», сквозь призму памфлета Переса.

9

В начале 1920-х годов одним из наиболее значительных произведений, развивавших вопрос о роли личности в истории на «наполеоновском» материале, стала повесть М. Алданова «Святая Елена маленький остров», которая вышла в журнале «Современные записки» в год 100-летия со дня смерти Наполеона (1921) и носила «юбилейный» характер.

Ранняя проза Алданова имеет немало общих черт с булгаковским творчеством (кстати, киевлянин М. Ландау был всего на 5 лет старше Булгакова и окончил в 1910 г. тот же Киевский университет, в котором с 1909 г. учился будущий автор «Белой гвардии»). В публицистической книге 1918 г. «Армагеддон», где выражена характерная для алдановского мировоззрения идея исторического регресса (Алданов 1918, с. 51), диалог Химика и Писателя по стилю напоминает цитировавшуюся в гл. I статью С. Булгакова «На пиру богов»; по словам Писателя, «мы видим перед собою страшные кольца змея великой войны; стоглавый змей пугачевщины может скоро вползти на арену. Которое из чудовищ победит? Какой ужасный дракон родится в результате поединка? — Социалистический строй, — говорят наши глубокомысленные пораженцы. — Дракон всемирного одичания, — склонен думать я» (там же, с. 54—55). В книге «Огонь и дым», написанной в эмиграции, Алданов обращается к сформулированной Дж. Вико идее «возвращений» в истории, давая характеристику современного периода, которая по внутреннему мироощущению близко напоминает творче-

[24] Основные «тезисы» Переса таковы. Само имя Наполеон — это искаженное «Аполеон», «Аполлон»; о-в Корсика, на котором родился император, — это о-в Делос, место рождения Аполлона; имя матери Наполеона, Летиция, — это имя матери Аполлона, Лето; три сестры Наполеона — это легендарное воплощение трех граций (сестер Аполлона), четыре брата — олицетворение четырех времен года, а две жены — персонификация Луны и Земли (двух жен Солнца). Задушенная императором гидра революции — это Пифон, побежденный Аполлоном. 12 маршалов во главе армий Наполеона — это 12 знаков Зодиака, а 4 маршала не на действительной службе — 4 главных точки небосвода. Наполеон-Солнце «взошел» на Востоке (Египет), а «закатился» на Западе (о-в Св. Елены), и 12 лет его царствования — это «12 часов дня, в течение коих солнце сияет на горизонте». Итак, заключает автор, те, кто поверил в существование Наполеона, приняли мифологию XIX в. за реальную историю (Перес 1912, с. 5—15).

ство М. Булгакова: «Любимые отличительные критерии Вико — боги и мифы (первый период), герои и варварство (второй), цивилизация (третий) — как будто несколько перемешались. Неизвестно, где теперь кончается варварство и где начинается цивилизация; насчет богов и героев мнения сильно расходятся, а мифов так много, что ум за разум заходит: все, собственно, оказалось в наши дни мифом, начиная от “освободительной войны” и кончая “диктатурой пролетариата”» (Алданов 1922, с. 27—28).

Изначально огромное значение для Алданова имели творчество и личность Л. Толстого, учеником которого он себя считал. Интересно, что уже в книге 1915 г. «Толстой и Роллан» Алданов проводит параллель между Наполеоном и Иисусом как наиболее значимыми фигурами в толстовской философии истории: «Толстой не мог простить Ренану, что последний включил в “Vie de Jésus” “человеческие унижающие реалистические подробности ”[25]. Но все отношение Толстого к Наполеону покоится на точно таких же “унижающих реалистических подробностях”. <…> Толстой снимает с “человека судьбы” все украшения, вплоть до рубашки и нижнего белья»[26] (Алданов 1915, с. 156). Кстати, раздел этой книги, посвященный Толстому, вышел в 1923 г. в Берлине отдельным изданием (см.: Алданов 1923а).

Образы Наполеона и Иисуса оказываются непосредственно связаны и в повести «Святая Елена маленький остров». В уста бывшего императора ее автор вкладывает рассуждения, весьма напоминающие мотивы «закатного» булгаковского романа: «Да ведь евангельский Христос, конечно, никогда не существовал <…> Верно, был какой-нибудь еврейский фанатик, вообразивший себя Мессией. Подобных фанатиков повсюду расстреливают каждый год. Мне и самому случалось таких расстреливать» (Алданов 1923б, с. 91). Но, в духе Переса, «существование» самого Наполеона — по крайней мере, в его общепризнанной исторической функции — тоже ставится здесь под вопрос; причем первым, кто сомневается в «целесообразности» существования великой личности, оказывается не кто иной как сам главный герой повести. Задумываясь над ролью, которую ему довелось сыграть в истории, Наполеон у Алданова не в силах постичь универсальной закономерности бытия, а потому расценивает собственную судьбу как чью-то «насмешку над миром» (там же, с. 106): «Если Господь Бог специально занимался моей жизнью, <…> то что же ему угодно было ею сказать? Непонятно…» (там же, с. 92). И, наряду с Наполеоном, едва ли не главную роль в решении историософских проблем играет его фабульный антипод, самый «незначительный» персонаж алдановской повести, — слуга-малаец Тоби, суждения которого комически «остраняют» образ «великой личности». Услышав от хозяев о «человеке, который завоевал весь мир» (т. е. Наполеоне), Тоби интерпретирует

[25] Из письма Л. Толстого к Н. Страхову от 18 апреля 1878 г.

[26] Ср. мотив «голого человека», о котором шла речь выше.

но и из оперы А. Рубинштейна и с картин М. Врубеля[36]. Образ пути, пролегающего «в сиянье голубом» (Лермонтов 1969, т. 1, с. 342), находит очевидное развитие в «Блистающем мире»[37]; так, в описании «призрачной дороги», на которую призывает людей Друд, заметны прямые лермонтовские реминисценции: «Дорога эта, эфирнее самого воздуха, вилась голубым путем среди шиповника, жимолости и белых акаций, среди теней и переливов невещественных форм, созданных игрой утра. По лучезарному склону восходила она, скрывая свое продолжение в облачных снегах великолепной плывущей страны, где хоры и разливы движений кружатся над землей» (Грин 1980, т. 3, с. 136); ср.: «На воздушном океане, / Без руля и без ветрил, / Тихо плавают в тумане / Хоры стройные светил» (Лермонтов 1969, т. 2, с. 422).

Впрочем, даже после того, как главный герой Грина покидает мир людей, среди них остается человек, которого память о «подлинном» Друде мучает, становясь чем-то вроде тлеющей душевной болезни[38], — Руна Бегуэм[39]. Подчеркнем несомненное сходство двух тематически одинаковых эпизодов в «Блистающем мире» и «Белой гвардии»: в том и другом произведениях встречаем сцену молитвы героини перед иконой Богоматери. Цели Руны и Елены диаметрально противоположны (эгоистичная Руна просит избавить ее от мыслей о Друде, альтруистичная Елена молит спасти жизнь брата), однако обе сцены венчаются практически одинаковыми финалами. В гриновском романе читаем: «Выше поднялось пламя свечей, алтарь стал ярче, ослепительно сверкнул золотой узор церкви, как огненной чертой было обведено все по контуру. И здесь <…> увидела она, сквозь золотой трон алтаря, что Друд вышел из рамы, сев у ног маленького Христа. В грязной и грубой одежде рыбака был он, словно лишь теперь вышел из лодки» (Грин 1980, т. 3, с. 184). Ср. в «Белой гвардии»: «День исчез <…>, и совершенно неслышным пришел тот, к кому через заступничество смуглой девы взывала Елена. Он появился рядом из развороченной гробницы, совершенно воскресший, и благостный, и босой. <…> Огонек разбух <…> Огонь стал дробиться, и один цепочный луч протянулся длинно, длинно к самым глазам Елены» (*1*, 411—412). Руна после молитвы остается «неподвижно застывшей в земном, долгом поклоне» — она в глубоком обмороке; о Елене повествователь говорит: «страх и пьяная радость разорвали ей сердце, она сникла к полу и больше не поднималась»[40].

Среди булгаковских произведений 1920-х годов рефлексы «Блистающего мира» проявляются не только в «Белой гвардии». Скрытой цитатой можно, например, считать довольно загадочную фразу в повести «Собачье сердце», где Шарик, размышляя о своем родстве с неким «водолазом», неожиданно замечает: «То-то, я смотрю, у меня на морде белое пятно» (*2*, 147). Упоминание этой породы собак весьма плохо сочетается с такой деталью, как «белое пятно», поскольку водолазы (ньюфаундленды), как известно, отличаются преимущественно черным окрасом. Однако в романе «Блистающий мир» обращает на себя внимание фраза: «Вошел белый водолаз с человеческими глазами; устремив их на Друда, он потянул носом, завыл и стал, пятясь, дрожать» (Грин 1980, т. 3, с. 124); этот «человек в собачьем облике» (ср. основной мотив булгаковской повести), почуяв сверхъестественное существо, инстинктивно пугается, не отличаясь в этом смысле от «обычных» людей[41].

---

[36] Призыв Друда, обращенный к Тави: «Я тебя зову, девушка, сердце родное мне, идти со мной в мир недоступный, может быть, всем. Там тихо и ослепительно» (там же, с. 210), — напоминают слова лермонтовского героя, обещающего Тамаре:

Без сожаленья, без участья
Смотреть на землю станешь ты,
Где нет ни истинного счастья,
Ни долговечной красоты.

(*Лермонтов 1969, т. 2, с. 436*)

[37] Явно сходен и образ «лунного» пути в последнем романе Булгакова — «прозрачная голубая дорога» (*5*, 309), по которой Пилат отправляется вместе с Иешуа. Кстати, в этой связи можно обратить внимание на одну из глав книги Флоренского «Столп и утверждение Истины», посвященную софийной символике голубого и синего цветов (см.: Флоренский 1914, с. 552—576).

[38] Ср. образы Ивана Николаевича Понырева, Никанора Ивановича Босого и Николая Ивановича в Эпилоге романа «Мастер и Маргарита».

[39] И «Блистающий мир» и «Мастер и Маргарита» завершаются тем, что персонажи, встретившиеся с чудом, в итоге как бы забывают о нем, вернувшись к обыденной жизни; знаком этого служит их «переименование»: Руна Бегуэм становится Руной Квинсей, которая «только иногда, обращая взгляд к небу, <…> пыталась припомнить нечто, задумчиво сдвигая тонкие брови свои; но момент гас, и лишь его тень, светлым эхом возвращаясь издали, шептала слова» (Грин 1980, т. 3, с. 224). Подобным образом существует и профессор Иван Николаевич Понырев — бывший поэт Иван Бездомный: «Он знает, что в молодости он стал жертвой преступных гипнотизеров, лечился после этого и вылечился. Но знает он также, что кое с чем он совладать не может. Не может он совладать с этим весенним полнолунием» (*5*, 381). В подсознании Руны как смутное воспоминание о чуде живет песенка, которую Тави напевала во время полета с Друдом (Грин 1980, т. 3, с. 213—214, 224); профессору Понырева во сне являются персонажи романа Мастера.

[40] В связи с возможным влиянием романа «Братья Карамазовы» отметим сходство сцены молитвы Елены Турбиной и воспоминаний Алеши Карамазова об исступленной молитве его матери: «он запомнил один вечер, <…> в комнате в углу образ, пред ним зажженную лампадку, а пред образом на коленях рыдающую мать свою, схватившую его в обе руки, обнявшую его крепко до боли и молящую за него Богородицу, протягивающую его из объятий своих обеими руками к образу как бы под покров Богородице…» (Достоевский 1988—1991, т. 9, с. 21—22). «Моление матери о сыне <…> есть, по-видимому, видоизмененный мотив жития Алексея человека Божьего» (Ветловская 1977, с. 170).

[41] Возможно, отголоски этого эпизода встречаем также в романе «Мастер и Маргарита»; ср. поведение пса Тузбубена («собака с чрезвычайно умными глазами») в кабинете Римского, из окна которого недавно *улетели* Гелла и Варенуха: «Лишь только Тузбубен вбежал в каби-

Однако в наибольшей степени влияние «Блистающего мира» скажется, пожалуй, в булгаковском «романе о дьяволе». Достойно внимания мнение В. Катаева, который относил замысел «Мастера и Маргариты» к 1923—1924 гг. (см.: Чудакова 1977, с. 106), т. е. именно к тому времени, когда был опубликован роман Грина[42]: возможно, что появление этого произведения сыграло определенную роль в формировании замысла Булгакова[43] (более подробно о перекличках «Мастера и Маргариты» и «Блистающего мира» см.: Яблоков 1991). Отметим также амбивалентный образ «летающего» человека в пьесе «Адам и Ева», где Андрей Дараган сочетает черты «Спасителя» и «Люцифера».

11

Возвращаясь к мотиву «несуществования» исторической личности, добавим, что через сто лет после Переса Дм. Мережковский, полемизируя в своей книге «Наполеон» (1929 г.) с историко-философской концепцией Толстого и развивая идеи Ницше, будет с подлинным мистическим пафосом без доли иронии говорить о Наполеоне как о «сыне Солнца — Аполлоне»; ср. вступление, открывающее вторую часть книги: «Жизнь Наполеона подобна дневному течению солнца. 1769—1795. От рождения до Вандемьера — утренние сумерки. 1795—1799. От Вандемьера до Брюмера — восходящее солнце. 1799—1807. От Брюмера до Тильзита — полдень. 1807—1812. От Тильзита до Москвы — вечер. 1812—

нет финдиректора, он зарычал <…>, затем лег на брюхо и с каким-то выражением тоски и в то же время ярости в глазах пополз к разбитому окну. Преодолев свой страх, он вдруг вскочил на подоконник и, задрав острую морду вверх, дико и злобно завыл» (*5,* 180).

[42] Интересно, что в сделанных в 1928—1929 гг. первых набросках «романа о дьяволе» мотив полета присутствует не только в связи с Воландом и его клевретами, но и как вариация евангельского сюжета искушения Иисуса дьяволом (Матф. 4: 5—6); ср. фрагмент реконструкции черновой тетради, сожженной писателем в 1930 г., — здесь герой изображен стоящим на крыле храма: «[Закат дого]рает! Ласточки [кружатся где-то] далеко! И [стоящего так и тянет нырнуть [вниз, послушав тех, кто ш]ептали ему на [ухо: … Пры] гни с крыла! Риску нет никакого, пот]ому что в двух [шагах вытянувшись во] фронт уже стоят [… ангелы и] <ждет> ждут, чтобы [подхватить смелого] экспериментатора» (см.: Чудакова 1977, с. 95—96).

[43] Стоит отметить несомненную связь героини «Блистающего мира» с гетевской Гретхен. Фрунд поясняет Тави, что ее образ родился в его душе, когда они со Стеббсом играли «на стеклянной арфе из пузырьков» (Грин 1980, т. 3, с. 211), — однако характерно, что друзья исполняли на бутылках не что иное, как вальс из «Фауста»: «Прошла тихая тень Маргариты, и вслед задумчиво, жестоко и нежно улыбнулся молодой человек в пышном костюме с гордой и тщеславной душой» (там же, с. 135). Таким образом, Тави представляет собой как бы материализованное воплощение «воскрешенной» музыкой гетевской Маргариты — «Вечной женственности».

1815. От Москвы до Ватерлоо — закат. 1815—1821. От Ватерлоо до смерти — ночь» (Мережковский 1993, с. 108).

Кстати, цитата из другого произведения Мережковского фигурирует (правда, в ироническом контексте) в романе «Белая гвардия» — пьяный Мышлаевский сообщает, что во время спектакля по пьесе «Павел Первый» с энтузиазмом воспринял произнесенные со сцены слова: «На Руси возможно только одно: вера православная, власть самодержавная!» (*1,* 213; ср.: Мережковский 1908, с. 171). Интересно, что в IV действии драмы Мережковского, незадолго перед тем, как звучит процитированная у Булгакова фраза, офицеры-заговорщики пытаются вести философскую беседу — в том числе о Канте и о том, что «по системе Кантовой — Божество неприступно есть для человеческого разума»; затем разговор на эту тему перерастает в комичные препирательства: «А я тебе говорю, есть Бог! <…> А я тебе говорю, нет Бога!» (Мережковский 1908, с. 165—166); данная сцена тематически напоминает первую главу «Мастера и Маргариты» и, возможно, послужила одним из стимулов к ее созданию.

Не исключено, что Булгаков был знаком и с теми произведениями Мережковского, что написаны уже в эмиграции, — например, с книгой 1930 г. «Иисус Неизвестный»[44], проблематика (и даже само заглавие) которой тоже перекликается с его «закатным» романом; между прочим, Мережковский приводит исторический анекдот, в котором сопоставлены те же исторические фигуры, что в упомянутых выше произведениях Толстого, Переса, Алданова, Грина: «“Был ли Христос?” — спросил Наполеон Виланда на придворном балу в Веймаре, во время Эрфуртского конгресса, в 1808 г. — Спрашивать об этом так же нелепо, как был ли Юлий Цезарь или Ваше Величество», — ответил Виланд. “Очень хорошо сказано”, — ответил Наполеон и отошел, улыбаясь» (Мережковский 1996, с. 634).

12

Как известно, идеи Дюпюи, несмотря на активную «романтическую» критику, получили в начале XX в. новое развитие в книге Н. Морозова «Откровение в грозе и буре: История возникновения Апокалипсиса» (Морозов 1907)[45], в книге

[44] Книга вышла в Белграде в 1932 г., так что, теоретически говоря, могла быть известна Булгакову.

[45] Словосочетание «в грозе и буре» встречается у Булгакова в очерке 1922 г. «Москва краснокаменная» (*2,* 226). К 1920-м годам штудии Морозова вылились в грандиозный семитомный труд под названием «Христос»; в первом томе автор пояснял: «Верховным руководителем религиозной мысли был бог-солнце, “всеподдерживающий творец неба и земли, всего видимого и невидимого”, мимо которого проходили 12 его апостолов, созвездий Зодиака, одно из которых, находящееся ниже всех других, — Скорпион — и было объявлено потом его предателем» (Морозов 1924, с. 84).

А. Луначарского «Религия и социализм»[46] и его статьях начала 1920-х годов[47], в работе А. Древса «Миф о христе» (так! — *Е. Я.*)[48] и сочинениях развивавшего идеи Древса польского историка А. Немоевского[49]. Ср. на этом фоне суждения одного из главных официальных «богоборцев» 1920-х годов — Ем. Ярославского: в своей книге «Как родятся, живут и умирают боги и богини» он возводит словосочетание «Agnus Dei» к «Deus Agni» и пишет, что евангельский Агнец — «переделка изображения солнечного арийского бога Агни»; «история Христа кажется только разукрашенной копией с истории этого солнечного бога» (Ярославский 1923, с. 87, 93)[50]. Кстати, 18-я глава книги Ярославского носит название «Умирающие и воскресающие боги (Праздник пасхи)» и, таким образом, перекликается с темой «лекции», которую Берлиоз читает Ивану Бездомному.

Судя по всему, Булгаков был знаком хотя бы с некоторыми работами названных авторов, и их влияние проявилось не только в романе «Белая гвардия», но, в большей степени, в «Мастере и Маргарите», где вопрос об «историчности» Иисуса возникает уже на первых страницах (заметим, что мотив «несуществующей» исторической личности был параллельно воплощен в пьесе «Александр Пушкин»). Преемственность между двумя романами очевидна: от мифа о «несуществующем Наполеоне»-Петлюре — к мифу о якобы существовавшем Иисусе. Авторское отношение к «мифу» в обоих случаях одинаково: вместо личностей в истории реально функционируют *имена* — символы, обладающие огромной потенциальной энергией.

«Традиционный» Иисус в булгаковском романе действительно оказался «несуществующим»; истинный же облик событий угадан Мастером, причем

[46] В книге Луначарского солнце названо «представителем обожествленного труда» (Луначарский 1908—1911, т. 1, с. 99).

[47] В брошюре 1923 г. «Христианство и марксизм» Луначарский намечает прямую связь между древними солярными культами, христианством и марксизмом; характеризуя «люмпенизированный» пролетариат античности как среду, в которой зародилось христианство, он пишет: «Религия страдающего бога, т. е. религия солнечная или религия бога-громовника [...] в пролетарском сознании приобрела другой характер»; «не в том дело, чтобы искать в религии христианской бога солнца, — об этом и разговаривать скучно. Кто же может сомневаться в том, что здесь мы имеем дело с солнечным божеством с его угасанием и его воскресением» (Луначарский 1923, с. 10).

[48] Ср.: «Иисус-Иошуа в своей первооснове является никем иным как солнцем в его ежегодном движении, где оно то одерживает победу, то подвергается смерти» (Древс 1926, с. 100). «Борьба света с мраком, Ормузда и Аримана, Христа и Сатаны, добра и зла — стара, как борьба бога-солнца с черным чудовищем, бога месяца с затмевающим драконом, дня с ночью» (Немоевский 1920, с. 123).

[49] К группе «соляристов» (т. е. ученых, придерживающихся солярной версии происхождения образа Христа) Ярославский относит (помимо Морозова и Немоевского) Ш. Виролльо, А. Альвера, Н. Румянцева и Д. Святского (см.: Ярославский 1923, с. 276).

«аутентичность» его романа удостоверена очевидцем — Воландом (*5,* 44)[51]. Однако не только Мастер создает текст, имеющий отношение к Иисусу: первым из ряда подобных персонажей на страницах романа возникает Иван Бездомный, сочинивший «антирелигиозную» поэму — видимо, достаточно талантливую (не в пропагандистском, а в художественном отношении), поскольку «у него получился, ну, совершенно живой, некогда существовавший Иисус, только, правда, снабженный всеми отрицательными чертами Иисус» (*5,* 9). Судя по всему, из одних только «отрицательных» черт и состоит образ, созданный Бездомным: по сути, написана поэма об антихристе. В ранней редакции романа перед Иваном открывалась весьма серьезная перспектива — он должен был открыть миру истину, стать «новым пророком»: «Кого из историков ни возьми, ясно становилось каждому грамотному человеку, что Иисуса Христа никакого на свете не было. Таким образом, человечество в течение огромного количества лет пребывало в заблуждении и частично будущая поэма Бездомного должна была послужить великому делу освобождения от заблуждения» (Булгаков 1992, с. 27). Задачи поэту ставит Берлиоз; предмет его «лекции» — евангельское предание. Однако в художественном целом «Мастера и Маргариты» сам текст Евангелий на фоне романа Мастера должен восприниматься как *версия*, т. е. недостоверное или не вполне достоверное изложение реальных событий.

Булгаков использует «вереницу тонких, почти неощутимых приемов, с помощью которых роман Мастера начинает отождествляться — не по фабуле, а по статусу — с Евангелием. Он как бы и не сочинен, а "явлен" наитием и "прожит" его автором (кого и автором-то поэтому считать нельзя). Он не имеет названия, как и Книга книг. Он "не горит", возникает вновь и вновь, как и подобает священным "невещественным" текстам» (Новикова 1995, с. 116). Создавая «закатный» роман, писатель, конечно, ориентировал его на «текстовое устройство Евангелия, включающее несколько вариаций одного сюжета» (Костанди 1998, с. 74); но принципиальная разница состоит в том, что в Евангелии «вариации», по определению, не могут быть взаимно противоречивыми, а «лишь дополняют друг друга и дают образ Христа вполне определенный и ярко выраженный» (ППБЭС, т. 1, стб. 813); как писал автор книги «Иисус Неизвестный», «Евангелие — самая несочиненная, неумышленная, нечаянная, невольная, и потому самая правдивая из всех бывших, настоящих и, вероятно, будущих книг» (Мережковский 1996, с. 20). Булгаковский же принцип использования евангельского сюжета состоит в том, что роман Мастера соотнесен с ним *полемически*; более

[51] Ср. вычеркнутую автором фразу Воланда в одной из ранних редакций романа: «Слушайте, мастер, меня, — заговорил Воланд, — в вашем романе вы написали правду. Именно так все и было, как рассказывали вы» (цит. по: Чудакова 1976а, с. 130). В окончательной редакции Воланд говорит лишь о своем «личном присутствии» при всех описанных Мастером событиях (*5,* 44).

того — в романе Мастера предсказывается само возникновение евангелий именно как субъективных «версий». Имя Левия Матвея, ведущего записи, напоминает об одном из евангелистов[52]; но недостоверность этих записей отмечена самим «прототипом» будущего героя Евангелий — Иешуа: «Ровно ничего из того, что там записано, я не говорил»; заходит речь и о возможных последствиях: «Я вообще начинаю опасаться, что путаница эта будет продолжаться очень долгое время. И все из-за того, что он неверно записывает за мной» (*5,* 24). В романе Достоевского «Бесы» Шатов напоминает Ставрогину его собственные слова: «не вы ли говорили мне, что если бы математически доказали вам, что истина вне Христа, то вы бы согласились лучше остаться со Христом, нежели с истиной?» (Достоевский 1988—1991, т. 7, с. 237). Можно сказать, что в последнем булгаковском романе коллизия «Христос vs. истина» становится одним из основных вопросов — хотя ответ, пожалуй, подразумевается совсем иной, нежели у Достоевского.

Такая «диспозиция», когда канонический текст обьявляется «субъективным» и утрачивает репутацию бесспорного, уступая место более «авторитетному» источнику (канон и апокриф меняются местами), напоминает суждения Луначарского о работах А. Барбюса, высказывавшиеся во время диспута с митрополитом Введенским. Евангелие здесь прямо квалифицируется как художественное произведение, а книга Барбюса — как средоточие истины; ср.: «Является ли евангелие повестью о том, что было, или это есть роман, повесть, так же как "Илиада" Гомера, например, роман, сотканный из разнообразных легенд, верований, в результате требований определенного времени, соединенный в виде

[52] Автор романа намекает, что информация о последних часах жизни Иешуа могла быть передана и через посредство других персонажей. Например, обращает на себя внимание «евангельское» имя Крысобоя — Марк: хотя кентурион мало похож на помощника ап. Петра, но примечательно, что Иешуа твердо уверен в возможности его «перерождения» (*5,* 29). Еще более интересен персонаж, о котором читателю известно очень мало и лишь по косвенной информации, — это помощник Марка Крысобоя Толмай (судя по имени — иудей, однако служащий в римском легионе): во-первых, имя ассоциируется с одним из апостолов — Варфоломеем (= Бар-Толмай, «сын Толмая»); во-вторых, булгаковский Толмай близко наблюдал казнь Иешуа (Левий Матвей оставался на почтительном расстоянии), а затем, в отсутствие Марка, руководил погребением, позволив участвовать в нем и Левию (*5,* 316—317): стало быть, только Толмай мог сообщить Левию последние слова Иешуа о трусости. Обратим, кстати, внимание на имеющиеся разночтения в передаче этих слов: в версии Афрания, Иешуа назвал трусость «одним из самых главных» пороков (*5,* 296), в записях же Левия Матвея этот порок назван наибольшим (*5,* 319) — должно быть, такая «редакция» воспринята Левием именно от Толмая; Пилат, который в приступе раскаяния заочно «полемизирует» с бродячим философом, тоже утверждает, что трусость — это «самый страшный порок» (*5,* 310). Воланд же «цитирует» данную фразу как бы предполагая ее возможную недостоверность: «Если верно, что трусость — самый тяжкий порок, то, пожалуй, собака в нем не виновата» (*5,* 369).

нескольких версий (с постепенными позднейшими редакциями) воедино, так что никакой исторической личности за ними не лежит?» (Луначарский 1928, с. 6); далее Луначарский прямо говорит о «евангельском романе» (там же, с. 12), которому сознательно противостоит Барбюс как искатель истины: «Официальное христианство для Барбюса есть коллективный Иуда, предавший христа. И чтобы доказать такое построение, он старается вычитать, найти, преодолевая все трудности, своего христа. Барбюсу показалось, что своим чутким сердцем художника он почувствовал какого-то брата, предшественника нашего, который погребен под всеми этими храмами и память которого нужно спасти, восстановив его действительный образ» (там же, с. 18). Правда, Луначарский оценивает «богоискательские» усилия Барбюса как безрезультатные: «никакого "Христа" Барбюс так и не откопал. Он заявил попросту: я полагаю, что был маловажный пророк, очень хороший человек, который похож на меня, Барбюса, человек, который жил изнутри наружу, не хотел подчиняться писаниям, хотел собственным разумом и совестью все проверить» (там же, с. 25).

Исследователи давно указали на более ранний источник подобных идей и мотивов в творчестве Булгакова, обратив внимание на роль В. И. Экземплярского в формировании личности и мировоззрения будущего писателя (см.: Чудакова 1988а, с. 34—35, 41; Кончаковский, Малаков 1993, с. 94). Так, в брошюре, посвященной «Антихристианину» Ницше, Экземплярский анализирует тезис немецкого философа о том, что Христос был единственным христианином, а все Евангелие стало противоположностью его жизни (см.: Ницше 1989, с. 56), цитирует слова Ницше о Христе — «святом анархисте», за проповеди которого и сейчас могут сослать в Сибирь[53] (Экземплярский 1915, с. 22—23). В брошюре

[53] Рискнем предположить, что одним из источников аллюзий (а возможно, и одним из поводов к возникновению булгаковского образа Иешуа) могла послужить лекция Ленина «О государстве», текст которой был опубликован в «Правде» 18 января 1929 г. — почти через десять лет после того, как эта лекция прозвучала (11 июля 1919). В сущности, Иешуа, который в ответ на «просьбу» Иуды «высказать свой взгляд на государственную власть» (*5,* 31) говорит, «что всякая власть является насилием над людьми и что настанет время, когда не будет власти» (*5,* 32), весьма близок к ленинским тезисам: государство есть «особый аппарат для систематического применения насилия и подчинения людей насилию»; после свержения власти капитала «не будет государства, не будет эксплуатации» (Ленин, т. 39, с. 73—74, 84). Думается, в 1929 г. эти идеи вполне могли быть «услышаны» Булгаковым, ибо звучали явным диссонансом на фоне «великого перелома» — искусственного нагнетания «классовой борьбы», резкого усиления централизации и развязывания государственного террора (хотя публикация статьи Ленина, вероятно, была призвана теоретически «подкрепить» сталинскую политику).

Сближение взглядов ранних христиан с идеями современного коммунизма было достаточно широко распространено в социал-демократической литературе начала века; см. хотя бы авторитетную книгу К. Каутского «Предшественники новейшего социализма» (Каутский 1924—1925). Ср. также суждения Луначарского начала 1920-х годов: «Христианство и марк-

1912 г. «За что меня осудили?», поясняя свою точку зрения, выдвинутую в статье «Гр. Л. Н. Толстой и св. Иоанн Златоуст в их взгляде на жизненное значение заповедей Христа» (1911 г.), послужившей причиной его увольнения из Киевской Духовной Академии «за антиправославную литературную деятельность» (Экземплярский 1912, с. 3), он говорит о так называемом «казенном», «официальном» богословии, искажающем христианские идеалы на потребу «миру» и идущем на компромисс с соблазнами: «я утверждал, что не нужно и не должно следовать духу времени в понимании вечного и абсолютного, не нужно и не должно оправдывать зло жизни на основе христианства» (там же, с. 17).

Булгаков выступил последователем концепции, согласно которой реально существовавший Иисус оказался прототипом многочисленных легенд, впоследствии канонизированных: «Искусный врач-человеколюб превратился в неограниченного повелителя природы и ее законов. Умный учитель народа, сердце человеческое прозревающий пророк обратился в существо всеведущее, в alter ego Бога» (Штраус 1992, с. 146); «Легенда о нем была плодом большого бессознательного заговора и творилась вокруг него при его жизни. Ни одно великое историческое событие не обошлось бы без того, чтобы о нем не сложился круг легенд, и при всем желании Иисус не мог бы остановить этого народного творчества» (Ренан 1991, с. 171). Через четверть века Ницше, несмотря на скептическое отношение к Ренану и существенно иной, чем у французского историка, взгляд на христианство, практически повторяет его мысль: «В странный и нездоровый мир вводят нас евангелия — мир как в русском романе (имеются в виду романы Достоевского. — *Е. Я.*), где, будто сговорившись, встречаются отбросы общества, неврозы и "наивно-ребяческое" идиотство: в этом мире сам

изм — это две величайшие идеологии, выдвинутые и созданные пролетариатом, — это две *пролетарские* доктрины, которые переживали совсем различные судьбы <…> Мы не имеем никаких пролетарских идеологий, за исключением двух колоссальных массивов. Один — это марксизм <…> На очень большом расстоянии от него, на расстоянии двух тысяч лет — стоит христианство» (Луначарский 1923, с. 4, 6); «Христианство в настоящее время нужно признать отмершим, пролетариату не нужным. Это продукт творчества пролетариата античного, пролетариата паразитарного <…> Христианство отжило свое время, пролетариат теперь на другой стадии, чем был 2 тысячи лет тому назад. На этот раз пролетариат в подлинной науке видит себя, свою цель — принести подлинную истину миру, и он идет сам и ведет других к осуществлению этой истины, не к царству божию, а к царству человека, разума и справедливости» (там же, с. 32—33), — последняя фраза кажется «заимствованной» у булгаковских Берлиоза и Иешуа. Характерно и высказывание Луначарского в полемике с митрополитом Введенским об образе Христа, созданном в книга Барбюса: «Он проповедовал любовь, но он был революционер, умный революционер, который отказывался от непосредственного восстания, убедившись, что народ плохо вооружен. Он хотел, чтобы люди разумно друг к другу относились, это был довольно симпатичный коммунист в древней форме, в соответствии с его учением» (Луначарский 1928, с. 25).

тип при любых обстоятельствах должен был *упроститься*; особенно первые ученики переводили это бытие неуловимых символов и непостижимостей на язык своей неотесанности, только так они могли что-то понять в нем; для них тип *наличествовал* только после того, как они вместили его в более известные им формы <…> они *сотворили* себе "бога" по потребности своей» (Ницше 1989, с. 48—49). Ср. в книге Луначарского «Религия и социализм»: «Кого-нибудь должно было признать мессией. Это должен был быть бедный праведник, обладающий силою слова, даром исцеления больных (гипнотической силой влияния на истериков и невропатов, даруемой верой в себя), мужеством проповеди и самоотвержения. <…> Мы не думаем, чтобы легенда работала на пустом месте <…> реальный Христос прошел почти незамеченным, но овладевшая Его именем легенда быстро вознесла Его на небеса. <…> Христианство подобно эффекту взрыва сухого пороха от брошенной в него искры. Результат был так громаден, что потом невольно преувеличивают значительность самой искры, принимая ее и ее силы за реальную причину взрыва <…> Легенда сыграла большую роль, чем действительность» (Луначарский 1908—1911, т. 2, с. 12—14, 19, 20). Вполне точной представляется в данном случае формула Л. Толстого, который, размышляя по поводу мифа о «перевоплощении» императора Александра I в старца Федора Кузмича, писал: «Пускай исторически доказана невозможность соединения личности Александра и Козмича, *легенда остается во всей своей красоте и истинности* (курсив наш. — *Е. Я.*)» (Толстой 1928—1958, т. 77, с. 185).

В своем движении от одной мифологизированной исторической фигуры к другой (Наполеон — Иисус) Булгаков фактически следует за Толстым. Если в романе «Война и мир» символом эпохи и «экспериментальным» существом для художественно-философских опытов автора выступает Наполеон, то в романе «Анна Каренина» центральное место (даже композиционно это самая середина книги) занимает сцена в мастерской художника Михайлова, создавшего картину «Увещание Пилатом. Матфея глава XXVII» (Толстой 1928—1958, т. 19, с. 39); характерно, что Михайлов живет в Риме и «античный» антураж усиливает евангельскую коллизию. Открывающийся словами Христа (эпиграф: «Мне отмщение, и Аз воздам»), толстовский роман завершается приходом Левина к христианству и обретением «несомненного смысла добра» (там же, с. 399); так что картина Михайлова оказывается «точкой симметрии», «фокусом» целостного художественного образа «Анны Карениной».

Толстой прямо реагировал на идеи исторической школы, поэтому некоторые высказывания персонажей «Анны Карениной» звучат вполне «по-булгаковски». Так, Голенищев называет Пилата «добрым, славным малым, но чиновником до глубины души», а Анне кажется, что Христу на картине «жалко Пилата» (там же, с. 41). Интересно высказывание Голенищева, что в работе Михайлова, как и

на полотне Александра Иванова, Иисус — «человекобог, а не Богочеловек»: «Я полагаю, что если Христос сведен на степень исторического лица, то лучше было бы Иванову и избрать другую историческую тему, свежую, нетронутую. <...> Искусство не терпит спора и рассуждений. А при картине Иванова для верующего и неверующего является вопрос: Бог это или не Бог? И разрушает единство впечатления» (там же, с. 42, 43). Можно сказать, что Булгаков принял «вызов» Голенищева, продолжив линию Михайлова[54].

13

Пародийным вариантом мотива «имя вместо человека» предстает в булгаковских произведениях ситуация, когда персонажу дается заведомо «чужое» имя и он оказывается однофамильцем какого-либо известного человека — как правило, деятеля культуры. Таковы «литературные» фамилии: Шполянский в «Белой гвардии»[55], Бунина и Вяземская — в «Собачьем сердце»; характерен также эпизод в «Мастере и Маргарите», где Бегемот и Коровьев, чтобы попасть в ресторан, называют себя Панаевым и Скабичевским — а до этого Коровьев намекает, что он, возможно, Достоевский (*1,* 343—344). Общеизвестен и феномен булгаковских «музыкальных» фамилий, которые опять-таки появляются еще в ранних произведениях. Так, в «Белой гвардии» убитый петлюровцами подрядчик Яков Григорьевич Фельдман ассоциируется с популярным в начале века композитором Я. Л. Фельдманом (автором романса «Ямщик, не гони лошадей!»); фамилия Тальберг принадлежит известному австрийскому пианисту первой половины XIX в.[56] В повести «Роковые яйца» шпион, являющийся к Персикову с

[54] Кстати, безымянный Мастер, созданный Булгаковым, — как бы «сын Михаила» и, соответственно, имеет право на «наследственную» фамилию, оказываясь словно бы однофамильцем толстовского художника. Между прочим, под псевдонимом «Михайлова» в 1920 г. выступала на сцене первая жена писателя — в том же владикавказском театре, где работал и Булгаков (см.: Паршин 1991, с. 82; Булгаков 1997, с. 16).

[55] Сюда же, вероятно, следует отнести и фамилию «Шервинский», напоминающую не только о герое романа Ю. Слезкина «Ольга Орг» Владеке Ширвинском (Кацис 1996, с. 170; Николаева 1999, с. 440), но и о поэте С. Шервинском, который с середины 1920-х годов стал выступать как переводчик с древних и современных языков. Мы не знаем, каково было мнение Булгакова о С. Шервинском в пору создания «Белой гвардии», но в дневниковых записях Л. Булгаковой 1935—1936 гг. отношение к нему явно неприязненное; ср.: «Новый год мы встречали у Леонтьевых. <...> Все было хорошо, но около трех ввалилась компания их соседей Шервинских и их гостей. Мы почти сразу же ушли»; «Сегодня хлопнули (т. е. раскритиковали в газете «Правда». — *Е. Я.*) Сергея Шервинского. И поделом. Он написал мерзейшую книжку и притом подхалимскую» (Булгакова 1990, с. 85, 116).

[56] Отметим, кстати, и другого носителя данной фамилии: действительный статский советник В. Г. Тальберг был одним из тех, кто давал показания в ходе следствия по делу Бейлиса;

предложением продать его аппарат, носит фамилию Рубинштейн (Белозерская-Булгакова 1989, с. 191). В первой редакции «Бега» фамилия Люськи — Корсакова (Булгаков 1990а, с. 420), а в прозе «Тайному Другу» мелькает фамилия Римский. Разумеется, в «Мастере и Маргарите» прием обретает системный характер: здесь Берлиоз, Стравинский, Римский — заведомые «не-композиторы» (*5,* 113), подобно тому, как «Скабичевский» и «Панаев» оказываются «не-писателями»[57]. Можно сказать, что «музыкальные» фамилии присвоены персонажам, отмеченным печатью «немузыкальности»: они либо морально несостоятельны (Тальберг, Римский), либо чересчур рационалистичны, излишне доверяются разуму и науке (Берлиоз[58], Стравинский).

Характерна в романе «Мастер и Маргарита» и группа антропонимов, «внутренняя форма» которых несет образ «отсутствующего» признака: Босой, Бездомный; ср. в ранних редакциях варианты «фамилии» для будущего Бездомного / Понырева — Безродный, Беспризорный, Покинутый (Булгаков 1993а, с. 411). В данном случае актуальны «прототипические» ассоциации с Демьяном Бедным и А. Безыменским (Гаспаров 1994, с. 33—39; см. также: Кузякина 1988; Булгаков 1992, с. 244, 247, 464—465); последняя фамилия имеет отношение и к образу Мастера — который, по аналогии с Босым и Бездомным, с полным пра-

поскольку в булгаковском романе важен образ Мало-Провальной улицы, обратим внимание, что проживал В. Г. Тальберг в Киеве по адресу: «Б. Подвальная, д. 22» (см.: Дело Бейлиса 1999, с. 53—54).

[57] В связи с мотивом «заемного», чужого имени представляет интерес указание М. Золотоносова на возможный источник прозвища Иисуса — «Га-Ноцри»; исследователь цитирует книгу Н. Глубоковского «По вопросу о “праве” евреев именоваться христианскими именами: Трактат и историческая справка» (СПб., 1911): «Еврейство касательно Иисуса <...> еще во времена апостольские запрещало проповедовать “имя сие” <...> и избегало само произносить его, говоря о Христе косвенно, как о “человеке том” <...>, а после обозначая Христа безличным термином — ha-nozri <...> = другой (именно тот, который фигурирует в кощунственных иудейских легендах, отличный от достопочтенных для еврейства Иисусов, напр. Навина)» (цит. по: Золотоносов 1995, с. 90).

[58] Согласно распространенному мнению, введение фамилии «Берлиоз» мотивировано аллюзиями на «Фантастическую симфонию» Г. Берлиоза. Думается, не меньшее значение для Булгакова могли иметь ассоциации с другим произведением этого композитора — симфонической поэмой «Осуждение Фауста» («Гибель Фауста»): в метафорическом смысле это название вполне адекватно описывает конфликт гениального одиночки и института «официальной» литературы, представленного Массолитом. Вспомним, что в ранних набросках «романа о дьяволе» главный герой фигурировал в том числе под именем Фауст (см.: *5,* 609). Учитывая, что одним из «ближайших» прототипов булгаковского Берлиоза был Луначарский, можно привести мнение последнего по поводу симфонии Г. Берлиоза: в брошюре, специально посвященной этому произведению, Луначарский ставил «Гибель Фауста» выше всех музыкальных воплощений трагедии Гете; вместе с тем он отмечал фантазийный характер поэмы Берлиоза по отношению к «оригиналу» (см.: Луначарский 1921, с. 8).

вом может быть назван «Безымянным»; как говорится в Эпилоге, «добыть» его фамилию не удалось: «Так и сгинул он навсегда под мертвой кличкой: “Номер сто восемнадцатый из первого корпуса”» (*5,* 377). Впрочем, повинна в этом не только бездушная бюрократическая машина (вспомним «нумеров» из замятинского романа «Мы») — герой и сам стремится к «безымянности»: «У меня нет больше фамилии, <…> я отказался от нее, как и вообще от всего в жизни» (*5,* 134). «Окончательная утеря имени общественно всегда означала гражданскую и историческую смерть, окончательное исчезновение с горизонта истории» (Флоренский 1993, с. 64), и «безымянность» вполне коррелирует с тягой Мастера к вневременному покою и с совершаемым им «гражданским» самоубийством — самозаточением в сумасшедшем доме. Выражаясь словами платоновского романа «Чевенгур», герой Булгакова пытается стать «позабывшимся интеллигентом» (Платонов 1988, с. 385).

14

Ощущая себя в паузе «безвременья» между двумя культурными эпохами, булгаковский человек (и мир в целом) колеблется также между *временем и вечностью* как качественно разными состояниями. «Большое время может быть сколь угодно большим, но все же никогда не перестанет быть временем, не изменит свою природу. Вечность у Булгакова — не бесконечность времени, а его кардинальная, сущностная противоположность, рассекающая человеческое бытие во всех без исключения, *больших и малых,* его сферах и областях» (Кораблев 1988, с. 55). «Время» предстает как состояние гносеологического (и, соответственно, этического) дискомфорта; искомое единство человека с миром — не пантеистическое «растворение», а обретение гносеологической уверенности в себе, успешная самоидентификация (ср. распространенный в произведениях Булгакова мотив душевной болезни — в частности, тему шизофрении в романе «Мастер и Маргарита»: болезнь эта не столько «медицинская», сколько «философская»). Соответственно, «вечность», рассматриваемая с «внутренней», личностной точки зрения, — это состояние тождества субъекта объекту.

Одно из проявлений коллизии времени и вечности — явный интерес Булгакова к проблеме относительности времени (см.: Abraham 1993, с. 127—144). Ср. в пьесе «Блаженство» реплику Рейна: «как я вам объясню, что время есть фикция, что не существует прошедшего и будущего... Как я вам объясню идею о пространстве, которое, например, может иметь пять измерений?..» (*3,* 386). Герои пьесы проводят в будущем около двух недель (*3,* 409) — однако возвращаются в настоящее «в тот же день и час, когда <...> вылетели в Блаженство» (*3,* 420). В романе «Мастер и Маргарита» отметим полусерьезный монолог Коровьева о пятом измерении» (*5,* 243) и слова Воланда: «Праздничную ночь приятно не-

много и задержать» (*5,* 285). В ранней редакции романа Коровьев по поводу вопроса Маргариты «Который час?» высказывается еще определеннее:

«— Полночь, пять минут первого, — ответил Коровьев.

— Как? — вскричала Маргарита, — но ведь бал шел три часа...

— Ничего не известно, Маргарита Николаевна!.. Кто, чего, сколько шел! Ах, до чего все это условно, ах, как условно!» (Булгаков 1992, с. 411).

В булгаковском художественном мире «сверхъестественные» ситуации (и, соответственно, провоцирующие их персонажи) связаны с изменением привычного хода времени. Так, в романе «Белая гвардия» Шполянский приближает гибель гетманского Города на три часа (*1,* 289); в повести «Роковые яйца» Персиков открывает, а Рокк применяет луч, невероятно ускоряющий жизнедеятельность[59]; в «Собачьем сердце» Преображенский стремится постичь тайну вечной юности (омоложение)[60], а затем едва ли не «отменяет» эволюцию — в чем ему способствует Швондер, бездумно объявляя Шарикова человеком[61]. Рейн в пьесе «Блаженство» (соответственно, Тимофеев в «Иване Васильевиче») конструирует машину времени; характерно, что еще в 1925 году В. Шкловский писал о «Роковых яйцах»: «Это сделано из Уэллса» (Шкловский 1990, с. 301), — не упоминая, правда, о романе «Машина времени»[62]. В романе «Мастер и Маргарита» Воланд оказывается во «временном» мире с критериями вечности, ускоряя или замедляя процессы в соответствии с их логикой; ср. его слова, обращенные к Майгелю: «Разнеслись слухи о чрезвычайной вашей любознательности. <...> Более того, злые языки уже уронили слово — наушник и шпион. И еще более

---

[59] Ср. тематически и «сюжетно» близкую к булгаковской повести запись М. Пришвина 23 февраля 1918 г.: «Теленок жует неизменно и через столько-то жевков становится быком, — если бы за него зацепилось время революции, вот бы чудо случилось настоящее: теленок стал бы мгновенно быком, лошади с плугами помчались бы по нивам, семена, брошенные в пашню эту, в несколько минут становились бы спелыми злаками — вот тогда бы я ответил всему чуду революции и сказал бы, что революция — не светящаяся прозрачная комета, а новая планета, и я променял бы свою землю на эту планету и поселился бы в новом социалистическом отечестве, — но я этому не верю и поклонюсь земле и времени» (Пришвин 1994, с. 33).

[60] Кстати, как показал Э. Бенвенист концепт «вечный» в индоевропейской культуре исконно означает не просто «вечно длящееся», но «вечно юное» (см.: Степанов 1997, с. 79).

[61] Повесть «Собачье сердце» может быть прочитана и как пародия на утопические мечтания о «мире будущего», в котором достигнуто тотальное «равенство» всех живых существ — вспомним, например, строки хлебниковского «Ладомира»: «Я вижу конские свободы / И равноправие коров».

[62] Повесть «Роковые яйца» фактически процитирована Маяковским в его комедии «Баня», фабула которой связана с изобретением машины времени; Велосипедкин, вполне в духе булгаковского Рокка, предлагает: «Проведем провода, ну, скажем, на все куриные инкубаторы, в пятнадцать минут будем взращивать полупудовую курицу» (Маяковский 1955—1961, т. 11, с. 81).

того, есть предположение, что это приведет вас к печальному концу не далее, чем через месяц. Так вот, чтобы избавить вас от этого томительного ожидания, мы решили прийти к вам на помощь» (*5,* 266).

Но, заметим, к этому ряду должны быть причислены и гениальные творения булгаковских «мастеров» — в первую очередь Максудова и главного героя последнего романа: они тоже преодолевают время с помощью озарения, гениальной догадки придавая минувшим событиям статус вечных, «вневременных». Книга, созданная героем романа «Мастер и Маргарита», вполне может быть представлена как «научный эксперимент» с непредсказуемым, неожиданным для автора результатом и в этом смысле соотнесена, например, с открытиями профессоров Персикова и Преображенского.

Отметив устойчивость мотива «машины времени», добавим теперь, что в произведениях Булгакова демонстрируется и парадоксальная, на первый взгляд, ненужность такой «машины»: либо результаты оказываются катастрофическими, либо выясняется, что «иные» времена по сути мало отличаются от современности. Интересно в этой связи обратить внимание на пьесу «Блаженство»: гости из XX в., попав в «Элизиум» века XXIII-го, вскоре разочаровываются и возвращаются назад; но мотив «прыжка сквозь время» в пьесе «удвоен»: параллельно с путешествием героев в Блаженство в Москве пребывает (правда, очень недолго) Иоанн Грозный. Увидев Рейна, он принимает того за черта (*3,* 387), и характерно, что все свое время в XX веке Иоанн проводит... на чердаке (*3,* 388, 421): таков образ «светлого» будущего по отношению к «темному» прошлому века XVI-го[63]. При сравнении мотивов машины времени у Булгакова и Маяковского (подробнее см.: Яблоков 1994) еще более очевидным становится, что если для автора «Клопа» и «Бани» «светлое» будущее онтологически противостоит «темному» прошлому и настоящему (как «новое небо и новая земля»), то для Булгакова, несмотря на чрезвычайно распространенную в его произведениях апокалиптическую образность, историческое бытие «гомогенно»; показательны, например, слова Бондерора (затем Рейна) из первой редакции пьесы «Блаженство»: «будущего нет, а <…> есть только настоящее» (Булгаков 1994, с. 347). В этом «вечном настоящем» даже машина времени не дает лазейки, через которую можно, на худой конец, ускользнуть из «неблагоприятной» реальности; по существу, мотив машины времени у Булгакова не опровергает, а подкрепляет идею «цикличности» истории.

[63] Ср. запись в Е. Булгаковой о чтении пьесы «Иван Васильевич» в Репертуарном комитете: «Пять человек в Реперткоме читали пьесу, все искали, нет ли в ней чего подозрительного? Ничего не нашли. Замечательная фраза: “А нельзя ли, чтобы Иван Грозный сказал, что теперь лучше, чем тогда?”» (Булгакова 1990, с. 106)

15

Мы отмечали, что повествователь в булгаковской прозе во многих случаях сохраняет нарративную дистанцию по отношению к фабульным событиям. Но с учетом того, что писатель создает модель циклического времени, можно сказать, что дистанция приобретает абсолютный характер: повествователь, говоря словами Бахтина, обладает свойством «вненаходимости» по отношению к фабуле, или, вернее, пребывает в некоей «изохронной» точке — в точке типологического сходства всех исторических циклов, сколько бы их ни было.

Одним из фабульно-композиционных способов демонстрации этой «точки повтора» является ситуация «мнимого статус-кво», когда события в итоге приводятся к первоначальному состоянию и конфликт исчерпывается как бы бесследно. Так, например, в «Белой гвардии» «несколько раз проигрывается в различных воплощениях один и тот же “мотивный сюжет”; развитие событий в романе совершается по законам мифологической цикличности. Каждое последующее событие оказывается лишь очередным воспроизведением все той же схемы, все того же идеального сюжета. В Город вступает передовой отряд — “предтеча сатаны”, после чего наступает царство Антихриста. Казнь-распятие и сопровождающий его “небесный гром” служат знамением, возвещающим падение этого царства, после чего в Город вступает новый передовой отряд. <...> О вступающей в Город вслед за Петлюрой новой силе в свою очередь повествуется в выражениях, рисующих картину вселенского торжества и утверждения в вечности <...> Однако эта картина, казалось бы, придающая финалу торжественно-патетический характер, парадоксальным образом соединяет его с предшествующими циклами» (Гаспаров 1994, с. 105).

Не случайно поэтому, что роман «Белая гвардия» *не* повествует о борьбе «белых» с «красными». Ожидание традиционной для литературы 1920-х годов «полярной» расстановки сил возникает, кажется, уже из самого названия книги, воплощающего образ одного из политических лагерей, — однако содержание такому ожиданию не отвечает, и читатель, как нередко бывает у Булгакова, оказывается пущен как бы по ложному пути. Этот художественный эффект «обманутого ожидания» дал себя знать уже в первых откликах на булгаковские произведения о гражданской войне: «Когда читаешь критику на “Дни Турбиных”, то видишь настоящее исступление — другого слова не подобрать — по поводу того, почему там не выведены красные, а только белые и петлюровцы; очевидна неприкрытая ненависть к драматургу за то, что он не создавал еще одну комбинацию в установленных правилах, а вышел за ее пределы» (Чудакова 1988б, с. 86). Строго говоря, «красные» в романе «Белая гвардия» все же присутствуют, но их образы слишком нагружены символическими значениями для того, чтобы можно было воспринять, к примеру, Шполянского или красноармейца-часового

качестве «реальных» большевиков. Показательно и то, до какой степени не сведомлены обитатели и завсегдатаи турбинского дома (часть из которых — фицеры) о том, какие вообще бывают «красные» (хотя гражданская война длится же более полугода): «Открыв рты, Шервинского слушали все, даже Анюта при-ла из кухни и прислонилась к дверям.

— Какие такие звезды? — мрачно расспрашивал Мышлаевский.

— Маленькие, как кокарды, пятиконечные, — рассказывал Шервинский, — папахах. Тучей, говорят, идут... словом, в полночь будут здесь...

— Почему такая точность: в полночь...» (*1,* 418). На этот вопрос Шервин-ий не отвечает, но ответ и так вполне ясен: коль скоро речь идет не об обыч-ых людях, а о «нечистой силе», то для ее явления полночь — самое подходя-ее время.

Вместо того, чтобы разбираться в перипетиях политической борьбы, Булга-ву важнее «по-гоголевски» подчеркнуть призрачность, таинственность лю-их сил, которые актуально выступают в политическом обличье. «Войско Пет-оры — страшная, несметная сила, но руководит ею призрак, мифический ловек. И чем реальнее и страшнее становится эта сила, захватившая Город, м сильнее звучит мотив нереальности, наваждения, призрачности. Так через ово, через образ снимается и другой контраст романа, который в прямой фор-снят в самом начале романа, — противопоставление белой гвардии и Петлю-. Обе силы, внешне контрастные, внутренне сближены. Обе силы — силы израчные, исторически обреченные» (Кожевникова 1974, с. 112—113). Даже тман, который к моменту начала действия правит уже около восьми месяцев ли говорить о реальной хронологии событий), так и остается фигурой при-чной, «опереточной»; Алексей Турбин говорит: «Я до сих пор не знаю, да и ть не буду, по всей вероятности, до конца жизни, что собой представляет этот виданный властитель» (*1,* 223). «Гетман и его “царство” приобретает такие черты Антихриста и царства Сатаны, как и последовавший за ним Петлюра» спаров 1994, с. 104); существование гетмана в романе не отрицается прямо к, допустим, существование Петлюры), но призрачность гетманской власти ончается до предела и «невиданный властитель» в итоге становится даже и видимым»: исчезает, обратившись в германского майора фон Шратта (*1,* 269—)[64]. На смену растворившейся гетманской армии является очередная сила,

[64] Между прочим, в ноябре 1928 г. П. Скоропадский обратился к генералу А. фон Лампе, льнику II Отдела Русского Общевойскового Союза (РОВС), с письмом, в котором выра-неудовольствие тем, что Комитет помощи студентам (под эгидой РОВС) осуществил по-овку «Дней Турбиных» (спектакль был показан 27 октября 1928 г.): бывший гетман заяв-что в пьесе содержится клевета на него. Однако фон Лампе доводам Скоропадского не и направил ему довольно резкий ответ (см.: Скоропадский 1997, с. 65—69).

ведóмая призраком; наконец, и петлюровские войска бегут под ударами более мощной армии — которая, судя по всему, тоже никем не руководима.

«Бежит волна-волной, волне хребет ломая...» (Мандельштам 1990, т. 1, с. 220)[65] — таков булгаковский образ истории. «Белая гвардия» — это не роман о революции, потому что революция (по крайней мере с точки зрения субъектов революционного процесса) есть все-таки поступательное движение истории, движение «вперед»; Булгаков же повествует *о гражданской войне*, где категорий «вперед» и «назад» нет и победителя не будет. Вновь можно указать на близость к позиции М. Волошина, который в своей «России распятой» писал: «Один из обычных оптических обманов людей, безумных политикой, в том, что они думают, что от победы той или иной стороны зависит будущее. На самом же деле будущее никогда не зависит от победы принципа, т. к. партии, сами того не замечая, в пылу борьбы обмениваются лозунгами и программами, как Гамлет во время дуэли обменивается шпагой с Лаэртом. Борьба уподобляет противников друг другу, согласно основному логическому закону тождества противоположностей» (Волошин 1991, с. 327).

У повествователя «Белой гвардии», наблюдающего, как трагедия смешивается с фарсом, это зрелище вызывает горькую иронию. Как и в статье «Грядущие перспективы» (Булгаков 1990б, с. 45—46), акцент делается на издержках истории. Хотя петлюровщина — движение народа, но, при всей внешней организованности, движение хаотическое и потому безрезультатное. Недаром о «мужицком гневе» говорится: «так уж колдовски устроено на белом свете, что, сколько бы он ни бежал, он всегда фатально оказывается на одном и том же перекрестке» (*1,* 238). Никакого эффективного движения истории не совершается: она лишь проходит очередной виток порочного и кровавого круга. В этом смысле сама фамилия «Петлюра» обретает мрачно-каламбурное звучание, поскольку петлюровщина — это именно исторический «зигзаг», «петля» куда-то вбок от

[65] Эта строка Мандельштама — переложение фрагмента «Метаморфоз» Овидия, в котором речь идет именно о вечно текущем времени:

Раз уж пустился я плыть по открытому морю и ветром
Парус напружен, — скажу: постоянного нет во вселенной,
Все в ней течет — и зыбок любой образуемый облик.
Время само утекает всегда в постоянном движенье,
Уподобляясь реке; ни реке, ни летучему часу
Остановиться нельзя. Как волна на волну набегает,
Гонит волну пред собой, нагоняема сзади волною, —
Так же бегут и часы, вослед возникая друг другу,
Новые вечно, затем что бывшее раньше пропало,
Сущего не было, — все обновляются вечно мгновенья.

(*Овидий 1977, с. 367—368*)

оптимального направления; характерно, что «внутренняя форма» этого «страш-
ного и некрасивого имени» (*1*, 333) обыгрывается самим автором романа, —
Алексей Турбин слышит на улице фразу городского обывателя: «Жена напетлю-
рила. С самого утра болботунит» (*1*, 249)[66].

В исторической ситуации, моделируемой Булгаковым, заведомо напрасны-
ми оказываются жертвы с обеих сторон. Повествователя, который завершает
фабулу романа патетическим монологом, более всего ужасает как раз дешевиз-
на крови: «И только труп и свидетельствовал, что Пэтурра не миф, что он дейст-
вительно был <...> Значит, было. <...> А зачем было? Никто не скажет. Заплатит
ли кто-нибудь за кровь?

Нет. Никто. <...> Дешева кровь на червонных полях, и никто выкупать ее не
будет.

Никто» (*1*, 122).

В этой связи вновь стоит обратить внимание на переклички «Белой гвардии»
«Историей одного города». О глуповской эпопее напоминают не только историо-
софские проблемы романа Булгакова, но также общая атмосфера происходяще-
го, когда реальность равно может быть уподоблена высокой трагедии, балагану
сну: «Человеческая жизнь — сновидение, говорят философы-спиритуалисты,
если б они были вполне логичны, то прибавили бы: и история — тоже снови-
дение. Разумеется, взятые абсолютно, оба эти сравнения одинаково нелепы, од-
нако нельзя не сознаться, что в истории действительно встречаются по местам
словно провалы, перед которыми мысль человеческая останавливается не без
недоумения. Поток жизни как бы прекращает свое естественное течение и обра-
зует водоворот, который кружится на одном месте, брызжет и покрывается мут-
ною накипью, сквозь которую невозможно различить ни ясных типических черт,
ни даже сколько-нибудь обособившихся явлений. Сбивчивые и неосмысленные
события бессвязно следуют одно за другим, и люди, по-видимому, не преслe-
дуют никаких других целей, кроме защиты нынешнего дня. Попеременно они
то трепещут, то торжествуют, и чем сильнее дает себя чувствовать унижение,

[66] Судя по всему, булгаковский горожанин «цитирует» здесь фельетон И. Василевского
(Не-Буквы) «Кабинетная Мазепа», появившийся 14 декабря 1918 г. в киевской газете «Мир»:
«...конце концов, это даже утомительно. Сходство нынешнего Киева с прошлогодним Пет-
ерадом доходит до курьезов. В дни процесса Шнеура (Шпеца) в Петрограде сделалась кры-
латой фраза из “Сатирикона”:

— Станет этакий шпец на дыбенки, расправит крыленки да как заколонтаит!

В наши дни, когда гг. Швец и Винниченко в мирной Виннице создали резиденцию своей
директории, — так и просится грустная параллель:

— Распетлюрился этакий швец на обе винниченки да как заболбачанит!» (цит. по: Бурми-
ленко и Рогозовская 1995, с. 130). Полковник П. Болбочан — прототип Болботуна; по воспо-
минаниям Л. Карума, фамилия полковника была темой одной из шарад, придуманной М. Бул-
гаковым в 1918 г. (см.: Булгаков 1995, с. 275—276)

тем жестче и мстительнее торжество. Источник, из которого вышла эта тревога,
уже замутился; начала, во имя которых возникла борьба, стушевались; остается
борьба для борьбы, искусство для искусства» (Щедрин 1947—1950, т. 2, с. 334).
Подобный образ событийного круговорота создан и в «Белой гвардии»: недаром в конце концов звучит сомнение в том, действительно ли все происшедшее совершилось наяву.

В общем, и финал «Истории одного города», когда «история прекратила течение свое» (там же, с. 382), но вместе с тем как бы обещано наступление нового «эона», предваряет судьбу булгаковского Города — гибнущего и вечно воскресающего. Актуален и щедринский мотив тщетности усилий противостоять неуемной стихии, подменившей всякое мало-мальски осмысленное движение: «Самое крайнее, что дозволялось, в виду идущей навстречу беды, — это прижаться куда-нибудь к сторонке, затаить дыхание и пропасть на все время, покуда беда будет кутить и мутить» (там же, с. 353). Причуды стихии, слегка замаскированной под власть, объясняются довольно простым способом: «Явился проповедник, который переделал фамилию “Бородавкин” на цифры и доказывал, что ежели выпустить букву *р*, то выйдет 666, то есть князь тьмы» (там же, с. 307). Характерно, что и в булгаковском романе злоключения Города начинаются с «совершенно незначительного на первый взгляд» события: из городской тюрьмы выпускают узника, содержащегося в камере № 666 и носящего «самое простое и незначительное наименование — Семен Васильевич Петлюра» (*1*, 228).

16

Историософские взгляды Булгакова эффектно воплотились в рассказе «Китайская история», заглавие которого актуализирует два значения слова «история» и, соответственно, слова «китайский». Первый смысл очевиден: это «история китайца», «повествование о китайце». Однако подтекстные ассоциации ведут к тому, что рассказ перестает восприниматься как «жизнеописание» и обнаруживает, скорее, черты притчи; слово «история» предстает в значении «исторический процесс» — который к тому же оказывается запутанным, темным, как китайская грамота, ибо в «земные» дела словно вторгаются «потусторонние» силы, преследующие какие-то только им известные цели, далекие от целей человеческих[67]. Все поступки главного героя рассказа, в том числе его участие

[67] Ср. сходную постановку «китайской» темы у Достоевского: в черновиках романа «Преступление и наказание» писатель графически (с помощью рисунков) осмысливает образ Свидригайлова в связи с мифологемой Наполеона и при этом набрасывает для персонажа следующий монолог: «Главная мысль социализма — это механизм. Там человек делается человеком механикой. На все правила. Сам человек устраняется. Душу живу отняли. Понятно, что можно быть спокойным, — настоящая китайщина, и эти-то господа говорят, что они прогресси-

(небезуспешное) в политической борьбе, — следствие идеи, явившейся в наркотическом сне.

Главный герой «Китайской истории» — не просто представитель иной культуры, но едва ли не «инопланетянин», обитатель «небес»: «Это был замечательный ходя, настоящий шафранный представитель Небесной империи, лет 25, а может быть, и сорока? Черт его знает! Кажется, ему было 23 года. Никто не знает, почему загадочный ходя пролетел, как сухой листик, несколько тысяч верст...» (*1,* 449). Лермонтовские реминисценции: «Дубовый листок оторвался от ветки родимой», «грозой оторванный листок» (Лермонтов 1969, т. 1, с. 340; т. 2, с. 385), — подчеркивают в образе героя «демонические» черты. «Лучших дней воспоминанья» лермонтовского Демона — воспоминания «тех дней, когда в жилище света / Блистал он, чистый херувим» (Лермонтов 1969, т. 2, с. 413); ср. имя китайца в «Зойкиной квартире» — Херувим. Еще более явственно в «Китайской истории» «потустороннее» происхождение второго китайца, сидящего около печурки, горящей «красноватым зловещим пламенем»: «Ему было лет 55, а может быть, и восемьдесят. Лицо у него было, как кора, и глаза, когда китаец открывал заслонку, казались злыми, как у демона, а когда закрывал — печальными, глубокими и холодными» (*1,* 451). Неопределенность возрастов обоих китайцев («черт его знает!») также напоминает о лермонтовском герое, выключенном из времени:

Давно отверженный блуждал
В пустыне мира без приюта:
Вослед за веком век бежал,
Как за минутою минута[68].

(*Лермонтов 1969, т. 2, с. 414*)

сты! Господи! Если это прогресс, то что же значит китайщина!» (см.: Баршт 1996, с. 90, 240) Обратим также внимание на образ «Китая», развитый в статье Мережковского «Грядущий хам»; автор статьи называет «китайским маразмом» наступающее позитивистское, безрелигиозное мироощущение: «Вот где главная "желтая опасность" — не извне а внутри; не в том, что Китай идет в Европу, а в том, что Европа идет в Китай. Лица у нас еще белые; но под белою кожей уже течет не прежняя густая, алая, арийская, а все более жидкая, "желтая" кровь, похожая на монгольскую сукровицу; разрез наших глаз прямой, но взор начинает косить, суживаться. И прямой белый цвет европейского дня становится косым "желтым" светом китайского заходящего или японского восходящего солнца» (Мережковский 1991, с. 18).

[68] Сходный мотив — в байроновской мистерии «Каин»:

Мы временем не связаны. Я вечность
Могу вместить в единое мгновенье
И превратить мгновенье в вечность. Духи
Свое существованье измеряют
Не тем, чем вы.

(*Байрон 1974, т. 2, с. 411*)

В булгаковском рассказе читаем: «На пятый день постаревший на пять лет ходя вышел на грязную улицу» (*1,* 453).

Реальность, из которой «возникает» герой Булгакова, противопоставлена тому миру, в котором он оказался, как мир «вне времени» — миру «во времени»; «страна детства», вернуться в которую стремится Сен-Зин-По, ассоциируется у него с солнцем: «Всплыло перед ним очень жаркое круглое солнце, очень желтая пыльная дорога, в стороне, как золотая стена — гаолян, потом два раскидистых дуба, от которых на растрескавшейся земле лежала резная тень, и глиняный порог у фанзы. И будто бы ходя, маленький, сидел на корточках, жевал очень вкусную лепешку, свободной левой рукой гладил горячую, как огонь, землю» (*1,* 450). Недаром уже в начале рассказа мифическому образу жаркого солнца противостоит образ иного, «черного», солнца — «круглых черных часов с золотыми стрелками, на серой длинной башне» (*1,* 450). «Пробег от круглого солнца в столицу колокольных часов» (*1,* 454) в финале интерпретируется как движение от жизни к смерти: «жаркое солнце» здесь само «приходит» к китайцу (*1,* 456), но лишь затем, чтобы страна детства стала страной смерти; вспоминая в момент гибели о «солнце детства», герой думает: «Ехать, ехать домой» (*1,* 458), — и с улыбкой на лице покидает тот мир, куда был случайно заброшен.

«Нездешность» персонажей рассказа подчеркивается и тем, что они говорят на «никому не понятном языке» (*1,* 450). Для мира, в котором оказался главный герой, вообще характерно «разноязычие»: ср. название главы, в которой Сен-Зин-По попадает к красноармейцам, — «Китайский камрад» (*1,* 454). Упоминание о попытке откомандировать ходю «в интернациональный полк» (*1,* 456) дополнительно актуализирует тему «Вавилона»: образ «серой длинной башни» обретает особое значение. Наилучший коммуникативный результат в этом мире вызывают «три слова, сочетание которых давало изумительную комбинацию, обладавшую чудодейственным эффектом. По опыту ходя знал, что комбинация могла отворить дверь теплушки, но она же могла и навлечь тяжкие побои кулаком по китайской стриженной голове. Женщины бежали от нее, а мужчины поступали очень различно: то давали хлеба, то, наоборот, порывались бить» (*1,* 454). Герой как бы обретает некую магическую формулу[69], которая способна приносить чудодейственные результаты; однако чужеземец, человек иной куль-

---

[69] Ср. вывод Б. Успенского, что «матерная брань обнаруживает совершенно несомненное мифологическое происхождение и, соответственно, имеет ритуальный характер» (Успенский 1994а, т. 2, с. 102).

туры, не в состоянии адекватно применять это «эзотерическое знание»[70], так что последствия «опытов» всегда непредсказуемы.

В «мифологизированной» художественной реальности рассказа вполне естественно, что уголовная история об отнятом пакете с кокаином (*1,* 451) обо-рачивается (под влиянием опиума) героическим эпосом: «А Настькин сволочь, убийца, бандит с финским ножом, сунулся было в зал, но ходя встал, страшный и храбрый, как великан, и, взмахнувши широким мечом, отрубил ему голову. И голова скатилась с балкона, а ходя обезглавленный труп схватил за шиворот и сбросил вслед за головой. И всему миру стало легко и радостно, что такой негодяй больше не будет ходить с ножом» (*1,* 453). Этим сном и будут обусловлены все дальнейшие поступки героя, осуществляющего открывшуюся ему «миссию»; вероятно, из всех булгаковских произведений этот рассказ — самая горькая пародия на тех, кто стремится к переустройству мира во имя «идеи». Реальная историческая ситуация в «китайском» восприятии выглядит буффонадно-абсурдной: чего стоит хотя бы образ «китайского Ленина» — «в желтой кофте (форменный футурист, «человек будущего»! — *Е. Я.*), с огромной блестящей и тугой косой, в шапочке с пуговкой на темени» (*1,* 453).

Герой «Китайской истории» действует словно во сне; роман «Белая гвардия» также оканчивается цепью снов, и создается впечатление, будто все совершившиеся события были не более чем страшным сновидением. Сходным образом завершается повесть «Собачье сердце»: в финале Шарик, «задремывая», думает лишь о том, что ему «голову всю исполосовали зачем-то» (*2,* 208), но того, что произошло на самом деле, не помнит. Однако читатель знает больше героя, и цена, в которой «важный человек» «настойчиво все чего-то добивается» в лежащих перед ним мозгах, напевая: «К берегам священным Нила», — естествен-

[70] Кстати, пассаж на сходную тему встречаем в пьесе А. Толстого «Бунт машин» — ср. монолог Обывателя: «В 21 году стоял я в очереди у заколоченного продовольственного магазина. Обращается ко мне один человек, — он тоже потом профессором оказался, ученый из Академии Наук. “Вот вы, — он мне говорит, — удивляетесь, гражданин, что мы все стоим и выражаемся. А знаете ли вы, откуда произошли эти самые слова особого назначения?” Я говорю, — “извиняюсь, не знаю, хотя вы и лезете ко мне с пошлостью”. Он говорит — “произошли они в отдаленнейшие времена. Представьте себе, славянин идет по лесу и натыкается нос к носу на саженного парня. Куда податься? И хочет он этому парню доказать, что он ему друг, чтобы тот его не убил до смерти. Вот славянин и говорит тогда священные слова, то есть, по-нашему, выражается сами понимаете как… Парень видит — перед ним тятенька, и — на всех в ноги. А вы смотрите, — профессор мне говорит, — что русский народ сделал со своими священными священными словами…” И тут профессор рукой махнул, — “эх, русский народ!”…» (Толстой 1925, с. 47).

но, намекает на возможность «повторения пройденного»; а фраза из оперы «Аида» начинает звучать как некий лозунг, как призыв к Абсолюту и «человекобожеству». В повести «Роковые яйца» исчезновение «непрочных созданий гнилостных жарких» тропических болот» (*2,* 115) не приводит к победе добра. Координаты «электрической» цивилизации остались прежними: «весною 29-го года опять затанцевала, загорелась и завертелась огнями Москва <...> О луче и катастрофе 28 года еще долго говорил и писал весь мир, но потом имя профессора Владимира Ипатьевича Персикова оделось туманом и погасло, как погас и самый открытый им в апрельскую ночь красный луч. Луч же этот вновь получить не удалось, хоть иногда изящный джентльмен, а ныне ординарный профессор, Петр Степанович Иванов и пытался (*2,* 115—116). Вновь идея возвращения к началу и «повторения пройденного». Через пятнадцать лет после завершения повести «Роковые яйца», в Эпилоге романа «Мастер и Маргарита», Булгаков в сходных интонациях будет повествовать о судьбе Москвы после посещения ее Воландом: «Итак, почти все объяснилось, и кончилось следствие, как вообще все кончается. Прошло несколько лет, и граждане стали забывать и Воланда, и Коровьева, и прочих» (*5,* 377); «Да, прошло несколько лет, и затянулись правдиво описанные в этой книге происшествия и угасли в памяти» (*5,* 380).

Эта внешняя «безрезультатность» булгаковских фабул заставляет вспомнить тот фрагмент «Откровения Иоанна Богослова», который в произведениях писателя цитируется и упоминается неоднократно. Даже после нашествий ужасной саранчи и всадников на конях со смертоносными змееподобными хвостами, от которых «умерла третья часть людей», мир все же не излечился от грехов: «Прочие же люди, которые не умерли <...>, не раскаялись в делах рук своих, так чтобы не поклоняться бесам <...> И не раскаялись они в убийствах своих, ни в чародействах своих, ни в блудодеянии своем, ни в воровстве своем» (Откр. 9: 20—21).

Однако полного возвращения к пройденному все же нет и быть не может[71]. Так, застолье в финале «Белой гвардии» очень похоже на «пир» в начале романа, но за некоторым исключением: «Все было по-прежнему, кроме одного — не стояли на столе мрачные, знойные розы, ибо давно уже не существовало разгромленной конфетницы “Маркизы”, ушедшей в неизвестную даль, очевидно, туда, где покоится и мадам Анжу. Не было и погон ни на одном из сидевших за столом, и погоны уплыли куда-то и растворились в метели за окнами» (*1,* 418). Герой романа «Мастер и Маргарита» тоже говорит Воланду: «Не бывает так, чтобы все стало, как было» (*5,* 280), — и хотя тот возражает и намерен «попробовать» возвратить героев в исходное состояние, на деле все оказывается совсем иначе. Радикально меняется также жизнь нескольких «земных» персонажей романа: в первую очередь, конечно, бывшего Ивана Бездомного.

[71] Ср. фразу из письма А. Гдешинского к Булгакову от 4 мая 1924 г.: «Жизнь нельзя остановить — жизнь нельзя остановить — это ты сказал» (цит. по: Вахитова 1991, с. 232).

Показательна и ситуация, в которой оказывается герой-рассказчик «Записок юного врача». В рассказе «Пропавший глаз», композиционно заключающем цикл[72], он отмечает годовщину со дня начала врачебной деятельности. «Итак, прошел год. <...> Ничто не изменилось, казалось бы, вокруг. Но я сам сильно изменился» (*1,* 122); «Я, юбиляр двадцати четырех лет, лежал в постели и, засыпая, думал о том, что мой опыт теперь громаден. <...> — Я, — пробурчал я, засыпая, — я положительно не представляю себе, чтобы мне привезли случай, который бы мог меня поставить в тупик» (*1,* 131). С точки зрения героя-рассказчика, новый «цикл» его деятельности уже не станет отличаться от прошлого, поскольку профессиональная эволюция якобы завершена и он достиг совершенства. Но история с «пропавшим глазом» сразу же показывает, что до совершенства еще далеко, и вместо «круговорота» в размышлениях героя возникает образ «спирали»: «Нет. Никогда, даже засыпая, не буду горделиво бормотать о том, что меня ничем не удивишь. Нет. И год прошел, пройдет другой год и будет столь же богат сюрпризами, как и первый... Значит, нужно покорно учиться» (*1,* 33). Характерно, что этими словами завершаются и «Записки…» в целом.

Образ «циклического» движения времени связан с довольно распространенным в произведениях Булгакова мотивом «юбилея» — подчеркнутого совпадения дат (радостного или тягостного). Например, рассказ «Я убил» начинается с того, что Яшвин срывает листок календаря и таким образом акцентируется число 2 февраля, становящееся поводом для воспоминаний: «Ровно семь лет, ночь в ночь, да, пожалуй, и... — Яшвин вынул черные часы, поглядел, — ... да... час в

[72] В первом томе Собрания сочинений Булгакова после рассказа «Пропавший глаз» стоит рассказ «Звездная сыпь». Составители подчеркнули, что такая последовательность гипотетична; «наибольшую сложность представляют поиски места для рассказа “Звездная сыпь”: время действия помещает этот рассказ примерно после “Тьмы египетской”, однако время рассказчика <...> дает основание для того, чтобы заключить им цикл (ретроспективный взгляд рассказчика присутствует, впрочем, и в рассказе “Полотенце с петухом”, поставленном в начале цикла)» (*1,* 551). Последнее замечание, как нам представляется, и есть сильнейший аргумент за то, чтобы именно рассказ «Пропавший глаз» оказался «в сильной позиции», в финале Записок юного врача»: мотив «прошедшего года», «юбилея» явно «рифмует» его с началом. То же касается рассказа «Звездная сыпь», то здесь герой-рассказчик прямо говорит, что окончил университет «шесть месяцев тому назад» (*1,* 134): это не то же самое, что полгода практической врачебной деятельности, но все же больше ассоциируется с «серединой» годового цикла (реально действие рассказа длится более четырех месяцев). Следует обратить внимание и на то, что рассказ «Пропавший глаз», по-видимому, был написан после «Звездной сыпи» — во всяком случае, публиковался двумя месяцами позже.

час почти, в ночь с 1-го на 2-ое февраля я убил его» (*2,* 649)[73]. Такой же срок фигурирует в памфлете «Багровый остров», написанном в апреле 1924 г.: «Семь лет было назначено, чтобы выветрилась чума и остров стал безопасным. В конце седьмого предполагалась экспедиция на остров <...> И вот в начале седьмого года цивилизованный мир был потрясен изумительным известием» (*2,* 420).

Своеобразный «юбилейный» характер носит финал рассказа «Морфий»: «Теперь, когда прошло десять лет, жалость и страх, вызванные записями, конечно, ушли. Это естественно, но, перечитав эти записки теперь, когда тело Полякова давно истлело, а память о нем совершенно исчезла, я сохранил к ним интерес» (*1,* 176). При этом дата, стоящая под рассказом: «1927 г. Осень» (*1,* 176), — должна, видимо, рассматриваться не как «авторская», а как принадлежащая герою-рассказчику Бомгарду; возникает вполне логичный вопрос — о каких прошедших «десяти годах» он говорит, если ему заведомо известно, что Поляков застрелился не осенью 1917-го, а на рассвете 13 февраля 1918 г.[74] (*1,* 175)? Ответ может быть только один: Бомгард (вслед за автором) имеет в виду юбилей совсем другого события, действительно отмечавшийся в ноябре 1927 г.; судя по всему, Булгаков усматривает некое символическое сходство между судьбами Полякова и Бомгарда и историей России, пережившей революцию.

В пьесе «Кабала святош» события в первом действии и последняя сцена четвертого действия происходят 17 февраля (*3,* 291, 324), но между этими датами ровно десять лет (*3,* 318). В обоих случаях дата специально отмечена Лагранжем, цитирующим свою «хронику», но сам он на такое совпадение роковых событий внимания не обращает. Изначально «юбилейный» характер имел для Булгакова и роман «Записки покойника»: работу над ним (если не считать прозы «Тайному Другу») писатель начал в ноябре 1936 г. (*4,* 662), т. е. вскоре после того, как исполнилось 10 лет премьеры «Дней Турбиных» во МХАТе.

На общем «регулярном» фоне хронологии булгаковских произведений особенно бросаются в глаза некоторые встречающиеся в них «неувязки»; среди них, например, тенденция соотносить годичный срок — с полуторагодичным, а иногда

[73] В рассказе «Морфий», по расчетам Бомгарда (*1,* 151—152), он должен был попасть в Горелово к Полякову в ночь с 14 на 15 февраля (т. е. с 1-го на 2-е по ст. ст.); однако Поляков, убив себя, сам «явился» перед смертью к Бомгарду. Видимо, настойчивая «привязка» кризисных событий к первым числам февраля объясняется реальными обстоятельствами биографии писателя; ср. в «Необыкновенных приключениях доктора» название одной из глав — «Ночь со 2 на 3»; в ней читаем: «Меня мобилизовали вчера. Нет, позавчера. <...> Мне сказали, что меня заберут в Галицию. Только тогда я догадался бежать. <...> По мертвым улицам бежал домой» (*1,* 433; см. также: Паршин 1991, с. 69). Ср. и название отрывка «В ночь на 3-е число».

[74] Кстати, Бомгард читает дневник Полякова *ровно* через сутки после его самоубийства, и это специально подчеркивается: «На рассвете 14 февраля 1918 года <…> я прочитал эти записи Сергея Полякова» (*1,* 175).

«перепутывать» их. Если обратиться к двум «автобиографическим» главным героям-«двойникам» — Бомгарду и Полякову, то первый из них в начале рассказа «Морфий» говорит о полутора годах, проведенных им на участке (*1,* 149), а для второго релевантным оказывается годовой цикл: Поляков кончает жизнь самоубийством ровно через год после первого укола морфия, сделанного ему Анной К. (*1,* 157—158). Видимо, дело объясняется колебаниями между реальными фактами биографии писателя (Булгаков работал врачом в Смоленской губернии около полутора лет) и его тяготением к «строгой» хронологической цикличности.

В пьесе «Бег», где тоже вполне явственно стремление автора «закольцевать» события (осень 1920 — осень 1921 г.; см.: Булгаков 1990а, с. 412), обращает на себя внимание диссонирующая фраза Серафимы в финале: «Что это было, Сергуня, за полтора года?»[75] (Булгаков 1990а, с. 470). Но наблюдаются и более существенные неточности. Так, в IV действии отыскавший Серафиму в Константинополе Голубков говорит, что отсутствовал «полгода только», и Люська тоже восклицает: «Объясните, чего полгода я, дура коричневая, сидела здесь?» (там же, с. 454, 455), — т. е., по отношению к «крымским» эпизодам (конец октября или первая половина ноября 1920 г.), разговор вроде бы должен происходить в начале мая 1921 г. Однако действие V открывается ремаркой: «Через два месяца. Осенний закат в Париже» (там же, с. 458), — хотя логично было бы ожидать начала или середины июля. Чарнота с Голубковым возвращаются из Парижа, и реплика Серафимы подтверждает, что отсутствовали они в Константинополе лишь два месяца (там же, с. 468); тем не менее, когда Серафима говорит, что хочет вернуться в Россию и увидеть снег, Голубков отвечает: «Пройдет еще месяц, и мы доберемся, мы вернемся, в это время пойдет снег и наши следы заметет» (там же, с. 470). Подходя к делу арифметически, мы должны сделать вывод, что снег в России обещан в середине августа! Невольно вспоминается финал «Роковых яиц»; а если к тому же учесть, что в пьесе, как и в повести, с самого начала актуален мотив внезапного небывалого мороза (помогшего большевикам форсировать Сиваш и поставившего последнюю точку в гражданской войне), то закрадывается сомнение: действительно ли неточности в хронологии «Бега» обусловлены лишь случайностью?[76]

[75] Возможно, это опять-таки влияние биографических обстоятельств: допустим, «смутный» владикавказский период в жизни Булгакова тоже длился примерно полтора года.

[76] Характерно, что в редакции «Бега» 1937 г. Булгаков сохранил практически все опорные моменты хронологии, за исключением первой фразы начальной ремарки пятого действия. К тому же в «парижском» эпизоде добавилась фраза Голубкова, обращенная к Корзухину: «Мы вами встретились год тому назад в ту ужасную ночь на станции в Крыму» (*3,* 265), — хотя по всем признакам прошло лишь восемь месяцев (*3,* 259, 273, 276). Сохранились в финале и фразы Серафимы и Голубкова о полутора годах их «бега» и о том, что через месяц в России пойдет снег (*3,* 276) — при том, что с момента эвакуации из Крыма 31 октября 1920 г. (*3,* 240) должно было пройти менее 9 месяцев.

Возвращаясь к «строгой» цикличности булгаковских фабул, отметим, что в романах 1930-х годов, как и в «Записках юного врача», писатель активно использует мотив годичного цикла: если в «Записках...» точка отсчета связана с сентябрем, то в романах она относится к концу апреля и началу мая[77]. Трудно определить, сколько лет могло бы занимать всё целиком (включая «Предисловие») действие неоконченных «Записок покойника» (во всяком случае, не менее пяти), однако это количество непременно должно выражаться *целым* числом, поскольку действие постоянно возвращается к одному и тому же времени года, и, скорее всего, к одному и тому же месяцу. Если расположить события «Записок покойника» по хронологии, то возникает следующая картина:

— в *апреле* Максудов заканчивает писать роман (*4,* 406);

— в *апреле* следующего года он пишет первую картину пьесы (*4,* 435), а в конце апреля получает письмо от Ильчина и 29 апреля встречается с ним в театре (*4,* 402);

— *весной* — но не ранее, чем еще через два года, поскольку репетиции в театре начинаются 22 января (*4,* 521—522), а обрывается фабула в июне (*4,* 541) — Максудов заканчивает (вернее, прерывает) свои записки, через два дня отправляет рукопись Публикатору (автору Предисловия) и кончает жизнь самоубийством (*4,* 401—402);

— *весной* следующего года Публикатор, который «в течение года наводил справки о родных или близких Сергея Леонтьевича» (*4,* 401), исполняет его волю и выпускает записки в свет под своими именем (как того хотел покойный).

Примерно та же схема намечена в романе «Мастер и Маргарита». Хотя события здесь имеют как бы «точечный» характер (три дня), у них есть и предыстория, начало которой (знакомство Мастера с Маргаритой) отнесено *ровно на год* раньше: «год тому назад я написал о Пилате роман» (*5,* 134); как и в «Записках покойника», апрель — окончание работы над романом (*5,* 136). В мае (*5,* 138) Мастер встречает Маргариту, а ровно через год рассказывает об этом Ивану Бездомному. Отметим и тот факт, что Маргарита под влиянием крема Азазелло из «тридцатилетней» (*5,* 210) превращается в женщину «лет двадцати» (*5,* 223): последнее словосочетание звучит приблизительно, однако если учесть, что утром того же дня героиня вспоминала Мастера, перенесясь мысленно на год назад (т. е. как бы в свой «двадцатидевятилетний» возраст), то получается, что крем омолодил Маргариту ровно на 10 лет, вернув к состоянию «до замужества»: замуж она вышла в девятнадцать лет (*5,* 210).

[77] Подобная временна́я модель намечена и в отрывке, который Булгаков продиктовал жене 17 мая 1934 г. как «первую главу будущей книги» (Булгакова 1990, с. 60), начинающемся словами: «Был май» (*2,* 658); ср. его финальный абзац: «И исчез май. И потом был июнь, июль. А потом наступила осень. И все дожди поливали этот переулок, и, беспокоя сердце своим гулом, поворачивался круг на сцене, и ежедневно я умирал, и потом опять настал май» (*2,* 660).

19

Анализируя годовую цикличность в булгаковских фабулах, нетрудно заметить тяготение писателя к двум основным астрономически-фенологическим периодам: «зимнему» и «весенне-летнему» — при том, что сезонная «привязка» сопряжена с мотивом катастрофы, конца мира и его обновления. Иначе говоря, мы имеем дело с традиционнейшими годовыми кульминациями, двумя вариантами «Нового года», важнейшими моментами годового цикла, сакрализованными во всех мифологиях и религиях как «космогонические кризисы»: это периоды декабря-января и апреля-мая; в христианской парадигме — Святки и Пасха[78].

Действие романа «Белая гвардия» начинается 12 декабря 1918 г., в канун дня Андрея Первозванного, «киевского» святого; наиболее подробно повествуется о событиях 14 декабря (штурм Города), но кульминационным моментом (кризис болезни Алексея Турбина) оказывается 22 декабря — «преждевременное» Рождество. Что касается финала романа, то характерно, что автор здесь изменил реальную дату вступления красных в Киев (5 февраля 1919 г.), и «приблизил» его на двое суток, видимо, стремясь соотнести это событие с праздником Сретения Господня, отмечаемым 3 февраля ст. ст. (Фиалкова 1986, с. 152). Сретение (т. е. «встреча») празднуется как день принесения младенца Иисуса в храм для представления Богу-отцу; в «Белой гвардии» Богородица по просьбе Елены как бы принимает Алексея под покровительство и возвращает его к жизни; видимо, поэтому день Сретения становится значимым для героя: «Второго февраля по турбинской квартире прошла черная фигура, с обритой головой, прикрытой черной шелковой шапочкой. Это был сам воскресший Турбин» (*1,* 413).

В «журнальном» варианте «Белой гвардии» финал первой книги наступал несколько раньше и был соотнесен с другим двунадесятым праздником — Крещением. И весьма интересно, что в повести «Собачье сердце», основная фабула которой лежит в интервале от Сочельника до Крещения (*2,* 692), процесс «очеловечивания» Шарика — или, иначе говоря, «воскрешения» Клима Чугункина — хронологически тождествен истории «воскрешения» Алексея Турбина в романе «Белая гвардия». Действие в повести завязывается 15 декабря, за неделю до того, как Борменталь начинает вести дневник (*2,* 159): эта дата почти совпадает с днем взятия Города петлюровцами (14 декабря) в романе. Дневник Борменталя начат 22 декабря; Чугункин, как можно рассчитать, погибает около

[78] Ср., например, сходное явление в творчестве Гоголя, неоднократно варьировавшего христианско-языческие» коллизии: характерны уже названия повестей «Вечер накануне Ивана Купала», «Майская ночь, или Утопленница»; что касается повести «Нос», то здесь основные события развертываются с 25 марта по 7 апреля — от Благовещения до Пасхи: потеря Ковалевым носа совершается «в день оплодотворения Марии девы» (Ермаков 1923а, с. 207).

пяти часов пополудни 23-го (*2,* 152, 159) — «Турбин стал умирать днем двадцать второго декабря» (*1,* 407) и в этот же день «воскрес» (кстати, реально 22 декабря 1918 г. было воскресенье). Дневник Борменталя окончен 17 января констатацией того факта, что «перед нами новый организм, и наблюдать его нужно с начала» (*2,* 166), а в «журнальной» редакции «Белой гвардии» Алексей «восставал» после ранения и болезни днем раньше крещенского Сочельника, т. е. 17 января н. ст., причем подчеркивалось, что «рана его заживает чудесно. Сверхъестественно» (*1,* 525).

Что касается повести «Роковые яйца», то ее фабула, как уже говорилось ранее, явно соотносится с Пасхой и начинается в апреле; на символику Пасхи ориентировано все действие «Мастера и Маргариты». «Преемственность» двух этих произведений подтверждается и тем, что, в одной из ранних редакций автор сделал попытку начать события 14 июня 1943 года (Булгаков 1992, с. 246), т. е. «в будущем», как и в «Роковых яйцах».

Наконец, интересно обратить внимание на то, в какой именно день происходит мировая химическая война в пьесе «Адам и Ева»: 15 мая (*3,* 350); это не двунадесятый праздник, но зато это день рождения самого Булгакова! Причем, поскольку пьеса создавалась в 1931 г., имеем прямой намек на 40-летний юбилей автора.

20

Однако для писателя свойственно не только приурочивать действие произведений к двунадесятым праздникам, но и «совмещать» их парадигмы: в символику одного праздника «несвоевременно» вплетается символика другого. Так, «привязывая» в «Белой гвардии» момент завершения событий к Сретению, Булгаков, естественно, актуализирует и Рождество, ибо праздники эти взаимозависимы — Сретение празднуется на 40-й день после Рождества Христова; своеобразный намек на эту связь, видимо, присутствует в словах повествователя о том, что «житие» Петлюры в Городе длилось «сорок семь дней» (*1,* 413). Принципиально важным является в романе мотив «преждевременного Рождества»: «Из года в год, сколько помнили себя Турбины, лампадки зажигались у них двадцать четвертого декабря, в сумерки <...> Но теперь коварная огнестрельная рана, хрипящий тиф все сбили и спутали, ускорили жизнь и появление света лампадки» (*1,* 410). «Ускоряя» наступление Рождества, Булгаков приурочивает поворотный момент в судьбе героя, его пребывание на грани жизни и смерти к точке «нижней» кульминации годового цикла, самому короткому дню года — солнцевороту, подчеркивая связь христианского Рождества с языческим праздником Коляды (ср. римские календы).

С помощью мотива «преждевременного Рождества» усилена и тема воскресения. В своей молитве Елена прямо связывает надежду на чудо с тем, что мир находится накануне Рождества; обращаясь к Богородице, она говорит: «Идут твои дни, твой праздник» (*1*, 411)[79]. Видение воскресшего Христа (*1*, 411) оказывается предзнаменованием «воскресения» Алексея Турбина; Рождество и Пасха будто совмещаются. В финале «Белой гвардии» тоже «улавливается настроение предпасхальной, роковой ночи» (Питоева 1995, с. 171). Подобным образом в повести «Собачье сердце» Святки оказываются «совмещены» с Пасхой (воскрешение Клима Чугункина, а затем его повторное «убийство» и воскрешение Шарика) и Преображением (ср. фамилию профессора и мотив «очеловечивания» собаки). В повести «Роковые яйца» замысленная Рокком «Пасха» оборачивается чем-то вроде Троицы или Иванова дня[80], а в финале в парадигму Преображения как бы вторгается «Никола Зимний» (хотя это и не двунадесятый праздник). Точно так же в «Мастере и Маргарите» в пасхальную символику вплетаются мотивы Вальпургиевой ночи, а образ отрезанной головы вводит ассоциации с Ивановым днем или днем Усекновения главы Иоанна Предтечи.

В более широком плане справедливо замечание, что для Булгакова в принципе свойственно подтекстное «совмещение» символики трех библейских эпизодов: Бытия — Четвероевангелия — Апокалипсиса (см.: Гаспаров 1994, с. 83—123).

21

Однако фабульная изохрония в булгаковских произведениях имеет не только «внутрикультурный», но и «межкультурный» характер; это связано с тем, что Булгаков актуализирует символику астрономических кульминаций не только в христианской, но и в иных культурных парадигмах: в его «многослойных» фабулах времяисчисление также неоднородно.

Характерна, например, первая фраза «Белой гвардии», где устанавливается «двойной» отсчет событий: от Рождества Христова — и «от начала революции» (*1*, 179). Действие в романе приурочено к моменту зимнего солнцестояния (Святки); этот период традиционно осознавался и как начало «волчьего сезона» (Афанасьев 1994, т. 1, с. 745). Ср. традиционно-культурную семантику волка: «Волк связан с *пересечением границы* и различными пограничными, *переломными* моментами или периодами: к смене старого года новым, к переходному зимне-

[79] Как замечает И. Владимиров, Елена зажигает лампаду в день празднования иконы Пресв. Богородицы Нечаянная Радость (Владимиров 1998, с. 275).

[80] «В летний период существования змей особо выделяется временна́я граница, связанная с солнцем, играющим важную роль в змеиной мифологии, — момент *летнего солнцестояния*. В народном календаре этим переломным моментом служит обычно Иванов день. <…> К Иванову дню народные представления приурочивают и собрания всех змей» (Гура 1997, с. 336).

му или весеннему периоду, к промежуточным календарным датам относится время разгула волков и оберегов от них» (Гура 1997, с. 158—159). В связи с «римской» темой в романе нужно упомянуть об особой роли волка как традиционного символа войны в древнеримском культе Марса (Иванов 1977, с. 188—189) и о восприятии Венеры как «волчьей звезды» (Афанасьев 1994, т. 1, с. 736). Момент окончания действия, приуроченный к празднику Сретения Господня, в то же время соотнесен с римскими луперкалиями — праздником пастухов и стад и избавления от волков (Иванов 1977, с. 188), который отмечался 15 февраля (т. е. в тот же день, что и Сретение, — по н. ст.); кроме того, 17 февраля (н. ст.) — день Николы Студеного, «волчьего свата» (время звериных свадеб). Автор «сдвигает» на два дня и реальную дату петлюровского парада в Киеве (19 декабря 1918 г.), связывая его с 17-м декабря — т. е. с днем древнеримских сатурналий[81]: таким образом подчеркивается «карнавальная» (хотя и трагикомичная) природа этого действа, открывается «языческий», «сатанинский» характер происходящего — при том, что парад начинается молебном и крестным ходом. В этот же «день Сатурна» «воскресает» в романе автор стихов «Капли Сатурна» — Шполянский, якобы «погибший в ночь на четырнадцатое декабря» (*1*, 393); причем предстает как бы в новом обличье, помогая спастись оратору-большевику (*1*, 395).

Подобное смешение языческой и христианской парадигм характерно и для «Собачьего сердца», где, как уже говорилось, временна́я структура в целом совпадает с «Белой гвардией», а «волчье-собачья» символика не менее, если не более, актуальна, чем в романе; при этом заголовок повести актуализирует переносное значение слова «собачий», восходящее к общеевропейским мифологическим представлениям о Псе, стремящемся разрушить строй мироздания (Иванов 1977, с. 192, 207).

Что касается «двойной» хронологии в повести «Роковые яйца», то здесь, в общем русле «римских» ассоциаций, картина повального мора, связанного с жарким летним временем, должна, по-видимому, вызывать аналогии с тем периодом летних эпидемий, который в Древнем Риме получил название «caniculares dies» (Афанасьев 1994, т. 1, с. 732)[82], ср. в русском языке — «*песьи дни*, каникулы, пора жаров» (Даль 1981, т. 3, с. 105; см. также: Успенский 1994а, т. 2, с. 120—127; Савельева, Полетаев 1997, с. 168). В пьесе «Адам и Ева» обратим внимание на фразу Адама: «Что за собачий вечер!» (*3*, 399) — объединяющую значения

[81] День Сатурналий или день Нового года осмыслялся не только как день всеобщего обновления, но и как день очищения и освящения города (Фрейденберг 1997, с. 83).

[82] «Dies caniculares» — «период времени с 23 июля по 23 августа, связанное с восходом Сириуса (Canicula) — самой большой звезды, входящей в созвездие Пса (Canis)» (Даль 1981, т. 3, с. 105).

«вечер, когда воют собаки» и «неудачный, нескладный вечер»; однако актуальный мотив жары «воскрешает» и исконный смысл: «душный вечер» (*3*, 329).

Таким образом, в произведениях Булгакова «программируется» осмысление событий как в аспекте символики христианских двунадесятых праздников, так и в связи с религиозно-мифологическими представлениями античной Европы или Ближнего Востока. Говоря точнее, в булгаковском подтексте более или менее отчетливо присутствуют координаты двух систем времяисчисления — современной (лунно-солнечной: юлианской или григорианской) и архаичной (Др. Рим или Иудея).

22

Особенно показателен в этом отношении роман «Мастер и Маргарита». Общий принцип «уподобления / расподобления», определяющий взаимоотношения «московской» и «ершалаимской» фабул, в полной мере касается и структуры времени, в которой очевидна изохрония (эпохальная, годовая, месячная, суточная) двух фабульных «пластов».

Прежде всего, события в Москве и Ершалаиме функционально «тождественны» с точки зрения их места в соответствующих эпохах: они обозначают моменты открытия новой культурной парадигмы, начало нового «эона». Достаточно убедительными выглядят расчеты, согласно которым действие двух фабул относится соответственно к 29-му и 1929 г. от Р. Х.[83] (см.: Соколов 1991, с. 18—24) и, таким образом, совершается как бы «одновременно». Интересно, кстати, что в финале романа главные герои оказываются в точке времени, примерно «равноудаленной» как от 29-го, так и от 1929 г. Хотя Воланд говорит о Пилате, что тот сидит в горах «около двух тысяч лет» (*5*, 369), однако Маргарита упоминает о «двенадцати тысячах лун» (*5*, 370): если понимать слово «луна» как «лунный месяц», то «двенадцать тысяч» лун — это не две тысячи, а всего около 970 «солнечных» лет[84]; прибавив их к вероятной дате «ершалаимской» фабулы, получаем число 999. Уже отмечалось, что в произведениях Булгакова конец X в. — один из наиболее «притягательных» моментов: если в истории Руси это начало христианской эры, то в истории Европы — время эсхатологических коллизий, «когда в ожидании “Страшного суда” многие летописцы переставали вести хро-

[83] Косвенное подтверждение того, что действие происходит в 1929 г., — фраза Воланда (в редакции 1937 г.) о том, что Кант умер 125 лет назад (Булгаков 1993а, с. 22): 1804 + 125 = 1929.

[84] В одной из ранних редакций «романа о дьяволе» Воланд обещает Иванушке Бездомному воскресение и прозрение именно через *тысячу* лет: «Тысячу раз услышишь, как молчание сменяется шумом половодья, как весной кричат птицы, и воспоешь их, слепенький, в стихах, а на тысячу первый раз, в субботнюю ночь, я открою тебе глаза» (Булгаков 1992, с. 153).

ники, а люди из городов бежали с покаянием в леса и пещеры или, наоборот, предавались разврату и распространяли ереси» (Зелинский 1978, с. 96). Вспомним, что «отсылка» к X в. звучит уже на первых страницах булгаковского романа, когда Воланд упоминает о рукописях «чернокнижника Герберта Аврилакского» (*5*, 19).

Очевидна в романе и годовая изохрония событий — «привязка» к одному и тому же астрономически-фенологическому периоду (весеннее полнолуние, сопряженное с сильной жарой) и определенному религиозному празднику.

В рамках месячного цикла (полнолуние) заметно стремление автора «уподобить» две фабулы по длительности: события в Москве продолжаются более трех суток, а в Ершалаиме — лишь около суток, однако «ершалаимская» фабула эксплицирована в виде трех фрагментов, каждый из которых «привязан» к соответствующему дню событий в Москве[85], причем эти фрагменты отличаются друг от друга по «источнику информации» (гл. 2 — рассказ Воланда; гл. 16 — сон Ивана; гл. 25—26 — «собственно» роман Мастера).

Эти отношения «сходства / несходства» довершаются иллюзией суточной изохронии двух фабульных линий. Первое впечатление абсолютно противоречит такому утверждению, поскольку очевидно явно «противофазное» положение светил в «московских» эпизодах и композиционно связанных с ними «ершалаимских». События, рассказанные Воландом, происходят в Ершалаиме утром — а в Москве во время его рассказа наступает вечер (*5*, 43); Иван засыпает на рассвете (*5*, 167) и видит во сне Ершалаим — где солнце снижается; Маргарита на рассвете (*5*, 289—290) читает фрагменты романа — в которых действие происходит вечером и глубокой ночью. Такую «противофазность» исследователи трактуют как результат интереса писателя к проблеме относительности времени: «Булгаков одновременно создает и разрушает полную временную синхронизацию: в обоих сюжетных планах — Страстная неделя, но разные дни, в обоих планах часы показывают одно и то же время, но когда в одном — утреннее, в другом — вечернее. <...> Московское время движется в три раза быстрее, чем время в Иерусалиме. <...> Время обеих сюжетных линий должно полностью совпасть в пятницу в десять часов вечера. <...> Московское время догоняет иерусалимское; в момент их синхронизации — в пятницу вечером — заканчивается

[85] Заметим к тому же, что, хотя все основные события в Ершалаиме происходят в пятницу, автор незаметно «оттягивает» их начало на два дня, тем самым как бы синхронизируя его с началом московской фабулы: наблюдая за казнью, лишенный возможности хоть чем-нибудь помочь Иешуа, Левий Матвей вспоминает, как «позавчера днем» (т. е. в среду) они «находились в Вифании под Ершалаимом, где гостили у одного огородника, которому чрезвычайно понравились проповеди Иешуа. Все утро оба гостя проработали на огороде, помогая хозяину, а к вечеру собирались идти по холодку в Ершалаим. Но Иешуа почему-то заспешил, сказал, что у него в городе неотложное дело, и ушел около полудня один» (*5*, 172).

первый том романа. Время обоих повествовательных планов полностью соединяется, когда в обоих планах наступает субботнее утро и заканчивается повествование о Пилате» (Abraham 1993, с. 135—137).

Однако, наряду со стремлением реализовать принцип относительности времени, очевидно и желание автора «Мастера и Маргариты» создать впечатление, будто время протекания событий в Ершалаиме абсолютно, как бы физически, «замещает» время их экспликации в «московской» фабуле: реалии одной эпохи и одного города, не теряя своей исторической специфики, призваны метафорически «вписаться» в другую эпоху и другой город[86]. Добиться этого помогает фактор, который, думается, писатель учитывал: речь идет о разнице между точками отсчета начала суток в древнееврейском и юлианском календарях: в древнееврейской системе времяисчисления сутки начинались не в 00 час., а примерно на 6 часов раньше (с восходом луны) — около 18 час., с современной точки зрения (Зелинский 1978, с. 73—74; см. также: Савельева, Полетаев 1997, с. 171)[87]. Например, Д. Штраус, чье имя упоминается в начале булгаковского романа (*5*, 13), говоря о Тайной Вечере, аресте и казни Иисуса, обращает внимание на различия в «хронометраже» событий, зависящие именно от разницы систем времяисчисления; пытаясь установить, «как долго Иисус провисел на кресте до и после видимой кончины своей», Штраус делает вывод, что «еще до наступления следующего дня, то есть, по еврейскому времяисчислению, до шестого часа вечера, Иосиф Аримафейский выпросил у прокуратора труп Иисуса и снял его с креста; тогда оказывается, что Иисус пробыл на кресте максимум два-три часа до наступления смерти» (Штраус 1992, с. 236—237).

Таким образом, если в романе «Мастер и Маргарита» обратить внимание не только на абсолютное астрономическое положении небесных светил, пребывающих в «противофазах», но и на *семиотический* смысл их положения, связанный с разницей систем времяисчисления, то оказывается, что шестичасовая дистанция между точками отсчета действительно как бы «синхронизирует» события. Так, допрос Иешуа, разговор Пилата с Каифой и объявление приговора, завершаю-

[86] В ранней редакции романа эта цель достигалась и с помощью введения демонстративных, а потому комичных анахронизмов (от чего Булгаков впоследствии отказался): здесь Иешуа говорит, что «добрые люди в университетах не обучались», что Марк «нервный»; употребляются такие слова, как «мигрень», «ротмистр» и т. п. (Булгаков 1992а, с. 216—219).

[87] Ср.: «День у евреев начинался с вечера (Лев. 23: 32), т. е. с того момента, когда луна и звезды становились видны. <…> Во многих местах Библии встречается выражение (Исх. 29: 39, 41), которое по-русски можно перевести словами: в промежуток между двумя вечерами. Время это, как можно полагать, соответствует нашему пополудни, потому что, по преданиям раввинов, первый вечер начинался с момента склонения солнца после полудня, а второй вечер — с момента захождения солнца. Такому толкованию следует и Флавий (см.: Флавий 1991, с. 412. — *Е. Я.*): по его словам, евреи заклали пасхального своего агнца между десятым и одиннадцатым часом, т. е. между 4 и 5 нашими часами пополудни» (Лалош 1867, с. 54).

щиеся в 10 (*5*, 43) или в 12 (*5*, 167) часов, по «московскому времени» совершаются утром до полудня — однако по иудейскому времяисчислению это, скорее, ранний вечер; и именно ранним вечером начинаются в Москве события, изложенные в гл. 1. Смерть Иешуа свершается около 5 часов пополудни «по московскому времени», т. е. около полуночи — «по ершалаимскому» (и эти события видит во сне Иван, засыпающий перед рассветом). Действие гл. 25 и 26 в Ершалаиме — вечер и ночь: с учетом шестичасовой разницы — это «заполночь до утра» в Москве, где Маргарита поздней ночью до рассвета (*5*, 321) читает «воскрешенный» роман. Такая «семиотическая» синхронизация событий создает дополнительную предпосылку к тому, чтобы две фабульные линии в итоге воспринимались как «слившиеся», «преодолевающие» время и выходящие в вечность.

23

Изохронные точки в фабулах булгаковских произведений воспринимаются как перерывы постепенности, моменты неких кризисных «скачков»: формируется образ «рокового» момента — года или дня; актуален и образ «рокового» часа.

Замечено, что в мироощущении писателя важную роль играют сумерки — «пора меж волка и собаки»; ср. в рассказе «Красная корона»: «Сумерки — страшное и значительное время суток» (*1*, 444); в «Морфии» сумерки названы «самым ужасным временем» (*1*, 172). «Пушкина в пьесе “Последние дни” <…> приносят в дом на Мойку в сумерки, что подчеркивается трижды. В “Мастере и Маргарите” с приходом сумерек “внешность прокуратора резко изменилась. Он как будто на глазах постарел, сгорбился и, кроме того, стал тревожен”» (Смелянский 1989, с. 177). Исследователь отмечает «вечерний сумеречный колорит» событий и в пьесе «Бег», подчеркивая, что образ города у Булгакова устойчиво связывается с вечерним освещением: ср. Константинополь в «Беге», Рим в «Мертвых душах», Москву и Ершалаим в «Мастере и Маргарите» (там же, с. 176, 225—226).

Если зафиксировать «роковой» час булгаковских фабул точнее, то, несомненно, это время около пяти часов пополудни. Обратим внимание и на начало очерка «Часы жизни и смерти», открывающегося фразой: «Стрелка на огненных часах дрогнула и стала на пяти» (*2*, 375). В первой редакции «Бега» часы на карусели «тараканьих бегов», бьющие пять раз (Булгаков 1990а, с. 447, 481), дважды знаменуют неблагоприятный поворот в судьбе генерала Чарноты, подчеркивают его порабощенность этой «дьявольской вертушкой». Характерны замечания повествователя «Белой гвардии»: «Самый низкий и угнетенный час жизни — половина шестого» (*1*, 333); «без двадцати пять — час угнетения и печали» (*1*, 334).

Можно по-разному относиться к совпадениям, однако сам писатель Михаил Булгаков 10 марта 1940 г. умер именно «без двадцати пять» — в 16 часов 39 минут.

Глава III

ОБРАЗЫ ПОТУСТОРОННЕГО МИРА

1

Стремление Булгакова к созданию циклической модели времени связано с диалектически противоположной тенденцией: показать «круговое» движение в точках разрывов, в моменты кризисов и катастроф. Мифологизированному образу времени, «концу света, не имеющему конца», соответствует мифологизированный образ человека, тяготеющего к типу «культурного героя», пребывающего (или оказавшегося) «в начале времени» и своей деятельностью обусловливающего (хотя бы потенциально) целую культурную эпоху. В принципе, это может быть и «антигерой» (ср. булгаковских «наполеонов»); точнее будет сказать, что образ «культурного героя» у Булгакова амбивалентен и, соответственно, неоднозначным выглядит вносимый им «культурный вклад». Так, оценочно двойственны образы гениальных изобретателей (Персиков, Преображенский, Рейн, Ефросимов); не вполне «положительны» и фигуры «идейных» новаторов — Левия Матвея, Мастера и, по аналогии с последним, Максудова, который, кстати, прямо провозглашает себя «культурным героем»: «Я страстно старался убедить Бомбардова в том, что я, лишь только увидел коня, как сразу понял и сцену, и все ее мельчайшие тайны. Что, значит, давным-давно, еще, быть может, в детстве, а может быть, и не родившись, я уже мечтал, я смутно тосковал о ней. И вот я пришел!

— Я новый, — кричал я, — я новый! Я неизбежный, я пришел!» (*4,* 517).

Неоднозначные оценки несет и возникающий в булгаковских произведениях образ памятника «культурному герою»[1]: таков в «Белой гвардии» «чугунный черный Владимир» «с электрическим белым крестом в руках» (*1,* 266, 219), названный «громаднейшим», хотя реальный памятник в Киеве не так уж велик. Этот «родственник» пушкинского Медного Всадника вполне соответствует оценочно двойственному образу Города, покровителем которого является. Собственно, само понятие «статуя Крестителя» вопиюще парадоксально: «Именно православная традиция, которая сурово осуждала искусство скульптуры, не допускала его в храмы и понимала его как языческий или сатанинский порок (эти два понятия для церкви были равнозначны), внушила Пушкину прочную *ассоциацию статуй с идолопоклонством*, с сатанинскими силами, с колдовством. <...> На русской почве скульптура тесно ассоциировалась со всем нехристианским, в духе петербургского царства» (Якобсон 1987, с. 173). В «Белой гвардии», как и в пушкинской поэме, подразумевается, что «культурная эпоха», гарантом которой выступает замаскированный «идол», вполне может обернуться к «язычеству», к сатанинскому хаосу, существовавшему до прихода «культурного героя».

[1] За исключением, пожалуй, мольеровского памятника в повести «Жизнь господина де Мольера» (*4,* 231, 398).

Развитием образа предстает в «Мастере и Маргарите» «чугунный человек», который “безразлично смотрит на бульвар” (*5,* 73), также функционально соотносимый с Медным всадником» (Гаспаров 1994, с. 59)[2]: не кто иной, как сам Булгаков в письме к П. Попову от 19 марта 1932 г. называл Пушкина «командором нашего русского ордена писателей» (*5,* 474)[3]. Кстати, поскольку словосочетание «чугунный человек» вызывает ассоциации с «Евгением Онегиным», где упомянут «столбик с куклою чугунной / Под шляпой с пасмурным челом, / С руками, сжатыми крестом» (Пушкин 1974—1978, т. 4, с. 126), возникает небезосновательное предположение, что «чугунный человек» на Тверском бульваре в Москве — памятник не только Пушкину, но и Наполеону.

2

Фигура Пушкина в булгаковских произведениях — пожалуй, наиболее яркий пример амбивалентного образа «культурного героя», претворившегося в миф. Не случайно Пушкин практически нигде не представлен как «реальный», «живой» человек, обладающий разносторонним характером и целенаправленно действующий; мы всегда имеем дело лишь с «культурным знаком», с «высоким» или «низким» образом поэта, закрепившимся в обыденном сознании и в повседневной жизни. Пушкин предстает как статуя (памятник), портрет, подмосковный город, где, по версии вампира Варенухи, безобразничает пьяный Степа Лиходеев (*5,* 109, 150), или же как «действующее лицо» фразеологизмов

[2] Один из важнейших топосов романа «Мастер и Маргарита», Триумфальная площадь, сменил имя еще при жизни Булгакова, но писатель не дожил до появления на этой площади очередного «чугунного человека» — статуи «архангела-тяжелоступа Владимира» (М. Цветаева): думается, он не преминул бы обыграть отношения, возникающие между соседствующими статуями «культурных героев» двух эпох, поскольку «пушкинский» и «маяковский» контексты были для него тесно связаны (подробнее см.: Яблоков 1994). К тому же этот новый «культурный герой» оказался тезкой «черного Владимира» из романа «Белая гвардия».

[3] Интересно, что это слово мелькает и в одном из вариантов заглавия булгаковской пьесы о Сталине — «Юность командора» (Булгаков 1994, с. 645).

вроде: «А за квартиру Пушкин платить будет?», «Лампочку на лестнице, стало быть, Пушкин вывинтил?», «Нефть, стало быть, Пушкин покупать будет? (*5,* 162) — на этом уровне знаком с поэтом председатель домового комитета Никанор Иванович Босой.

Даже там, где, казалось бы, образ «живого» поэта неизбежен, — в «юбилейной» пьесе «Александр Пушкин» — Булгаков не вывел главного героя на сцену, превратив его в загадочное Нечто, которое каждый из персонажей интерпретирует в соответствии с собственным характером; «критерий истины» при этом отсутствует. Если, например, в «пушкинских» стихах Маяковского или Цветаевой над мифологизированным, «мертвым» образом торжествует «подлинный», «живой» поэт, то у Булгакова равноправными оказываются все точки зрения, сколь бы противоположны они ни были: все они лишь относительно верны, но сущность явления, называемого «Пушкин», остается неуловимой и несказанной; образ Пушкина принципиально двойствен, объединяет противостоящие друг другу мифы о нем. Заметим, что, вводя оппозицию «поэт в себе» vs. «поэт для всех», Булгаков гротескно развивает собственно пушкинское представление о поэте, которому равно чужды «хвала и клевета», поскольку звучат они из уст *людей* — в то время как поэт по сути непричастен земному и лишь на время «воплощается» в человеческом мире.

Образ «куклы» Пушкина, выступающей как «бесовская игрушка», как орудие в руках демонических сил, возникает в булгаковском творчестве задолго до пьесы «Александр Пушкин», но в варианте комическом. В фельетоне 1922 г. «Похождения Чичикова» герой-аферист арендует «некое предприятие» под названием «Пампуш на Твербуле» и, как бы при посредстве «Пампуша», «на трех извозчиках увозит дензнаки» (*2,* 233—234). В это же время в «Записках на манжетах» является «демонический» портрет Пушкина; глава «Камер-юнкер Пушкин» открывается словами: «Все было хорошо. Все было отлично. И вот пропал из-за Пушкина Александра Сергеевича, царствие ему небесное» (*1,* 480); затем в главе «История с великими писателями» повествуется, как герой-рассказчик пропагандирует русскую классическую литературу, защищая ее от атак «революционеров», — и как эта самая литература играет в его жизни роковую роль. Последней каплей оказывается пушкинский вечер, провалившийся именно из-за портрета, написанного некоей Марией Ивановной: «Ровно за полчаса до начала я вошел в декораторскую и замер... Из золотой рамы на меня глядел Ноздрев. Он был изумительно хорош. Глаза наглые, выпуклые, и даже одна бакенбарда ниже другой. Иллюзия была так велика, что казалось, вот он громыхнет хохотом и скажет:

— А я, брат, с ярмарки. Поздравь: продулся в пух!» (*1,* 485).

Стоит подчеркнуть, что «мифологизованному» Пушкину в булгаковских произведениях присуще важное свойство, свидетельствующее о том, что «кукла», статуя обладает живой душой и ничто «человеческое» ей, так сказать, не чуждо: это способность видеть. Глаза на портрете «Пушкина-Ноздрева» хотя и «наглые», но живые; в романе «Мастер и Маргарита» Пушкин, хотя и «безразлично», все же «смотрит на бульвар». Этим он противостоит «слепой» судьбе, которая может выступать в различных образах — например, в драме о Пушкине принимает вид действительно незрячего Строганова (см.: Чудакова 1988а, с. 551; Abraham 1993, с. 173—177).

Портретный облик поэта в «юбилейной» пьесе недоступен непосредственному «зрительскому» восприятию, но складывается из описаний, авторство которых принадлежит окружающим Пушкина персонажам, причем недружественным. При этом опять-таки создается впечатление «статуи» — неподвижной фигуры, «живого памятника». Так, в сцене бала злой гений Пушкина, мизантроп Петр Долгоруков, с ненавистью говорит о нем: «Стоит у колонны в каком-то канальском фрачишке» (*3,* 483). Николай I, готовясь сделать Жуковскому выговор за недолжный внешний вид Пушкина (фрак вместо мундира), начинает беседу иронической фразой: «Василий Андреевич, скажи, я плохо вижу, кто этот черный, стоит у колонны?» (*3,* 480). Этот «черный человек» — жертва заговора, но одновременно и воплощение Рока, неподвластное ничему земному, в том числе и пистолетной пуле.

В пьесе, где «само отсутствие <...> главного героя придает действию мистический оттенок» (Гаспаров 1994, с. 93), «нематериальность» поэта прежде всего служит идее его божественной «неотмирности» и творческого полета; ср. реплику Жуковского: «Крылат, крылат!» (*3,* 500). «Отсутствие Пушкина в драме — это иной уровень его духовной жизни <...>. “Перенесение” Пушкина из сферы реальности быта в бездонную реальность бытия — обозначение масштаба его существования» (Есипова 1985, с. 188). Следует, однако, учесть, что художник в булгаковских произведениях всегда стоит на грани светлого и темного мировых начал и мистическая природа его таланта не поддается однозначной оценке. Наряду с «Зимним вечером», мотив снежной бури вызывает ассоциации и со стихотворением Пушкина «Бесы». Естественно, «бесами» в первую очередь кажутся представители «светской черни», которые буквально «материализуются» из снежного вихря; в начале пьесы это Дантес (*3,* 470), во втором действии — Николай I: характерно, что он является непосредственно после реплики Дубельта, задумчиво произносящего в одиночестве все те же строчки «Зимнего вечера» (*3,* 489). Наконец, в заключительной сцене из метели возникают Ракеев, Тургенев и Битков; Пушкин же (а вместе с ним и Никита, не желающий ни на минуту покинуть тело своего любимца, — см.: *3,* 511) остается «растворенным» в буре, неотделенным от стихии. Создана парадоксальная ситуация, как бы пародирующая пушкинских «Бесов»: там лирическому герою чудилось нечто в снежном вихре и он фантазировал нечистую силу, которая, возможно, существовала лишь

в его воображении, — в булгаковской же пьесе образ поэта «возникает из отношения к нему врагов» (Гозенпуд 1988, с. 159); реальна как раз «нечистая сила», и именно она «фантазирует» Пушкина, «лепит» его «по своему образу и подобию»; а противостоят этому, по сути, лишь стихи. Подлинный облик «культурного героя» принципиально недоступен, и остается неясным, с помощью каких «обычных» средств данный облик мог бы быть восстановлен.

Сравним булгаковского Мольера, про которого в биографической повести говорится, что похоронен он был в той части кладбища, «где хоронят самоубийц и некрещеных детей» (*4,* 397), но, на манер ожившего мертвеца, «покинул однажды землю, в которой остались лежать самоубийцы и мертворожденные дети, и поместился над высохшей чашей фонтана» (*4,* 398). Само собой разумеется, что творческий облик Мольера-комедиографа остается абсолютно таинственным, а ход творческого процесса — неисследимым и непостижимым: все его рукописи после смерти «колдовским образом» исчезают (*4,* 398)[4].

3

Явная «катастрофичность» фабул в произведениях Булгакова связана с его пристрастным интересом к «сверхъестественному» (вспомним не лишенную иронии самохарактеристику в письме Правительству СССР: «я — мистический писатель» — *5,* 446), проявления которого в булгаковском художественном мире столь многочисленны, что само разграничение «естественного» и «сверхъестественного» едва ли не теряет смысл. Думается, что глубинная позиция автора здесь отлична от стереотипного читательского восприятия и его отношение к проблеме сверхъестественного напоминает, пожалуй, мнение героя чеховского рассказа «Страх»: «— Скажите мне, дорогой мой, почему это, когда мы хотим рассказать что-нибудь страшное, таинственное и фантастическое, то черпаем материал не из жизни, а непременно из мира привидений и загробных теней?

— Страшно то, что непонятно.

[4] Кстати, в помещенном 22 февраля 1936 г. в мхатовской многотиражке «Горьковец» отзыве Ю. Олеши о злосчастном спектакле «Мольер» главным недостатком пьесы объявлялось именно «отсутствие в фигуре Мольера профессиональных черт поэта, писателя» (цит. по: Мягкелянский 1989, с. 310). О том же с возмущением говорилось в статье «Внешний блеск и мишурное содержание»: «В пьесе Булгакова исторического Мольера нет и в помине. Показан, к удовольствию обывателя, заурядный актерик, запутавшийся в своих семейных делах» (Правда. 1936, 9 марта). Ср. название рецензии Т. Рокотова в «Вечерней Москве» (16 февраля 1936 г.): «"Мольер" без Мольера». Практически так же — «Без Пушкина» — будет позже озаглавлена рецензия И. Груздева на спектакль «Последние дни» (см.: Литература и искусство. 1943, 24 апреля).

— А разве жизнь вам понятна? Скажите: разве жизнь вы понимаете больше, чем загробный мир? <...> Наша жизнь и загробный мир одинаково непонятны и страшны» (Чехов 1985, т. 8, с. 90).

Например, устойчивость мотива гражданской, братоубийственной войны (от ранних произведений до последнего романа) в булгаковском творчестве объясняется не только биографическими причинами, но и общефилософской позицией писателя, который лишь внешне солидарен с заявлениями вроде того, что революция есть «авангард чертей, выброшенных адом для уничтожения несчастной земли» (Андреев 1919, с. 11). Если в революции и замешаны черти, то, по Булгакову, они воюют в обоих лагерях; перефразируя известную цитату из «Братьев Карамазовых», «здесь дьявол с дьяволом борется».

Один из булгаковских «аргументов» для доказательства абсурдности вооруженного противостояния — акцентирование идеи равенства людей перед лицом Бога. Разумеется, необходимо при этом отличать отношение к Богу от отношения к церкви: уже в «Белой гвардии» выражено резкое неприятие религии и религиозности в их «традиционном» варианте (возможно, в таком отношении к церкви сказалось и влияние Толстого). Ирония сквозит на первых же страницах романа, когда читатель узнает, что отец Александр «всегда конфузился, если приходилось беседовать с людьми» (*1,* 182), и в дальнейшем неуклонно усиливается. В сцене крестного хода «аполитичность» церковников воспринимается как конформизм; недаром в толпе говорят: «Попам дай синенькую, так они дьяволу обедню отслужат» (*1,* 383). Похоже, к этому и идет, ибо в колокольном звоне уже не осталось никакой «святости»: «Софийский тяжелый колокол на главной колокольне гудел, стараясь покрыть всю эту страшную, вопящую кутерьму. Маленькие колокола тявкали, заливаясь, без ладу и складу, вперебой, точно сатана влез на колокольню, сам дьявол в рясе, и, забавляясь, поднимал гвалт» (*1,* 384). Ср. первое действие пьесы «Бег», где подземелье монастыря вызывает ассоциации с адом, в котором, однако, совершается молитва: «Кованый люк в полу открывается, из него поднимается дряхлый игумен, а за ним хор монахов со свечами. <...> Игумен и монахи уходят в землю. <...> Из-под земли глухо послышалось: "Святителю отче Николае, моли бога о нас..."» (*3,* 224, 226). В первой редакции «Бега» — еще более выразительные ремарки: «Паисий проваливается сквозь землю», монахи поют «в утробе земли» (Булгаков 1990а, с. 419, 421). Явное развитие данных мотивов видим в пьесе «Мольер» в эпизодах, связанных с деятельностью «Каббалы Священного писания» (см.: *3,* 302—309); кстати, если вдуматься в каламбурный смысл этого названия, то речь идет об организации, «закабалившей» Писание, узурпировавшей право действовать его именем.

Но наиболее резко в первом булгаковском романе высказывается о церкви сам Господь, заявляя, что между ним и клиром не так уж много общего. В сне Турбина Жилин пересказывает ему слова Бога: «Ты мне, говорит, Жилин, про

попов лучше и не напоминай. Ума не приложу, что мне с ними делать. То есть таких дураков, как наши попы, нету других на свете. По секрету скажу тебе, Жилин, срам, а не попы» (*1,* 237). Сопоставим фрагмент очерка «Киев-город», посвященный взаимоотношениям «трех церквей» — «старой, живой и автокефальной, или украинской» (*2,* 313); изложив ситуацию, рассказчик резюмирует: «Положение таково: старая ненавидит живую и автокефальную, живая — старую и автокефальную, автокефальная — старую и живую.

Чем кончится полезная деятельность всех трех церквей, сердца служителей которых питаются злобой, могу сказать с полнейшей уверенностью: массовым отпадением верующих от всех трех церквей и ввержением их в пучину самого злого атеизма. И повинны будут в этом не кто иные, как сами попы, дискредитировавшие в лоск не только самих себя, но самую идею веры» (*2,* 314).

Бог у Булгакова действительно аполитичен и действительно милосерден — причем настолько, что милосердие граничит с полной индифферентностью. Судя по всему, всякий умирающий попадает в царствие небесное, причем любому уготован рай по его вкусу. Например, большевикам и рай полагается «красный»; так описывает Жилин: «звезды красные, облака красные, в цвет наших чакчир отливают» (*1,* 235). Тот же «красный рай» видит во сне едва не замерзший насмерть красноармеец-часовой (*1,* 425), но попасть туда ему пока не суждено: голос Жилина с того света возвращает земляка к «посюсторонней» действительности. Бог — равно «за всех», потому что, как объясняет он Жилину, «от нашей веры ни прибыли ни убытку. Один верит, другой не верит, а поступки у нас у всех одинаковые: сейчас друг друга за глотку <...> все вы у меня, Жилин, одинаковые — в поле брани убиенные» (*1,* 236). Модификацией этой мысли предстанет в «Мастере и Маргарите» тезис Иешуа о том, что все люди добры и злых людей нет на свете» (*5,* 29).

«Обезличенная» история нередко представляется в произведениях Булгакова дьявольской игрой, произвольным вмешательством потусторонних сил. Однако в его романах звучит и прямо противоположная идея: образ «высшей силы» (злой или доброй) — это лишь функция традиционных культурных представлений человечества; по словам вахмистра Жилина, Бог «на тебя самого похож» (*1,* 236). Уместно вспомнить диалог из романа «Братья Карамазовы»:

«— Я думаю, что если дьявол не существует и, стало быть, создал его человек, то создал он его по своему образу и подобию.

— В таком случае, равно как и бога» (Достоевский 1988—1991, т. 9, с. 268).

4

В булгаковском художественном мире устойчива идея амбивалентности «посторонних» сил, диффузия «божеского» и «дьявольского» начал. Характерен изод очерка «Киев-город», где «предтечей антихриста» провозглашают самого

героя-рассказчика, причем за поступки, которые он совершил с самыми благими намерениями, во имя защиты истинного христианства: «Добрая старушка, знающая меня с детства, наслушавшись моих разговоров о церквах, пришла в ужас, принесла мне толстую книгу, содержащую в себе истолкование ветхозаветных пророчеств, с наказом непременно ее прочитать.

— Прочти, — сказала она, — и ты увидишь, что антихрист придет в 1932 году. Царство его уже наступило.

Книгу я прочел, и терпение мое лопнуло. Тряхнув кой-каким багажом, я доказал старушке, что, во-первых, антихрист в 1932 году не придет, а во-вторых, что книгу писал несомненный и грязно невежественный шарлатан.

После этого старушка отправилась к лектору курсов, изложила всю историю и слезно просила наставить меня на путь истины.

Лектор прочитал лекцию, посвященную уже специально мне, из которой вывел, как дважды два четыре, что я не кто иной, как один из служителей и предтеч антихриста, осрамив меня перед всеми моими киевскими знакомыми» (*2,* 315).

Пример того же рода дает булгаковский образ китайца. В рассказе «Китайская история» «солнцеликий» китаец — в одно и то же время «ангел» и виртуозный пулеметчик-убийца (*1,* 455—456); в пьесе «Зойкина квартира» безжалостный преступник, на груди которого страшная татуировка с драконами и змеями (*3,* 87), носит имя Херувим, причем Гусь говорит: «Если б я верил в загробную жизнь, я бы сказал, что он действительно вылитый херувим», — чему Аметистов поддакивает: «Глядя на него, невольно уверуешь» (*3,* 117). Ср. характеристику персонажа, данную самим Булгаковым в письме к М. Рейнгардт: «Очаровательный китаец, пухлое желтоватое лицо с приятными глазками. За свою прелестную улыбку прозван “Херувимом”. <...> Опаснейший бандит и убийца» (*5,* 522).

Еще один ангельский чин «просвечивает» в имени главной героини «Бега» Серафимы, тем более что ее возлюбленный носит вполне «райскую» фамилию Голубков (Виленский, Навроцкий, Шалюгин 1995, с. 135—136); ср. в одной из редакций пьесы фразу Чарноты: «Я ведь не божий Голубков» (Булгаков 1990а, с. 476). Но образ героини перестает казаться однозначным, если учесть, что серафимы, «ангелы, особо приближенные к престолу бога», — это «огненные ангелы»: этимологическая связь с огнем «осложняется их ассоциацией со змеями, <...> более того — с крылатыми драконами» (МНМ, т. 2, с. 427). И не случайно Серафима поручена покровительству Хлудова, в чьем образе на первом плане — «дьявольское» начало (тоже, впрочем, неоднозначное): именно Хлудов «сберегает» Серафиму для Голубкова, предваряя таким образом роль Воланда в судьбах главных героев «Мастера и Маргариты».

5

Важным показателем того, что потусторонние существа (как неотъемлемая асть мифологизированной картины бытия) «создаются» самим человечеством, ляется откровенная связь подобных персонажей с культурной традицией, вы-кая «интертекстуальность» их образов, и прежде всего «театральность» как в ысоком», так и «низком» вариантах. Из этого ряда — «наполеонизм» Кальсо-ера и Рокка, «кукольность» Тальберга (*1,* 217) и Шервинского (*1,* 427), застав-ющая вспомнить о Ставрогине и Свидригайлове (Достоевский 1988—1991, 5, с. 442), «оперный» демонизм Шполянского. Сто́ит отметить и возможные раллели образа Лариосика с театральной маской Пьеро, которая в Киеве 1918 г. социировалась прежде всего с А. Вертинским (Воробьева 1995).

Одно из традиционных культурных воплощений «дьявольского» начала — браз иностранца / инородца, устойчиво связанный с нечистой силой (СМ, 214). М. Чудакова достаточно подробно анализирует образ «демонического ностранца» в литературе 1920-х годов (Чудакова 1988а, с. 387—391); но ду-ается, что произведением, существенно повлиявшим как на Булгакова, так и некоторых других авторов того времени, явился неоконченный роман Л. Анд-ева «Дневник Сатаны», опубликованный посмертно в 1921 г. в Финляндии, а 1922 г. (не полностью) — в России[5]. В этом философском памфлете, написан-м в жанре пародийной мистерии, явственны мотивы Достоевского и, возмож-, звучат отголоски бунинского «Господина из Сан-Франциско». Андреевым едвосхищены многие проблемы и мотивы произведений Булгакова — прежде его «Мастера и Маргариты». Конечно, эмоциональная атмосфера романа Дневник Сатаны» радикально отличается от булгаковского колорита: напри-р, комическое начало в художественном мире Андреева занимает весьма не-ачительное место, хотя и очевидно стремление писателя к гротескному «пе-ворачиванию» ситуаций, к парадоксальной смене оценок персонажей.

Дневник андреевского героя повествует об опыте «вочеловечения», продол-вшемся в течение трех с половиной месяцев 1914 г. — с 8 января до конца реля; таким образом, фабула оказывается «вписана» в промежуток между Рож-ством и Пасхой, а Сатана больше похож на отвергнутого человечеством Мес-ю. Приняв облик американского миллиардера Вандергуда, герой, ведущий евник, изначально испытывает «гносеологические» затруднения, проистека-щие из ограниченности языка как такового: «*Необыкновенное* на языке твоего рчания *невыразимо*. Если не веришь мне, сходи в ближайший сумасшедший м и послушай тех: они все познали *что-то* и хотели выразить его <...> А

[5] В 1922 г. в Петрограде была также издана пьеса, сделанная по мотивам андреевского ана (автор инсценировки — Н. Н. Ге).

правду — как ее скажу, если даже мое Имя невыразимо на твоем языке? Сатаною назвал меня ты, и Я принимаю эту кличку, как принял бы и всякую другую: пусть Я — Сатана. Но мое истинное имя звучит совсем иначе, совсем иначе! Оно звучит необыкновенно, и Я никак не могу втиснуть его в твое узкое ухо, не разодрав его вместе с твоими мозгами: пусть Я — Сатана, и только» (Андреев 1921, с. 8—9).

Главным стимулом прихода героя в человеческий мир является неудовлетворенный артистизм, желание свободной игры: «В настоящую минуту Я еще неведомый артист, скромный дебютант, но надеюсь стать знаменитым» (там же, с. 13). Так уже в начале андреевского романа формируется образ «инфернального» артиста, предстающего в виде иностранца: нечто подобное видим и в романе Булгакова. Герой Андреева вначале стремится сыграть роль всемирного филантропа, выдвигая пародийно «американизированный» проект спасения человечества; его Вандергуд заявляет: «Человека надо делать! Вы в Европе плохие мастера и сделали плохого человека, мы — сделаем хорошего. Извиняюсь за резкость: пока Я, Генри Вандергуд, делал только свиней, и мои свиньи, скажу это с гордостью, имеют орденов и медалей не меньше, нежели фельдмаршал Мольтке, но теперь я хочу делать людей» (там же, с. 31). Примечательно, что один из главных героев андреевского романа, Фома Магнус, называет планы главного героя «простым фарсом из Варьете» (там же, с. 66).

При этом Сатана у Андреева, сроднившись со своей телесной оболочкой, все сильнее «очеловечивается», уже не может относиться к жизни лишь как к игре и постепенно превращается в фигуру трагическую (в итоге Вандергуд кончает жизнь самоубийством). Он оказывается отнюдь не «свободным актером», а жертвой обмана и марионеткой в руках людей, которые сами мечтают о «светопреставлении» и небезуспешно подготавливают его (вспомним, что действие происходит в начале 1914 г., накануне Первой мировой войны). Сатана, по словам Фомы Магнуса, «опоздал»: люди прекрасно обходятся и без него (там же, с. 277). Магнус, явный идейный «наследник» Саввы, — химик, занимающийся взрывчатыми веществами, изобретает «новый динамит»: таковым оказывается сам человек, а грядущая война призвана стать не только мировой катастрофой, но предверием «царства чуда» (там же, с.189).

Немаловажно, что действие «Дневника Сатаны» происходит в Италии — вблизи Рима и в самом «Вечном городе». Подчеркивается «парадигматичность» ситуации: герой смутно помнит, что некогда уже «воплощался» в этих местах, бывал в Риме — как в облике одного из императоров, так и в облике одного из первых христиан (там же, с. 53). Естественно, это становится поводом для сравнения тогдашнего человечества с нынешним, и, по мнению андреевского «Сатаны», особой разницы нет; вспомним заключение Воланда: «Обыкновенные люди... В общем, напоминают прежних...» (*5,* 123). Кстати, первое, что видит

ерой Андреева в «Вечном городе», — это вагон трамвая. Примечательно и «про-никновение» античности в современный быт: «В одном месте Я ощутил явствен-ый запах Нерона и крови. А когда Я в восторге открыл глаза, Я увидел обыкно-енный газетный киоск и будку с лимонадом!» (Андреев 1921, с. 51—52). спомним, что в первой главе «Мастера и Маргариты» мистерия тоже начинает азыгрываться вблизи «пестро раскрашенной будочки с надписью “Пиво и оды”» (*5,* 7). Вообще, сходных деталей и мотивов обнаруживается довольно ного; «переклички» двух произведений могут быть объяснены установкой ав-оров на одинаковую литературную традицию (прежде всего — Достоевского); днако вполне вероятно, что последний роман Андреева действительно оказал-я в сфере внимания будущего автора «Мастера и Маргариты».

6

Образ «демонического инородца» в полной мере развит уже в первом булга-овском романе, где «хтонических» существ, «крыс» и «гадов», представляет режде всего Тальберг, «осторожный прибалтийский человек» (*1,* 216)[6]. Созда-я этот образ, Булгаков, вслед за Пушкиным и Толстым, актуализирует скры-ую каламбурность словосочетания «русский немец»; именно с Тальбергом в ервую очередь ассоциируются слова из «Бесов», произносимые в пьяном сне кошмаром» Алексея Турбина: «Русскому человеку честь — одно только лиш-ее бремя...» (*1,* 217). Персонаж Достоевского, писатель Кармазинов, которому инадлежит эта фраза, рассуждает так: «русский бог, по последним сведениям, есьма неблагонадежен <...> уж в русского-то бога я совсем не верую. <...> Рос-ия есть теперь по преимуществу то место в целом мире, где все что угодно ожет произойти без малейшего отпору. Я понимаю слишком хорошо, почему

[6] Вполне явственна соотнесенность Тальберга с оперным Германном («Пиковая дама»). В хе пушкинского героя, он хочет играть наверняка — т. е. не рискуя: «Тальбергу было бы рошо, если бы все шло прямо, по одной определенной линии, но события в это время в роде не шли по прямой, они проделывали причудливые зигзаги, и тщетно Сергей Иванович арался угадать, что будет» (*1,* 198). «Германн — инженер с точным и холодным умом. В знании Германна сталкиваются расчет и азарт. Однако сам себя Германн осмысливает в лике бесстрастного автоматического разума. Он хотел бы изгнать случай из мира и своей дьбы. За зеленое сукно он может сесть лишь для игры наверное. <...> Германн — человек ойной природы, *русский немец*, с холодным умом и пламенным воображением — жаждет езапного обогащения. Это заставляет его вступить в чуждую для него сферу Случая» (Лот-н 1992—1993, т. 2, с. 405). В то же время пушкинский Германн, «с душой Мефистофеля», разительно напоминает Наполеона (Пушкин 1974—1978, т. 5, с. 211, 213); это дает воз-жность проследить подтекстную близость Тальберга и Рокка — также «человека двойной ироды», несостоявшегося «Наполеона», неудачливого «предводителя» хтонических существ, торых он вызвал к жизни музыкой из «Пиковой дамы» (*2*, 91).

русские с состоянием все хлынули за границу, и с каждым годом все больше и больше. Тут просто инстинкт. Если кораблю потонуть, то крысы первые из него выселяются. Святая Русь — страна деревянная, нищая и... опасная, страна тще-славных нищих в высших слоях своих, а в огромном большинстве живет в из-бушках на курьих ножках. <...> Россия, как она есть, не имеет будущности. Я сделался немцем и вменяю это себе в честь» (Достоевский 1988—1991, т. 7, с. 348—349).

После этого разговора Петр Верховенский называет про себя Кармазинова «крысой, выселяющейся из корабля» (там же, с. 350); эта фраза, хотя и не звучащая в «Белой гвардии», все же получает развитие как применительно к Тальбер-гу (который, побыв «русским» и «украинцем», рассудил, что «сделаться нем-цем» все же выгоднее), так и применительно ко всем прочим «крысам» и «гадам», которые с презрением описаны в булгаковском романе[7]. Не случайно также в пьесе «Бег» Люська, «Люси Фрежоль», называет «иностранца» Корзухина (как бы ласково) «крысиком» и «жабочкой» (*3,* 272); в первой редакции о нем гово-рилось: «Это необыкновенно европейского вида, бритый и красивый, но ртом несколько похожий на жабу человек» (Булгаков 1990а, с. 426). Явная авторская ирония сквозит и в имени персонажа: Корзухина, предавшего собственную жену, зовут Парамоном, что означает «надежный, прочный». Соответственно, корзу-хинские реплики — вполне в духе Кармазинова (отчасти сходны и их фамилии): «Запомните: человек, живущий в Париже, должен знать, что русский язык приго-ден лишь для того, чтобы ругаться непечатными словами или, что еще хуже, про-возглашать какие-нибудь разрушительные лозунги» (*3,* 264). С середины 1920-х годов дьявольские черты «лжеиностранца» Булгаков переносит на литератур-ных и окололитературных деятелей (Смирнов 1991, с.135): репортеры в «Роко-вых яйцах», Рудольф / Рудольфи в прозе «Тайному Другу» и «Записках покойни-ка», Берлиоз в «Мастере и Маргарите» и др.

Понятно, что обретение статуса «иностранца» для булгаковского персонажа всегда сопряжено с нарастанием «демонизма», даже если речь идет об иност-ранцах мнимых: таковы Тугай-Бег в рассказе «Ханский огонь», Корзухин в «Беге», «сиреневый джентльмен» (*5,* 338) из магазина Торгсина в последнем

[7] Кстати, образ Марка *Крысобоя* в «Мастере и Маргарите» тоже будет соотнесен с «не-мецкой» темой: его нос «разбит ударом германской палицы» (*5,* 21) — по словам Пилата, «германцы вцепились ему в шею, в руки, в ноги» (*5,* 29); читатель должен предположить, что прозвище получено Марком именно в процессе борьбы с «немцами». Подспудные «крыси-ные» ассоциации вызывает и тема игры на флейте в «Роковых яйцах» (ср. сказочный образ Крысолова). Однако, по пародийной логике, звук флейты у Булгакова не противостоит, а, скорее, сопутствует хтоническим существам, оказывается «крысиным» атрибутом — ср. строки из булгаковского стихотворного наброска «Funérailles»: «В тот же миг подпольные крысы / Прекратят свой флейтиный свист» (Булгаков 1997, с. 241).

омане и т. д.: для всех характерно сочетание респектабельности и двуличия. Интересно, что, например, Воланду, в отличие от них, статус иностранца фактически «навязан» — в числе прочих внешних атрибутов его «дьявольской» роли:

«— Вы — немец? — осведомился Бездомный.

— Я-то?.. — переспросил профессор и вдруг задумался. — Да, пожалуй, немец... — сказал он» (*5,* 18). В ранней редакции «превращение» в немца еще более эффектно: Воланд сразу же начинает говорить с акцентом (см.: Булгаков 992, с. 238)[8].

Однако еще до начала работы над «романом о дьяволе» (по крайней мере до появления первых дошедших до нас набросков) образ чудесного «иностранца / профессора» мелькает в булгаковском рассказе 1926 г. «Воспаление мозгов». Пародийный симбиоз «мессианского» и «инфернального» начал видим здесь в образе самого героя-рассказчика, повествующего о себе в евангельском стиле:

Тут за мной пошли многие и говорили со мной:

— Гуманный иностранец, пожалуйте и мне 9 копеек. <...>

— Профессор, окажите любезность...» (*2,* 635—636).

7

В качестве одного из образцов мифологизированного «агента» истории в Булгаковских произведениях должен быть рассмотрен образ «серого». Так, в повести «Дьяволиада» погубившие Короткова Кальсонеры одеты в серые френчи, сшитые из одеяльного сукна (*1,* 11, 18). В очерке 1922 г. «Столица в блокноте» милиционер, который в «гофманском» стиле «соткался из воздуха», также в серой шинели; он предстает сначала «воплощением укоризны»[9], а затем «воплощением ярости» (*2,* 262—263). В рассказе «№ 13. — Дом Эльпит-Рабкомуна» роковой «огненный номер» носит «мышасто-серая пятиэтажная громада» (*2,* 242), именуемая затем «серой Рабкоммуной» (*2,* 245)[10].

[8] И. Белобровцева и С. Кульюс отмечают, что Булгаков, представляя Воланда немцем, не только стремился вызвать у читателя ассоциации с «Фаустом», но следовал давно укоренившейся в России традиции восприятия иностранца именно как немца; слово «немец» выступает синонимом слова «иностранец» (Белобровцева, Кульюс 1998, с. 62)

[9] «Воплощение укоризны» — определение тем более забавное, что представляет собой «двойную» цитату: это слова Некрасова, цитируемые в романе «Бесы» (Достоевский 1988—1991, т. 7, с. 13); у Некрасова «воплощенной укоризною» назван «либерал-идеалист» Грановский.

[10] Ср. дневниковую запись 2/3 января 1925 г.: «Проходя мимо Кремля, поравнявшись с Троицкой башней, я глянул вверх, приостановился, стал смотреть на Кремль и только что подумал "доколе, Господи!" — как серая фигура с портфелем вынырнула сзади меня и оглядела. Потом прицепилась. Пропустил ее вперед, и около четверти часа мы шли, сцепившись. Он свалился с парапета, и я. Удалось уйти у постамента Александру» (Булгаков 1997, с. 82).

Весьма активен «серый» в романе «Белая гвардия». Конечно, этот образ имеет и вполне «бытовое» значение человека, одетого в шинель, и сначала воспринимается именно в таком значении — как показатель неразличимости, «бесцветности» тех, кто в такие шинели одет. «Серая масса» не персонифицирована, поскольку об обитателях Города говорится: «Что делается кругом, в той настоящей Украине, которая по величине больше Франции, в которой десятки миллионов людей, — этого не знал никто» (*1,* 224). Однако больше всего горожане боятся, что «лопнет этот железный кордон... И хлынут серые» (*1,* 221). Постепенно те приближаются; сначала — на расстояние винтовочного выстрела: «серенькие люди в солдатских шинелях» (*1,* 346) гонятся за Турбиным и чуть было не настигают его; позже, в тифозном бреду, серые фигуры вновь преследуют героя, и образ приобретает явно символическое значение: «В жару пришла уже не совсем ясная и совершенно посторонняя турбинской жизни фигура человека. Она была в сером» (*1,* 337); «И совсем бы бедного человека замучили серые фигуры, начавшие хождение по квартире» (*1,* 339), но благодаря вмешательству доктора «через несколько минут серые фигуры перестали безобразничать» (*1,* 340).

Фигура «человека в длинной шинели» возникнет и на последних страницах «Белой гвардии»: это безымянный часовой у бронепоезда «Пролетарий» — т. е., в духе фразеологии Русакова, один из «аггелов». Однако в его облике нет ни явно «ангельского», ни явно «дьявольского»; это обыкновенный человек, да к тому же, через посредство Жилина, связанный с Алексеем, о чем тот и не подозревает: если Турбин был однополчанином вахмистра (*1,* 233), то красноармеец — его земляк из деревни Малые Чугры (*1,* 425). Добавим, что часовой у бронепоезда по существу выступает «двойником» поручика Мышлаевского, появляющегося в доме Турбиных в начале романа; фабула «Белой гвардии», собственно, и открывается приходом «серого»: «Широкоплечая фигура в серой шинели до пят и в защитных погонах с тремя поручичьими звездами химическим карандашом. Башлык заиндевел, а тяжелая винтовка с коричневым штыком заняла всю переднюю» (*1,* 189). Практически все эти детали, включая «отмеченность» звездами, присутствуют и в изображении красноармейца (*1,* 424—425); к тому же оба персонажа испытывают страдания от холода. «Серый», оказывается, уже давно вошел в дом Турбиных, причем в обличье близкого друга; примечательно, что Мышлаевский выступает в роли «искусителя» (в отношении Анюты), а его внешность предвосхищает портрет Воланда: «разные по цвету глаза», «один уголок рта приспущен печально» (*1,* 189). Подобный «парный» образ видим в заключительном сне пьесы «Бег» — Голубков и Чарнота являются «одетые одинаково в серые приличные костюмы и шляпы» (Булгаков 1990а, с. 467): один, как уже говорилось, отмечен «райскими» чертами, другой не чужд «демонизма».

Судьбоносная роль «серого» вызывает ассоциации с пьесой Л. Андреева «Жизнь Человека», где Некто в сером — монументальная бесстрастная фигура с тающей свечой в руках, неизменно находящаяся на сцене и олицетворяющая текущее время, неумолимый детерминизм, судьбу. Некто в сером говорит о слабости человеческих возможностей: «Ограниченный зрением, он никогда не будет видеть следующей ступени, на которую уже поднимается нетвердая нога его; ограниченный знанием, он никогда не будет знать, что несет ему грядущий день, грядущий час — минута» (Андреев 1990, с. 444). При этом сам персонаж абсолютно бесстрастен, не добр и не зол, причастен только к «количественному» измерению человеческой судьбы: держит тающую свечу — и таким образом, регистрирует (или обеспечивает) течение времени и неуклонность жизненного процесса, однако не вмешивается в события «конкретно-практически». Это «ничего не желающий закон»: «Он — весь причина, целей у него нет» (Луначарский 1925, с. 156)[11].

В романе «Мастер и Маргарита» Воланд впервые появляется именно как незнакомец в сером костюме и сером берете (*5,* 10): он буквально «некто в сером»[12]. И дело не только во внешнем сходстве; булгаковский персонаж сходен с героем андреевской пьесы функционально: олицетворяя Универсум, Воланд находится «по ту сторону добра и зла», действуя по законам справедливости, но не милосердия. Хотя милосердие явно интересует, привлекает его — тем более что встречается оно не так уж часто; характерно, что на «сеансе черной магии»

[11] Как отмечает И. Виницкий, созданный Андреевым образ, в свою очередь, продолжал литературную традицию, которая возникла под влиянием идей и сочинений теософа Г. Штиллинга (И. Юнга), создавшего на рубеже XVIII—XIX вв. образ-маску «серого человека» (персонифицированной Совести). «Герой Штиллинга начал появляться в произведениях других сочинителей, переходить из страны в страну; он проник в народные легенды и предания. Иначе говоря, взволнованное, напуганное и ищущее света нравственное сознание эпохи обрело своего *героя*. <…> Как справедливо заметил Г. Флоровский, интерес к сочинениям Штиллинга в России всегда возрождался в кризисные, “апокалипсические” для отечественной истории эпохи» (см.: Виницкий 1998, с. 204, 108, 111). Исследователь подчеркивает присутствие мифологемы «серого человека» в произведениях Жуковского, Пушкина («Моцарт и Сальери»), Кюхельбекера («Последний Колонна»), Гоголя («Ревизор»), Лескова («Привидение в Инженерном замке») и др. Ср. цитату из письма В. Печерина 1834 г.: «Серый цвет есть цвет мистицизма» (Гершензон 1910, с. 98). См. также: Эткинд 1996, с. 148.

[12] Стоит обратить внимание и на рассказ С. Кржижановского «Некто», написанный в 1921 г. под явным влиянием Андреева: здесь «пожилой господин с острой щетинистой бородкой, одетый в поношенную серую пару» (Кржижановский 1989, с. 248), воплощает бесстрастно-«инфернальный» рационализм, «арифметический» подход к жизни. И, возможно, уже не без влияния Кржижановского совершается комический выход «андреевского» персонажа в финале статьи перевальского критика А. Лежнева «Разговор в сердцах» (1929) — характерна реплика этого субъекта: «Мне нужен писатель засушенный» (Лежнев 1987, с. 129).

в эпизоде с обезглавленным Бенгальским Воланд обращает внимание лишь на одного, вернее на одну, из присутствующих: «— Ради бога, не мучьте его! — вдруг, покрывая гам, прозвучал из ложи женский голос, и маг повернул в сторону этого голоса лицо» (*5,* 123). Точно так же особый интерес Воланда вызывает поступок Маргариты, которая ради Фриды готова неразумно «истратить» свою возможность «попросить об одной вещи»; этот поступок Воланд тоже объясняет милосердием[13] (*5,* 274).

Разумеется, есть и значительные различия — прежде всего в эмоциональной окраске образов: Андреев акцентирует внимание на безысходности круговорота бытия, дурной бесконечности судьбы как враждебного начала, лишающего человека свободы[14]; Булгакову же важно подчеркнуть именно возможность победы над обстоятельствами: верность и стойкость вызывают уважение даже у бесстрастного Воланда.

[13] Еще раньше коллизия справедливости и милосердия актуализируется в сцене, когда, услышав историю Фриды, соблазненной хозяином кафе, Маргарита задает вполне резонный «с позиции милосердия» вопрос: «А где же хозяин этого кафе?»; Бегемот возражает ей «с позиции справедливости»: «при чем же здесь хозяин? Ведь он не душил младенца в лесу!» — после чего, будучи подвергнут наказанию, пытается объяснить разгневанной королеве: «Я говорил юридически… с юридической точки…» (*5,* 260).

[14] Андреев оказался «замешан» в своеобразную литературную игру, которая, видимо, велась между Булгаковым, с одной стороны, и Ильфом и Петровым — с другой. Так, в романе «Золотой теленок» образ «Геркулеса» — учреждения, располагающегося в бывшей гостинице, представляется вариацией мотивов «Дьяволиады» (Щеглов 1995, с. 441): в булгаковской повести Спимат помещается в бывшем ресторане «Альпийская роза», а Центроснаб, по-видимому, в бывшем Воспитательном Доме. Созданный Ильфом и Петровым образ бывшего гостиничного номера 5-го, в котором «останавливался в 1911 году знаменитый писатель Леонид Андреев», в свою очередь, предвосхищает мотив «нехорошей квартиры» № 50 в романе «Мастер и Маргарита» (Каганская, Бар-Селла 1984, с. 29—33). В «Золотом теленке» комната номер 5 пользуется дурной славой:

«— Демонский номер, — в один голос утверждали потерпевшие. — Ну, кто мог подозревать?

И на голову писателя, автора страшного “Рассказа о семи повешенных”, падали ужаснейшие обвинения, будто бы именно он повинен в том, что т. Лапшин принял на службу шестерых родных братьев-богатырей, что т. Справченко в заготовке древесной коры понадеялся на самотек, чем эти заготовки и провалил, и что т. Индокитайский проиграл в польский банчок 7384 рубля 03 коп. казенных денег. Как Индокитайский ни вертелся, как ни доказывал в соответствующих инстанциях, что 03 коп. он израсходовал на пользу государства и что он может представить на указанную сумму оправдательные документы, ничто ему не помогло. Тень покойного писателя была неумолима, и осенним вечером Индокитайского повели на отсидку. Действительно, нехороший был этот номер пятый» (Ильф и Петров 1995, с. 101—102).

8

Из всех эпизодов «Мастера и Маргариты», в которых фигурирует Воланд, обого внимания заслуживает сцена бала, поскольку здесь, как кажется, он ступает в явно инфернальной роли «Князя тьмы». Бал является одной из «теат-льных массовок» булгаковского романа, наряду с «сеансом черной магии» или ом Босого; все «театральные представления» в «Мастере и Маргарите» — это еатры теней», и бал, пожалуй, самый мрачный из них. Однако, вспоминая зна-нитые слова оперного Мефистофеля, приходится констатировать, что если, пример, сон Босого подтверждает тезис «люди гибнут за металл», то глава еликий бал у сатаны» заставляет усомниться в том, что «правит бал» именно гана. Вряд ли верно мнение, что Воланд является здесь подлинным хозяином. лее того: складывается впечатление, что «великий бал» устраивается как бы отив воли Воланда, который относится к этому «мероприятию» (хотя и орга-зованному «от его имени»), скорее, пренебрежительно. Характерны высказы-ния: «А, черт вас возьми с вашими бальными затеями» (*5,* 249); «Нога разбо-лась, а тут этот бал…» (*5,* 250); «Никакой прелести в нем нет и размаха также, ти дурацкие медведи, а также и тигры в баре своим ревом едва не довели меня мигрени» (*5,* 269). Показательно также объяснение Коровьева: «мессир не бит электрического света, и мы дадим его в самый последний момент. И тог-поверьте, недостатка в нем не будет» (*5,* 242). Вспомним и тот облик, в кото-м «хозяин» появляется среди гостей: «Воланд вышел в этот последний выход балу как раз в том самом виде, в каком был в спальне. Все та же грязная латанная сорочка висела на его плечах, ноги были в стоптанных ночных туф-к. Воланд был со шпагой, но этой обнаженной шпагой он пользовался как остью, опираясь на нее» (*5,* 264).

На первый взгляд кажется, что бал устраивается исключительно для потехи стей и ради поощрения их бесчеловечных наклонностей. Однако «великий полнолуния» (*5,* 260) — это, между прочим, и момент истины[15]: залог того, «никто не забыт и ничто не забыто» и память обо всех свершившихся на ле злодеяниях жива. Кроме того, гостям бала предоставляется возможность только потешить низменные инстинкты, но и заявить о раскаянии (если оно стоялось): пример тому — история с Фридой. Заметим, что бал (как и другие атральные действа» в романе Булгакова) предстает как форма «судилища»: случайно кульминацией становятся беседа Воланда с головой Берлиоза и ерть Майгеля (функционального «двойника» Иуды). И как ни парадоксальна кая реакция «князя тьмы», однако именно в эпизоде «суда» над явным злодеем ланд, как бы вдохновленный смертью провокатора, внезапно обретает «тради-

[15] Об образе луны (в особенности полной) как символе Истины будет сказано в гл. VII.

ционный» облик Сатаны: «Исчезла заплатанная рубаха и стоптанные туфли. Воланд оказался в какой-то черной хламиде со стальной шпагой на бедре» (*5,* 267).

Функция «хозяина» оказывается для Воланда в какой-то мере «вынужденной», и характерно, что в этой роли он фактически не представлен: акцент явно перенесен на Маргариту, чьей «точкой зрения» и пользуется автор при изображении бала. Насколько можно судить по словам Коровьева, наличие «хозяйки» (*5,* 244) — это условие, без соблюдения которого бал в любом случае невозможен: таким образом, «хозяйка» оказывается едва ли не важнее, чем «хозяин». Задумавшись о причинах этого, мы должны взглянуть на ситуацию не только «с точки зрения героини», но и «с точки зрения Воланда»: вполне ясно, почему Маргарита соглашается посетить «очень знатного иностранца» (*5,* 218); однако стоит задуматься и над тем, почему — или, вернее, зачем — «иностранец» ее приглашает. Только ли в «традиции» (*5,* 244) здесь дело, и так ли уж бессмысленна традиция, по которой хозяйкой «бала у сатаны» должна быть непременно земная женщина?

Маргарита играет роль хозяйки и «королевы», причем отношение к ней окружающих двойственно: с одной стороны, она «назначена» на эту роль и члены свиты Воланда как бы «пародируют облик Хозяйки» (Бессонова 1996, с. 23), но вместе с тем это отнюдь не поза «шутовской королевы»; в Маргарите, как выясняется, и впрямь течет королевская кровь (*5,* 244—245), и ей оказывают вполне серьезные почести, повинуются без тени игры: «кое-что вознаградило Маргариту за те неудобства, которые ей причиняла цепь с черным пуделем. Это — та почтительность, с которою стали относиться к ней Коровьев и Бегемот» (*5,* 253).

Героиня воплощает женское начало, которое отсутствует в «сфере Воланда»; и она же вносит во «внеэтическую» среду то, что доступно лишь человеку, — способность к любви и милосердию[16]. Лишь эта энергия «человечности» способна «двинуть» события и «оживить» прошлое, возвратив ему хотя бы на несколько часов (или минут — все зависит от точки отсчета) физически осязаемый облик; в сущности, Маргарита здесь тождественна Мастеру, который «воскресил» в своей книге события двухтысячелетней давности. Не случайно самое

[16] Уместно сопоставление с эпизодом романа «Братья Карамазовы», где Иван перед тем, как изложить сюжет поэмы о Великом Инквизиторе, говорит об апокрифическом «Хождении Богородицы по мукам»: Богородица молит за самых последних грешников и вымаливает у Бога остановку мук на всякий год от Великой пятницы до Троицына дня (Достоевский 1988—1991, т. 9, с. 278); кстати, бал в булгаковском романе совершается именно в Великую пятницу. Как подчеркивают Л. Сазонова и М. Робинсон, среди грешников в аду, описанных в «Хождении», названы и те, которые «удушают детей своих»: явная аналогия с Фридой. «Идея милосердия — главная в “Хождении”. <…> “Милосердие” — именно то, о чем Маргарита просит Воланда, заступаясь за Фриду» (Сазонова, Робинсон 2000, с. 277—278).

авное, что требуется от королевы бала (и на что в принципе способна Марга-
та), — любовь: «Если кто-нибудь и не понравится… <…> нельзя подумать об
ом! Заметят, заметят в то же мгновение! Нужно полюбить его, полюбить, ко-
лева! <…> Хоть улыбочку, если не будет времени бросить слово, хоть малю-
нький поворот головы. Все, что угодно, но только не невнимание. От этого
и захиреют…» (*5,* 253—254). Но Маргарите достается более тяжелое испыта-
ие, чем «воскресившему» Иешуа Мастеру, поскольку ей приходится выступать
редстоятельницей» за тех, кто явно недостоин «света»; это признает и сам
оланд: «Итак, Марго, <…> чего вы хотите за то, что сегодня были у меня хо-
йкой? Чего желаете за то, что провели этот бал нагой? Во что цените ваше
лено? Каковы убытки от моих гостей, которых вы сейчас наименовали ви-
льниками? <…> Уж одно присутствие при сцене убийства этого отпетого не-
дяя-барона стоит того, чтобы человека наградили, в особенности если этот
ловек — женщина» (*5,* 273—274).

Бал предстает испытанием для героини, и она выдерживает его, подтверж-
я и свое королевское достоинство (ср. слова Воланда: «Мы вас испытывали
…> никогда и ничего не просите!» — *5,* 273), и свою подлинную жертвенную
ловечность: «Я попросила вас за Фриду только потому, что имела неосторож-
сть подать ей твердую надежду. Она ждет, мессир, она верит в мою мощь. И
ли она останется обманутой, я попаду в ужасное положение. Я не буду иметь
окоя всю жизнь» (*5,* 275). «Шабаш» оборачивается не апофеозом разврата, а
ржеством милосердия, и подлинной хозяйкой положения оказывается не мрач-
-равнодушная сила, а самоотверженно любящая женщина.

9

Выступая как персонификации культурных представлений человечества, «по-
сторонние» существа в булгаковских романах сами напоминают актеров, ис-
олняющих роли потусторонних существ: они неизбежно «театральны», «опер-
ы», «опереточны», полусмешны-полусерьезны. Если Шполянский соотнесен с
перным Онегиным и, таким образом, представлен как «баритон», то Воланд,
о замечанию Б. Гаспарова, — «оперный бас»; ср. слова Мастера, который Во-
анда не видел, но без труда «узнаёт» его по рассказу Ивана: «Лишь только вы
ачали его описывать, <...> я уже стал догадываться, с кем вы вчера имели удо-
ольствие беседовать. <...> Первые же речи этого профессора рассеяли всякие
ои сомнения. Его нельзя не узнать, мой друг! <...> ведь даже лицо, которое вы
писывали... разные глаза, брови! Простите, может быть, впрочем, вы даже опе-
ы “Фауст” не слыхали?» (*5,* 133). Не случайно в связи с Воландом «в романе
меются указания почти на все оперные партии, хрестоматийно связанные с

именем Шаляпина» (Гаспаров 1994, с. 64)[17]; перед Степой Лиходеевым Воланд появляется с фразой Мефистофеля из оперного либретто: «Вот и я!» (*5,* 77) — и при этих же словах оперного певца перед героем «Записок покойника» возникает Рудольфи (*4,* 412).

Сравнивая два образа «дьявола» в булгаковской прозе 1930-х годов — Рудольфа / Рудольфи и Воланда, обратим внимание на одно существенное различие. В «Записках покойника» (а тем более в прозе «Тайному Другу») перед нами именно дьявол, воплотившийся в человеческом облике, и этот облик выглядит «бутафорией», театральной маской. В наброске «Тайному Другу» достаточно подробно прослежен сам процесс «воплощения»: «Дверь отворилась беззвучно, и на пороге предстал Дьявол. <...> Багровый блик лег на лицо вошедшего снизу, и я понял, что черному пришло в голову явиться ко мне в виде слуги своего Рудольфа». Затем персонаж последовательно называется Сатаной (дважды), Вельзевулом, Дьяволом (6 раз), чертом, Мефистофелем и лукавым; наконец, «метаморфоза» завершается: «Дьявол снял шубу, повесил ее на гвоздик, надел пенсне, окончательно превратился в Рудольфа, взял первую тетрадь, и глаза его побежали по строчкам» (*4,* 564—565). В «Записках покойника» «переход» к человеческому облику не столь детализирован, но тоже намечен (*4,* 412—413). В принципе, для подобного героя возможно и обратное движение — возвращение к «истинному» облику: так, в «Кабале святош» в сцене исповеди архиепископ Шаррон говорит с Мадленой, «превращаясь в дьявола»; при появлении Арманды «Шаррон возникает страшен, в рогатой митре, крестит обратным дьявольским крестом Арманду несколько раз быстро» (*3,* 308—309).

Что же касается «Мастера и Маргариты», то здесь «ролью» оказывается уже сам образ Сатаны; причем эта роль «написана» самим человечеством в течение всей его истории. Сущность подобного процесса определена, например в «Истории одного города»: «Так как на их языке неведомая сила носила название чертовщины, то и стали думать, что тут не совсем чисто и что, следовательно, участие черта в этом деле не может подлежать сомнению» (Щедрин 1947—1950, т. 2, с. 332). Ср. суждение автора одной из популярнейших книг начала XX в.: «Мы создали черта исключительно для удовольствия бросить ему в голову чернильницу; и потому, что вера в черта облегчает борьбу, взваливает вину на другого, она безнравственна» (Вейнингер 1991, с. 150). Приведем также подчерк-

[17] Между прочим, в первой редакции «романа о дьяволе» Воланда звали Теодором — т. е. «Федором» (см.: Булгаков 1992а, с. 238). Вспоминая о булгаковском профессоре Стравинском, отметим, что отец композитора И. Ф. Стравинского тоже был оперным басом и тоже носил имя Федор (правда, отчество его было не Иванович, как у Шаляпина, а Игнатьевич); интересно, что в главе, посвященной общению Бездомного со Стравинским, это имя фигурирует дважды: Федором звали дядю Ивана (*5,* 87, 90), Федором Васильевичем зовут ассистента Стравинского (*5,* 91).

утое Ю. Лотманом (вслед за Н. Винером) принципиально важное для истории ультуры различение манихейской и августинианской трактовок дьявола: «Согласно манихейскому пониманию, дьявол — это существо, обладающее злонаеренностью, т. е. сознательно и целенаправленно обращающее против человека свою силу; согласно же августинианскому пониманию, дьявол — это слепая ила, энтропия, которая направлена против человека лишь объективно, в силу го (человека) слабости и невежества» (Лотман 1992—1993, т. 3, с. 337—338).

От редакции к редакции булгаковский роман «все более освобождался от рямых отождествлений Воланда с дьяволом» (Чудакова 1976а, с. 74). Воланд тличается от «традиционного» Сатаны прежде всего тем, что не творит целеаправленного зла[18]. Он не злонамерен, а *справедлив*, причем до такой степени, то исключает какое бы то ни было снисхождение и милосердие. Образ постро-н с помощью объединения противоположностей[19]; его сущность — живая диаектика бытия; он являет собой бесконечность времени-пространства и в этом мысле нигде не «появляется» и ниоткуда не «исчезает», но лишь «актуализиуется» в той точке Универсума, где гносеологические вопросы обретают осоую остроту. В «Мастере и Маргарите» зафиксировано три подобных момента: опрос Иешуа Пилатом; деятельность И. Канта; беседа Берлиоза с Бездомным и оявление романа Мастера[20]. «Вездесущность» Воланда была эффектно подчернута в одной из ранних редакций романа; «Иванушка Беспризорный» (т. е. Бездомный), слушая речь Берлиоза, «рассмеялся и сказал:

— В самом деле, если бог вездесущ, то, спрашивается, зачем Моисею понадобилось на гору лезть, чтобы с ним беседовать? Превосходнейшим образом он ог с ним и внизу поговорить.

В это время и показался в аллее гражданин» (Булгаков 1992, с. 264).

Каковы бы ни были первоначальные замыслы автора «романа о дьяволе», оланд окончательной редакции — это олицетворенная в традиционном «дья-

[18] «В своем противопоставлении Богу он не является его непримиримым врагом, но ско-ее — весьма скептически настроенным союзником. Именно поэтому он лишен ожидаемо трицательных качеств. Он не противник (1 Пет. 5: 8; Зах. 3: 1), не клеветник (Откр. 12: 9—), не лукавый (Матф. 13: 39; Деян. 13: 10), не человекоубийца (Ин. 8: 44), не лжец (Ин. 8:), не искуситель (Матф. 4: 3; Фес. 3: 5), как это должно бы следовать из библейских докн. Наверное, поэтому, вопреки нашему ожиданию, Воланд по качествам своего характера азывается близок своему антагонисту» (Смирнов 1994, с. 16). Точнее говоря, «антагонизм» азывается мнимым.

[19] М. Йованович даже утверждает: «Воланд <...> — это переосмысленный Иисус из тека Матфея» (Йованович 1980, с. 123).

[20] Ср. фразу Воланда: «Где я только не бывал!» (*5*, 17). Кстати, в Москве он тоже не впере: недаром во время «сеанса черной магии» обсуждается вопрос о том, привели ли вненние изменения в жизни города к внутренним переменам в душах горожан (*5*, 119—120).

вольском» облике абсолютная Истина (но не «абсолютная Правда», которая быть таковой в принципе не может); Истина эта невыразима, что подчеркивается множественностью родовых определений, даваемых персонажу: «иностранец» — «шпион» — «консультант» — «профессор» — «историк» — «черный маг» — «сатана» — наконец, просто Воланд, имя собственное, уникальное по определению[21].

Даже то обстоятельство, что Воланда в романе прямо называют Сатаной, еще ни о чем не говорит; вспомним хотя бы реплику генерала Чарноты в первом действии «Бега», обращенную к Голубкову: «Если на тебя погоны надеть, это еще не значит, что ты стал белый!» (*3*, 222). В булгаковских произведениях многократно декларирован принцип: судить не по названию, не по внешности, но «сообразно с делами» (*1*, 179). Воплощаясь среди людей, Воланд выступает в «традиционной» — и, если можно так выразиться, «человеческой» — роли дьявола; маска «мага», которой он активно пользуется, — дополнительная степень лицедейства, лицедейство «в квадрате»: Воланд «играет роль артиста» (заметим, однако, что в такой же ситуации оказываются все исполнители ролей в тех булгаковских пьесах, где использован прием «театра в театре»).

Бесконечный Универсум, который олицетворяет Воланд[22], не знает добра и зла. Его критерий — «с точки зрения вечности»: критерий, так сказать, «бес-

[21] Но и введение онима не снимает двусмысленности. Как и в случае с Рокком (см. гл. I), непроясненной остается национальная принадлежность: имя (или фамилия?) «Воланд», заимствованное из «Фауста» Гете и в первом приближении ассоциируемое с германским культурным контекстом, может быть воспринято и как «французское»: volant — «летучий, летун» (отметим, кстати одно из народных значений слова «летун»: огненный змей, дракон — Даль 1981, т. 2, с. 249). Двойствен и фонетический облик онима: судя по колебаниям между вариантами «Воланд» и «Фаланд» («рефлекс» редакции 1937 г., где персонаж именовался Фаландом — см.: Булгаков 1993а, с. 60 и дал.), о которых рассказывается в 17-й главе романа (*5*, 181), ударение в данном имени явно падает на *последний* слог, ибо только при этом условии слова «Воланд» и «Фаланд» могут быть неразличимы на слух. В то же время названные в «Эпилоге» «экзотические» фамилии, с которыми перепутано имя «Воланд»: «Вольман», «Вольнер», «Волох» (*5*, 375), — скорее всего, имеют ударение на *первом* слоге: стало быть, предполагается, что таково же ударение и в слове «Воланд». Однако поставленные в тот же ряд фамилии «Володин» и «Ветчинкевич» вообще разрушают какую-либо закономерность, так что вопрос о «правильном» ударении остается принципиально открытым.

[22] Вновь вспомним здесь о толстовской традиции. Персонаж «Войны и мира» Платон Каратаев — это тоже мировое Целое «во плоти», символ мироздания, явившегося Пьеру, так сказать, в зримом образе. Можно, конечно, считать, что «Каратаев есть правдиво реалистическое художественное воплощение психологии и своеобразного мировоззрения патриархального крестьянства» (*Кулешов Ф. И.* Л. Н. Толстой. Минск, 1978, с. 117); но более адекватным представляется взгляд на него как на персонаж-символ, сотканный из парадоксальных противоречий и в то же время соотнесенный с образом шара — формой, примиряющей все противоречия. Как личность Каратаев постоянно пребывает «на грани» индивидуального бытия, и

человечный». Воланду подвластны основные параметры бытия — время и пространство: он, например, способен ускорять и замедлять процессы, игнорирует размеры помещений и расстояния вообще. Воланд незлобив: он не наказывает и не прощает, хотя внешне его действия могут напоминать суд или исполнение приговора[23]. Поэтому смерть Берлиоза, открывающая роман, — не убийство: Воланд всеведущ, он знает «земную» судьбу собеседника и отвечает на его прямой вопрос; подобным же образом предсказано будущее Ивана Бездомного, буфетчика Сокова, барона Майгеля.

Что касается приближенных Воланда, то его свита «окажется великолепной актерской труппой, лучшими в мире гаерами и шутами, призванными открыть людям истину» (Смелянский 1989, с. 408). Развивая эту мысль, можно сказать, что главный актер этой труппы является «лучшим в мире дьяволом» — самым талантливым исполнителем этой непростой роли.

10

В число «инфернальных» включается у Булгакова и образ «железного пути» (*1*, 122) — поезда или трамвая, который предстает неким дьявольским орудием. За те полвека, что протекли с момента появления романа «Анна Каренина», где «железный путь» играет «какую-то зловещую, мистическую роль» (Эйхенбаум 1974, с. 188), железнодорожная тема в русской литературе (не говоря уже о литературах европейских) стала устойчивой. В булгаковских произведениях огненно-стальной поезд, рвущийся сквозь ночь и вьюгу, — образ вполне символический.

Таков, например, бронепоезд в романе «Белая гвардия», уже внешне напоминающий гигантскую рептилию и, соответственно, обретающий «инфернальные» черты»; к тому же он окрашен в серый цвет, «цвет судьбы». «Серый, как жаба»,

---

потому его «возвращение» в космическое Целое совершается достаточно легко. Разумеется, наше сопоставление Каратаева с Воландом отнюдь не направлено на то, чтобы подчеркнуть сходство их характеров или функций; сходен в каком-то смысле *прием*, используемым обоими авторами: бесконечный (однако внутренне закономерный и гармоничный) Универсум явлен в персонифицированном виде.

[23] В качестве своеобразного резюме приведем вывод Л. Ионина: «1. Прежде всего, реальность, в которой живет Воланд, это *высшая* реальность по отношению как к повседневности, так и к другим смысловым сферам. <...> 2. Эта воландовская реальность представляет собой *царство строгого детерминизма*. Здесь царствует логика. <...> 3. Этот универсальный детерминизм порождает отсутствие времени, или *вневременность* мира Воланда. <...> В таком мире царит вечное настоящее. Прошлое и будущее включены в момент настоящего. <...> 4. В мире Воланда *нет подразделения знаний на релевантное и нерелевантное* <...> все априори релевантно. <...> 5. Строго говоря, все *сверхъестественные черты* мира Воланда определяются указанными выше его свойствами (Ионин 1990, с. 51—53).

«дико воющий» бронепоезд (*1*, 200) в начале романа сопровождает состав, увозящий в Германию немцев (и в их числе Тальберга), и его уход — знак того, что Город обречен и путь для войск «антихриста» Петлюры открыт. А в финале к Городу приближается с другого конца точно такой же бронепоезд, столь же зловещий с виду: «Наглухо, до колес, были зажаты площадки в серую броню. Паровоз чернел многогранной глыбой, из брюха его вываливался огненный плат, разлегаясь на рельсах, и со стороны казалось, что утроба паровоза набита раскаленными углями» (*1*, 424). Эта адская машина, носящая имя «Пролетарий»[24], привозит в Город очередных «аггелов» (впрочем, одного из них мы видим «воочию» и убеждаемся, что «черт» не так страшен). В пьесе «Бег», появится зловещий бронепоезд «Офицер» (ср. антитетическое «сходство» с именем «Пролетарий»): «Пролетел далекий вой бронепоезда. <...> Раздается залп с бронепоезда. Он настолько тяжел, этот залп, что звука почти не слышно, но электричество мгновенно гаснет в зале станции, и обледенелые окна обрушиваются» (*3*, 237). С учетом «инфернальной» природы поездов в булгаковских произведениях, по-особому начинает звучать в «Собачьем сердце» фамилия Чугункин[25]: «чугунка» — распространенное в XIX—начале XX в. название железной дороги, и явно несимпатичный персонаж «этимологически» имеет к ней прямое отношение (ср. слова Шарикова о «наследственной фамилии» — *2*, 172).

Что касается образа трамвая, то характерно, например, что в пьесе «Адам и Ева», создавая картину погибшей цивилизации, писатель вводит такую деталь: «В магазине стоит трамвай, вошедший в магазин. Мертвая вагоновожатая» (*3*, 344); это как бы гигантский памятник — символ глобальной катастрофы. Когда все люди в Ленинграде погибли, рассказывает Ева, «трамваи еще час ходили, давили друг друга, и автомобили с мертвыми шоферами» (*3*, 349). В романе «Мастер и Маргарита» трамвай кажется вначале сатанинским инструментом, электрифицированной самодвижущейся гильотиной. Однако, наряду с трамваем, не меньшую (даже большую) роль в судьбе Берлиоза играют две русских женщины: одна — комсомолка и красавица вагоновожатая (*5*, 16, 48), другая — сухонького сложения коммунальная скандалистка по прозвищу «Чума» (*5*, 286), являющаяся, кстати, «тезкой» одного из популярнейших в Москве трамвайных маршрутов, «Аннушка»[26]. Здесь, как во множестве других эпизодов булгаков-

---

[24] Бронепоезд из романа «Белая гвардия», словно вторгшийся в эпоху нэпа знак гражданской войны, возникает в написанном весной 1923 г. очерке Булгакова «Путевые заметки. Скорый № 7 Москва — Одесса»: перед рассказчиком, подъезжающим к Киеву, «мелькает смутная стертая надпись на паровозе — “Пролетар...”» (*2*, 301).

[25] Оставляем в стороне возможные ассоциации с фамилией «Сталин».

[26] Ср. в булгаковском очерке «Москва краснокаменная»: «Жужжит “Аннушка”, звонит, трещит, качается. По Кремлевской набережной летит к храму Христа» (*2*, 226); правда, вбли-

ких произведений, люди сами действуют вполне «успешно» и не нуждаются в омощи демонов[27].

11

Мысль об иллюзорности, тщетности какого-либо «внешнего» воздействия а историю эффектно воплощается Булгаковым с помощью мотива шахмат — оже явно «толстовского» по происхождению[28]. В эпизоде первой встречи Мариты с Воландом (здесь она впервые видит и Абадонну) мысль Толстого о евозможности «извне» руководить событиями так же сочетается с «шахматой» темой, как и в романе «Белая гвардия», где образ бессильных «офицеров озле игрушечного короля» (*1,* 224) — явная пародийная картинка ситуации в ороде. Беседа Маргариты с Воландом дана на фоне шахматной партии Волана и Бегемота. С одной стороны, «живые шахматы» (*5,* 249) напоминают о тращии, существующей с XV в., когда участники венецианского карнавала рабгрывают партию на центральной площади, мощенной черными и белыми литами (вспомним клетчатый костюм Коровьева и «арлекинский» подтекст этого браза — см.: Джулиани 1988, с. 326—327). Но более важно, что здесь, как и в Белой гвардии», шахматы — «реализованная» метафора истории; и не случайо, наверное, в обоих романах вместо названия шахматной фигуры «слон» употребляется слово «офицер»: оно звучит гораздо «жизненнее».

и Патриарших прудов трамвай «А» не ходил — рядом, по Садовой-Кудринской, ходил трамай «Б» (Мягков 1993, с. 100)

[27] Не исключено, что с помощью такой общеизвестной детали, как буква «М», вышитая Маргаритой на черной шапочке главного героя, Булгаков намекает еще на один вариант «железного пути»: этот знак можно воспринимать как аналог эмблемы метрополитена — тем более что с образом Мастера устойчиво связаны «подпольные», «подземные» мотивы. Кстати, первая линия метро была открыта в Москве в день рождения Булгакова — 15 мая 1935 г.

[28] Вспомним фразу Наполеона накануне Бородина: «Шахматы поставлены, игра начнется автра» (Толстой 1928—1958, т. 11, с. 221), — и слова князя Андрея в разговоре с Пьером, полагающим, что война подобна шахматной игре: «Да, — сказал князь Андрей, — только с тою маленькой разницей, что в шахматах над каждым шагом ты можешь думать сколько угодно, что ты там вне условий времени, и еще с тою разницей, что конь всегда сильнее пешки и ве пешки всегда сильнее одной, а на войне один батальон иногда сильнее дивизии, а иногда слабее роты» (там же, с. 205—206). Ср. в пьесе «Бег» текст телеграммы Хлудова: «Фрунзе обозначенного противника на маневрах изображать не пожелал. Точка. Это не шахматы и не Царское незабвенное Село» (*3,* 227), — хотя, помимо прямых толстовских реминисценций, тут опознаётся и цитата из книги генерала Я. Слащёва «Крым в 1920 г.», изданной в 1924 г. в Москве: «Началась рокировка (хорошо она проходит только в шахматах). Красные же не захотели изображать обозначенного противника» (цит. по: Булгаков 1990а, с. 562). Впрочем, не исключено, что и Слащёв неплохо помнил текст толстовского романа.

Интересно, что в «Мастере и Маргарите» образ «исторических шахмат» связывается с мотивом «переодевания» и «самозванства»: повинуясь Бегемоту, «белый король <...> вдруг стащил с себя мантию, бросил ее на клетку и убежал с доски. Офицер брошенное королевское одеяние накинул на себя и занял место короля» (*5,* 249). В сущности, перед нами в миниатюре та же самая «оперетка» с переодеванием, что разыгрывается в «Белой гвардии»; но если там «на громадной шахматной доске», нарушая правила, доминирует не принимавшаяся в расчет «третья сила» (*1,* 224), то в «Мастере и Маргарите» попытка Бегемота (пусть комичная) инициировать «игру без правил», естественно, терпит провал: его партнер — гарант справедливости, в том числе и в игре.

Вполне вероятным кажется предположение, что тема живых шахмат в соединении с мотивом чудесного «дальновидения» (ср. глобус Воланда — *5,* 251), решенная в фарсово-трагическом ключе, могла возникнуть под влиянием статьи А. Ахматовой «Последняя сказка Пушкина» (см.: Виленский, Навроцкий, Шалюгин 1995, с. 133—136), опубликованной в начале 1933 г. в журнале «Звезда». Ахматова была другом семьи Булгаковых, и не удивительно, если ее пушкинские штудии были хорошо известны писателю. Ср., например, запись Е. Булгаковой от 10 октября 1933 г.: «Вечером у нас: Ахматова, Вересаев <...> Чтение романа» (Булгакова 1990, с. 40). За полгода до этого напечатана ахматовская статья — а еще через полгода автор читаемого романа сам начнет писать пьесу о Пушкине и Вересаев на первых порах будет его соавтором.

«Шахматную» сцену в «Мастере и Маргарите» можно рассматривать как своеобразную вариацию приводимого в статье Ахматовой пушкинского наброска «Сказки о золотом петушке»:

Царь увидел пред собой
Столик с шахматной доской.
Вот на шахматную доску
Рать солдатиков из воску
В стройный ряд расставил он.
Грозно куколки стоят, —
Подбоченясь на лошадках.
В коленкоровых перчатках,
В оперенных шишачках,
С палашами на плечах.

(цит. по: *Ахматова 1933, с. 165*)

Ахматова показала, что тема сказки заимствована Пушкиным из «Легенды об арабском звездочете» В. Ирвинга[29], причем характерно, что «из мотива “крова-

---

[29] В новелле Ирвинга создан образ волшебных шахмат, с помощью которых султан побеждает врагов: «Одни фигурки он колол острым концом магического копья, другие ударял

ого братоубийственного побоища", промелькнувшего у Ирвинга вскользь, Пушин сделал центральный эпизод» (Непомнящий 1987, с. 239). В булгаковском оманс сцена шахматной игры перетекает в созерцание глобуса, сопровождаемое аллюзиями на гражданскую, братоубийственную войну в Испании (*5,* 658). Хотя логика Булгакова принципиально иная: актуализируется не мотив «внешнего» и чудесного вмешательства в события, а, наоборот, фактическая безрезультатность такого вмешательства. Услышав имя Абадонны, Маргарита на свой опрос о том, «на чьей стороне» выступает этот персонаж, получает ответ Воланда: «Он на редкость беспристрастен и равно сочувствует обеим сражающимся торонам. Вследствие этого и результаты для обеих сторон бывают всегда одинаковы» (*5,* 252)[30]. Абадонна — воплощение идеи смерти, однако смерть в булгаковском романе — понятие относительное, она не тождественна «небытию». Встреча с Абадонной — знак некоего рубежа; но дальнейшая («посмертная») удьба зависит от самого человека, от того, как он прожил «посюстороннюю» изнь. Вмешательство сверхъестественных сил в историю лишь на первый взгляд адикально влияет на ее ход; гораздо важнее то, как ведут себя вполне земные ущества: способны ли они с честью пройти «посмертный суд» и тем самым ырваться из апокалиптического круговорота, перейдя к поступательному движению в вечности. В известном смысле, смерть выступает гарантом всеобщей праведливости: недаром столь настойчиво, начиная с эпиграфа к «Белой гвардии», звучит у Булгакова мысль о «суде над мертвыми» и неизбежном воздаянии.

12

Как уже отмечалось, художественная реальность булгаковских произведений ронизана коллизией времени и вечности. Способы экспликации образа вечности здесь многообразны: намек на подоплеку «зыбкого времени» вносят мифоэтические ассоциации; парадоксальное сочетание мотивов кризиса и повтоемости циклов внушает мысль о наличии неких законов, находящихся вне их процессов; наконец, вполне обычны фабульные «вторжения» внеисторической реальности — наяву («всерьез» либо в пародийной форме) или во сне.

о тупой стороною: первые из них падали замертво на землю, тогда как вторые, обратившись уг против друга, начали беспорядочное братоубийственное побоище» (Ирвинг 1957, с. 344).

[30] «Предшественником» Абадонны явился персонаж пьесы «Адам и Ева» Андрей Дарн, чья профессия, «истребитель», ассоциируется с образом ангела бездны Аввадона: «Трационный герой-победитель конъюнктурной политической фантастики 1920-х гг. получил мволические черты, сближающие его то с низвергнутым на землю Сатаной, то с апокалиптическим зверем, то с ангелом бездны» (Булгаков 1994, с. 588, 591). Характерно, что в бою раган сталкивается с равновеликим по мастерству «истребителем» (хотя все же побеждает), причем столкновение враждующих сторон едва не приводит к гибели всей цивилизации.

«Единственный действительный контакт современного человека с космическим, сакральным осуществляется через бессознательное, идет ли речь о его мечтаниях и воображаемой жизни или же о творческих сознаниях, возникающих из бессознательного» (Элиаде 1995, с. 83). Гносеологическая проблематика у Булгакова сопряжена с явным интересом писателя к «пограничным» состояниям психики, пребывающей на грани сознательного и бессознательного: таковы сон (естественный или гипнотический), греза вплоть до галлюцинаций, измененная психика (безумие или аффект), наркотическое или алкогольное опьянение, творческий экстаз и т. п. Разумеется, не всегда возможно уверенно разграничить эти сферы, тем более что сам автор не особенно настаивает на однозначной квалификации. Примечательно также, что его персонажи, пребывающие, казалось бы, в патологических состояниях, воспринимаются окружающими (да и читателями) как «обычные» люди: например, в романе «Мастер и Маргарита» невозможно с уверенностью сказать, подвержен ли Мастер душевной болезни (хотя сам себя он фактически признал сумасшедшим); а, глядя на Ивана Бездомного, Рюхин испуганно думает: «Батюшки! <...> Да он и впрямь нормален? Вот чепуха какая! Зачем же мы в самом деле, сюда-то его притащили? Нормален, нормален, только рожа расцарапана...» (*5,* 67—68)[31]. Характерны ситуации, когда булгаковские герои считают себя безумными, но на деле сохраняют способность к здравому суждению, в силу чего их болезнь оказывается сомнительной. Ср. заключение героя «Красной короны»: «Я рассуждаю здраво: раз в венчике — убитый, а если убитый приходит и говорит, значит — я сошел с ума» (*1,* 447). Герой «Мастера и Маргариты» говорит: «Я неизлечим, <...> когда Стравинский говорит, что вернет меня к жизни, я ему не верю» (*5,* 146).

13

Одним из основных средств экспликации подсознания в булгаковских произведениях становятся онирические мотивы. Однако сны здесь не столько «психологичны», сколько «философичны»: направлены более на создание образа потусторонней реальности, чем на открытие глубин психики; хотя Булгаков и

---

[31] Видимо, не случайно психиатр С. Л. Цейтлин, которому Булгаков читал (или давал читать) роман, был не вполне удовлетворен достоверностью изображения маниакального состояния Бездомного, о чем и писал Булгакову 10 апреля 1938 г.: «Иван Николаевич должен был по законам психопатологии испытывать чувство тоскливого страха... У покойного Берлиоза Вами было отмечено, а Иван Николаевич, как мне кажется, главным образом направляет свою активность по линии преследования врагов и разрушения их замыслов, но ничуть не реагирует на необычность совершающегося с ним самим. Этому синдрому свойственно больше депрессивное состояние, переходящее в панику и затем уже в двигательное возбуждение с разрушением всех преград в стремлении спастись» (цит. по: Лурье 1991, с. 185—186).

был врачом, но его интерес к снам вряд ли правомерно считать вполне «медицинским». Как полагает Д. Спендель де Варда, «несмотря на обилие онирических элементов в произведениях писателя, у него нет философии сна» (Спендель де Варда 1988, с. 306); думается, это не так. Соотношение между «сном» и «явью» вписывается у Булгакова в общую коллизию времени и вечности, явления и сущности, мнимого и истинного.

«Сон наряду со вставными новеллами является традиционным приемом введения текста в текст» (Лотман 1992—1993, т. 1, с. 158). Фабульные сны (как и прочие эпизоды активизации подсознания) выступают в булгаковских произведениях моментами выхода во внеисторическую реальность, прорыва к Истине. Столь же традиционная функция — контакт с царством мертвых: сны обретают таким образом профетический, «онироманти́ческий» характер. Однако то, что в произведениях Булгакова представлено как фабульные сны и т. п., на деле оказывается «снами во сне». Историческая реальность сама зачастую предстает как «онироидная», подобная сну; соответственно, время и пребывание в русле времени субстанционально подобны «сну наяву»; ср. в первой редакции «Бега» реплику Голубкова: «Проснемся. Все сны забудем, будем жить дома» (Булгаков 1990а, с. 470).

Фабульные события постоянно ставятся под сомнение в смысле их «подлинности». Так, в финале «Белой гвардии» выражаемое повествователем изумление ирреальностью произошедшего (*1,* 422) как бы придает всему «объективно» совершившемуся характер некоего страшного сна или страшного театра, в котором всё — видимость и лишь смерть настоящая[32]. Показательно, что впоследствии Булгаков будет изображать само написание романа как процесс «объективации» снов; ср. в наброске «Тайному Другу»: «Помнится, мне очень хотелось передать, как хорошо, когда дома тепло, часы, бьющие башенным боем в столовой, сонную дрему в постели, книги, и мороз, и страшного человека в оспе, мои сны» (*4,* 555). В «Записках покойника»: «Он (роман. — *Е. Я.*) зародился однажды ночью, когда я проснулся после грустного сна. Мне снился родной город, снег, зима, гражданская война... Во сне прошла передо мною беззвучная вьюга, а затем появился старенький рояль и возле него люди, которых нет уже на свете. <...> Так я начал писать роман. Я описал сонную вьюгу. Постарался изобразить, как поблескивает под лампой с абажуром бок рояля» (*4,* 405). Ср.

[32] Ср. суждение П. Пильского о романе, высказанное в 1940 г.: «Кроме двух своих названий ("Дни Турбиных", "Белая гвардия"), эта книга могла бы получить еще более удачное, более проникновенное название. Ее имя — *"Сны"*. <...> Снами окутан, овеян, отуманен весь роман. Повторяется одно и то же видение, повторяются одни и те же слова: "сонная дрема". Фон романа — ночной, и у этих ночей тоже сны. Да, роман символичен. Его выводы дышат философской идеей» (цит. по: Янгиров 1999, с. 72).

фрагмент письма от 31 декабря 1917 г., адресованного Н. Булгаковой-Земской: «Я спал сейчас, и мне приснился Киев, знакомые и милые лица, приснилось, что играют на пианино» (*5,* 390).

В повести «Собачье сердце» мотив сна намечен уже в самом начале, когда Шарик после обеда слушает монологи Преображенского, с трудом преодолевая дремоту: «слова на сонного пса падали, точно глухой подземный гул» (*2,* 145), и лишь окончательно заснув, он начинает мыслить вполне рационально: «Обо мне заботится, — подумал пес, — очень хороший человек. Я знаю, кто это! Он — добрый волшебник, маг и кудесник из собачьей сказки... Ведь не может же быть, чтобы все это я видел во сне? А вдруг сон! (Пес во сне дрогнул.) Вот проснусь, и ничего нет. Опять начнется подворотня, безумная стужа, оледеневший асфальт, голод, злые люди... Столовка, снег... Боже, как тяжко это будет!» (*2,* 147). С этими размышлениями явно «рифмуется» финал повести, где Шарик, забывший про все, что было после операции, опять-таки в полусне выражает уверенность, что «утвердился в этой квартире» (*2,* 208).

Точно так же забыты все страшные события в повести «Роковые яйца». В эпилоге романа «Мастер и Маргарита» говорится: «все было сделано не только для того, чтобы поймать преступников, но и для того, чтобы объяснить все то, что они натворили. <...> Представители следствия и опытные психиатры установили, что члены преступной шайки <...> являлись невиданной силы гипнотизерами» (*5,* 375). По существу, утверждается, что Москва в течение трех дней была погружена в сон.

По мнению В. Химич, действие повести «Дьяволиада» «представляет собой набор <...> поведенческих стереотипов сна» (Химич 1995, с. 100). Исследовательница подробно анализирует и онирические мотивы булгаковской драматургии: «Бег (Восемь снов)», «Блаженство (Сон инженера Рейна в четырех действиях)»; характерно, что к работе над «Блаженством» в декабре 1933 г. Булгаков приступил непосредственно после того, как 30 ноября были прекращены репетиции «Бега» во МХАТе. Ср. также замечание из письма Булгакова М. Рейнгардт от 1 августа 1934 г. по поводу постановки «Зойкиной квартиры»: «У зрителя должно остаться впечатление, что он видел сон в квартире Зойки, в котором промелькнули странные люди, произошли соблазнительные и кровавые происшествия, и все это исчезло» (*5,* 527). Позже, в романе «Записки покойника», сочинение второй пьесы (явно подразумевается «Зойкина квартира») будет представлено как воплощение неких болезненных видений: «Из-под полу по вечерам доносился вальс, один и тот же (кто-то разучивал его), и вальс этот порождал картинки в коробочке, довольно странные и редкие. Так, например, мне казалось, что внизу притон курильщиков опиума, и даже складывалось нечто, что я развязно мысленно называл — "третьим действием". Именно сизый дым, женщина с асимметричным лицом, какой-то фрачник, отравленный дымом, и

подкрадывающийся к нему с финским отточенным ножом человек с лимонным лицом и раскосыми глазами. Удар ножом, поток крови. Бред, как видите!» (*4,* 519).

Историческая реальность у Булгакова принципиально онирична, но именно потому она может возвращаться в своем «первозданном», физически осязаемом виде в снах и может быть «восстановлена», объективирована в художественном произведении — литературном или сценическом. Реальность «остраненная», отрефлектированная, эстетизированная — это реальность «запредельная»; поэтому потусторонняя (вневременная) реальность, реальность сна и художественная реальность в булгаковских произведениях оказываются предельно сближены, местами отождествлены. Возвращаясь к фабульным мотивам активизации подсознания персонажей, можем повторить, что эти ситуации «сна во сне» означают выход из времени и подключение к высшей реальности: они в известном смысле достовернее «оничной» яви и не усугубляют неопределенность «зыбкого времени», а, наоборот, снимают ее, обозначая точки разрыва времени и приобщения к вечности. Эти эпизоды, когда, по словам Гамлета, «покров земного чувства снят», воплощают традиционный мотив «смерти-пробуждения», восходящий к Цицерону[33] (Цицерон 1888, с. 152), а из русских писателей, чье влияние испытал Булгаков, отчетливо выраженный в произведениях Л. Толстого (Толстой 1928—1958, т. 12, с. 64) и Андреева (Андреев 1990, с. 392—393). Смерть / воскресение героев «Белой гвардии» (Най-Турс, Николка) и «Мастера и Маргариты» выглядят как полное «пробуждение»: «Прошлое, тот мир, в котором Мастер жил, оказывается представленным как *сон* и как сон — исчезает» (Гаспаров 1994, с. 65). Сны и грезы, завершающие первый и последний булгаковские романы, не только подчеркивают «онироидность» исторической реальности, но и обозначают выход в вечность. Точно так же в пьесе «Бег» Серафима в тифозном бреду произносит перед Хлудовым то, в чем он боится сам себе

[33] Говоря о «Сне Сципиона», Д. Молок обращает внимание на непроясненность «онтологической природы» той реальности, которая нарисована Цицероном: «Для нашей темы существенно важно, что это "космическое откровение", совершенно не поддающееся психоанализу, принадлежит к той категории *видений*, которая была весьма распространена в Средневековье. А. Я. Гуревич определил ее как "'Божественную комедию' до Данте". Академик И. Ю. Крачковский, переводчик и комментатор Корана, отказывался в иных случаях определить, во сне ли происходит событие, а арабисты до сих пор предпочитают говорить о ми'радже как о литературном жанре. Иоанн Богослов созерцал свое видение на Патмосе "в духе", и комментаторы Апокалипсиса называют его лишь "тайнозрителем". Сон Сципиона (и у Цицерона, и у Макробия) в оригинале somnium (не visum), и этим определением оба автора сообщают только, что Сципион спит, а не бодрствует. Мы видим, что точное психофизиологическое определение "космического откровения" ускользает, оно как бы маскируется древними авторами. <...> Зато очень отчетливо выступает литературная жанровая природа этих видений, от "Сна Сципиона" до "Божественной комедии"» (Молок 1994, с. 36).

признаться (*3,* 235); ей вторит Крапилин, впавший в странную прострацию; и характерна его реакция после произнесенной филиппики: «(*Вдруг очнулся, вздрогнул, опустился на колени, говорит жалобно.*) Ваше высокопревосходительство, смилуйтесь над Крапилиным! Я был в забытьи!» (*3,* 237).

14

Идея близости сна — смерти — театра варьируется Булгаковым в различных фабульных конфигурациях. Так, в двух произведениях, явно ориентированных на топику «замогильных записок»: «Морфии» и «Записках покойника», — феномен «двойного» сна явно связан с «театральным» началом. «Коробочка» Максудова, с помощью которой он, создавая пьесу, воскрешает ушедшую жизнь и умерших людей, начинается с того, что сны фактически «встраиваются» в реальность, переструктурируя хронотоп окружающего Максудова мира: «Родились эти люди в снах, вышли из снов и прочнейшим образом обосновались в моей келье. <...> Тут мне стало казаться по вечерам, что из белой страницы выступает что-то цветное. Присматриваясь, щурясь, я убедился в том, что это картинка. И более того, что картинка эта не плоская, а трехмерная. Как бы коробочка, а в ней сквозь строчки видно: горит свет и движутся в ней те самые фигурки, что описаны в романе» (*4,* 434). С этого начинается «крестный путь» Максудова, приведший его к самоубийству. «Зародыш» этой сюжетной схемы содержится в рассказе «Морфий», где Поляков в самом начале своей болезни (опять-таки завершившейся самоубийством) видит «двойные сны»[34] с «театральным» сюжетом: «Основной из них, я бы сказал, стеклянный. Он прозрачен. <...> Я вижу жутко освещенную рампу, из нее пышет разноцветная лента огней. Амнерис, колыша зеленым пером, поет. <...> Сквозь переливающиеся краски "Аиды" выступает совершенно реально край моего письменного стола, видный из двери кабинета, лампа, лоснящийся пол, и слышны, прорываясь сквозь волну оркестра Большого театра, ясные шаги, ступающие приятно, как глухие кастаньеты.

Значит, восемь часов — это Анна К. Идет ко мне будить меня и сообщить, что делается в приемной» (*1,* 160). Примечательно, что герой «Морфия» сам сопоставляет данный феномен своего сознания с эпизодом «Войны и мира», где

[34] Ср. феномен «двойного видения», отмеченный в дневнике Булгакова 23/24 декабря 1924 г.: «Я смотрел на лицо Р. О. и видел двойное видение. Ему говорил, а сам вспоминал... Нет, не двойное, а тройное. Значит, видел Р. О., одновременно — вагон, в котором я ехал не туда, и одновременно же — картину моей контузии под дубом и полковника, раненного в живот. <...> Так вот, я видел тройную картину. Сперва — этот ночной ноябрьский бой, сквозь него — вагон, когда уже об этом бое рассказывал, и этот бессмертно-проклятый зал в "Гудке"» (Булгаков 1997, с. 75).

«описано, как Петя Ростов в полусне переживал такое же состояние». Однако необходимо учитывать, что пребывание толстовского героя «в волшебном царстве, в котором все возможно», его приобщение к космической музыкальной гармонии, когда Петя, подобно Творцу, «руководит этим огромным хором инструментов» (Толстой 1928—1958, т. 12, с. 147), равнозначно утрате «индивидуального» существования, т. е. предвосхищает личную смерть, которая вскоре и настигает младшего Ростова. Возможно, не случайно знáком близкого «ухода» оказывается для толстовского героя фуга — «хотя Петя не имел ни малейшего понятия о том, что такое фуга» (там же); слово «фуга» этимологически связано со значениями «бег», «побег»: для героев Толстого и Булгакова услышать такую музыку — значит оказаться на грани «посюстороннего» и «потустороннего» существования, сделать шаг в вечность.

Подобному мировосприятию булгаковских персонажей соответствует и авторская установка самого писателя, прослеживаемая в «Морфии» и «Записках покойника»: в обоих случаях — двойное самоостранение, «раздвоение» собственного образа (Бомгард / Поляков, Публикатор / Максудов) и взгляд на возможную собственную судьбу из «другой» жизни, из «посмертной» реальности. С этой точки зрения, Поляков и Максудов подобны экспериментальным существам или актерам, воплощающим один вариант из многих. Интересно, что в обоих случаях «умершее я» получает имя Сергей. Сергеем зовут и Голубкова в пьесе «Бег» — героя из «снов», т. е. как бы из потусторонней реальности. Имя Сергей Николаевич носит и эпизодический персонаж романа «Белая гвардия» — ассистент-медик, которого Николка и Ирина Най встречают в анатомическом театре, придя туда в поисках тела Най-Турса: «Николка снял фуражку и разглядел <…> пучок страшного острого света, падавшего на стол, а в пучке черную бороду и изможденное лицо в морщинах и горбатый нос. <…> Еще вдали увидал высокого человека в жреческом кожаном фартуке и черных перчатках. Тот склонился над длинным столом, на котором стояли, как пушки, светлея зеркалами и золотом в свете спущенной лампочки, под зеленым тюльпаном, микроскопы» (*1*, 404). Имя медика вызывает ассоциации с Сергеем Николаевичем Булгаковым, знаменитым религиозным философом и богословом, а через это «посредство» — и с его однофамильцем, самим автором. Хотя нет деталей, которые свидетельствовали бы о портретном сходстве между автором романа и «высоким человеком» по имени Сергей Николаевич, однако этот «жрец» и помощник хозяина «царства мертвых» (не лишенный демонического оттенка[35]) может считаться своеобразным «автопортретом» доктора М. Булгакова — ср. в ранней редакции финала «Белой гвардии»: «Турбин, таинственно погруженный в свои склянки и бумажки, сидел, окрашенный зеленым светом, у себя в спальне» (*1*, 535). Вспомним также эпизод рассказа «Морфий», где Бомгард во сне видит главного героя: «Вон стоит Сережка Поляков <...> над цинковым столом, а на столе труп» (*1*, 153). Сергей Поляков — персонаж явно автобиографический (ср., кстати, известное звуковое подобие фамилий Поляков — Булгаков), и в рассказе он предстает как «двойник» ассистента из «Белой гвардии». Можно сказать, что имя «Сергей» столь же значимо для Булгакова в качестве «автобиографического», как и имя «Алексей» (исключение составляет в «Белой гвардии» Тальберг, которого зовут Сергеем Ивановичем: он хоть и «родственник» Турбина-старшего, но отнюдь не его «второе я»). Два этих имени у Булгакова «взаимозаменяемы»; так, в «Записках покойника» в комичном эпизоде в конторе Независимого Театра мальчик, объевшийся шоколадом, назван Алешей — при том, что прототипом его явился пасынок Булгакова по имени Сережа (Лакшин 1987, с. 20).

[35] «Работа врача или биолога-экспериментатора всегда рисуется у Булгакова в ореоле таинственности и притягательности» (Чудакова 1976, с. 131).

Сближение театра с потусторонней реальностью, возможно, обусловленное влиянием «Фауста» Гете (Смелянский 1989, с. 400), проявляется и в пристрастии Булгакова к «театрализованным» шествиям в жанре «марша фюнебров» (такое название носила одна из глав первой редакции «романа о дьяволе» — Булгаков 1992, с. 510). Ср. начало «Похождений Чичикова»: «Диковинный сон... Будто бы в царстве теней, над входом в которое мерцает неугасимая лампада с надписью "Мертвые души", шутник сатана открыл двери. Зашевелилось мертвое царство, и потянулась из него бесконечная вереница» (*2*, 280). В «Белой гвардии» словосочетание «анатомический театр» дополнительно получает прямое и потому мрачно-каламбурное значение, которое впоследствии, в романе «Мастер и Маргарита», в полной мере реализуется в сцене бала. Что касается «Записок покойника», то здесь «театр, увиденный с "порога" исчезающей жизни» (Смелянский 1989, с. 393), представляется «покойнику» Максудову прямо-таки царством теней (там же, с. 395). Причастность к этому царству означает не только близость к смерти, но и близость к Истине.

15

Исследователями булгаковского творчества подробно рассмотрены такие вопросы, как разновидность и структура снов в произведениях Булгакова, соотношение в них черт эпоса и драмы (см.: Спендель де Варда 1988; Химич 1995). Мы рассмотрим в виде примеров к вышесказанному лишь несколько онирических мотивов.

В ряде случаев сны различных персонажей в пределах одного произведения тематически пересекаются, фабульно взаимодействуют. Так, в «Белой гвардии» часовому у бронепоезда в финале снится «тот же» сон, что Алексею — в начале

романа (Яновская 1983, с. 137)[36]: и там, и тут появляется Жилин и возникает картина рая; однако характерно, что между моментами экспликации двух снов — более полутора месяцев фабульного времени. Разумеется, во внеисторической реальности законы движения времени не действуют. Так, «срезанный пулеметным огнем <...> в 1916 году на Виленском направлении» эскадрон белградских гусар (*1*, 233), которым командовал Най-Турс, как это явствует из рассказа Жилина, ожидает своего командира в преддверии рая «не более минуты» (*1*, 235), хотя в земном масштабе времени проходит более двух лет; тут же является Николка (который «на земле» еще не погиб), а также ожидается близкое появление красных, которые погибнут под Перекопом — т. е. почти через два года (Milne 1990, с. 87—88). Говоря обо всей совокупности «онирических» эпизодов в первом романе Булгакова, мы не имеем возможности расположить их фабулы в самостоятельной хронологической последовательности: возможна лишь «привязка» к событиям «исторического» плана романа, по отношению к которым сны и видения выполняют комментирующую и прогностическую функцию.

Явный признак «диффузии» сновидений — наличие одинаковых деталей в снах Алексея и Василисы, снящихся героям одновременно. Домохозяину видится, что «приехал Лебідь-Юрчик верхом на коне и какие-то Тушинские Воры с отмычками вскрыли тайник» (*1*, 204), а в «параллельном» сне Алексея Жилин рассказывает о том, как «подъезжает <...> господин эскадронный командир рысью на Тушинском Воре» (*1*, 235). Общие мотивы здесь — верховая езда и кличка «Тушинский Вор», которая слабо связана с эпизодом ограбления Василисы («самозванство» бандитов, выдающих себя за петлюровцев?), но вполне приемлема как действительное имя коня Най-Турса. Можно сказать, что реалии будущей (по отношению к моменту сна) судьбы Василисы[37] дополнены деталями, «просочившимися» с верхнего этажа.

Подобным же образом в романе «Мастер и Маргарита» «переродившемуся» Ивану Бездомному в больничной палате снится то, что ранее открылось Мастеру: второй фрагмент романа мастера (гл. 16 — «Казнь») представлен как сон Ивана (*5*, 167). В финале профессору Понырева снится тот же сон, что в «ершалаимской» фабуле — Пилату (*5*, 309, 383); кроме того, «лунные» грезы явно сближают его с Николаем Ивановичем, нижним соседом Маргариты.

[36] Как отмечает В. Руднев, если один и тот же сон снится двум людям, то в христианской традиции это означает скорую смерть одного из них; в пример приводится сон, приснившийся Анне Карениной и Вронскому перед гибелью героини (Руднев 1993, с. 15—16); по аналогии можно предположить, что автор «Белой гвардии» намекает на будущую смерть красноармейца-часового: видимо, его ожидает «красный рай», приготовленный, по словам Жилина, для погибших под Перекопом. Кстати, подобное явление можно наблюдать и в романе «Мастер и Маргарита»: рассказ Воланда воспринимается Бездомным и Берлиозом как сон (*5*, 44), и, возможно, феномен «общего» сна оказывается предзнаменованием близкой смерти председателя Массолита.

[37] Возможно, здесь предрекается смерть персонажа: Булгакову было известно, что В. П. Листовничий, владелец дома № 13 по Андреевскому спуску, в котором жила семья Булгаковых, погиб в годы гражданской войны.

Феномен «общего» сна в произведениях Булгакова сопоставим с наблюдениями над формами ассоциаций сна с потусторонним миром в традиционных культурах. «Классическим примером в этом отношении может служить так называемое "время сновидения" ("the Dream Time", "the Dreaming") <...> — комплекс представлений о первоначальном мифическом времени (времени тотемных предков), которое является в сновидениях, так же как и в ритуалах полагается одной и той же для разных сновидцев, и знаменательно, что, обсуждая свои сны, люди могут поправлять друг друга <...> люди во сне оказываются как бы в одной и той же действительности, в одном и том же сакральном мире и, соответственно, обмениваются опытом, уточняя свои представления об этой действительности»; «Сновидения в подобных случаях объединяют членов социума: предполагается, что разные люди видят, в сущности, один и тот же сон, варьируемый лишь в деталях. Это разительно противоречит обычному — по крайней мере, для европейского мышления — представлению об индивидуальности сна, сформулированному еще Гераклитом <...> и, вслед за ним, Кантом» (Успенский 1994а, т. 1, с. 35—36).

16

Обращает на себя внимание изоморфизм эпизодов снов в различных булгаковских романах. Таковы, например, сон Алексея Турбина / часового-красноармейца и сон персонажа «Мастера и Маргариты» Никанора Ивановича Босого[38],

[38] По мнению Б. Гаспарова, Босой пародийно соотнесен с Иешуа и Мастером (см.: Гаспаров 1994, с. 39, 65, 76). Отметим, что в ранней редакции романа, где судьба Мастера, видимо, была непосредственно связана с домом на Садовой, Босому отводилась некая зловещая роль; ср.: «Исчезнет из памяти дом на Садовой, страшный Босой...» (Булгаков 1992, с. 328). Босой — председатель жилтоварищества в «бесовском» доме; как замечают исследователи, этот «инфернальный» домоуправ состоит в «родственных» отношениях с Иваном Грозным, царем-«Антихристом», по линии жены, Марьи Нагой (Каганская и Бар-Селла 1984, с. 38); ср. также «двойничество» управдома Ивана Васильевича Бунши и царя Ивана Васильевича Грозного в пьесе «Иван Васильевич». С другой стороны, фамилия персонажа явно перекликается с псевдонимом «Бездомный» (ср. реальные псевдонимы 1920-х годов: «Бедный», «Голодный» и т. п.), а имя, Никанор Иванович, — с именами Бездомного / Понырева и нижнего соседа Маргариты: Иван Николаевич, Николай Иванович. Явно сходны и последствия встречи с «нечистой силой»: так, узнав о смерти виденного во сне Куролесова, «в тот же вечер Никанор Иванович, на которого смерть артиста навеяла массу тягостных воспоминаний, один, в компании только с полной луной, освещающей Садовую, напился до ужаса. И с каждой рюмкой

Характерно особое положение этих фрагментов в композиции обоих произведений: они выглядят своеобразными «вставными новеллами» (*5*, 651). В одном случае перед нами рай, в другом — «чистилище» (сколь бы пародийный характер ни приобретало это слово в аспекте темы «сдачи валюты»). Сходен «декор» двух сцен; в одном романе — с мистериальным, в другом — с «мистериально-буффонадным» оттенком; ср. в финале «Белой гвардии»: «занавес бога» (*1*, 427), «небосвод невиданный. Весь красный, одетый Марсами в их живом сверкании» (*1*, 425); в сне Босого — бархатный занавес, «по темно-вишневому фону усеянный, как звездочками, изображениями золотых увеличенных десяток» (*5*, 157). Жилин рассказывает Алексею об апостоле Петре (*1*, 234), Босого же подводят к «лакированным дверям» какие-то люди с золотыми трубами в руках» (*5*, 157): конечно, здесь обыгрывается жаргонное значение слова «архангелы»[39]. Кстати, Булгаков в своих произведениях неоднократно придавал работникам правоохранительных органов «райский» облик; так, в очерке «Столица в блокноте» милиционер назван «ангелом-хранителем, у которого вместо крыльев за плечами помещалось небольшая, изящная винтовка» (*2*, 262); в повести «Роковые яйца» один из чекистов напоминает «ангела в лакированных сапогах» (*2*, 68).

«Райский» сон снится в «Белой гвардии» автобиографическому герою. Заслуживает внимания гипотеза П. Абрахама, который полагает, что в романе «Мастер и Маргарита» в главе «Сон Никанора Ивановича» конферансье-«следователь» — это автопортрет самого Булгакова[40]: «Из кулис вышел тут артист в

удлинялась перед ним проклятая цепь ненавистных фигур» (*5*, 379). Можно предположить, что все последующие весенние полнолуния окажутся для Босого столь же мучительны, как и для его «двойников».

[39] Вспомним здесь финал гоголевской комедии: явление Жандарма, сообщающего о прибытии «истинного Ревизора», аналогично призыву архангела, возвещающего Страшный Суд: «Сам Господь при возвещении, при гласе Архангела и трубе Божией, сойдет с неба, и мертвые во Христе воскреснут прежде» (1 Фес. 4: 16). Ср. пародию Н. Евреинова на Г. Крэга, якобы осуществившего постановку гоголевского «Ревизора»: «На авансцене, у порталов, Свистунов и Держиморда в виде крылатых ангелов трубят в трубы» (Театральная пародия 1976, с. 629—630). В романе Е. Замятина «Мы»: «Кто знает: может быть, именно их, Хранителей, провидела фантазия древнего человека, создавая своих нежно-грозных “архангелов”, приставленных от рождения к каждому человеку» (Замятин 1990, т. 2, с. 34).

[40] То, что писатель, несмотря на сложность своих отношений с властями, в сцене сна Босого как бы предполагает возможность «самоотождествления» с правоохранительными органами (причем именно в варианте «мистическом»), не вызывает удивления, если вспомнить, например, финал «Похождений Чичикова»: «И вот тут (чего во сне не увидишь!) вынырнул, как некий бог на машине, я и сказал:

смокинге, гладко выбритый и причесанный на пробор, молодой и с очень приятными чертами лица»; далее говорится, что у него голубые глаза (*5*, 158, 160). «Булгаков, как известно, в 20-х гг. сам выступал как конферансье[41]; описание внешности голубоглазого человека[42] совпадает с описанием автобиографического героя “Записок юного врача” в рассказе “Пропавший глаз”. Такое включение автора в произведение типично для изобразительного искусства, “автопортрет” обычно помещается в периферийной части холста» (Abraham 1993, с. 170). Ср. также фельетон 1924 г. «Египетская мумия»: «И мы пришли в помещение. Появился в голубом свете молодой человек <…> Молодой человек вежливо пригласил» (*2*, 474). В рассказе «Воспаление мозгов»: «И вдруг выходит из-за угла заведующий детдомом. Светлая личность. Описать его. Ну, предположим, такой: молодой, голубые глаза. Бритый? Ну, скажем, бритый» (*2*, 636).

Характерно сходство сна Босого с явно автобиографическими эпизодами «Записок на манжетах» («Камер-юнкер Пушкин» и «История с великими писателями»), в которых герой-рассказчик выступает как докладчик и лектор-конферансье на пушкинском вечере. В обоих произведениях фигурируют «Маленькие трагедии»: инсценировка «Моцарта и Сальери» и актерское чтение «Скупого рыцаря». В обоих случаях герои-«бенефицианты» склонны возлагать вину за свой «неудавшийся номер» (*5*, 160) на Пушкина; в «Записках…» говорится: «пропал из-за Пушкина, Александра Сергеевича, царство ему небесное!» (*1*, 480); в «Мастере и Маргарите» Босой заявляет: «Пусть Пушкин им сдает валюту» (*5*, 166), «Пушкина ругает на чем свет стоит и все время кричит: “Куролесов, бис, бис!”» (*5*, 131); ср., кстати, в «Записках…» одобрительные крики зала «Bis!!!» по адресу Сальери, отравившего Моцарта (*1*, 486). Разница в том, что Босой по выходе из лечебницы Стравинского «возненавидел <…> поэта Пушкина» (*5*, 379), чего с героем «Записок на манжетах», кажется, не произошло.

Сходный «автопортрет», судя по всему, имеется в повести «Дьяволиада»: «Он музыкально звякнул ключом в замке, выдвинул ящик и, заглянув в него, приветливо сказал:

— Пожалте, Сергей Николаевич.

— Поручите мне. <...> Тут я и начал (в жизни не видел приятнее сна!). <...> И стало тихо и чисто» (*2*, 240—241).

[41] В письме к Н. Земской от 18 апреля 1922 г. он сообщал, что служит «конферансье в маленьком театре» (*5*, 414).

[42] «Голубые глаза» конферансье, испускающие свет, подобный рентгеновским лучам (*5*, 160, 164), вызывают в памяти эпизод разговора Алексея Турбина с Жилиным:

« — Какой же он такой?

Глаза Жилина испустили лучи <...> — Лик осиянный, а какой — не поймешь... <...> Ну, а уж как говорит, такая радость, такая радость... И сейчас пройдет, пройдет свет голубой... Гм... да нет, не голубой (вахмистр подумал), не могу знать. Верст на тысячу и сквозь тебя» (*1*, 236).

И тотчас же из ясеневого ящика выглянула причесанная, светлая, как лен, голова и синие бегающие глаза. За ними изогнулась, как змеиная, шея, хрустнул крахмальный воротничок, показался пиджак, руки, брюки, и через секунду законченный секретарь, с писком "Доброе утро" вылез на красное сукно. Он встряхнулся, как выкупавшийся пес, соскочил, заправил поглубже манжеты, вынул из карманчика патентованное перо и в ту же минуту застрочил» (*2,* 34). Булгаков, как известно, осенью 1921 г. работал секретарем ЛИТО Главполитпросвета; а учитывая то, что говорилось выше об имени «Сергей», имеем еще больше оснований видеть здесь в образе секретаря самого автора «Дьяволиады».

Вспомним и эпизод в конторе Фили из романа «Записки покойника»: здесь возникает персонаж, «на сцене» не присутствующий и изображаемый, так сказать, «негативно» (в духе драмы «Александр Пушкин»). Образ матери объевшегося мальчика, «очень хорошенькой дамы в великолепно сшитом пальто», которую Филя называет Мисси (*4*, 476), — «шарж» на Е. С. Булгакову: «Это — Лена, еще когда она не была его женой. Благополучная, капризная дамочка!» (Ермолинский 1990, с. 122; см. также: Лакшин 1987, с. 20); «Мыся» — одно из ее домашних имен: оно встречается, например, в одной из сохранившихся записок Булгакова (*5*, 507). С другой стороны, имя вызывает ассоциации с романом Л. Толстого «Воскресение»: здесь Мисси — девушка, которую прочат в невесты Нехлюдову, олицетворение фальшиво-«театрального» светского общества; эта шутливая реминисценция включена в общую тему «мира-театра», которая в «Записках покойника» является основной. В булгаковском романе Мисси из конторы Фили звонит мужу, чей «эскизный» образ (стало быть, «автопортрет» самого Булгакова) выстраивается из ее реплик: «Ну, как у тебя? А к нам я сегодня Филю позвала пирожки есть. Ну, ничего. Ты поспи часок. Да, еще Аргунин напросился... Ну, неудобно же мне... Ну, прощай, золотко. А что у тебя голос какой-то расстроенный?» Слушая этот разговор, Максудов воображает себе «квартиру этой неизвестной дамы»: «Мне казалось почему-то, что это огромная квартира, что в белой, необъятной передней на стене висит в золотой раме картина, что в комнатах всюду блестит паркет. Что в средней рояль, что громадный ков…» (*4*, с. 478). Комический эффект основан на контрасте между реальным Булгаковым и тем заведомо неадекватным образом, который писатель заставляет выстроить героя-рассказчика[43], шутливо рисуя через «посредство» Максудова собственное жилище в небывало фешенебельном виде.

[43] Прием «мысленного» портрета, создаваемого по косвенным и обрывочным данным, впервые был использован Булгаковым задолго до «Записок покойника» — во второй части «Записок на манжетах»; здесь «наивный» герой-рассказчик, приехавший в Москву, встречает афишу с огромными буквами «ДЮВЛАМ» («двенадцатилетний юбилей Владимира Маяковского») и пытается по этой афише домыслить портрет юбиляра: «Никогда его не видел, но знаю… знаю. Он лет сорока, очень маленького роста, лысенький, в очках, очень подвижной.

18

Возвращаясь к сну Босого, следует заметить, что «внутренняя форма» слова «чистилище» легко ассоциируется со словом «баня» (ср. обыгрывание подобной ассоциации в комедиях В. Маяковского, от «Мистерии-буфф» до «Бани»): это «баня возрождения и обновления Святым Духом» (Тит. 3: 5), «баня пакибытия» — святое крещение. В редакции «Мастера и Маргариты» 1935 г. (соответствующая глава имеет здесь название «Что снилось Босому») мотив «купания-перерождения», ритуального воскрешения в обновленном виде звучал более интенсивно: «Никанор Иванович глянул на раскаленное солнце над Садовой улицей и вдруг сообразил, что прежняя его жизнь кончена, а начинается новая. <...> Никанор Иванович неожиданно понял, что человек после тюрьмы не то что становится новым человеком, но даже как бы обязан им стать. Как будто бы внезапно макнули Никанора Ивановича в котел, вынули, и стал новый Никанор Иванович, на прежнего совершенно не похожий» (Булгаков 1992, с. 308). В последней редакции о «бане» напоминает наличие в «театре» мужского и женского отделений (*5,* 158, 165); вспомним сон Алексея Турбина и рассказ Жилина о том, что в «мужской» рай «бабам» вход запрещен — хотя апостол Петр к нарушениям порядка относится вполне либерально (*1,* 234).

Аналогия «тюрьма — театр» проявляется в каламбурной реплике героя комедии «Иван Васильевич», вора Жоржа Милославского: «Я артист государственных больших и камерных театров» (*3,* 432). Что касается «Мастера и Маргариты», то сочетание в эпизоде сна Босого мотивов тюрьмы, увещевания-проповеди, театра и бани вызывает ассоциации с одной из сцен романа Я. Гашека «Похождения бравого солдата Швейка»[44]. Его герой вместе с сокамерниками по гарнизонной тюрьме присутствует в часовне на проповеди: «В шестнадцатой Швейк застал двадцать мужчин в одних подштанниках[45]. <...> Если бы подштанники

Коротенькие подвернутые брючки. Служит. Не курит. У*него большая квартира, с портьерами, уплотненная присяжным поверенным, который теперь не присяжный поверенный, а комендант казенного здания. Живет в кабинете с нетопящимся камином. Любит сливочное масло, стихи и порядок в комнате. Любимый автор — Конан Дойль. Любимая опера — "Евгений Онегин". Сам готовит себе на примусе котлеты. Терпеть не может поверенного-коменданта и мечтает, что выселит его рано или поздно, женится и славно заживет в пяти комнатах» (*1,* с. 492). Созданный здесь образ «Маяковского» вызывающе «антифутуристичен»: его главная черта — приверженность к «быту» во всех проявлениях (подробнее см.: Яблоков 1994, с. 8—10). Обратим внимание, что в романе «Записки покойника» тоже акцентируется бытовой аспект («квартирный вопрос»).

[44] Роман в переводе Г. Зуккау был издан в СССР в 1926 и 1928 гг.; в 1929 г. вышел перевод П. Богатырева.

[45] Вспомним, что именно в «полосатых кальсонах», надеясь, что «они сойдут за летние брюки» (*5,* 54), пробирается по Москве Иван Бездомный, которого затем в «Грибоедове» прини-

были чистые, а на окнах не было решеток, то с первого взгляда могло бы показаться, что вы попали в предбанник.<...> Шестнадцатую камеру водили в часовню в одних подштанниках, так как им нельзя было позволить надеть брюки, — это было связано с риском, что кто-нибудь удерет. Настал торжественный момент. Двадцать ангелочков в белых подштанниках поставили у самого подножия кафедры проповедника» (Гашек 1963, с. 108, 111). Дальнейшая сцена проповеди фельдкурата Каца перекликается с эпизодом «увещевания» арестантов в сне Босого. Интересно, что в одной из ранних редакций булгаковского романа на сцене в конце концов тоже появляется священник — отец Аркадий Элладов, проповедь которого, конечно, имеет ту же направленность, что и речь конферансье-следователя: «Сдавайте валюту» (Булгаков 1992, с. 317).

Таким образом, эпизод сна, воплощающий сложный мотив «театра / тюрьмы / чистилища / бани», развитый в романе «Мастер и Маргарита», намечен уже в «Белой гвардии». Ранее отмечалось, что сон Алексея Турбина не «индивидуален» — он снится и находящемуся этажом ниже Василисе; это открывает дополнительные мотивные связи со сном Босого, поскольку, во-первых, домохозяин — функциональный «предшественник» председателя жилтоварищества, а во-вторых, со сном Василисы прямо связан мотив отъема денег: ср. «вскрытый тайник» (*1,* 204) и «доллары в вентиляции» (*5,* 100).

Своеобразным аналогом двух «театрализованных» снов в первом и последнем романах Булгакова выглядит в «Записках покойника» фрагмент, где повествуется о Филиппе Филипповиче Тулумбасове. Булгаков дает герою имя «жреца» из повести «Собачье сердце» и наделяет его должностью вполне «жреческой» — «заведующий внутренним порядком» (*4,* 470). Подобно кабинету Преображенского, где горит «лампа под тяжелым зеленым колпаком» (*2,* 186), «у Филиппа Филипповича всегда был вечер с горящей лампой под зеленым колпаком» (*4,* 471). Подчеркиваются сверхъестественные коммуникативные способности Фили (*4,* 472), его всемогущество и всеведение: «Все пришедшие просили у Филиппа Филлиповича, все зависели от его ответа. <...> Умудрившись, я понял, что передо мною человек, обладающий совершенным знанием людей. <...> Он знал людей до самой их сокровенной глубины. Он угадывал их тайные желания, ему были открыты их страсти, пороки, все знал, что было скрыто в них, но также и доброе» (*4,* 472—473). Филя выступает как «привратник рая»[46] (Смелянский 1989, с. 400). Сопоставляя эпизод «Записок покойника» со сном Босого, отметим, что два курьера рядом с двумя неумолкающими телефонами (*4,* 470) явно напоминают двух спутников Никанора Ивановича, которые у дверей играют ему на золотых трубах (*5,* 157). В «Записках покойника» тоже появятся «золотые раструбы» — в сцене похорон пожарного, которыми распоряжается Филя (*4,* 475—476). Да и его внешность, «приятное круглое лицо» (*4,* 471), напоминает облик «конферансье», у которого «очень приятные черты лица» (*5,* 158).

Сцену с Филей объединяет с первым сном Алексея Турбина то, что в обоих этих эпизодах даны «списки» беглецов «в рай». В «Белой гвардии» «апокалиптическое смятение людей, беспорядочно движущиеся переселенцы увидены и представлены автором в образе карнавальной толпы»[47] (Химич 1995, с. 60); такая же «толпа» возникает и в «Записках покойника» (*4,* 471, 473—474), где «перед Филей проходит “вся страна”. Булгаков дважды и подробнейшим образом перечисляет тех, кто штурмует райские двери; и всех их Филя мгновенно сортирует по ярусам, балконам и партеру не хуже того, кому поручена аналогичная операция в библейском варианте. Собственно говоря, писатель и не скрывает дерзкого уподобления» (Смелянский 1989, с. 400).

Показательно, что Булгаков неожиданно возобновил работу над списком «бегущих» в романе «Записки покойника» в 1939 г., за несколько месяцев до смерти (там же, с. 412). Именно в это время в его творческом сознании активизировалась «матрица» романа «Белая гвардия»: редактируя «Мастера и Маргариту», он в мае 1939 г. диктует Эпилог, в котором линия Бездомного / Понырева явно выстраивается по аналогии с линией Русакова, а отношения братьев и сестры Турбиных оказываются «продолжены» в отношениях Мастера, Маргариты и Ивана Бездомного / Понырева (подробнее об этом — в гл. V и VI). Очевидно, и

мают за привидение (*5,* 63). В «Белой гвардии» сон Алексея Турбина предварен явлением «кошмара» в клетчатых брюках (*1,* 217). В повести «Дьяволиада» инфернальные мотивы прямо сочетаются с «кальсонной» темой (*2,* 13—15). «В кальсонах лимонного цвета» (*3,* 267) является в парижскую квартиру Корзухина генерал Чарнота. Ср. также в «Записках покойника» реплики телефонного разговора режиссера Полторацкого: «— Мне все равно… я человек без предрассудков… Это даже оригинально — приехать на бега в подштанниках. Но Индия не примет… Всем сшил одинаково — и князю, и мужу, и барону… Совершенные подштанники и по цвету и по фасону!.. А вы скажите, что нужны брюки. Мне нет дела! Пусть переделывают» (*4,* 465).

[46] Пародийный образ «райских врат» и их «хранителей» возникает в эпизоде, когда Максудов идет на совещание основоположников и старейшин: «Мне стало казаться, что вокруг меня бегают тени умерших. <...> Какая-то фигурка в пиджачке устремилась было к двери, но Демьян Кузьмич взвизгнул и распялся на двери крестом, и фигурка шарахнулась, и ее размыло где-то в сумерках.

— Пропустить! — шепнул Федя и исчез. <...> А у дверей, ведущих в кабинет дирекции, стояла Менажраки в зеленом джемпере, с бриллиантовым крестиком на шее и большой связкой блестящих ключей на кожаном лакированном поясе» (*4,* 498—499).

[47] При этом, как показал М. Петровский, описание «бегущих» в романе явно напоминает соответствующий эпизод «Рассказа об Аке и человечестве» Е. Зозули, опубликованного в киевском журнале «Зори» в 1919 г. (Петровский 1991б, с. 4—6).

образ рая из «Белой гвардии» сказался в попытке переработать «райский» эпизод «театрального романа».

19

Коснемся еще одного важного типа сна в булгаковской прозе: это, так сказать, «искупительный» сон, в котором мотив перерождения / раскаяния и прорыва к Истине явлен в радикальном варианте. В «Белой гвардии» обращают на себя внимание два финальных эпизода, в одном из которых видим Ивана Русакова — строго говоря, не спящего, но как бы грезящего, выключенного из «временной» реальности: «По мере того, как он читал потрясающую книгу, ум его становится как сверкающий меч, углубляющийся в тьму. <...> Он видел синюю, бездонную мглу веков, коридор тысячелетий. И страха не испытывал, а мудрую покорность и благоговение» (*1,* 426). Намеченный здесь мотив «лунной дороги» коррелирует с цицероновским образом Млечного Пути, «собрания уже живых людей», и предвосхищает сны Пилата и Ивана Бездомного / Понырева в последнем романе. Однако финальный сон Петьки Щеглова тоже обретет в «Мастере и Маргарите» своеобразное продолжение. Петька оказывается «идеальным двойником» главного героя «Белой гвардии», который в своем втором сне (как и в первом, рассмотренном выше) не может обрести желанной свободы: «Беззвучно стреляли, и пытался бежать от них Турбин, но ноги прилипали к тротуару на Мало-Провальной, и погибал во сне Турбин» (*1,* 423). В сне мальчика мотив получает катартическое развитие: «Петька был маленький <...> И сон привиделся ему простой и радостный <...> Будто бы шел Петька по зеленому большому лугу, а на этом лугу лежал сверкающий алмазный шар, больше Петьки. Во сне взрослые, когда им нужно бежать, прилипают к земле, стонут и мечутся, пытаясь оторвать ноги от трясины[48]. Детские же ноги легки и свободны» (*1,* 427). «Обременяющий» сон перетекает в «освобождающий», дающий радость безгрешного ребенка. Здесь, как впоследствии и в «Мастере и Маргарите», желанным состоянием, обретаемым во снах, оказывается движение в вечности —

[48] Учитывая возможный фрейдистский подтекст некоторых эпизодов «Белой гвардии», отметим сходство сна Алексея с одним из снов, анализируемых Фрейдом в книге «Толкование сновидений»: «Одному 27-летнему господину <...> в возрасте между 11—13 годами несколько раз снилось, что за ним гонится какой-то человек с вилами; он хочет бежать, но он точно прикован к месту и не может двигаться. При этом он испытывал всякий раз сильный страх» (Фрейд 1913, с. 418). Самому Булгакову было 27 лет именно в то время, когда происходили реальные события, нашедшие отражение в «Белой гвардии»; мотив преследования актуален в его первом романе, как и в других произведениях. Впрочем, возможно, что совпадение носит случайный характер.

ср. единый образ «светящейся голубой дороги» и бело-голубого света, подобно воде затопляющего все пространство (*1,* 427; *5,* 309, 383—384).

Сон стимулирует творческие состояния (Химич 1995, с. 120); как можно предположить, именно с работой «бессознательного» связаны усилия историка Понырева, направленные на то, чтобы, подобно Русакову, пройти «коридором тысячелетий». Неразрывность понятий, обозначающих различные формы существования «виртуальной» реальности: искусство / сон / смерть / Истина, — не только устойчиво проявляется в мотивной структуре произведений Булгакова, но, можно сказать, лежит в основе эстетики этого писателя. Искусство, сон и смерть оказываются такими каналами «коммуникации» между посюсторонней и потусторонней реальностью, между временем и вечностью, в которых информация не искажается. Человек в искусстве, во сне и в смерти равно причастен обеим сферам бытия.

Глава IV

ПРОСТРАНСТВО

1

Булгаков — писатель по преимуществу «городской»; по его собственному признанию, о деревне он писать не умел и не мог, в силу нелюбви к ней (см.: Перед премьерой 1993). Структура художественного пространства в булгаковских произведениях прежде всего обусловлена оценочно амбивалентным образом города.

Рассматривая город как один из устойчивых символов в истории культуры, Ю. Лотман выделяет два наиболее очевидных модуса отношений города с окружающим миром: «Он может быть не только изоморфен государству, но и олицетворять его, быть им в некотором идеальном смысле (так, Рим-город вместе с тем и Рим-мир), но он может быть и его антитезой. Urbs и orbis terrarum могут восприниматься как две враждебные сущности» (Лотман 1992—1993, т. 2, с. 9). В первом случае превалирует *концентрическое* положение Города в окружающем пространстве (обычно на горе или на горах): «Такой город выступает как посредник между землей и небом, вокруг него концентрируются мифы генетического плана (в основании его, как правило, участвуют боги, он имеет начало, но не имеет конца — это “вечный город”». Во втором случае город занимает *эксцентрическое* положение, располагаясь «на краю культурного пространства <...> Здесь актуализируется не антитеза «земля / небо», а оппозиция «естественное-искусственное». Это город, созданный вопреки природе и находящийся в борьбе с нею <...>. Вокруг имени такого города будут концентрироваться эсхатологические мифы предсказания гибели» (там же, с. 10); естественно, в истории русской культуры подобный образ был связан в первую очередь с Петербургом.

Булгаков склонен к парадоксальному объединению прямо противоположных культурно-исторических моделей: город у него — сакральный «центр мира», но в то же время он враждебен миру, это город «неистинный», миражный и как таковой подлежащий уничтожению. Для него «свойственно помещать действие своих созданий в Вечный город <...>. Но что происходит с самими Вечными городами? Оказывается, всегда одно и то же. Они у Булгакова *погибают*»; «Конец света, изображенный в виде гибели Города и символизирующий культурную катастрофу, — кажется, единственная и, во всяком случае, главная тема всего творчества Булгакова» (Петровский 1991а, с. 25, 32).

Образ Города как древнего «мирового центра» вполне отчетливо явлен, например, в романе «Белая гвардия». Как уже отмечалось, даже в такой прямо саркастической (хотя и исторически достоверной) детали, как избрание «гетьмана всея Украины» в цирке (*1,* 223), просвечивает «космическая» семантика: как и балаган, «древнейший храм-театр-дом», цирк представляет собой «архаический вариант овеществленного быто-космоса» (Фрейденберг 1997, с. 197); поэтому, например, образ Тальберга, который стоит на арене (как бы «в центре мироздания») и подсчитывает голоса (*1,* 197), фактически определяя дальнейшую судьбу горожан, оказывается исполнен «вселенской» мощи — хотя, разумеется, ироническое отношение к персонажу от этого не ослабевает, а лишь усиливается. Подобную же «фокусирующую» роль в хронотопе романа «Мастер и Маргарита» играет эпизод «сеанса черной магии» в Варьете.

Город вечен, несмотря на былые и нынешние катаклизмы. Эту мысль Булгаков проводит и в написанном параллельно с «Белой гвардией» очерке «Киев-город», название которого, вызывающее древнерусские ассоциации, основано на такой же топонимической двойственности (сочетание «исторического» и «мифологического» образов), которая является чертой первого булгаковского романа. Начало очерка («Экскурс в область истории») по стилю близко напоминает описание Города в «Белой гвардии». Повествуя затем об окончании «легендарных времен» и об испытаниях, выпавших на долю Киева, автор очерка говорит о его современной жизни и заключает очерк «Финалом»: «Город прекрасный, город счастливый. Над разлившимся Днепром, весь в зелени каштанов, весь в солнечных пятнах.

Сейчас в нем великая усталость после страшных громыхающих лет. Покой.

Но трепет новой жизни я слышу. Его отстроят, опять закипят его улицы, и станет над рекой, которую Гоголь любил, опять царственный город. А память о Петлюре да сгинет» (*2,* 316). Как и в «журнальной» редакции романа (Булгаков 1998, с. 249), в повествование вплетается цитата из оперного либретто — Песня веденецкого гостя («Садко» Римского-Корсакова), призванная усилить впечатление непреходящей легендарности и сказочности; в «Белой гвардии» оперная цитата усиливает «морские» коннотации образа Города, расположенного отнюдь не на море.

Но Город в «Белой гвардии» — не то же самое, что «Киев-город» в одноименном очерке; романный образ Города парадоксален в своей «изотопичности» и построен с помощью синтеза нескольких «городских мифов». Например, актуализация «наполеоновского» мифа ведет к тому, что Город, находящийся в

политической оппозиции к Москве, в то же время сам начинает ассоциироваться с Москвой, поскольку осажден и взят новым «Наполеоном» — Петлюрой.

Рисуя картину массового бегства в Город «с севера» (*1*, 219), автор «Белой гвардии» привлекает еще один миф: «"Петербургский текст" оказывается встроен в киевский» (Кацис 1991, с. 78)[1]. Собравший «цвет» обеих столиц и принявший на себя идеологическую функцию «анти-Москвы», Город в этом качестве, естественно, ассоциируется с Петербургом; он словно становится оплотом монархии, в нем как бы совершается «встреча» Петровской империи с Древней Русью: эпохальный исторический процесс обращается вспять, и «новая столица» (вспоминая пушкинского «Медного всадника») теперь прибегает (в буквальном смысле) к «матери городов русских», будто ища защиты. Кстати, метаморфоза «Киев / Петербург» обоснована исторически: в Петровскую и в более поздние эпохи образы этих двух городов в официальной идеологии оказались сближены: «вариантами» Петра выступали Андрей Первозванный, поставивший крест на Киевских горах и предсказавший великое будущее России, а также креститель Руси Святой Владимир (Лотман 1992—1993, т. 3, с. 206).

Соответственно, булгаковский Город в каком-то смысле принимает на себя и «петербургский миф»[2]. Подчеркивая резкую отграниченность от окружающего пространства и изолированность этого «нового» Города, наполненного беглецами «с севера», открывая его враждебность «настоящей Украине» (*1*, 229), автор романа вводит комплекс идей, связанных с образом «невечного» города[3]. Как

[1] Л. Милн говорит об известной близости приемов создания образа города в «Белой гвардии» и романе А. Белого «Петербург», сокращенная редакция которого вышла в Берлине в 1922 г. (Milne 1990, с. 77—78). Ср. также начало первой редакции пьесы «Бег», где Голубков спрашивает у Серафимы, бывала ли она в Киеве, а вслед за тем говорит, что скучает по Петербургу (Булгаков 1990а, с. 413).

[2] Ср. замечание о «двойничестве» Москвы и Петербурга в *фельетонах* Булгакова: «В булгаковских описаниях столицы акцент был сделан не на утверждающем пафосе (Москва — третий Рим), а на мифологических чертах, не лишенных оттенков инфернальности (Москва — второй Петербург); <...> у Булгакова "петербургский миф" XIX — начала XX века сменился "московским", а на Москву 1920-х годов переносились ставшие уже классическими мифологические свойства прежнего российского центра, представшего в литературе в первую очередь фантасмагоричным» (Золотоносов 1989, с. 159).

[3] Намеченный в романе образ «города-паразита» напоминает об идеях книги «Закат Европы»: «*Мировой город и провинция* — этими основными понятиями каждой цивилизации очерчивается совершенно новая проблема формы истории, которую мы, нынешние люди, как раз переживаем, не имея даже отдаленного понятия обо всех ее возможных последствиях. Вместо мира — *город*, некая *точка*, в которой сосредоточивается вся жизнь далеких стран, между тем как оставшаяся часть отсыхает; вместо являющего многообразие форм, сросшегося с землею народа — новый кочевник, паразит, обитатель большого города, чистый, оторванный от традиций, возникающий в бесформенно флюктуирующей массе человек фактов, иррелигиозный, интеллигентный, бесплодный, исполненный глубокой ненависти к крестьянству» (Шпенглер 1993, с. 165). В литературе 1920-х годов подобный образ города возникает у многих писателей — Е. Замятина, Б. Пильняка, А. Платонова и др.

известно, в подобных случаях мотив обреченности нередко реализуется через показ борьбы культуры и стихии, поскольку город «эксцентрического» (по Ю. Лотману) типа чужд природе. Расположенный «на горах», Город у Булгакова, конечно, не может, подобно пушкинскому Петербургу, погибать под ударами взбесившейся воды; но, в духе эпиграфа из «Капитанской дочки», на него обрушивается стихия снежная: потоп здесь явлен в ином «агрегатном состоянии».

Уничтожение мира водой или огнем, классическая тема всех культур (Элиаде 1995, с. 71), — постоянный мотив булгаковских произведений. Характерно, однако, что вместо гибели «целого» города все ограничивается гибелью одного или нескольких домов («синекдоха» всеобщей катастрофы): так, в «Белой гвардии» Мышлаевский предлагает (хотя и получает отказ) поджечь здание гимназии; в «Роковых яйцах» сгорает здание Зооинститута; в «Мастере и Маргарите» гибнут в огне «Грибоедов», дом № 302-бис, Торгсин и подвал Мастера; кроме того, Маргарита «затопляет» писательский дом (ср. «потоп», устроенный Шариковым в квартире Преображенского)[4]. В ряде произведений гибель дома в огне становится центральным эпизодом и символизирует гибель всей «классической цивилизации» (дореволюционного уклада): таковы рассказы «№ 13. — Дом Эльпит-Рабкоммуна» и «Ханский огонь». Своеобразный вариант мотива огненной гибели — гибель города (Ленинграда) и всей цивилизации от *солнечного* газа в пьесе «Адам и Ева» (*3*, 343): «Не пахнет ничем, не взрывается и быстро действует» (*3*, 334)[5].

[4] Практически одновременно с повестью Булгакова мотив апокалиптического «водопроводного потопа» был реализован в фильме-антиутопии немецкого режиссера Фрица Ланга «Метрополис» (1924—1926; сценарий Теи фон Харбоу): его кульминацией является эпизод, когда бездушный механический человек-робот по имени Мария провоцирует взбунтовавшихся рабочих затопить город. Образ гигантского водопроводного крана, поворот которого приведет к гибели города, обретает здесь символическое значение (см.: Дьяченко 2000, с. 16). Отметим также, что в 1931 г. появился другой фильм Ланга, название которого составляет одна буква «М» (от нем. Mörder — убийца): ср. значение этой литеры, как в «прямом», так и в «перевернутом» (W) вариантах, в романе «Мастер и Маргарита». Впрочем, в искусстве 1920-х годов похожий «логотип» фигурирует неоднократно: так, в 1926 г. был экранизирован роман М. Шагинян «Мисс-менд» (1923—1925), где символом тайной организации оказываются сдвоенные буквы «ММ»: этот знак тоже напоминает инициалы главных героев последнего булгаковского романа.

[5] «Конец света» нередко предстает в произведениях Булгакова как нечто совершающееся без явных причин и внешних признаков, находящееся «за пределами» восприятия: соответствующие органы чувств оказываются уже бесполезны. Ср., например, в пьесе «Бег» залп с бронепоезда «Офицер»: «Он настолько тяжел, этот залп, что звука почти не слышно, но электричество мгновенно гаснет в зале станции, и обледенелые окна обрушиваются» (*3*, 237).

«Античная» составляющая образа Города в «Белой гвардии» тоже оценочно двойственна. Неоднозначность «римских» аллюзий связана, в частности, с намеченным сопоставлением «Город — Петербург». Уже к началу XIX в. отождествление Петербурга с Римом стало традиционным: «Соединение в образе Петербурга двух архетипов: "вечного Рима" и "невечного, обреченного Рима" (Константинополя) — создавало характерную для культурного осмысления Петербурга двойную перспективу: вечность и обреченность одновременно.

Вписанность Петербурга, по исходной семиотической заданности, в эту двойную ситуацию позволяла одновременно трактовать его и как "парадиз", утопию идеального города будущего, воплощение Разума, и как зловещий маскарад Антихриста» (Лотман 1992—1993, т. 2, с. 12—13). Недаром в булгаковском романе намечены аналогии с периодом упадка античного Рима: «Петлюровщина — не что иное, как бунт давно покоренного варварского племени, нашествие варваров на Рим, война мировой деревни против мирового Города» (Каганская 1991, с. 95). Однако, как писал П. Чаадаев, «не варвары разрушили древний мир. Это был истлевший труп; они лишь развеяли его прах по ветру» (Чаадаев 1989, с. 111). И в романе Булгакова тоже не требуется чересчур сильный враг, чтобы довершить распад и гибель: достаточно призрачных сил (жаждущих, правда, реальной крови); мотив «маскарада Антихриста» реализован вполне отчетливо. Античные ассоциации, с одной стороны, усиливают историческую «акустику» образа Города, подчеркивая преемственную связь эпох; с другой — вносят ноты всемирно-исторического диссонанса: мотив «невечного», гибнущего Рима усиливает тему «театра» в духе императора Нерона — зловещего хэппенинга взамен «живой» истории; заметим, что в «петербургской» картине мира традиционно подчеркивалась не только призрачность, но и театральность общей атмосферы (Лотман 1992—1993, т. 2, с. 15).

«Сакральность» образа булгаковского города усилена и за счет ассоциаций с Иерусалимом, прежде всего вследствие их функциональной общности как центров христианства. Не случайно, например, в сцене молитвы Елены в пространство ее спальни «встраивается» локус древнего Иерусалима (*1*, 411); точно так же в последнем булгаковском романе в образе Москвы / Ершалаима явственна «римская» составляющая (Гаспаров 1994, с. 43). Имеет значение, разумеется, вся сложная система отношений, сложившихся между образами Рима и Иерусалима в истории культуры: в зависимости от исторического момента и идеологической ситуации, тот и другой вызывали различное отношение, но для Булгакова, пожалуй, важнее их изначальная противопоставленность, «антонимичность» как знак эпохального перелома, смены культурной парадигмы.

Явление такого же рода — свист Коровьева на Воробьевых горах: «Этого свиста Маргарита не услыхала, но она его увидела в то время, как ее вместе с горячим конем бросило саженей на десять в сторону» (*5*, 366).

И еще один город «просвечивает» в булгаковском романе — прежде всего вследствие разветвленных апокалиптических ассоциаций: Вавилон — евангельский символ гибнущей греховной цивилизации (Milne 1990, с. 81)[6]. Показательно, что в «Апокалипсисе» сюжет гибели Вавилона начинает развертываться в той же 18-й главе, которую в начале «Белой гвардии» цитирует отец Александр (слова о «третьем ангеле»): создается впечатление, что все дальнейшее (т. е., собственно, само действие романа) будет представлять собой метафорическую картину гибели Вавилона, о которой повествуется в главах 17—19 «Откровения». Наиболее известная характеристика Вавилона — «великая блудница» (Откр. 18: 2); может быть, не случайно поэтому в характеристику булгаковского Города активно вплетается тема «блуда» и «соблазна». Она возникает при описании «бегущих», в числе которых повествователь выделяет «петербургских бледных развратниц с накрашенными карминовыми губами» и сообщает, что «бежали секретари директоров департаментов, юные пассивные педерасты» (*1*, 219), и «б... со звонкими фамилиями» (*1*, 220), что «по ночам в кабаре играла струнная музыка, и в табачном дыму светились неземной красотой лица белых, истощенных, закокаиненных проституток» (*1*, 220)[7]. Мотив богемного «блуда» ассоциируется с образом Шполянского; сюда же подключается «адюльтерная» линия Елены и Шервинского. Разумеется, слово «блудница» в евангельском тексте имеет не столь буквальное значение (в Ветхом Завете «прелюбодеяние» является метафорой идолопоклонства — Франк-Каменецкий 1934, с. 546); впрочем, и у обитателей булгаковского Города немало иных грехов, кроме плотского.

«Вавилонские» ассоциации вызывает и, казалось бы, вполне идиллический образ «города-сада»: «Сады красовались на прекрасных горах, нависших над Днепром, и, уступами поднимаясь, расширяясь, порою пестрея миллионами солнечных пятен, порою в нежных сумерках, царствовал вечный Царский сад» (*1*, 218). Аналогия с «висячими садами» Семирамиды[8] намечена и в образе «ска-

---

[6] Вспоминая о реминисценциях из бунинского рассказа «Господин из Сан-Франциско», отметим, что в первой публикации Бунин предпослал ему эпиграф: «Горе тебе, Вавилон, город крепкий!» (ср.: Откр. 18: 10)

[7] Сопоставим изображение «бегущих» в булгаковском романе с явно сходным описанием Киева 1918 г. в воспоминаниях А. Вертинского: «Киев был уже не таким, каким я его оставил в юности. Он до отказа был забит всякого рода публикой. Спекулянты, беженцы, дельцы и предприниматели всякого рода, аристократия, вывезшая с собой все, что можно было провезти, офицерство, опять нацепившее погоны, студенты и гимназисты, синежупанники гетманских полков, с кривыми саблями на боку, отрастившие себе висячие усы и "оселедцы", немцы в приподнятых спереди и сзади фуражках, с моноклями в левом глазу, дамы сомнительной репутации, актеры, бывшие шансонетки, жены, потерявшие мужей, — все это заполняло улицы, театры, магазины» (Вертинский 1990, с. 110).

[8] Образ «садов Семирамиды», не связанный с каким-либо локусом, а выступающий как ироническая метафора рая, встречаем в повести «Собачье сердце»: «Зина внесла серебряное

зочного многоярусного сада» (*1,* 348), в котором находятся квартира Юлии и жилище родственников Най-Турса; в «журнальной» редакции впечатление усилено фразой Николки: «Оригинальный сад, <...> все ярусы, ярусы, флигеля...» (*1,* 537). Сходство с одним из «чудес света» не так безобидно; мифологема «Вавилона» в целом усиливает обертон «греховности», неотъемлемо присутствующий в образе Города (ср. также мотив «вавилонского столпотворения» и «смешения языков» в пьесе «Бег»).

Подобно античному Риму, булгаковский Город резко противопоставлен «остальному» миру: так, при чтении «Белой гвардии» «субъективно возникает ощущение, будто Марс, Венера, Луна не дальше, а, пожалуй, ближе к Городу, чем Житомир, Дон, Москва и все остальные наземные точки» (Фиалкова 1986, с. 156—157). Действительно, Москва названа «таинственной»: про нее говорится, что она «очень, очень далеко» (*1,* 219); из Житомира Лариосик едет одиннадцать дней (*1,* 332), а телеграмма идет еще дольше. Несмотря на наличие вполне жизненных мотивировок («Революционная езда. Час едешь — два стоишь» — *1,* 188), подобные детали создают эффект гротескно деформированного пространства, усиливая впечатление изоляции, в которой оказался Город, ощущение не просто земного, но космического одиночества.

2

Тенденция к мифологизации городского пространства связана у Булгакова с общим качеством «сценографичности» изображаемой реальности: пейзаж обретает черты «интерьера», декорации. Наивысшей (буквально) точкой пространства Города, с которой связано основное действие, и своеобразным источником повсеместно распространяющейся «сакрально-профанной», героически-опереточной атмосферы оказывается в «Белой гвардии» «магазин “Парижский шик” Мадам Анжу», который «помещается на Театральной улице» (*1,* 240). В пространстве романа «Мастер и Маргарита» подобная функция связана с Триумфальной площадью[9]: «От Варьете, как от центральной точки, все это смысловое поле театральности (балагана) и одновременно бесовского шабаша <...> и казни-искупления как бы растекается, заполняя собой все пространство романа. <...> Тем самым вся Москва предстает в виде некоей расширившейся сцены

крытое блюдо, в котором что-то ворчало. Запах от блюда шел такой, что рот пса немедленно наполнился жидкой слюной. “Сады Семирамиды!” — подумал он и застучал, как палкой, по паркету хвостом» (*2,* 140).

[9] Кстати, Триумфальная арка вызывает особое восхищение у героя «Записок покойника»: «Ходил в букинистические лавки и по временам сидел на корточках, в полутьме, роясь в пыльных журналах, и, помнится, видел чудесную картинку... Триумфальная арка...» (*4,* 519); возможно, впрочем, что речь здесь идет не о Москве, а о Париже.

театра Варьете, а все совершающееся получает оттенок балаганного представления» (Гаспаров 1994, с. 46—47); причем Воланд выступает «сверхзрителем», «суперзрителем» событий романа и одновременно его действующим лицом (Нинов 1988, с. 36), подобно тому, как в «Белой гвардии» катастрофа Города обусловлена игрой, которая «от скуки» затеяна Шполянским.

Одним из проявлений «театрализации» романного пространства оказывается «встраивание» одного хронотопа в другой — аналог драматургического приема «театр в театре». Елена Турбина во время молитвы видит древний Иерусалим: «Совершенная тишина молчала за дверями и за окнами, день темнел страшно быстро, и еще раз возникло видение — стеклянный свет небесного купола, какие-то невиданные, красно-желтые песчаные глыбы, масличные деревья, черной вековой тишью и холодом повеял в сердце собор» (*1,* 411). Из того же ряда — «коробочка», созерцаемая героем «Записок покойника»: «Мне начало казаться по вечерам, что из белой страницы выступает что-то цветное. Присматриваясь, щурясь, я убедился в том, что картинка эта не плоская, а трехмерная, как бы коробочка, и в ней те самые фигурки, что описаны в романе» (*4,* 434). Разумеется, в пьесах взаимопроникновение хронотопов проявляется куда эффективнее, становясь композиционной основой «Багрового острова», «Блаженства» и «Ивана Васильевича».

В повести «Роковые яйца» «театрализация» городского пространства достигается с помощью всепроникающих «кинематографических» мотивов; основным становится образ яркого, режущего глаза света, который чаще всего ассоциируется с дискомфортом, горем, злом: «Шипящий фонарь, при свете которого виден труп, встретится не раз и не два в прозе Булгакова. <...> Становится очевидной жесткая связь — электрический *фонарь*, освещающий окровавленную *жертву*, — и всегда противостоящий ему в булгаковском художественном мире живой огонь» (Чудакова 1989, с. 615—616). Вспомним суждения повествователя «Белой гвардии»: «В комнате противно, как во всякой комнате, где хаос укладки, и еще хуже, когда абажур сдернут с лампы. Никогда. Никогда не сдергивайте абажур с лампы! Абажур священен» (*1,* 196); «Хотя на лампе и был абажур, в спальне Елены стало так нехорошо, словно кто-то сдернул цветистый шелк и резкий свет ударил в глаза и создал хаос укладки» (*1,* 419). В начале романа «Мастер и Маргарита» при появлении рокового трамвая подчеркивается, что, приближаясь к Берлиозу, он «внезапно осветился изнутри электричеством, взвыл и наддал» (*5,* 47); но тем более примечательна фраза Коровьева о Воланде: «Мессир не любит электрического света» (*5,* 242).

Явно неслучайно, что «луч новой жизни» в повести «Роковые яйца» возможно получить лишь с помощью электричества (*2,* 54). В плане политических аллюзий это, вероятно намек на «план электрификации всей страны» как условие построения социализма; в связи с более глубоким подтекстом важна подчеркну-

тая связь красного луча с «ненатуральным», «ночным» светом: в нем нет ничего от «живого огня» — т. е. огня естественного, природного происхождения (Максимов 1994, с. 174); отсюда связь с «нижним» миром[10].

Характерно, что все ключевые эпизоды, посвященные истории открытия луча, выведению змей и т. п., даны Булгаковым в «ночном» освещении — даже тогда, когда события происходят в солнечный день; Персиков открывает луч ночью (*2,* 50); первая (случайная) встреча с Рокком происходит вечером (*2,* 81); Рокк является к профессору «очень солнечным августовским днем», однако именно из-за сильного солнца шторы в кабинете опущены (*2,* 80)[11]; флейта Рокка, вызвавшая к жизни «демонов», звучит лунной ночью (*2,* 91); наконец, изображение «живой каши» в оранжерее (солнечным утром) дано в «странном кинематографическом свете»: «вверху бледно горел огромной силы электрический фонарь» (*2,* 102), «шар в 15 000 свечей» (*2,* 93). Интересно, что сама змея, которую встречает Рокк, вызывает «электрические» ассоциации: «над Александром Семеновичем оказалось что-то напоминающее по высоте электрический московский столб» (*2,* 98)[12].

«Кинематографическая» атмосфера распространяется на всю художественную реальность повести: почти все сцены, связанные с «новой», пореволюционной действительностью, даны в таком же ночном или искусственном освещении. Сближение образов толпы и резкого электрического огня начинается в главе 6-й; уже по ее названию, «Москва в июне 1928 года», ясно, что предметом изображения являются город и горожане. Описание Москвы открывается словами: «Она светилась, огни танцевали, гасли и вспыхивали» (*2,* 74). Далее тема развивается: «белые фонари автобусов, зеленые огни трамваев», «электрическая разноцветная женщина» (*2,* 74); «Театральный проезд, Неглинный и Лубянка пылали белыми и фиолетовыми полосами, брызгали лучами»; «Красные волны ходили по экрану, неживой дым распухал и мотался клочьями, полз струей, выскакивала огненная надпись: “Сожжение куриных трупов на Ходынке”»; «бешено пылающие витрины магазинов»; «зелеными и оранжевыми огнями сиял знамени-

[10] Впрочем, электрический свет в булгаковских произведениях не всегда сопровождается негативными коннотациями. Например, в «медицинских» рассказах наблюдаем прямо противоположное отношение повествователя — ср. рассказ «Морфий»: «Уютнейшая вещь керосиновая лампа, но я за электричество!

И вот я увидел их вновь наконец, обольстительные электрические лампочки!» (*1,* 147).

[11] В середине 1930-х годов сходный образ будет создан в «Записках покойника»: «На дворе был день в центре Москвы, но ни один луч, ни один звук не проникал в кабинет снаружи через окно, наглухо завешенное в три слоя портьерами. Здесь была вечная мудрая ночь» (*4,* 446).

[12] В романе «Белая гвардия» разговор Русакова со Шполянским происходит «под электрическим фонарем Крещатика»: Русаков, подобно ужу, «винтится» вокруг фонарного столба (*1,* 289).

тый на весь мир ресторан “Ампир”; «В сквере против Большого театра <...> бил ночью разноцветный фонтан»; «Толпы народа теснились у стен у больших листов объявлений, освещенных резкими красными рефлекторами» (*2,* 75); «Театр имени <...> Мейерхольда <...> выбросил движущуюся разных цветов электрическую вывеску»; «Рядом в “Аквариуме”, переливаясь рекламными огнями <...>, шло обозрение»; «по Тверской, с фонариками по бокам морд, шли вереницей цирковые ослики, несли на себе сияющие плакаты» (*2,* 76). Завершается глава образом «огненных часов у Манежа» (*2,* 77): это те самые «часы жизни и смерти», с изображения которых начинается одноименный очерк Булгакова, посвященный прощанию с покойным Лениным.

Не только электрический свет вообще, но и собственно красный свет «новой жизни» распространяется на все пространство повести: «О “красном луче” пишут “красные журналы” <...> Отсвет малинового пятна, созданного “красным лучом”, окрасил все вокруг: он и в “резких красных рефлекторах”, освещающих плакаты, в “малиновых башлыках” на серых спинах, в малиновом ковре громадного зала Цекубу, в “малиновом трико” цирковой наездницы» (Паршин 1991, с. 151)[13]. Ср. гиперболическую степень идеологической «зрелости» в заглавии «Багровый остров», а также сходный образ в заметке-доносе Швондера: «Семь комнат каждый умеет занимать до тех пор, пока блистающий меч правосудия не сверкнул над ним красными лучами!» (*2,* 167). В первой редакции «Бега» характерна ремарка в сцене карточной игры, когда Чарнота мстит «жабоподобному» Корзухину: «Комнату вдруг затопляет растопленным парижским солнцем. Чарнота в его свете становится фантастически красным» (Булгаков 1990а, с. 462).

В повести «Роковые яйца» Москва оказывается освещена таким же «странным кинематографическим освещением», что и «змеиное царство» в оранжерее; события здесь разворачиваются по законам «дьявольского кинематографа» — лихорадочно-контрастно как по темпоритму, так и по «зрительному» впечатлению; высокий темп движения чаще всего связан в произведениях Булгакова со злом, отрицательной оценкой (см.: Бессонова 1996, с. 43—54). Собственно, подобный стиль писатель опробовал уже в «Дьяволиаде», последняя глава которой не случайно имеет название «Парфорсное кино и бездна» (*2,* 38). По поводу этой повести Е. Замятин писал: «У автора, несомненно, есть верный инстинкт в

[13] Гипертрофия красного цвета — достаточно распространенный мотив сатирической литературы 1920-х годов. Ср., например, «Пролетарский рассказ» В. Лебедева-Кумача, героиня которого пишет свой первый «литературный» опус под заглавием «Красное утро», завершающийся так: «А над красными заводами, фабриками, мастерскими и кустарными предприятиями красной Москвы все выше и выше полыхало красное солнце, красной краской красило дома, разметавшись крыльями красных зорь» (Лебедев-Кумач 1925, с. 20—21). Ирония особенно примечательна в связи с псевдонимом автора — «Кумач».

выборе композиционной установки: фантастика, корнями врастающая в быт, быстрая, как в кино, смена картин — одна из тех (немногих) формальных рамок, в какие можно уложить наше вчера — 19-й, 20-й год. Термин "кино" приложим к этой вещи тем более, что вся повесть плоскостная, двухмерная, все — на поверхности, и никакой, даже вершковой глубины сцены — нет» (Замятин 1924, с. 266). Сравним опубликованный двумя годами раньше замятинской рецензии отзыв самого Булгакова о прозе Ю. Слезкина: «Где так быстро летят картины? Где они вспыхивают и тотчас же гаснут, уступая свое место другим?

На экране кино.

Ю. Слезкин — словесный кино-мастер, стремительный и скупой» (Булгаков 1922, с. 50).

Мотив «кинематографического» освещения становится принципиально значимым в рассказе «Налет» (см. Чудакова 1989 с. 615—616), имеющем подзаголовок «В волшебном фонаре»: свет электрического фонарика действительно играет здесь очень активную роль, являясь как бы участником событий; вместе с тем, «волшебный фонарь», «камера обскура» (вспомним одноименный роман В. Набокова) — это и метафорическое обозначение ирреальности, мнимости происходящего, запечатлевшегося в памяти героя в виде «туманных картин», несмотря на то (а быть может, именно вследствие того), что Абрам был изувечен во время налета и чудом остался в живых. Сходным образом в «Белой гвардии» обыгрывается омонимия слова «фонарь» (эркер / проекционный аппарат). При описании дома, где живет Рейсс, отмечен «стеклянный фонарь старинных сеней»: «уже из последних сил, в нитку втянулся за ней Турбин в фонарь» (*1,* 349); при этом ирреальность происходящего, усиленная лихорадочным состоянием героя, создает впечатление некоей «туманной картины», участниками которой «в фонаре» становятся сам Турбин и таинственная незнакомка; ср. в финале романа: «Турбин спал своей спаленке, и сон висел над ним, как размытая картина» (*1,* 422).

«Кинематографическая» тема у раннего Булгакова — это, в сущности, «реализованная» коллизия «света» и «тьмы», ибо «виртуальный» мир состоит именно из этих субстанций; позже тема света и тьмы получит развитие в романе «Мастер и Маргарита».

3

Немаловажное значение для создания образа мифологизованной реальности имеют целенаправленные «деформации» городского пространства. Конечно, Город в «Белой гвардии» в основном сохраняет черты реального Киева; несмотря на символизацию, «художественное время и художественное пространство здесь требуют реального историко-географического опознания <...>, без чего

произведение вообще не может быть понято» (Роднянская 1978, стб. 777—778); в то же время топография романного Города отнюдь не во всем соответствует киевской (Петровский 1991а, с. 15). Булгаков, разумеется, подчеркивает детали, позволяющие воссоздать образ «матери городов русских», активизирующие впечатление вечности и незыблемости, вызывающие богатые исторические ассоциации. Это ясно видно при анализе большого фрагмента, представленного сперва как сон Алексея Турбина, а затем переходящего в монолог повествователя. Здесь на полутора страницах (*1,* 217—219) дано описание великолепного «города-сада», т. е., по существу, «райского» города, раскинувшегося «на прекрасных горах, нависших над Днепром». Хотя, машины, работающие на освещение Города, «до корня расшатывают самое основание земли, зато благодаря им сверкает «электрический белый крест в руках громаднейшего Владимира на Владимирской горке». Конечно, здесь релевантно противопоставление «светлого» города «темному» окружающему пространству (Смелянский 1989, с. 25), но в то же время, как уже говорилось, электрический свет не вполне морально «бесспорен» — именно вследствие его искусственной природы.

Делая исторический Киев лишь «основой» сложного, многосоставного образа, Булгаков трансформирует его внутреннее пространство. Художественная установка автора «Белой гвардии» такова, что объекты, доминирующие в реальном Киеве, должны восприниматься читателями, так сказать, «боковым зрением». Пространство структурируется в соответствии с логикой фабулы; на первый план выдвигаются те объекты, которые связаны с жизненными интересами героев: «Центр Города смещается и оказывается заключенным между домом № 13 на Алексеевском спуске и Александровской гимназией на Бибиковском бульваре — ныне бульвар Т. Г. Шевченко. Владимирская улица, соединяющая эти две точки, превращается в основную артерию Города и главную ось романа (реальный центр Киева — на Крещатике)» (Фиалкова 1986, с. 154). Пространство романа «предстает в виде почти прямой полутора-двухкилометровой линии и нескольких точек справа и слева от нее» (Петровский 1991а, с. 14).

Созданию художественного эффекта «неузнавания» (или «неполного узнавания») знакомой реальности служит введение, наряду с действительно существующими, вымышленных названий (Разъезжая ул., Фонарный пер., Вольский спуск), а также «прозрачные» по смыслу переименования реальных локусов: Алексеевского (реально — Андреевского) спуска, где живут Турбины, и Мало-Провальной (реально — Мало-Подвальной) улицы, где расположены жилища Юлии Рейсс и родных Най-Турса. Интересно наблюдение М. Петровского, установившего, что в экстраординарных ситуациях в некоторых точках художественное пространство, созданное по «жизнеподобной» модели, словно меняет качество и переходит в пространство «фантастическое». Наиболее ярко это проявляется в сценах «бега» Николки и Алексея: «В момент бегства оба брата выпадают из простран-

ства реального Киева и перемещаются в каком-то пятом измерении. <...> Киевское пространство, оказывается, имеет прямые выходы в иные миры» (там же, с. 17), и не случайно «бег» в итоге приводит обоих братьев на одну и ту же улицу, которую повествователь именует «самой фантастической улицей в мире» (*1*, 347) и на которой «темные» силы причудливо соседствуют со «светлыми». Исследователь полагает, что образ Киева подтекстно присутствует практически во всех произведениях Булгакова: «Он, если так можно выразиться, мыслил Киевом. Киев был для него своего рода матрицей, на основе которой воссоздавались другие булгаковские города» (Петровский 1991а, с. 28); древний Ершалаим в романе «Мастер и Маргарита», тоже написан «с киевской натуры»: «Киевские ландшафты, вся история и топография города шли навстречу желанию видеть идеологизированный образ Киева-Иерусалима: в расположенном на холмах Киеве, как и в холмистом Иерусалиме, были Золотые ворота, пещеры, Нижний (Подол) и Верхний Город и тому подобное» (там же, с. 22, 23—24).

Но и в «московском» пространстве последнего булгаковского романа вертикальная координата имеет весьма существенное значение; события здесь распределяются по трем основным топографическим уровням: «холмы» (Триумфальная, Страстная, Лубянская площади) — арбатские переулки — берег реки; ср. в Ершалаиме: дворец Ирода и храм — Нижний Город — Кедрон и Гефсимания. Как и в «Белой гвардии», где дом № 13 расположен «на спуске», главные герои «Мастера и Маргариты» занимают в городском пространстве «средний» уровень. Важным оказывается также противопоставление «прямого» и «извилистого» путей: ср. узкие улочки Города, московские переулки, лабиринт улиц в Ершалаиме — и являющуюся в снах «лунную дорогу», подобную лучу (Бессонова 1996, с. 45).

Своеобразным вертикальным «сверхуровнем» (соответствия которому в «Белой гвардии» не находим) оказывается в «Мастере и Маргарите» точка на Воробьевых горах — «смотровая площадка»[14]; по отношению к городскому пространству это пограничный топос: здесь происходит прощание с городом, с «земным» пространством и временем. Сходную «остраняющую» функцию имеет и топос загородной клиники Стравинского (см.: Гаспаров 1994, с. 47).

От «Белой гвардии» унаследован в «Мастере и Маргарите» мотив «города-сада», амбивалентно сочетающего «божеское» и «дьявольское». Ср. сцену освобождения Пилата: «Над черной бездной <...> загорелся необъятный город с царствующими над ним сверкающими идолами поверх пышно разросшегося за много тысяч этих лун садом. Прямо к этому саду протянулась долгожданная прокуратором лунная дорога» (*5*, 370—371); впрочем, возникающий здесь образ более походит на Небесный Иерусалим, нежели на Ершалаим «земной». С мотивом сада связаны и московские эпизоды «Мастера и Маргариты»: как «резиденция» Воланда (квартира № 50), так и его «рабочее место» (Варьете) расположены на Садовой улице; да и появляется впервые Воланд в «саду» — в сквере на Патриарших. Явно амбивалентный образ сада возникает в ранней редакции «Мастера и Маргариты» при описании опустевшего на рассвете ресторана в «Грибоедове»: «Сад молчал, и ад молчал» (Булгаков 1992, с. 261)[15].

[14] «Картина большого города, рассмотренного с высокой, удаленной точки зрения, не раз являлась в творчестве Булгакова, начиная с первых же московских фельетонов и рассказов» (Чудакова 1976а, с. 129). Развивая эту мысль, Р. Джулиани высказывает предположение, что данный изобразительный прием мог быть обусловлен сохранившимися в зрительной памяти писателя детскими и юношескими впечатлениями от показа популярной панорамы «Голгофа», открывшейся на Владимирской горке в Киеве в 1902 г. (Джулиани 1999, с. 45).

4

С помощью реминисценций из Книги Бытия образ дома, обжитого помещения, интерьера нередко обретает в булгаковских произведениях черты «ковчега», спасительного корабля в хаотическом «житейском море». Так, герой-рассказчик «Записок покойника», вспоминая о зарождении романа «Черный снег», отметит образ «дома-корабля» как один из ключевых: «Дом спал. Я глянул в окно. Ни одно в пяти этажах не светилось, я понял, что это не дом, а многоярусный корабль, который летит под неподвижным черным небом. Меня развеселила мысль о движении. Я успокоился <...>. Так я начал писать роман» (*4*, 405). Ср. в прозе «Тайному Другу»: «Мой дом плыл, как многоярусный корабль, распустив черные паруса» (*1*, 568).

Пушкинский мотив истории-стихии был весьма популярен в литературе рубежа XIX—XX вв. Но, развивая его, Булгаков ориентировался не только и не столько на символистов или Маяковского («Мистерия-буфф»), сколько на бунинское творчество. Автору «Белой гвардии» явно близка реалистичная позиция автора «Деревни» в вопросе о взаимоотношениях интеллигенции и народа[16]; разделял он, по-видимому, и историософские взгляды Бунина. В

[15] О мотиве сада в романе см. также: Бессонова 1996, с. 57—69.

[16] С одной стороны, именно на «народ» возлагает Бунин вину за происходящее (см.: Бунин 1990, с. 62); но в то же время он с негодованием говорит об «интеллигентах», «которым, в сущности, было совершенно наплевать на народ — если только он не был поводом для проявления их прекрасных чувств, — и которого они не только не знали и не желали знать, но даже просто не замечали <...> Страшно сказать, но правда: не будь народных бедствий, тысячи интеллигентов были бы прямо несчастнейшие люди. Как же тогда заседать, протестовать, о чем кричать и писать? А без этого и жизнь не в жизнь была. <...> Страшно равнодушны были к народу во время войны, преступно врали об его патриотическом подъеме, даже когда уже и младенец не мог не видеть, что народу война осточертела. Откуда же это равнодушие?

булгаковском романе цитируются заключительные слова из рассказа «Господин из Сан-Франциско»: «...мрак, океан, вьюгу» (*1*, 187)[17]; сами по себе эти три слова тематически перекликаются с эпиграфом из «Капитанской дочки», усиливая мотив хаоса и бездорожья. Но, конечно, «Белая гвардия» имеет более прочные ассоциативные связи с бунинским рассказом. Сюжет «Господина из Сан-Франциско» — это притча о пошатнувшемся мире, о том, что цивилизация, претендующая (хотя бы в лице заглавного героя) на всемогущество, столь же хрупка и подвержена стихии и року, как и жизнь безымянного «господина». «Смерть, непознанная и непознаваемая природа, и ужасная, вышедшая из-под человеческой воли цивилизация — вот те страшные силы, которые сливаются в одном аккорде в заключительной фразе рассказа» (Сливицкая 1968, с. 134). Грандиозный океанский лайнер, символ технократической цивилизации, претендует быть ковчегом, который «вывезет» из всех передряг; в то же время очевидна обреченность корабля (неизбежна параллель с «Титаником», погибшим за три года до написания бунинского рассказа): «Роскошный океанский пароход или фешенебельная гостиница несовместимы с трупом и скрывают или прячут его, поскольку сам факт возможности смерти превращает их в мираж и нелепость» (Лотман 1972, с. 117).

Реминисценции из рассказа «Господин из Сан-Франциско» появятся и в пьесе «Бег», в сцене, где Корзухин произносит перед Голубковым «балладу о долларе»[18]: «Теперь закройте глаза и вообразите — мрак, в нем волны ходят, как горы. Мгла и вода — океан! Он страшен, он сожрет! Но в океане, с сипением топок, взрывая миллионы тонн воды, идет чудовище! Идет, кряхтит, несет на себе огни! Оно роет воду, ему тяжко, но в адских топках, там, где голые кочегары, оно несет свое золотое дитя, свое божественное сердце — доллар!» (*3*, 266). Известно, однако, что монолог, весьма напоминающий корзухинскую «балладу», первоначально прозвучал из уст литературного персонажа, прототипом которого явился сам Булгаков. 15 апреля 1923 г. в Литературном приложении к газете «Накануне» был опубликован текст В. Катаева «Печатный лист о себе» с

Между прочим, и от ужасно присущей нам беспечности, легкомысленности, привычки и нежелания быть серьезными в самые серьезные моменты. Подумать только, до чего беспечно, спустя рукава, даже празднично отнеслась вся Россия к началу революции, к величайшему во всей истории событию, случившемуся во время величайшей в мире войны!» (там же, с. 62—63).

[17] По воспоминаниям В. Катаева, финальный фрагмент бунинского рассказа Булгаков знал наизусть (см.: Чудакова 1988а, с. 304), и его влияние, по-видимому, прослеживается и в романе «Мастер и Маргарита», где на первый план выходят тема тщетности человеческих претензий на «всевластие» и связанный с нею мотив «внезапной смертности» (см.: Чудакова 1986, с. 223—226).

[18] По воспоминаниям М. Яншина, в первой редакции пьесы звучала также «Баллада о маузере» (Чудакова 1976а, с. 63).

подзаголовком «Глава из повести “Похождения трех бездельников”»; данный текст в виде рассказа «Медь, которая торжествовала» вошел в сборник 1925 г. «Бездельник Эдуард», экземпляр которого хранился в личной библиотеке Булгакова (Чудакова 1976а, с. 63), а впоследствии печатался как рассказ «Зимой» (см.: Катаев 1983, с. 254). Сюжет отрывка автобиографичен и отражает отношения Катаева с младшей сестрой Булгакова Еленой (Е. Светлаевой) и с ним самим. Суть событий лаконично изложена в воспоминаниях Т. Кисельгоф: «Леля приехала в Москву к Наде. <...> Был у нее роман с Катаевым. <...> Стала часто приходить к нам, и Катаев тут же. Хотел жениться, но Булгаков воспротивился, пошел к Наде, она на Лельку нажала, и она перестала ходить к нам. И Михаил с Катаевым из-за этого так поссорились, что разговаривать перестали. Особенно после того, как Катаев фельетон про Булгакова написал <...> — что он считает, что для женитьбы у человека должно быть столько-то пар кальсон, столько-то червонцев, столько-то еще чего-то <...> ядовитый такой фельетон» (цит. по: Паршин 1991, с. 33—34). В катаевском произведении герой-рассказчик, романтик богемного толка, выслушивает длинную проповедь Ивана Ивановича, брата своей возлюбленной (т. е. Булгакова), рационалиста-прагматика, обожающего доллары и золотые десятки. Сходство с эпизодом пьесы «Бег» проявляется не только в содержании монологов катаевского Ивана Ивановича и булгаковского Корзухина, но и в ситуациях, в которых эти монологи звучат: бедный молодой человек, ведо́мый любовью, приходит к тому, от кого зависит судьба любимой, к человеку ей не чужому, — однако вместо сочувствия и помощи мещанин-буржуа отвечает сарказмами и воспевает доллар. Получается, что линия Голубков — Серафима — Корзухин в булгаковской пьесе — это своеобразное отражение истории с Катаевым и Еленой Булгаковой (хотя, конечно, сам Булгаков — отнюдь не Корзухин). А разговор, подобный тому, что описан Катаевым, по-видимому, действительно имел место: Булгаков то ли сымпровизировал нечто на «долларовую» тему (возможно, взяв за основу именно бунинский рассказ, в котором важна тема «всевластия» доллара), то ли воспроизвел уже существовавшую у него «заготовку». Если же речь Ивана Ивановича была злонамеренно сочинена самим Катаевым, то, значит, автор «Бега» счел выдумку удачной и затем воспользовался катаевской «подсказкой». Отголоски корзухинской «баллады» прозвучат в пьесе «Адам и Ева», где Пончик-Непобеда втолковывает Маркизову: «Если хоть два человека останутся, доллары будут стоить до скончания живота. Видишь, какой старец напечатан на бумажке? Это вечный старец! <...> На свете существуют только две силы: доллары и литература» (*3*, 358).

Возвращаясь к роману «Белая гвардия», отметим, что финальная строка «Господина из Сан-Франциско» мелькнет и в сбивчивых раздумьях Николки во время ночного застолья: «Здесь водка и тепло, а там *мрак, буран, вьюга* (курсив наш. — *Е. Я.*), замерзают юнкера. Что же они думают там, в штабах? Э, дружина

еще не готова, студенты не обучены, а сингалезов все нет как нет, вероятно, они, как сапоги, черные...» (*1*, 208). Обратим занимание и на неверное употребление слова «сингалезы» в значении «сенегальцы», о которых речь шла ранее (ср.: «И где же сенегальцев роты?» — *1*, 205, 207); возможно, что, заставляя героя ошибаться, Булгаков отсылает читателя к другому бунинскому рассказу, «Братья», который написан годом раньше «Господина из Сан-Франциско» и в котором библейский подтекст играет не меньшую, если не большую, роль: действие происходит в «раю» — на острове Цейлон, так что речь действительно идет о сингалезах (т. е. сингальцах).

Еще более непосредственно связан с тематикой булгаковского романа рассказ Бунина «Конец»[19]. Мотивы «Господина из Сан-Франциско» развиваются в нем применительно к политической ситуации конца 1910-х — начала 1920-х годов. Центральный образ — пароход, увозящий эмигрантов из России: «то утлое, тесное, что называлось “Патрасом” и что в этот зимний вечер вышло со всем своим сбродом навстречу мрачной зимней ночи, в пустоту и даль мрачного зимнего моря». «Пароход уже окрестили Ноевым ковчегом», — сообщает герой-рассказчик (Бунин 1988, т. 3, с. 18). Комплекс основных идей «Конца» во многом сближает его с булгаковским романом: стихия, разрушающая бытие и напоминающая всемирный потоп; уже бессильная культура; люди, «бегущие» по инерции, не отдавая себе отчета в сущности происходящего. «По-булгаковски» звучит уже экспозиция рассказа, где нарисован оставленный защитниками «город на горе» (там же), который не назван по имени, хотя одесские реалии вполне узнаваемы[20].

Червоточина в ядре цивилизации («труп в трюме»[21]) делает идею спасения «недействительной». Именно здесь Булгаков и «подхватывает» бунинский мо-

[19] Впервые опубликован под названием «Гибель» (с подзаголовком «Из повести») в парижской газете «Звено» 12 марта 1923 г.

[20] Ср. дневниковую запись Бунина: «Город чувствует себя завоеванным, и завоеванным как будто каким-то особым народом, который кажется гораздо более страшным, чем, я думаю, казались нашим предкам печенеги» (Бунин 1990, с. 72). Это говорится об Одессе; сходный образ приморского города, в панике покидаемого защитниками (Севастополь), возникает в булгаковском «Беге».

[21] Рассказ «Господин из Сан-Франциско» в свою очередь может быть представлен как вариация на тему стихотворения Г. Ибсена «Письмо в стихах», где европейская цивилизация аллегорически изображается в виде неблагополучного корабля:

Да в чем же дело? Что произошло такое?
Откуда этот гнет, мешающий вздохнуть,
Сковавший волю, ум? Несчастье роковое
В виду? На корабле случилось что-нибудь?
Нет, все в порядке: верен курс, свободен путь,

тив, неоднократно воплощая образ «дома-корабля», «дома-ковчега» — как правило, не очень-то надежного. «В разных местах “Белой гвардии” возникают образы, развивающие традиционное уподобление жизни плаванию по морю» (Кожевникова 1990, с. 122)[22]. Особую роль в этом играет образ Александровской гимназии: «Странно, в центре города, среди развала, кипения и суеты, остался мертвый четырехъярусный корабль» (*1*, 253). Полковник Малышев и иже с ним пытаются «оживить» его, воскресить в его недрах миф о бородинской славе русского оружия, но безуспешно. Подобно «крысе»-Тальбергу, покинувшему спасительный «ковчег», дом Турбиных, разбегаются крысы (уже не метафорические, а реальные) и в Александровской гимназии, предчувствуя военную угрозу (*1*, 254, 256, 261).

Восемь лет, протекшие с тех пор, как в последний раз Алексей видел здание гимназии, кажутся ему вечностью; за «капитана» на этом корабле остался старый педель Максим, сам похожий на «труп в трюме» (характерно, что обитает он «в подвальной квартирке», — *1*, 265), но еще живой — вроде чеховского Фирса в последней сцене «Вишневого сада»: «Снизу на лестнице показалась фигурка и медленно полезла по ступеням вверх. <...> Фигурка шла на разъезжающихся больных ногах и трясла белой головой. На фигурке была широкая двубортная куртка с серебряными пуговицами и цветными зелеными петлицами. В прыгающих руках у фигурки торчал огромный ключ» (*1*, 262). Увидев ее, Тур-

Команда исполняет долг свой, лишь... без пенья,
Без шуток; бодрости, подъема духа нет.
Причиной — суеверное предположенье,
Ужасный слух, по судну проложивший след
Унынья и тоски. Поникли в мрачной думе
Все головы; все шепчут: «труп везем мы в трюме».
(*Ибсен 1909, т. 4, с. 199*)

Характерно, что героя бунинского рассказа смерть настигает в присутствии единственного человека — который ассоциируется именно с Ибсеном: «В читальне, уютной, тихой и светлой только над столами, стоя шуршал газетами какой-то седой немец, похожий на Ибсена, в серебряных круглых очках и с сумасшедшими изумленными глазами. <...> Не будь в читальне немца, быстро и ловко сумели бы в гостинице замять это ужасное происшествие <...> Но немец вырвался из читальни с криком, он всполошил весь дом, всю столовую» (Бунин 1988, т. 2, с. 529—530).

[22] Уже отмечалось, что одним из значимых подтекстов для «Белой гвардии», возможно, является роман М. Кузмина 1915 г. «Плавающие-путешествующие» (см.: Кацис 1991). В свете нашей темы обращает на себя внимание само название данного романа; и характерно, что при публикации первой части автобиографической повести «Записки на манжетах» в Литературном приложении к газете «Накануне» 18 июня 1922 г. Булгаков предпослал ей посвящение: «Плавающим, путешествующим и страждущим писателям русским».

бин еще до окончательного краха понимает, что все кончено: «Боже, какой холод. Нужно защищать теперь... Но что? Пустоту? Гул шагов?» (*1,* 264).

Допустима, видимо, и более широкая проекция бунинского рассказа на роман «Белая гвардия». Особый смысл приобретает сцена в анатомическом театре: «В трюмах Города кучами складывают безымянные мертвые тела» (Золотусский 1991, с. 152). Образ «города-корабля» предстает как изоморфный образу Александровской гимназии. «Ковчег» оказывается несостоятельным; в романе его захлестывает снежная стихия — а, например, в повести «Собачье сердце» «течь» внезапно обнаруживается в самой сердцевине профессорской квартиры, до тех пор благополучно защищенной от посягательств Швондера и ему подобных.

5

Мотиву вечного / невечного города соответствует коллизия вечного / невечного дома. В произведениях Булгакова встречается несколько типов жилищ, воплощенных в различных фабульных вариациях; особенно показательны в этом смысле романы. Так, в «Белой гвардии» центром городского и, в общем, мирового пространства предстает дом № 13 на Алексеевском спуске; дом Турбиных сохраняет эту роль до конца романа, но образ дома существенно усложняется. Жилище Турбиных изображено как особый мир не только с собственной топографией, но и с «собственным» временем, текущим медленнее, чем за стенами, или даже вовсе не двигавшимся до тех пор, пока не умерла мать. Быт выглядит своеобразным воплощением мифологического времени-пространства, и «растворение» в нем принципиально внеисторично. При таком понимании быт обнаруживает общие корни с «высокой» мифологией (можно напомнить, что идея борьбы «за покой», «за очаг» реализована в романе через мифологему Троянской войны), хотя неизбежна ирония насчет мещанского стремления к «пыльному уюту» за «кремовыми шторами».

Силовые линии, связывающие «низ» и «верх», проникают всю толщу романного мира. Поэтому, например, немаловажно то обстоятельство, что Турбины — не единственные обитатели дома-«приюта»: это дом, «устроенный как вертеп — коробочка украинского народного действа. Подобно кукольному вертепному дому, дом на Алексеевском спуске в романе Булгакова разделен на два отсека по вертикальной оси — на “землю” внизу и “небо” наверху, причем Турбины оказываются “небожителями”, а отвратительный Василиса со своей тоже несимпатичной Вандой пресмыкается у них под ногами» (Петровский 1989, с. 24; о значении в булгаковском творчестве эстетики балагана, вертепа см. также: Джулиани 1988, с. 312—313). Добавим, что одно из значений слова «вертеп» — пещера (Даль 1981, т. 1, с. 182); «прохладная и сырая квартира» (*1,* 201) Василисы, в которую со двора ведет «мрачное подземелье» (*1,* 226), явно соотносится с образом подвала, «подполья»: «Василиса спал рядом с женой в сырой спальне. Пахло мышами, плесенью, ворчливой сонной скукой» (*1,* 204). При этом, конечно, нет оснований абсолютно разграничивать «пространство Турбиных» и «пространство Лисовичей»; их взаимопроницаемость подчеркивает своеобразное сходство между домохозяином и верхним жильцом.

Двухуровневая пространственная структура отличает не только дом № 13, но и Александровскую гимназию (отмечалось их функциональное подобие в качестве вариантов «дома-корабля», «ковчега»). Недаром с одинаковыми интонациями повествуется о том, сколь надежно эти два прибежища хранили главных героев в детстве: «Много лет до смерти, в доме № 13 по Алексеевскому спуску, изразцовая печка в столовой грела и растила Еленку маленькую, Алексея старшего и совсем крошечного Николку» (*1,* 180); «Восемь лет растил и учил кирпичный покой Турбина и младших — Карася и Мышлаевского» (*1,* 252). Однако у обоих «кораблей» есть «трюмы», таящие нечто такое, что способно подорвать идею спасения, ради которой действуют «плывущие наверху». И дом № 13, и Александровская гимназия, воплощавшие для героев уютный миф, неминуемо теряют свою спасительную силу[23]; образ «вечного дома» разрушается, а герои, искавшие покоя и уюта, обречены на бесприютность. Гибель дома — столь же постоянный булгаковский мотив, как и гибель города: «Дома <...> горят и рушатся в творчестве Булгакова один за другим. <...> Тревожное зарево пожара, как и мирный домашний свет свечи, гипнотически притягивает взгляд Булгакова, служит устойчивым образным знаком его художественной системы» (Лакшин 1994, с. 260). В романе «Белая гвардия» дом Турбиных, конечно, остается физически невредимым, но характерно предложение Мышлаевского поджечь здание гимназии — функциональный «двойник» дома № 13[24].

В последнем булгаковском романе образ дома-«приюта» пародируется, вытесняется в «подвал», а затем — во вневременную реальность. Хотя «воспоми-

---

[23] Связь Булгакова с традицией и здесь вполне очевидна; ср. переосмысление пушкинского образа дома в творчестве Достоевского: «Антитеза быта и катастрофы (дом, унесенный наводнением) сменяется у Достоевского катастрофой, ставшей бытом. Образ быта претерпевает важные изменения: а) быт берется в момент разрушения. Чем благополучнее он с виду, тем ближе его гибель <...> б) быт иллюзорен и фантасмагоричен <...>; изображенный низкий быт — это, по существу, антибыт <...> Быт истончается, просвечивает символами. Двум целостным пушкинским началам: быта и стихии — у Достоевского противостоит хаотическая смесь обрывков разоренного быта с пронизывающей их стихией» (Минц, Лотман 1983, с. 38).

[24] Ср., кстати, устойчивую символику «тринадцатого номера»: в одном из эпизодов «Мастера и Маргариты» тоже фигурирует дом под № 13 (*5,* 52); думается, явно неслучайно и то обстоятельство, что автобиографический герой романа впервые появляется именно в 13-й главе (вспомним, что в «Белой гвардии» злосчастное стихотворение Ивана Русакова оказалось напечатанным «на странице тринадцатой», — *1,* 291); а 13-я глава «Записок покойника» носит весьма многозначительное название: «Я познаю истину».

нание» о доме Турбиных как бы сохраняется: рисуя «вечный приют» Мастера и Маргариты, «Булгаков переводит немецкий рай в соприродные себе малороссийско-гоголевские широты <...> Герои скачут вперед, но автор стремится назад, в прошлое, которому нет конца. Архаичный стиль — воплощение архаичной мечты: родительский дом и книги, любимые в детстве. <...> Бессмертие — это романтический пласт европейской культуры, <...> отложившийся в интерьер дома Турбиных» (Каганская и Бар-Селла 1984, с. 144).

6

Придавая большое значение вертикальной координате пространства, автор «Белой гвардии» соотносит с ней местоположение практически всех жилищ персонажей: ср. подвальную комнатку Максима, квартиру Лисовичей в нижнем этаже, квартиру Русакова на Подоле (*1,* 290), т. е. опять-таки «внизу». Амбивалентность верха и низа воплощена в названии винного подвальчика: «Погреб — замок Тамары» (*1,* 397). Ясно, что это лермонтовский образ; однако вместо «старинной башни на черной скале» (Лермонтов 1969, т. 1, с. 336) таинственный замок предстает подвалом — впрочем, дарящим усталому путнику отдых и забвение; а волшебная царица, похоже, обратилась шинкаркой (вроде маркитантки Венеры из «Энеиды» Котляревского); ср. слова Мышлаевского: «Зайдем к Тамарке, возьмем полторы...» (*1,* 397).

Дом Алексея Турбина стоит «на спуске»; а описывая жилище Юлии, повествователь, наоборот, подчеркивает его пространственную «вознесенность»: успев заметить справа «многоярусный сад», герой затем взбегает вслед за Юлией «по кирпичной лесенке» и в итоге оказывается в «белом саду, но уже где-то высоко и далеко от роковой Провальной» (*1,* 348). Тот факт, что на реальной Мало-Подвальной улице не могли бы разместиться такие большие сады, как те, что помещены Булгаковым на его Мало-Провальной (Петровский 1991а, с. 14), служит дополнительным аргументом, убеждающим, что писателю важно было не сохранить внешнее правдоподобие, а создать образ странного «земного рая» где, как и в раю небесном (вспомним сон Алексея и рассказ Жилина), «чистые» и «нечистые» обитают рядом; неподалеку от Юлии, любовницы «рокового» Шполянского, «в нижнем ярусе таинственного сада» (*1,* 418)[25] живут родственники Най-Турса. «Многоярусный сад» на Мало-Провальной предстает моделью всего «Города-сада», раскинувшегося на днепровских холмах, «как многоярусные соты» (*1,* 217); так что и запутанные отношения между «темными» и «светлыми» силами в «Мало-Провальном» саду, многократно усиливаясь, находят соответствие в той трагической буффонаде, которая царит в саду «общегородском».

[25] В связи с названием улицы вспомним, что в финале романа «Мастер и Маргарита» Воланд вместе со свитой «кидается в провал» (*5,* 372). Кстати, согласно распространенной версии, этимологическое значение слова «хаос» — «пропасть, бездна, расщелина, щель» (см.: Степанов 1997, с. 106); «провал» — из того же ряда.

Дом Турбиных обнаруживает известное сходство с квартирой Юлии по признаку архаичности, «внеисторичности» (по крайней мере, мнимой). Черты обоих этих жилищ совместятся в облике дома Маргариты: «двухэтажный дом <...> постройки изумительной» (*1,* 182) и «стеклянный фонарь старинных сеней» (*1,* 349) претворятся в двухэтажный «окрашенный луною с того боку, где выступает фонарь с трехстворчатым окном, <...> готический особняк» (*5,* 381); однако это жилье имеет уже полностью «отчужденный» характер: в нем нет места главным героям. Если образ дома № 13 в «Белой гвардии», так сказать, внутренне центростремителен, ибо воплощает тенденцию к «вневременному» существованию и изоляции от мира, то скрытая «инфернальная» сущность Юлии обусловливает для ее жилища действие законов «пятого измерения»; здесь предполагаются связи как с далеким прошлым («портреты 40-х годов» на стенах), так и с будущим: через Шполянского «контакты» этой квартиры простираются до самой «таинственной Москвы»; иначе говоря, через данный топос осуществляются контакты с «иными» мирами (ср. пространственно-временное «расширение» хронотопа турбинской квартиры в эпизоде молитвы Елены). Образ «квартиры-мира» трансформируется в последнем романе в образ «нехорошей квартиры» (*5,* 74); к тому же типу принадлежит жилище в пьесе «Зойкина квартира»[26]. Автором подчеркивается пространственная «вознесенность» подобных помещений: Алексей вслед за Юлией поднимается по бесконечным (особенно для раненого) лестницам среди сада, а квартира № 50 (как и «Зойкина квартира» — *3,* 91) находится на пятом этаже дома на Садовой. Дом этот имеет номер 302-бис, и, как отмечалось, последнее словечко — не только латинское, но и украинское[27]. Пространство и время в «нехорошей квартире», как и в жилище Юлии, подчиняются неким особым законам: если Юлия обнаруживает связи и с желанным для Турбина прошлым, и с опасным будущим, то в квартире № 50, благодаря «пятому измерению», пространство становится безграничным, а минуты длятся часами.

[26] Ср. также пьесу «Блаженство», где квартира Рейна оказывается «окном» в иной пространственно-временной континуум; так, Радаманов говорит: «Трое свалились к нам из четвертого измерения» (*3,* 394).

[27] Домоуправ Никанор Иванович Босой прямо заявляет: «У нас в доме нечистая сила!» (*5,* 101), — а позже, возбужденный увиденным сном, «Пушкина ругает на чем свет стоит и все время кричит: “Куролесов, бис, бис!”» (*5,* 131); это отнюдь не признак восхищения талантом артиста (в сне Босого Куролесов после чтения стихов «удалился при жидких аплодисментах» — *5,* 163), а стремление оборониться от «нечистого».

7

Еще один важный в булгаковском творчестве тип жилища может быть охарактеризован как «не-дом», поскольку парадоксально воплощает не только идею «неограниченности», но и отсутствие связи с какой-либо одной точкой земного пространства. В романе «Белая гвардия» таким временным пристанищем выглядит флигель, где обитает семья Най-Турса: обращают на себя внимание как подчеркнутая «нездешность» членов семьи, так и присущие образу самого полковника черты «вечного скитальца», «странствующего рыцаря». Следует подчеркнуть намеченную в романе оппозицию двух последних «оплотов» защитников Города — Александровской гимназии и Брест-Литовских казарм. В образе полковника Малышева подчеркнуты «телесность», домовитость, известное стремление к уюту даже в полевых условиях: этому соответствуют и опереточный интим магазина «Парижский шик» мадам Анжу, и ярко освещенный ампирный декор Александровской гимназии, наполненной добротным военным имуществом (другое дело, что оно оказывается ненужным). Прямой антитезой выглядит убожество казарм, в которых ночует «странная часть» Ная: «В громадном заслякощенном зале загорелась электрическая лампа <...> на грязных нарах вповалку спали юнкера. Най-Турс сидел у деревянного колченогого стола, заваленного краюхами хлеба, котелками с остатками простывшей жижи, подсумками и обоймами» (*1,* 298—299). Такая нарочитая неприглядность обстановки по-своему коррелирует с образом «странствующего рыцаря».

Най не может быть назван бездомным в буквальном смысле слова; он, скорее, безбытен и, соответственно, «небытийствен». Характерно, что автор практически не уделяет внимания описанию интерьера того жилища, в которое попадает Николка, разыскавший родственников полковника. К тому же, как мы узнаем в дальнейшем, этот флигель семье Ная и не принадлежит: хозяйкой квартиры является женщина по имени Лидия Павловна (*1,* 401); и хотя квартира Турбиных формально тоже принадлежит не им, однако как-то «не верится», что истинный хозяин семи турбинских комнат — Василиса.

Что касается романа «Мастер и Маргарита», то здесь функция «не-дома» закономерно трансформируется в мотив дороги. Его зачаток возникает уже в «Белой гвардии»: Най и Николка напоминают рыцаря и оруженосца; в последнем же романе мотив «лунной дороги» становится важнейшим и тоже связан с «идеальным» героем: дом «не нужен Иешуа, земная жизнь которого — вечная дорога» (Лотман 1992—1993, т. 1, с. 461); в странствии его вечно сопровождает прощенный Пилат, а единожды в году им сопутствует, хотя бы в качестве «зрителя», Иван Николаевич Понырев, возвращающийся (пусть на одну ночь) к прежнему «бездомному» состоянию.

8

Разумеется, такая реалия, как коммунальная квартира, оценивается в булгаковском творчестве заведомо отрицательно. Примеров тому множество; однако наиболее интересный случай — угрожающий процесс превращения «нехорошей квартиры» в коммунальную, развивающийся в повести «Собачье сердце»[28]. По сравнению с романами и повестью «Роковые яйца», «сценическая площадка» светопреставления здесь неизмеримо уменьшена; однако пространство профессорской квартиры соответственно «интенсифицировано»: она превращена в «модель вселенной со своими обязательными адом и раем, функции которых условно выполняют кухня и звезда в окне» (Клейман 1991, с. 225). Следует добавить, что в этом пространстве существует и зона «первобытного хаоса», сохраняющая память о временах, когда «Дух Божий носился над водою» (Быт. 1: 2), — ванная; с прикосновения к этому «хаосу», находящемуся в состоянии до начала «творения» («полутемная» — *2,* 152), начинается для пса путь «преображения». Впоследствии «потоп», устроенный Шариковым, будет символизировать наступление первозданного «хаоса», стремящегося подавить «космос» устоявшегося быта.

Что касается кухни, то, с точки зрения Шарика (а затем и Шарикова), это «главное отделение рая» (*2,* 149)[29] — где, однако, «в плите гудит, как на пожаре», а «заслонка с грохотом отпрыгивает, обнаруживая страшный ад» (*2,* 150)[30]; ср. переносный смысл слова «кухня» как обозначение чего-то скрытого от обозрения, тайного (например, «кухня ведьмы» в гетевском «Фаусте»): характерно, что в романе «Мастер и Маргарита» Иван Бездомный, попавший из-за Воланда

---

[28] Горестная фраза Преображенского: «Боже! пропал калабуховский дом!» (*2,* 136) — откликается в финальном возгласе героини «Зойкиной квартиры»: «Прощай, прощай, моя квартира!» (*3,* 148). В обоих случаях теме гибели жилища сопутствует мотив «уплотнения».

[29] Ср. народное поверье, что собака некогда была сторожем рая, а также представление об особом собачьем мире, через который проходит умерший, — «собачьем рае», который находится перед «человеческим» (Успенский 1994а, т. 2, с. 104, 126).

[30] Наряду с плитой, вполне «дьявольским» инструментом предстает в булгаковских произведениях керосинка или примус. Ср. в рассказе «№ 13. — Дом Эльпит-Рабкоммуна»: «Примусы шипели по-змеиному» (*2,* 244); в комедии «Багровый остров» — реплика Кири-Куки по поводу извержения вулкана и гибели Сизи-Бузи: «Сколько раз я говорил старику: "Убери ты вигвам с этого чертова примуса". Нет, не послушался. "Боги не допустят". Вот тебе и не допустили…» (*3,* 171); в прозе «Тайному Другу», в сцене, когда герой намеревается покончить с собой: «Я лежал на полу, почти уткнувшись лицом в стекло керосинки, и смотрел на ад» (*4,* 63); в «Мастере и Маргарите» Бегемот и Коровьев оказываются «вооружены» примусом, содержащим частицу того «дьявольского» пламени, которое в то же время является первоосновой всего сущего, — ср. слова Азазелло: «Тогда огонь! <...> Огонь, с которого все началось и которым мы все заканчиваем» (*5,* 360).

в психиатрическую лечебницу, «мысленно окрестил кабинет "фабрикой-кухней"» (*5,* 86). Персонажи «Собачьего сердца», устраивающие любовное свидание в непосредственной близости от кухни (*2,* 150), профессионально (кухарка — пожарный) связаны с огненным «нижним» миром, и этот эпизод явно изоморфен сцене свидания «русалки»-уборщицы и «инфернального» рыжеусого шофера в повести «Роковые яйца».

Показательно, что манипуляции Дарьи Петровны, которая «отрубала беспомощным рябчикам головы и лапки, затем, как яростный палач, с костей сдирала мякоть, из кур вырывала внутренности» (*2,* 150), пародийно предвосхищают действия самого Преображенского во время операции над псом. Несмотря на сакрально-«жреческий» облик профессора: «белый колпак, напоминающий патриаршую скуфейку», и похожий на епитрахиль «резиновый узкий фартук» (*2,* 153), — его поступки описаны как «нехорошее, пакостное дело, если не целое преступление» (*2,* 153): «Текст изобилует словами "полоснул", "набросился хищно", "вырвал", "сломал", "коварно кольнул" и т. п., а также живописанием кровавых манипуляций с мозгами, сердцем, черепом, семенными железами» (Жолковский 1994, с. 153; см. также: Milne 1990, с. 64). Ср. автоописание героя-рассказчика «Записок юного врача» («Полотенце с петухом»): «Я кругообразно и ловко, как опытный мясник, острейшим ножом полоснул бедро» (*1,* 80).

В структуре пространства профессорской квартиры с кухней подтекстно сопоставлена смотровая, которая внешне, естественно, отличается «ангельской» белизной, однако на самом деле похожа не только на «рай», но и на «ад». Не случайно при первом появлении Шарика смотровая предстает вначале как «темная комната, которая мгновенно не понравилась псу своим зловещим запахом»; затем, как по волшебству, «тьма щелкнула и превратилась в ослепительный день, причем со всех сторон засверкало, засияло и забелело» (*2,* 128). Позже, понаблюдав именно за ходом приема пациентов, пес делает «компромиссный» вывод: «Похабная квартирка <...>, но до чего хорошо!» (*2,* 135).

Выдержав нападки «извне», «нехорошая квартира» Преображенского едва не превращается в коммунальную (Milne 1990, с. 65), ее целостности создается угроза «изнутри»: Шариков, подобно гетевскому Гомункулу, «томится <...> по плоти, по реальному существованию в реальном мире» (Вильмонт 1966, с. 360)[31]

[31] В трагедии «Фауст» Гомункул признается:

Мне в полном смысле хочется родиться,
Разбив свою стеклянную темницу, <...>
И полностью на свет произойти.
(*Гете 1975—1980, т. 2, с. 293*)

Фалес, обращаясь к Протею за советом, поясняет:

и пытается «вочеловечиться» путем обретения жилплощади. Попытка терпит фиаско; соответственно, первоначальный статус и относительный покой восстановлены. Впрочем, с учетом намека на возможность повторения эксперимента, сохраняется и угроза квартире.

Хотел бы он родиться не на шутку.
В рожденье он, как понял я малютку,
Остался, так сказать, на полпути
И лишь наполовину во плоти.
Духовных качеств у него обилье,
Телесными ж его не наградили.
(*там же, с. 309*)

В повести Булгакова создана пародийно «перевернутая» ситуация: Шариков находится в прямо противоположном состоянии. И если у Гете Гомункул в итоге сливается с Океаном и включается в процесс эволюции, ведущий в перспективе к возникновению полноценного человека (там же, с. 311, 316), то булгаковский персонаж — лишь «суррогат» человека и как таковой недолговечен.

Глава V

ЧЕЛОВЕК ПЕРЕД ЛИЦОМ ИСТИНЫ

1

Анализ системы булгаковских персонажей обнаруживает стремление писателя воплотить единство противоположностей, подчеркнуть «парность» оценочно разноплановых героев и, наоборот, скрытую разницу внешне близких друг другу характеров; в частности, наблюдается тенденция к подтекстному «уподоблению» персонажей, которые на внешнем фабульном уровне предстают как антагонисты.

Например, в повести «Дьяволиада», в которой уже после ее первой публикации рецензент отмечал «явные следы подражания “Двойнику” Достоевского» (Переверзев 1924, с. 136), неоднозначна позиция Короткова по отношению к двойственному образу Кальсонера: перед Кальсонером-«первым» (безбородым) он ощущает себя жертвой, «гонимым», а для «второго» (бородатого) сам выступает «агрессором», «гонителем»[1]. В определенный момент эти функции совмещаются: «мелькнуло серое одеяло и длинная борода. Коротков качнулся и вцепился в перила руками. Одновременно скрестились взоры, и оба завыли тонкими голосами страха и боли. <...> — Спасите! — заревел Кальсонер, меняя тонкий голос на первый свой медный бас» (*2,* 30—31)[2]. Естественно, в сцене погони оказывается неясно, кто кого ловит (*2,* 38—39); ср. фразу Короткова: «Кальсонера... атакуем <...>, да он в наступление перешел» (*2,* 40). Если в сне героя Кальсонер предстает как «биллиардный шар на ножках» (*2,* 10), то в финальной сцене Коротков отбивается от погони (т. е. от того же Кальсонера) именно

[1] Кстати, и сам Коротков обретает «двойника»-антагониста: его принимают за вора-карманника Колобкова (*2,* 33), который перед этим украл у Короткова документы (*2,* 21).

[2] Можно предположить, что мотив «двойничества» Кальсонеров, один из которых без бороды, а другой — с бородой, причем у первого — «голос медного таза» (*2,* 11), представляет собой реминисценцию из 1-й главы «Мертвых душ», где имеется описание лавочки «сбитенщика с самоваром из красной меди и лицом так же красным, как самовар, так что издали можно бы подумать, что на окне стояло два самовара, если б один самовар не был с черною как смоль бородою» (Гоголь 1976—1978, т. 5, с. 8).

бильярдными шарами: его «шарообразный» враг будто размножается — но при этом шар выступает и как «волшебный помощник». Таким образом, отношения «сторонников» и «противников», в полном соответствии с названием повести, оказываются фантасмагорически запутаны.

Подобная расстановка сил характерна и для конфликтов социальных. Отнюдь не случайно в повести «Роковые яйца» конная армия и «газовые эскадрильи» (*2,* 115)[3] не могут справиться с «легионами бесов»; несмотря на внешнюю фельетонность повести, такой исход борьбы не выглядит произвольным, а довольно тщательно «программируется» автором. Булгаков с помощью ряда визуальных деталей намекает на своеобразное «тождество» соперников — людей и «гадов». В первую очередь обращает на себя внимание подчеркнутое сходство человеческой толпы и массы кишащих пресмыкающихся; особенно характерно в этом плане употребление слова «каша» — показательно, например, название главы 9-й, где пресмыкающиеся впервые (и единственный раз) изображаются «крупным планом» в массе: «Живая каша» (ср.: «Вся оранжерея жила как червивая каша» — *2,* 102). Но еще до этого, описывая случайную встречу Персикова с Рокком под «огненными часами», повествователь заметит, что герои «кое-как <...> расцепились в людской каше» (*2,* 77). Хаотичная толпа выступает в повести символом человеческого общества, цивилизации вообще. В главе 11-й этот мотив получит законченное развитие при изображении всеобщей паники: «По Тверской-Ямской бежали густой кашей <...> давили друг друга и попадали под колеса» (*2,* 109); «гудящие раскаты “ура” выплывали над всей этой кашей» (*2,* 111). Это «коллективное тело», «мечущееся и воющее» (*2,* 110), «завывающее» (*2,* 111), достигает предела «расчеловечивания» в сцене разгрома Зооинститута; существо, убивающее Персикова, не только внешне, но даже способом убийства мало напоминает Homo sapiens: «Низкий человек на обезьяньих кривых ногах <...> опередил других, дорвался до Персикова и страшным ударом палки раскроил ему голову» (*2,* 114).

Подобный образ толпы создан и в других произведениях. Ср. сцену полета Маргариты над Москвой в ранней редакции романа: «Не город приводил ее в состояние веселого бешенства, а люди. Они лезли отовсюду, из всех щелей. Они высыпались из дверей поздних магазинов. <...> Они хлопали дверьми, входя в кинематографы, толклись на мостовой, торчали во всех раскрытых окнах, они зажигали примусы в кухнях, играли на разбитых фортепиано, дрались на пе-

[3] Кстати, в ранней редакции «Мастера и Маргариты» есть аналогичный эпизод: в сцене на Воробьевых горах против «антихриста» со «свитой» действуют аэропланы и армия, вооруженная газами; разумеется, все усилия оказываются бесполезными: после ужасающего свиста Коровьева «берег впереди наступавших треснул червивой трещиной и пласт земли ухнул в Москву-реку, поглотив наступающие шеренги и бронированные лодки» (Булгаков 1992, с. 188).

рекрестках, давили друг друга в трамваях. <...> "У, саранча!" — прошипела Маргарита» (Булгаков 1992, с. 145—146). В дальнейшем эта картина толпы заменяется упоминанием «миллионов кепок», плывущих по улицам реками и ручейками (там же, с. 343); в последней редакции героиня сверху видит «реки кепок»: «— Э, какое месиво, — сердито подумала Маргарита. — Тут повернуться нельзя!» (*5,* 228). Эти описания вполне созвучны рассказу Мастера о том, как после истории с романом он «начал бояться толпы, которую, впрочем, и раньше терпеть не мог» (Булгаков 1992, с. 297). Цитированные слова героя написаны в конце 1934-го или начале 1935 г., а несколькими месяцами раньше, в августе 1934 г., на вопрос А. Афиногенова о том, почему Булгаков не бывает на заседаниях Съезда советских писателей, тот отвечал: «Я толпы боюсь» (Булгакова 1990, с. 65).

Представление о «тождестве» соперничающих сторон в повести «Роковые яйца» довершается образом «армии-змеи». Сравнение воинской колонны с былинным «змеем» есть и в романе «Белая гвардия» (*1,* 386); ср. также фразу из рассказа «Я убил»: «Шел, растянувшись змеей, первый конный полк» (*2,* 654). Еще более определенно намечено это сопоставление в очерке «Часы жизни и смерти», который в известной степени можно рассматривать как набросок повести «Роковые яйца» (несмотря на кардинальную разницу в пафосе): очерк написан в связи со смертью Ленина, однако в подтексте «Роковых яиц» «ленинская» тема тоже занимает немаловажное место[4]. Образ яркого огня (белого и красного) связан со «змеиными» мотивами в очерке так же тесно, как и в повести: «Стрела на огненных часах дрогнула и стала на пяти. <...> На площадь к белому дому стал входить эскадрон. <...> Машины зажгли фонари и выли. <...> Эскадрон вошел с хрустом. <...> В морозном дыму завертелись огни, трамвайные стекла. На линии из земли родилась мгновенно черная очередь. <...> Кепи красные, кони танцуют. Змеей, тысячей звеньев идет хвост к Параскеве Пятнице <...>. Голубчики родные, река течет! <...> — Огней, огней-то! <...> Стены белые, на стенах огни кустами. Родилась на стрелке Охотного река и течет, попирая красный ковер. <...> Это не идут, братишки, а плывет река в миллион. <...> На ковре ложится снег. <...> И в море белого света протекает река. <...> Молчит караул, приставив винтовки к ноге, и молча течет река. <...> Уходит, уходит река. Белые залы, красный ковер. Стоят красноармейцы, смотрят сурово. <...> Огни из машины на ходу бьют взрывами. Ударят в лицо — погаснет. <...> Горят огненные часы» (*2,* 375—378).

В повести «Роковые яйца» сцена прохода Красной армии по Тверской дана в сходных деталях: «Пылала бешеная электрическая ночь в Москве. Горели все

[4] М. Чудакова справедливо замечает, что в очерке «Часы жизни и смерти» можно видеть реакцию на нагнетание «мессианской» символики образа Ленина в официальной культуре 1920-х годов (см.: Чудакова 1996, с. 351).

огни, и в квартирах не было места, где бы не сияли лампы со сброшенными абажурами. <...> На небе то и дело вспыхивали белые огни <...> плакаты под жгучими малиновыми рефлекторами глядели со стен <...> Очень далеко на небе дрожал отсвет пожара <...> Под утро по совершенно бессонной Москве, не потушившей ни одного огня, вверх по Тверской, сметая все встречное, что жалось в подъезды и витрины, выдавливая стекла, прошла многотысячная, стрекочущая копытами по торцам змея конной армии» (*2,* 109—110)[5]. Это шествие «змееборцев», построившихся «змеей», сопровождается движением ящероподобных танков «на гусеничных лапах» и зловещих «автомобилей, зашитых наглухо в серую броню, с <...> белыми нарисованными черепами на боках» (*2,* 111). Когда после этого повествователь возвращается к описанию кавалеристов и говорит, что «белые зубы скалились на ошалевших людей с коней» (*2,* 111)[6], то трудно однозначно решить: реальные люди едут верхом или речь идет о неких апокалиптических всадниках.

Между прочим, уже в середине 1920-х годов один из критиков уловил аллегорическое сходство пресмыкающихся, кишащих под красным «лучом жизни», с человеческими толпами, снующими по Москве в ярком электрическом свете; ср.: «По ночам утопала Москва в огнях, охваченная со всех сторон тесным кольцом рефлекторов и прожекторов. Были огни нахально-яркие, наглые, пристающие, — от них не отвяжешься, — лезли огни, резали глаза, — не укрыться от них. Огненные вывески, огненные вскрики, гигантские огненные восклицательные знаки, — толпы двигались в полосах желтого цвета. <…> В 1928-м г. Москва жила напряженно и торопливо. Жизнедеятельность каждого отдельного москвича за трехлетие 1925—1928 увеличилась в десятки раз, причем процесс увеличения жизнедеятельности прошел совершенно безболезненно, а для многих даже вовсе незаметно. Темп жизни убыстрился… Жизнь, выбитая из колеи в годы 1917—1920, вновь вошла в колею, но не в прежнюю свою колею, а в новую, никогда доселе невиданную и неслыханную» (Меньшой 1998, с. 131—132).

Уже упоминалось о связи мифологического змея с богатством, золотом, кладами (Афанасьев 1865—1869, т. 2, с. 536; Максимов 1994, с. 184—185); характерно, что в повести «Роковые яйца» под охраной «армейцев в остроконечных шле-

[5] В романе «Мастер и Маргарита» «змея» тоже появляется в непосредственной близости от Тверской улицы: наутро после сеанса черной магии у Варьете выстраивается «многотысячная очередь, хвост которой находится на Кудринской площади. <...> Змея длиною в километр сама по себе уже представляла великий соблазн» (*5,* 179); заметим, что это гигантское «пресмыкающееся» протягивается и мимо дома № 302-бис.

[6] Ср. в повести Гоголя «Страшная месть»: «Конь на всем скаку остановился, заворотил к нему морду и — чудо, засмеялся! белые зубы страшно блеснули двумя рядами во мраке» (Гоголь 1976—1978, т. 1, с. 170).

мах» увозят «запасы золотых монет из подвалов Народного комиссариата финансов» (*2,* 110): «армия-змея» спасает свои сокровища от «аспидов и василисков».

Знаменательно, что и профессор Персиков явно уподоблен своим «подопечным», «постоянно отождествляется с «голыми гадами», которых он исследует» (Гаспаров 1994, с. 89); характерна уже такая деталь, как «квакающий голос» (*2,* 45, 115): «Персиков пошел в угол, взял трубку и квакнул» (*2,* 91)[7]. Б. Гаспаров справедливо полагает, что конец Персикова художественно предсказан уже в завязке повести, в сцене «казни» лягушки, которая «была распята на пробковом штативе» (*2,* 49). В аспекте пародийного отождествления ученого с исследуемым «объектом» знаменательна фраза: «Минут пять в каменном молчании высшее существо наблюдало низшее» (*2,* 50); речь здесь идет не о лягушках, а об амебах, но воздействие «красного луча» на все живые существа одинаково. Поскольку именно за то время, в течение которого Преображенский рассматривал «распятую» лягушку, в поле «красного луча» шел бурный процесс размножения амеб (вследствие чего и стало возможным открытие), упомянутую лягушку надо считать не просто «жертвой науки» — это травестированная «искупительная» жертва[8]; собственно, все, что произойдет в дальнейшем, может быть воспринято как отмщение за жизнь «распятой»: «Новая жизнь, созданная Персиковым

[7] Отождествление человека и лягушки характерно для традиционных мифологических представлений (см., напр.: Керлот 1994, с. 302; Гура 1997, с. 381). Вспомним также известные литературные примеры — например, роман «Отцы и дети»: «я лягушку распластаю да посмотрю, что у нее там внутри делается; а так как мы с тобой те же лягушки, только что на ногах ходим, я и буду знать, что и у нас внутри делается. <…>

— Васька, слышь, барин говорит, что мы с тобой те же лягушки. Чудно́!

— Я их боюсь, лягушек-то, — заметил Васька» (Тургенев 1975—1979, т. 3, с. 165). Ср. также «Историю одного города»: «Смотрел я однажды у пруда на лягушек <…> и был смущен диаволом. И начал себя бездельным обычаем спрашивать, точно ли один человек обладает душою, и нет ли таковой у гадов земных! И, взяв лягушку, исследовал. И по исследовании нашел: точно; душа есть и у лягушки, токмо малая видом и не бессмертная» (Щедрин 1947—1950, т. 2, с. 355). В кругу современной Булгакову литературы обращает на себя внимание фрагмент эпопеи И. Шмелева «Солнце мертвых» — «Сады миндальные», где старый доктор Михайла Васильевич иронически сравнивает деятельность большевиков с естественнонаучным экспериментом, когда люди рассматриваются лишь как «материал»: «Ведь полтораста миллиончиков прививают к социализму! И мы с вами в колбочке этой вертимся. Не удалось — выплеснуть. Сеченов, бывало, покойник: “Лука, — кричит, — дай-ка свеженькую лягушечку!” Два миллиончика “лягушечек” искромсали <…> — вот это — о-пыт!... <…> О миллиончике человечьих голов еще когда Достоевский-то говорил, что в расход для опыта выпишут дерзатели из кладовой человечьей, а вот ошибся на бухгалтерии: за два миллиона перестегнули, и не из мировой кладовой отчислили, а из российского чуланишки отпустили. Вот это — опыт!» (Шмелев 1991, с. 60).

[8] Ср. фразу Д. Писарева из статьи «Мотивы русской драмы»: «Тут-то именно, в самой лягушке-то, и заключаются спасение и обновление русского народа» (Писарев 1981, т. 1, с. 354).

как следствие казни-распятия лягушки, оборачивается выходом на свободу сил разрушительного хаоса» (Гаспаров 1994, с. 98).

Визуальное сходство «змеиного царства» и мира людей, развиваемое в повести, помимо сатирического эффекта, имеет следствием актуализацию (хотя бы в полусерьезном духе) темы гражданской войны: противостоят схожие друг с другом силы, как бы две части единого целого[9]. Нашествие, стилизованное под «иноземное», оказывается как бы сугубо внутренним, «домашним» делом. Оттого-то в подобном столкновении не может быть победителя: все решается вмешательством «третьей силы» — хотя «морозный бог» в подтексте повести тоже оказывается не лишен «змеиных» черт.

Подобная диспозиция намечена в романе «Белая гвардия»: «Тут немцы, а там, за далеким кордоном, где сизые леса, большевики. Только две силы, <...> Так вот-с, нежданно-негаданно появилась третья сила на громадной шахматной доске» (*1,* 224). Образ, явно навеянный «бородинскими» главами «Войны и мира», получает у Булгакова гротескное развитие: в шахматах по определению «третьего не дано», и дело вовсе не в некоем таинственном вмешательстве, а в бессилии защитников Города. Характерно, что в романе идея «тождества» антагонистов звучит открыто, причем вкладывается в уста самого Бога, который заявляет Жилину: «мне от вашей веры ни прибыли, ни убытку. Один верит, другой не верит, а поступки у вас у всех одинаковые: сейчас друг друга за глотку, <...> все вы у меня, Жилин, одинаковые — в поле брани убиенные» (*1,* 236).

В «журнальной» редакции романа обращает на себя внимание сон Елены, в котором Шервинский является буквально в «раздвоенном» виде: «Левый рукав покрылся ромбом, и в ромбе запылала вторая звезда — золотая. От нее брызгали лучи, а с правой стороны на плече родился бледный уланский погон. <...> На голове был убор двусторонний. <...> Левая его половина, защитно зеленая с половиной красной звезды, правая ослепительно блестящая с <кокардой>» (Булгаков 1998, с. 260). При всем своем фабульном антагонизме с Тальбергом, Шервинский явно походит на него. Например, Алексей называет зятя «чертовой куклой, лишенной всякого понятия о чести» (*1,* 217), а в сне Елены подчеркивается такая деталь, как «ярко-кукольное лицо» Шервинского (*1,* 427): видимо, потому, что и для него проблема чести отнюдь не затруднительна. Ср. реплику Шервинского в соответствующем эпизоде «журнальной» редакции: «— Простите, —

[9] В связи с мотивом «тождества» соперничающих сторон отметим выделенный В. Проппом сказочный мотив гибели змея от змея же: функции «злого змея» и «благого змея» оказываются разделены (Пропп 1986, с. 276—278); приводится даже пример, когда змей в сказке кончает жизнь самоубийством: «Два змея — поражающий и пораженный — здесь слились в одно существо, так как змей настолько исключительный враг и супостат, что заставить самого змея выступить в героической роли убийцы <...> современная сказка уже не может» (там же, с. 279).

ответил двуцветный кошмар, — всего по два, всего у меня по два, но шея-то у меня одна и та не казенная, а моя собственная. Жить будем» (Булгаков 1998, с. 260). В этом смысле второй избранник Елены немногим отличается от первого.

Вообще, роман «Белая гвардия» дает множество примеров скрытого «тождества» антагонистов. Так, в эпизоде первого сна Алексея Турбина и в сне часового-красноармейца их собеседником оказывается один и тот же вахмистр Жилин. Для Турбина (как и для Най-Турса) Жилин — однополчанин; для красноармейца-часового — земляк из деревни Малые Чугры (*1,* 425). «Вахмистр Жилин убит в бою до начала другой, братоубийственной войны, и потому-то остается братски близким обоим, военному врачу и рядовому красноармейцу, в результате революционных потрясений поставленным в трагическое смертельное противостояние. Для Булгакова этот "вахмистр" — важный символ былого состояния всей нации и армии как ее составной части» (Чудакова 1991а, с. 75). Таким образом, «монархист» Турбин и красноармеец вступают через Жилина в некие неведомые им неантагонистические отношения.

Неожиданно «похожими» друг на друга оказываются антагонисты в рассказе «Китайская история»: главный герой и убивающий его юнкер. Белогвардеец назван «медно-красным» (*1,* 458) — китаец же умирает «с примерзшей к лицу улыбкой»; метафора создает образ белого лица; герой-красноармеец продолжает напоминать «китайского ангела» (*1,* 456), но уже в ином смысле: улыбаясь «белой» улыбкой в ответ на зверство «красных» юнкеров. Уже говорилось о «тождестве» персонажей-антагонистов в рассказе «Ханский огонь»; в аспекте мифопоэтических ассоциаций они предстают существами «демоническими» — как «голый гад» и «волк-оборотень», равно причастные хаосу и «варварству».

Подобные отношения между персонажами воплощают постоянную установку писателя на воспроизведение модели «гражданской» войны, в которой истинная победа невозможна. Данная коллизия развивается и в повести «Собачье сердце»; она намечена уже в монологе Преображенского: «Разруха сидит не в клозетах, а в головах! Значит, когда эти баритоны кричат: "Бей разруху!", <...> это означает, что каждый из них должен лупить себя по затылку!» (*2,* 145). В дальнейшем эта ситуация в каком-то смысле проецируется на судьбу самого профессора: «гражданская война» в его квартире комично переплетена с конфликтом «отцов» и «детей» (Гаспаров 1994, с. 96), который, кстати, «удваивается», поскольку отношения Шарикова с его «духовным отцом», Швондером, к концу повести тоже становятся натянутыми.

В дальнейшем мотив «тождества антагонистов» в полной мере прозвучит в пьесе «Адам и Ева»; «война стала гражданской во всем мире» (*3,* 363): «Капиталистический мир напоен ненавистью к социалистическому миру, а социалистический мир напоен ненавистью к капиталистическому <...> в мире есть люди с другой идеей, и идея их заключается в том, чтобы вас с вашей идеей уничтожить. <...> Чистенькие старички, в цилиндрах ходят... По сути дела, старичкам безразлична какая бы то ни было идея <...> старик поставит на пробирке черный крестик, чтобы не спутать, и скажет: "Я сделал, что умел. Остальное — ваше дело. Идеи, столкнитесь!"» (*3,* 333—334). В функции носителя смерти в «чистом» виде, вне каких-либо идей, выступает в романе «Мастер и Маргарита» Абадонна, который «на редкость беспристрастен и равно сочувствует обеим сражающимся сторонам» (*5,* 252).

В последнем булгаковском романе глубинная, поистине мистическая связь намечена между тремя весьма непохожими друг на друга персонажами: уже отмечалась близость Ивана Николаевича Понырева, Никанора Ивановича Босого и нижнего соседа Маргариты, Николая Ивановича. Вместе с тем в образах трех этих героев реализован и мотив «раздвоения / перерождения»; особенно важен он в судьбе Ивана Бездомного / Понырева, который в главе 11-й под характерным названием «Раздвоение Ивана» буквально спорит сам с собой: имеет место диалог «ветхого» и «нового» Иванов (*5,* 115). Точно так же символично название 8-й главы — «Поединок между профессором и поэтом», предвосхищающее эволюцию героя от роли поэта к образу профессора; характерно, что данная глава завершается гипнотическим сном, в который поэта Бездомного погружает профессор Стравинский (кстати, Стравинский имеет то же отчество, что и Бездомный: Николаевич — *5,* 88); данная ситуация находит продолжение в «Эпилоге»: в профессоре Понырева «таится» подавленный поэт Бездомный, «прорываясь» наружу лишь в ночь весеннего полнолуния, а затем вновь уходя в сон — на этот раз наркотический[10]. Мотив «раздвоения» и «перемены личности» в «Мастере и Маргарите» актуален и в связи с темой психического заболевания (шизофрения и т. п.).

Даже в пьесе «Александр Пушкин» основные антагонисты оказываются связаны отношениями пародийного «двойничества». Дантес выступает «как абсолютный антипод творческого начала, перевернутое отражение жизни поэта, отрицательная величина из положительной»; поэтому реплики Дантеса строятся Булгаковым с использованием реального «пушкинского» речевого материала (письма, публицистика и т. п.): «И о прошлом, и о настоящем можно рассказать только словами поэта, и отпечаток этого слова лежит на всем — в том числе на речевом поведении непоэтов» (Чудакова 1986, с. 232—233; см. также: Гозенпуд 1988, с. 164—165).

При этом нужно учитывать, что конфликт Пушкина и Дантеса представлен еще и как «семейный» — разумеется, в пародийном варианте. В пьесе развивают-

---

[10] В связи с темой наркотического сна интересна этимология фамилии «Стравинский»: диал. «страва» имеет значения «еда, пища» — но также и «едкое вещество, отрава» (Даль 1981, т. 4, с. 334).

ся две линии «адюльтера», маскируемого родственными отношениями. Дантес предлагает Пушкиной бежать, заявляя, что женился на ее сестре Екатерине с одной целью: «быть ближе» к Наталье (*3,* 471); но обращает на себя внимание и предложение пушкинского камердинера Никиты к Александре Гончаровой: уехать с Пушкиным в деревню — т. е. опять-таки бежать «в обитель дальнюю трудов и чистых нег» (*3,* 467) — без Натальи Николаевны. Характерно сходство в реакциях сестер: «Пушкина. <...> Вы и преступны, вы и безумны!» (*3,* 471); «Гончарова. Ополоумел, Никита?» (*3,* 467). Фактически Александра и Наталья предстают как бы «двумя женами» Пушкина, между которыми разделены функции — духовно-«домашняя» и телесно-«парадная». Так, именно Александра, как «истинная» жена-друг, в третьем действии защищает Пушкина перед Жуковским (*3,* 498—499)[11]; при появлении же Натальи Жуковский сразу уезжает. Александра пытается пересказать той суть состоявшегося разговора, но для Пушкиной эта тема скучна. Сестра упрекает Пушкину за то, что та не любит мужа: «Мне больно за семью» (*3,* 501), — а Наталья, наоборот, произносит вслух то, в чем Александра боится признаться себе: «Да что тебя волнует? Разве он одинок? Ты ухаживаешь за ним, а я смотрю на это вот так... (*Подносит пальцы к глазам.*)» (*3,* 501). Как раз в этот момент Данзас привозит Пушкина с дуэли — и не Наталья, а именно Александра, как «подлинная» жена, услышит страшную правду: «Он ранен смертельно» (*3,* 502)[12].

Показательно, что развязка этого «семейного» конфликта тоже предрешается «членом семьи», но, так сказать, «нейтральным»: Строганов был двоюродным дядей сестер Натальи, Александры и Екатерины Гончаровых; при этом «Строганов с женой были посаженными отцом и матерью Екатерины Гончаровой на ее свадьбе с Дантесом, он дал в честь новобрачных свадебный обед, тайной целью которого была попытка примирить Пушкина с Дантесом» (Вересаев 1993, т. 2, с. 536). В пьесе Булгакова Строганов фактически инициирует дуэль, участники которой, таким образом, не просто родственники, но сюжетные «двойники-антагонисты».

Не стоит подробно говорить о том, что семейный конфликт, к тому же отягощенный мотивом инцеста, играет важную роль в драме «Мольер»; здесь Муаррон — приемный сын героя, его блистательный сценический партнер, соперник в любви, предатель и защитник от Одноглазого (*3,* 324): «набор» в своем роде классический по амбивалентности.

[11] Особое значение обретает и такой реальный факт, как одноименность Александры Гончаровой с главным героем пьесы.

[12] В ранней редакции пьесы любовь Александры к Пушкину прорывается наружу после его ранения: «Погибла и я... Нету мне больше жизни! Удавлюсь я, Василий Андреевич! Я без него жить не могу!.. О, злодейка, злодейка! За что ты его от меня отняла!» (Булгаков 1994, с. 443). Последние слова относятся к Наталье (которая, разумеется, их не слышит).

2

Если антагонисты в булгаковских произведениях обнаруживают сходство, то персонажи заведомо тождественные, напротив, зачастую «не узнают» друг друга: яркий пример — свойства зеркальных отражений. Мистическая роль зеркала вполне традиционна — оно выступает как граница между земным и потусторонним миром (СМ, с. 195), между иллюзорным и истинным образами[13]. Так, «в "Дьяволиаде" беспорядочное мелькание "пыльных альпийских зеркал", блестящих витрин и хрустальных люстр, с подчеркнутым эффектом отражения, зеркальных пространств вестибюля, зеркальных же кабин лифта, а более всего — стеклянных стен и перегородок — физически воссоздает ощущаемый во взаимоотражениях "дьявольский фокус" жизни, в колдовстве которого человек окончательно теряет себя» (Химич 1995, с. 72). Неудивительно, что собственное отражение оказывается для человека «неожиданным»; и этот факт воспринимается им скорее отрицательно, чем положительно. Например, в романе «Белая гвардия» Иван Русаков с понятным ужасом разглядывает на своем теле признаки болезни: «Перед зеркалом, держа зажженную свечу в руке, стоял обнаженный до пояса владелец козьего меха. Страх скакал в глазах у него, как черт, руки дрожали. <...> Слезы неудержимо текли по щекам больного, и тело его тряслось и колыхалось» (*1,* 290). В рассказе «Ханский огонь» Тугай-Бег тоже весьма болезненно реагирует на собственное отражение: кавалергардский шлем, символ умершего прошлого, напоминает, что его обладатель — «живой мертвец».

В рассказе «Пропавший глаз» герой-рассказчик, глядясь в зеркало, ищет в своей внешности перемен, произошедших за год, т. е. как бы видит два изображения одновременно: «Да, разница велика. Год назад в зеркале, вынутом из чемодана, отразилось бритое лицо. Косой пробор украшал тогда двадцатитрехлетнюю голову. Ныне пробор исчез. <...> То же и относительно бритья» (*1,* 122). Но этим дело не ограничивается; глядя в зеркало, «юный врач» начинает размышлять о бритье и вспоминает эпизод полугодовой давности, когда, едва начав бриться, он должен был срочно бежать к роженице, а после благополучного завершения родов обратил внимание на странный взгляд акушерки, устремленный на его левую щеку: «Я вышел и в родильной комнате заглянул в зеркало. Зеркало это показало то, что обычно показывало: перекошенную физиономию явно дегенеративного типа с подбитым как бы правым глазом. Но — и тут уже зеркало не было виновато — на правой щеке дегенерата можно было плясать,

[13] Зеркало «удваивает образ человека, тем самым раздваивая его, отсылая двойника в "тот", "иной" мир, превращая его в не-человека. Таким образом, человек, смотрясь в зеркало, остается сам собой, но тот, кого он видит в зеркале, уже не человек и представляет особую опасность» (Софронова 2000, с. 17).

как на паркете, а на левой тянулась густая рыжеватая поросль. Разделом служил подбородок. Мне вспомнилась книга в желтом переплете с надписью "Сахалин". Там были фотографии разных мужчин.

"Убийство, взлом, окровавленный топор, — подумал я, — десять лет... Какая все-таки оригинальная жизнь у меня на необитаемом острове. Нужно идти добриться..."» (*1,* 124). Как и в случае с «раздвоенным» Шервинским в сне Елены, две стадии в жизни героя рассказа получают одновременное метафорическое «воплощение» на его щеках: бритая символизирует то, чем был «юный врач» полгода назад, при самом начале врачебной практики, небритая гласит о тех переменах, что произошли через год после ее начала (т. е. в настоящем времени повествования).

В пьесе «Батум» Сталин, объясняя собственную непозволительную смелость (нарушение конспирации) экстремальными условиями — пожаром на заводе, говорит о приказчике: «Он сейчас в таком состоянии, что ничего не видит и не понимает. Он сейчас сам себя в зеркале не узнает» (*3,* 528). Вслед за этим кутаисский губернатор, услышав о приметах внешности Джугашвили, смотрится в зеркало и обнаруживает собственное сходство с преступником: «Ну, скажите! У меня тоже обыкновенная голова. Да, позвольте! Ведь у меня тоже родинка на левом ухе! Ну да! (*Подходит к зеркалу*). Положительно, это я!» (*3,* 532). Антиподы оказываются «близнецами».

В романе «Мастер и Маргарита» показательна сцена пробуждения Степы Лиходеева: «Степа разлепил склеенные веки и увидел, что отражается в трюмо в виде человека с торчащими в разные стороны волосами, с опухшей, покрытой черной щетиною физиономией, с заплывшими глазами, в грязной сорочке с воротником и галстухом, в кальсонах и в носках[14]. Таким он увидел себя в трюмо, а рядом с зеркалом увидел неизвестного человека, одетого в черное и в черном берете» (*5,* 77)[15]. Вслед за этим зеркало вообще теряет отражающую способность: вначале Степа видит в нем Коровьева и Бегемота (*5,* 82), а затем прямо из зеркала выходит Азазелло (*5,* 83). Зеркало и стекло в последнем булгаковском романе символизируют преграду, мешающую человеку осознать бытие как единство материального и идеального миров; соответственно, разбивание стекла — знак уничтожения этой преграды или, по крайней мере, разрешения гносеологического кризиса, в котором оказался персонаж (Бессонова 1996, с. 85—92).

[14] В ранней редакции мотив выражен более отчетливо: «Степа открыл рот и в трюмо оказался в виде двойника своего и в полном безобразии» (Булгаков 1992, с. 54).

[15] Как предполагает О. Костанди, в этом эпизоде «Булгаков по-своему обыгрывает сюжетную завязку "Черного человека" С. Есенина <…> Появление на втором плане сюжета С. Есенина усиливается пьяно-скандальной тематикой вокруг героя главы, отсылающей к широко известным похождениям автора "Москвы кабацкой"» (Костанди 1994, с. 41).

Мотив «двойного» отражения своеобразно реализован в сцене, где Маргарита «установила на трехстворчатом зеркале фотографию <...> локти положила на подзеркальный столик и, отражаясь в зеркале, долго сидела, не спуская глаз с фотографии» (*5,* 213): фактически она отражается «в двух лицах» — в собственном облике и в облике Мастера. С Маргаритой же связан нечастый у Булгакова мотив неожиданно «комплиментарного» отражения: благодаря действию крема Азазелло «на тридцатилетнюю Маргариту из зеркала глядела от природы кудрявая черноволосая женщина лет двадцати» (*5,* 223). Ср. в повести «Собачье сердце» размышления Шарика, обласканного фортуной: «Все трюмо в гостиной-приемной отражали удачливого красавца-пса.

"Я — красавец. Быть может, неизвестный собачий принц-инкогнито", — размышлял пес, глядя на лохматого кофейного пса с довольной мордой, разгуливающего в зеркальных далях» (*2,* 147).

Характерен эпизод «Записок покойника», где герой рассказывает, как, пытаясь произвести на Ивана Васильевича благоприятное впечатление, «стал производить репетиции по ночам. Я брал маленькое зеркало, садился перед ним, отражался в нем и начинал говорить:

— Иван Васильевич! Видите ли, в чем дело: кинжал, по моему мнению, применен быть не может...

И все шло как нельзя лучше. Порхала на губах пристойная и скромная улыбка, глаза глядели из зеркала и прямо и умно, лоб был разглажен, пробор лежал как белая нить на черной голове. Все это не могло не дать результата, и, однако, выходило все хуже и хуже! <...> Однажды ночью я решил произвести проверку и, не глядя в зеркало, произнес свой монолог, а затем воровским движением скосил глаза и взглянул в зеркало для проверки и ужаснулся.

Из зеркала глядело на меня лицо со сморщенным лбом, оскаленными зубами и глазами, в которых читалось не только беспокойство, но и задняя мысль. Я схватился за голову, понял, что зеркало меня подвело и обмануло, и бросил его на пол. И из него выскочил треугольный кусок» (*4,* 533—534).

Итак, в булгаковских произведениях зеркало никогда не «правдиво»: в плохую ли, в хорошую ли сторону, но оно «обманывает» героев[16]. Однако принцип

[16] Мотив «неузнавания» себя в зеркале, вероятнее всего, восходит к Гоголю: ср. эпиграф к «Ревизору» и реализованный в структуре комедии принцип «зеркальности». Сходной игрой с «зеркалами» пользуется В. Маяковский, в комедиях которого есть явные реминисценции из Гоголя (ср. финал «Клопа» и финал «Ревизора»). Вводя в III действие «Бани» эпизод «театра в театре» (парафраз на тему булгаковского «Багрового острова» — подробнее см.: Яблоков 1994, с. 39), автор заставляет Победоносикова смотреть из зрительного зала на свое «отражение» на сцене — и не узнавать собственный образ: «Не бывает у нас таких, ненатурально и неживенно, непохоже!» (Маяковский 1955—1961, т. 11, с. 307). Велосипедкину, который перепутал двух Победоносиковых и намерен обратиться к тому из них, что сидит в зрительном зале,

зеркальности как *мнимого* тождества имеет в поэтике Булгакова и более широкое значение. «Эстетически значимым становится у Булгакова не столько "зеркало" само по себе, сколько "эффект зеркальности", то есть постоянно выдерживаемое во всем художественном мире соотнесение изображаемого (иконического) с возможным отражением, явным или предполагаемым» (Химич 1995, с. 72—73). Подобно «Дьяволиаде», где из-под тонкой оболочки «нового» быта просвечивает облик «старорежимной» жизни, в центре «Зойкиной квартиры» оказывается образ зеркального шкафа — причем «зазеркалье» обнаруживает совсем не то, что в зеркале отражается: «Пишется ателье, а выговаривается веселый дом!» (*3,* 139). В романе «Мастер и Маргарита» основным «зеркальным» приемом, определяющим всю смысловую структуру, предстает принцип лейтмотивного построения повествования: «Имеется в виду такой принцип, при котором некоторый мотив, раз возникнув, повторяется затем множество раз, выступая при этом каждый раз в новом варианте, новых очертаниях и во все новых сочетаниях с другими мотивами» (Гаспаров 1994, с. 30; см. также: Кожевникова 1977; Химич 1995, с. 89—96). Подобные отношения пронизывают, в сущности, все творчество Булгакова, варьирующее достаточно устойчивый набор инвариантных «сверхмотивов».

3

Эффектное воплощение принципа «единства противоположностей» в булгаковских произведениях обнаруживается при рассмотрении мотива близнецов. Ранее говорилось о том, сколь важное значение приобретает в творчестве писателя образ яйца как один из основных космогонических символов. Но, помимо связи со «змеиными» мотивами, этот образ встает и в иные ассоциативные ряды: например, оказывается одним из знаков «близнецовой» темы. В первую очередь, конечно, следует сказать о повести «Дьяволиада», основное событие которой, как явствует уже из подзаголовка, состоит в том, что «близнецы погубили делопроизводителя» (*2,* 7). Помимо явных инфернальных ассоциаций, которые содержат образы Кальсонеров (по крайней мере, первого из них), характерна

Режиссер поясняет: «Он же ж не из пьесы. Он просто похож, и умоляю вас, чтобы они не догадались». Однако Победоносиков все-таки понимает, в чем дело, и возмущенно заявляет Режиссеру: «Что вы из нас каких-то действующих лиц делаете? Мы хотим быть бездейственными… как они называются? — зрителями» (там же, с. 316—317). Судя по всему, автор «Бани» цитирует и близнецовый мотив из повести «Дьяволиада»: во II действии Оптимистенко принимает «настоящего» Чудакова за его брата-близнеца, поскольку у того за время хождения по инстанциям выросла борода; ср. булгаковских Кальсонеров, различающихся именно наличием / отсутствием бороды. При этом самомэ Оптимистенко «отдан» другой признак Кальсонера: «Он гладкий и полированный, как дачный шар. На его зеркальной чистоте только нахальство отражается, и то вверх ногами» (там же, с. 288, 294).

портретная деталь: «Примечательнее всего была голова. Она представляла собою точную гигантскую модель яйца, насаженного на шею горизонтально и острым концом вперед. Лысой она была тоже как яйцо и настолько блестящей, что на темени у неизвестного, не угасая, горели электрические лампочки» (*2,* 11); затем мотив «яйцеголовости» еще усиливается определением «лысина-скорлупа» (*2,* 28).

Такая внешность персонажа (вернее, двух персонажей, ибо второй близнец отличается от первого лишь тембром голоса и наличием бороды) вызывает прямые мифопоэтические ассоциации — например, с древнеиндийскими Ашвинами или древнегреческими Диоскурами (см.: Миллер 1876); мировое яйцо, подобно мировому древу, «заключает в себе одновременно противоположные ряды двоичных символических оппозиций» и «как средоточие всех мировых противоположностей естественно связывается с близнецами» (Иванов 1974, с. 187). Булгаковские Кальсонеры, видимо, пародируют Диоскуров, которые, согласно мифу, носили одинаковую одежду, а на голове имели шлемы в форме половины яичной скорлупы, увенчанные звездой (Грейвс 1992, с. 193); ср. блеск электрических лампочек на лысине.

Образ «шлемоносного» близнеца / двойника появляется и в других произведениях Булгакова. Так, в рассказе «Ханский огонь» князь Тугай-Бег сидит в своем кабинете «в штатском платье и с кавалергардским шлемом на голове. Орел победно взвивался над потускневшим металлом со звездой» (*2,* 396); затем герой подходит к застекленной дверце: «В тусклом зеркале шкафа навстречу ему пришел мутный кавалергард с блестящей головой. Приблизившись к стеклу, Тугай всмотрелся в него, побледнел и болезненно усмехнулся.

— Фу, — прошептал он, — с ума сойдешь.

Он снял шлем, потер висок, подумал, глядя в стекло, и вдруг яростно ударил шлем оземь» (*2,* 397). В пьесе «Александр Пушкин» «близнецами» — не только функциональными (сходные роли по отношению к Пушкину и его жене), но в каком-то смысле и портретными — предстают Дантес и Николай I, появляющиеся «из метели» одетыми в шинели и шлемы (*3,* 470, 489). Как и в «Ханском огне», мотив близнецов соотносится здесь с темой Империи и вызывает «римские» ассоциации[17]. Интересно, кстати, что в одной из ранних редакций «Мастера и

[17] Ср.: «Никогда Петербург не выглядел более по-римски, чем при Николае, декретировавшем и утверждавшем триумфальные арки, триумфальные колонны, декоративные эмблемы из римских мечей и шлемов, типовые фасады, отчетливо восходившие через Кваренги и Палладио к дворцам и храмам императорского Рима. По некоторым сведениям, излюбленным маскарадным костюмом Николая I был костюм римского воина; одна из гостиных Зимнего дворца была отделана в подчеркнуто римском стиле после пожара 1837 г. — когда во всей Европе, а в большой мере и в России эти декоративные приемы себя уже изжили. Римски-императорский образ современники ощущали яснее, чем мы привыкли думать» (Кнабе 1990, с. 261).

Маргариты» финдиректор Кабаре (еще не Варьете) носит фамилию «Близнецов» (Булгаков 1993а, с. 76); впоследствии он будет назван «Римским» — видимо, сработала ассоциация по типу словосочетания «римские близнецы». Нетрудно заметить, что в приведенных примерах общность портретных черт сочетается с антагонизмом «двойников-близнецов» — психологическим несходством или соперничеством. В близнецовых мифах боготворимые братья тоже нередко обнаруживают взаимную противоположность, вплоть до братоубийства (Штернберг 1936, с. 76—77); соперничество близнецов — более древний мифологический мотив, нежели их сотрудничество (МНМ, т. 1, с. 174).

Что касается романа «Белая гвардия», то осмысление образа Елены Турбиной в аспекте мифопоэтических ассоциаций позволяет в каком-то смысле сопоставить братьев Турбиных с Диоскурами. Разумеется, Алексей и Николка отнюдь не близнецы — однако близнецы в мифах, как известно, являются таковыми даже будучи рождены от разных отцов (МНМ, т. 1, с. 382). Характерно, что один из братьев Турбиных устойчиво сопоставлен с небом, другой — с землей: Николка еще при жизни показан «на небе» (*1,* 235), он следует за идеальным героем, «крестоносцем» (*1,* 233) Най-Турсом, проходя в поисках погибшего полковника через «Аид»; Алексей же с детских лет не в ладах со звездами (Milne 1990, с. 88). В связи с «римским» подтекстом заметим, что братья Турбины пародийно ассоциируются с Ромулом и Ремом (ср. в гл. VII анализ «волчьих» мотивов романа): те явились основателями Города — эти присутствуют при его гибели (хотя бы метафорической). Устойчивое в мироощущении Булгакова и с особой силой проявившееся в его творчестве первой половины 1920-х годов чувство вины «старших» перед «младшими» может быть осмыслено как редуцированный мотив «братоубийства». Сюжет братоубийства в связи с близнецовым мифом и мотивом построения первого города — явление интеркультурное (Миллер 1876, с. 348; Штернберг 1936, с. 76—77).

Естественно, звезды на шлемах в булгаковских произведениях — это и реальная деталь облика красноармейцев. Однако явно мифологические ассоциации вызывает в «Белой гвардии» «перекличка» красноармейских звезд (*1,* 418, 426) со звездами небесными, когда весь небосвод расцветает красными «марсами в их живом сиянии» (*1,* 425); звездоносные воины предстают словно бы сошедшими с небес и абсолютно непохожими, например, на тяжеловесных немцев — «пешек в тазах» (*1,* 224, 267). Точно так же в рассказе «Китайская история» главный герой, сидя в казарме на втором ярусе нар, словно божество, видит под собой скопление звездных шлемов: «Громоздились безусые и усатые головы в шишаках с огромными красными звездами» (*1,* 454). Вариант мотива встречаем в повести «Роковые яйца», где Персиков задумчиво смотрит на «золотой шлем» храма Христа-Спасителя, который «солнце сладостно лизало <...> с одной стороны» (*2,* 52); далее купол будет прямо назван «шлемом Христа» (*2,* 53).

В произведениях Булгакова первой половины 1920-х годов появление близнецов чаще ассоциируется с неблагоприятным исходом событий. Так, «рефлексом» образа братьев Кальсонеров представляются в повести «Собачье сердце» мелькнувшие на мгновение братья Голубизнер, в чей магазин электрических принадлежностей случайно «вкатил» Шарик: «Там, у братьев, пес отведал изолированной проволоки, а она будет почище извозчичьего кнута» (*2,* 126). Фамилия подобного типа встретится в булгаковском творчестве еще раз, причем опять-таки в связи с мотивом «братьев» (едва ли не «близнецов»). Речь идет о сцене в пьесе «Адам и Ева», где двое чекистов, явившихся в сопровождении женщины-психиатра наблюдать за Ефросимовым, почему-то представляются двоюродными братьями-однофамильцами Туллерами (*3,* 341). Ситуация проясняется, если, во-первых, вспомнить, что «инфернальные» персонажи у Булгакова нередко оказываются низкорослыми и широкоплечими («шарообразными»), а фамилия «Туллер», очевидно, произведена от древнеримского родового имени «Туллий», этимологически восходящего к греческому языку и имеющего значение «отечный, одутловатый человек, толстяк»; автор пьесы заставляет персонажей назваться братьями-однофамильцами, стремясь в подтексте представить их «близнецами», подобно Кальсонерам, и намекая тем самым на демоническую природу «Туллеров». Видимо, не случайно выбрано имя и для их спутницы — Клавдия: тоже латинское, «римское» по происхождению[18], оно имеет значение «хромая», что опять-таки вызывает ассоциации с «Дьяволиадой», где Кальсонер-«первый» хром на левую ногу (*1,* 11), в чем проявляется «дьявольское» начало (в романе «Мастер и Маргарита» мотив хромоты связан с Азазелло и Воландом). Ситуация в «Адаме и Еве» по-своему воспроизводит коллизию язычество / христианство: «римляне» стремятся изолировать героя — Ефросимова, выступающего в качестве «нового Адама», т. е. Христа. Вопрос о том, кто из героев является «истинным» Адамом (и кому, таким образом, принадлежит Ева), важен уже исходя из названия пьесы. Ср. реплики героини, адресованные Ефросимову: «Я женщина Ева, но он не Адам мой. Адамом будешь ты!» (*3,* 375) — и самого Адама: «Профессор! Ты взял мою жену, а имя я тебе свое дарю. Ты — Адам!» (*3,* 376). Коллизия «двух Адамов» тоже уподобляет главных героев пьесы «божественным близнецам»; к игре именами подключается игра фамилиями: если у «первого» Адама фамилия связана со значением «красота» (Красовский), то у «второго» (Ефро-

[18] Ср. в «Адаме и Еве» «кокетливую» фразу Клавдии: «Ах, этот август!» (*3,* 341). В ранней редакции «романа о дьяволе» (1929 г.), помимо Пилата, фигурирует также и его супруга — Клавдия Прокула, сообщающая мужу, что «видела три раза во сне лицо кудрявого арестанта» (Булгаков 1992, с. 219): видимо, это реминисценция из драмы К. Романова «Царь Иудейский» (см.: К. Р. 1994, с. 229), поскольку в соответствующем эпизоде Евангелия (Матф. 27: 19) упоминания именно о *троекратном* сне нет.

симов) — со значением «радость». Характерно, что обыгрывается и тема братоубийства (правда, не состоявшегося): Адам Красовский, «первый человек», в качестве председателя трибунала выносит Ефросимову смертный приговор за «предательство», т. е. за пацифизм (*3,* 365).

«Двоение» персонажа как средство психологической разработки характера активно используется Булгаковым в «Записках юного врача». Так, в рассказе «Полотенце с петухом» герой-рассказчик разговаривает со своим внутренним «двойником», который как бы визуализуется: «Когда поравнялся с лампой, увидел, как в безграничной тьме полей мелькнул мой бледный лик рядом с огоньками лампы в окне» (*2,* 75); затем начинается беседа с «суровым голосом в мозгу», «внутренним собеседником» — страхом, который «поет демонским голосом» (*2,* 76). В рассказе «Вьюга» «юный врач» получает записку, написанную, как выясняется позже, его «близнецом»: «Навстречу мне поднялся со стула молоденький врач. <...> Вообще мы были похожи на два портрета одного и того же лица, да и одного года» (*1,* 105), — и, добавим, оказались одинаково бессильны перед лицом смерти. Рассказ «Морфий» начинается размышлениями героя-рассказчика о своем прежнем месте службы, сельской больнице: «Интересно, кто там сидит сейчас на моем месте?.. Кто-нибудь да сидит... Молодой врач вроде меня... ну, что же, я свое высидел» (*1,* 149); далее герой-рассказчик получает письмо от университетского товарища Полякова с просьбой о помощи (*1,* 151), но не успевает, ибо Поляков стреляется, не дождавшись приезда Бомгарда, и умирает в его присутствии[19]; соответственно, историю гибели Полякова, изложенную в дневнике, Бомгард переживает как свою собственную биографию и через десять лет по-прежнему не теряет интереса к запискам (*1,* 176): чужая жизнь становится «вариантом» его собственной.

Мифопоэтические ассоциации вызывает и образ «близнеца» в рассказе «Я убил», который неоднократно рассматривался исследователями в связи с важной у Булгакова темой вины: «Участие — хотя бы и бездействием — в убийстве соотечественников, ложащееся неискупимым бременем на всю дальнейшую судьбу каждого в отдельности и всех вместе, — этот биографический мотив будет положен в основание художественного мира Булгакова. <...> Ставшее устойчивым противопоставление необратимости прошлого — мучительному желанию героя вернуть его и "исправить" будет снято только однажды, в рассказе "Я убил". В нем автор сделает предметом изображения ситуацию реального, а не воображаемого вмешательства героя в ход событий: доктор Яшвин стреляет в убийцу-полковника и убивает его. В этом смысле рассказ "Я убил" выходит за пределы сюжетной структуры, ставшей одной из опорных в художественном мире Булгакова» (Чудакова 1989, с. 594—595). Анализируя мотив вины в булгаковских произведениях первой половины 1920-х годов, Л. Паршин объясняет особое место рассказа «Я убил» тем, «что он был написан значительно позже, в зените булгаковской славы» (Паршин 1991, с. 161). Аргумент представляется не вполне убедительным: рассказ, действительно, написан в 1926 г., через два-три года после «Красной короны» и «Необыкновенных приключений доктора» — однако, между прочим, и через четыре-пять месяцев после майского обыска на квартире у Булгакова, закончившегося конфискацией его рукописей (см.: Белозерская-Булгакова 1989, с. 106—107); вскоре после скандального триумфа «Дней Турбиных» — и после допроса в ОГПУ 22 сентября, буквально накануне генеральной репетиции мхатовского спектакля (см.: Перед премьерой 1993).

В подобных условиях образы прошлого могли скорее ожить в памяти, нежели уйти из нее, и создание рассказа «Я убил» явилось для писателя, видимо, чем-то вроде сеанса психотерапии. Степень рефлексии автобиографического персонажа здесь значительно выше, чем в других произведениях на ту же тему, и психологически это характер более завершенный, несмотря на небольшой объем текста. Фамилия же героя, Яшвин[20], фонетически напоминая о древнеиндийских Ашвинах, обретает особый смысл: автор указывает на своего «близнеца», сумевшего проявить должную агрессию там, где сам Булгаков этого сделать не смог. Название рассказа обнаруживает при этом двойную направленность: во-первых, имеет чисто фабульный смысл, а во-вторых, воспринимается как реплика автора, адресованная себе самому с целью вывести наружу и удалить из подсознания мучительные навязчивые образы — «убить» их. Впрочем, как заметил Б. Гаспаров, роль «свидетеля-соучастника» на деле не была вытеснена и не потеряла ассоциативной связи с образами главных героев поздних произведений Булгакова: «писатель отказался лишь от введения этой линии непосредственно в сцену убийства» (Гаспаров 1994, с. 89). В связи с мифопоэтическими ассоциациями особый смысл в рассказе «Я убил» приобретают и неоднократные обращения героя к звездам (*2,* 650, 652, 654, 657).

Словб «я убил» принадлежат доктору Яшвину; но в рассказе есть еще и безымянный повествователь, который именует себя «я»; в аспекте отношений «двойничества», фамилия главного героя может быть осмыслена и через связь с этим

[19] Ср. реальный эпизод, записанный сестрой писателя, Н. А. Земской: «Боря Богданов — близкий друг М. А., сидевший с ним на одной парте несколько лет. <...> Застрелился в присутствии Булгакова: Борис лежал на постели у себя в комнате, куда к нему зашел Миша, разговаривали; потом Борис попросил Мишу посмотреть у него в карманах пальто, висевшего у двери на вешалке, нет ли там денег; Миша подошел к двери, в это время Борис выстрелил себе в голову; на стуле у постели, на крышке от папиросной коробки, было написано, что в смерти своей он просит никого не винить» (Земская 1988, с. 80—81; см. также: Паршин 1991, с. 38).

[20] Возможно, фамилия заимствована из романа «Анна Каренина», где Яшвин — приятель Вронского; однако доктор у Булгакова, кажется, ничем не напоминает толстовского персонажа.

личным местоимением (позже, в комедии «Иван Васильевич», появится персонаж с похожей фамилией — Якин, но этот халтурный кинорежиссер не имеет с самим автором пьесы ничего общего).

Одной из форм реализации «близнецовой» темы предстает нередкая ситуация, когда персонаж носит более или менее экзотическое имя, дублирующее отчество: Артур Артурович — в «Дьяволиаде» и «Беге», Феликс Феликсович — в «Белой гвардии», Леопольд Леопольдович — в «Записках юного врача», Филипп Филиппович — в «Собачьем сердце» и «Записках покойника», Полиграф Полиграфович — в «Собачьем сердце», Альберт Альбертович (*4*, 464, 520) и Арнольд Арнольдович (*4*, 472) — в «Записках покойника», Арчибальд Арчибальдович — в «Мастере и Маргарите», Ричард Ричардович — в наброске последней пьесы (см.: Булгакова 1990, с. 315). С культурно-семиотической точки зрения, одноименность сына с отцом — знак «остановки» времени, иллюзия вечности и бессмертия; все подобные персонажи Булгакова отмечены реальной или пародийной (а чаще амбивалентной) «сакральностью» и занимают особое положение в окружающем социуме. На первый взгляд, из этого ряда «выпадает» Виктор Викторович Мышлаевский; однако не случайно из всех героев «Белой гвардии» лишь у него повествователь подчеркивает «странную и печальную и привлекательную красоту давней, настоящей породы и вырождения» (*1*, 189); к тому же Мышлаевский внешне схож с таинственной Юлией Рейсс (см.: Паршин 1991, с. 61) и, как уже говорилось, своеобразно «предшествует» Воланду.

4

Наряду с функциями «двойников-антагонистов», в булгаковских произведениях важны функции «старшего» / «младшего», сопряженные с темой ответственности и вины «старших» перед «младшими» (для писателя эта коллизия была обусловлена автобиографически: вспомним о судьбах его младших братьев, Николая и Ивана, некоторое время считавшихся погибшими). Данная тема доминирует, например, в рассказе «Красная корона»; характерны слова героя-рассказчика, старшего брата, обращенные к младшему: «С тебя я снимаю вину на себя, за то, что послал тебя на смертное дело. Тяжесть того, что был повешен, тоже кладу на себя» (*1*, 447—448). Нам представляется, что в данном рассказе также сказалось влияние Л. Андреева, в первую очередь его рассказа «Красный смех». Обращает на себя внимание уже подобие двух заглавий, тем более что причудливые метафоры в том и другом случаях приобретают символическое значение и призваны подчеркнуть душевную болезнь персонажей и общую атмосферу безумия, в которой пребывают люди. Само слово «безумие» повторяется в рассказе Андреева многократно, постепенно становясь лейтмотивом; от отрывка к отрывку теряет рассудок и сам рассказчик, а затем, во второй части,

такая же участь постигает его брата. Что касается булгаковского рассказа, то и здесь все происходящее охарактеризовано однозначно: «Старуха мать сказала мне:

— Я долго так не проживу. Я вижу — безумие. <...> Ты умный и давно уже понимаешь, что все это — безумие» (*1*, 444). Дальше, по существу, повествуется о том, как это безумие наплывает на героя: недаром «Красная корона» имеет подзаголовок «Historia morbi»[21]. В обоих случаях настойчивое повторение слова «брат» в сочетании с мотивом смерти ведет фактически к «реализации» метафоры «братоубийственная война»; ср. в «Красной короне»: «Он меня почему-то никогда не называл по имени, а всегда — брат» (*1*, 445). Как для Андреева, так и для Булгакова важно прежде всего то, что на войне «убивают братьев»[22]. В бул-

[21] В свою очередь, Андреев развивает мотив безумия в духе гаршинского «Красного цветка»: «чуткий человек в безумном мире не может оставаться здоровым психически, но его психическое нездоровье — свидетельство его нравственного здоровья, чистоты и силы» (Иезуитова 1976, с. 179). Разумеется, в «Красной короне» не исключено и непосредственное влияние рассказа Гаршина, в котором встречаем цепочку вполне «булгаковских» мотивов: безымянный главный герой, обитатель сумасшедшего дома, существуя вне времени и пространства (ср.: «Пространство и время суть фикции» — Гаршин 1984, с. 195), противостоит красному цветку мака, который, по его мнению, воплощает «все зло мира»: это «таинственное, страшное существо, противоположность Богу, Ариман, принявший скромный и невинный вид» (там же, с. 201). Углубляясь в историю мотива, можно добавить, что образ красного, «обжигающего» цветка у Гаршина вызывает ассоциации с гоголевской повестью «Вечер накануне Ивана Купала» (см.: Гоголь 1976—1978, т. 1, с. 46—47). Содержащийся в зернах мака опиум осмыслен гаршинским героем как средство дьявольского воздействия на людей; характерно, что ему самому для успокоения дают морфий (Гаршин 1984, с. 203). Болезнь героя окружающие воспринимают как одержимость дьяволом; ср. восклицание сторожа: «Який тоби бис помогае!» (там же) — в то время как автор явно соотносит его с Христом, приносящим искупительную жертву; оппозиция зла и добра в представлении героя реализуется как противостояние «красного цветка» и «красного креста» (там же, с. 198); обращаясь к звездам, он говорит: «Я иду к вам» (там же, с. 204). Ср. также тему русско-японской войны и первой русской революции в статье А. Белого «Апокалипсис в русской поэзии», где сочетание образа огня с «восточными» и «революционными» мотивами напоминает булгаковские произведения: очередной акт «мирового маскарада», полагает Белый, состоит в том, что «красный дракон, несущийся на нас с Востока <...> соединится с красным петухом, распластавшим крылья над старинными поместьями в глубине России; все потонет в море огня. Призрак будет смеяться. И "красный смех" его подожжет вселенную» (Белый 1994, с. 410); ср. также «туранскую» тему в романе «Петербург» (см. гл. I). Мотив «огненного» цветка папоротника играет существенную роль и в романе А. Амфитеатрова «Жар-цвет».

[22] В рассказе «Красная корона» тема братоубийства мотивирована конкретно-исторически. Однако интересно, что и автор «Красного смеха», утрируя ситуацию полной абсурдности происходящего, ввел в рассказ эпизод, когда война между двумя государствами явно начинает напоминать гражданскую: «Что-то произошло, что-то затемнило взоры, и два полка одной армии, стоя в версте один против другого, целый час взаимно истребляли друг друга, в полной уверенности, что имеют дело с неприятелем» (Андреев 1990, с. 40). Принципиально важ-

гаковском рассказе прямо намечена вина старших братьев перед младшими; мать говорит герою: «Верни Колю. Верни. Ты старший» (*1*, 444)[23]. Ср. также рефлексы мотива гибели младшего брата из «Красной короны» и «Белой гвардии» в прозе «Тайному Другу», где герой-рассказчик видит сон «по мотивам» своего будущего романа: «От пианино отделился мой младший брат. Смеялся, поманил меня пальцем. Несмотря на то, что грудь его была прострелена и залеплена черным пластырем, я от счастья стал бормотать и захлебываться» (*4*, 553); далее герой во сне осознаёт, что «простреленная грудь» брата — событие, относящееся к 1919 г. Видимо, это отголоски первоначального замысла «Белой гвардии» (в самом романе остался только сон Елены, предвещающий смерть Николки).

Из андреевского рассказа в булгаковский перешел и такой мотив, как «возвращение» мертвого брата. Во второй части «Красного смеха» второй рассказчик (другой, также безымянный, брат, сменивший первого — умершего калеку) сначала понимает, что перед ним галлюцинация, однако постепенно безумие захватывает и его: в финале, страдая от одиночества, рассказчик идет в запертую комнату и обнаруживает в ней покойного брата: «Он сидел в своем кресле перед столом, заваленным книгами, и не исчез, как тогда, но остался» (Андреев 1990, с. 71). У Булгакова рассказчик сообщает о регулярных явлениях призрака уже с самого начала, когда канва событий еще не ясна для читателя; в заключительных же фрагментах посещения мертвого брата оказываются причиной (или симптомом) безумия героя, как он сам полагает. Этим мотивом рассказ завершается: «Не тает бремя. И в ночь покорно жду, что придет знакомый всадник с незрячими глазами и скажет мне хрипло:

— Я не могу оставить эскадрон.

Да, я безнадежен. Он замучит меня» (*1*, 448). Трудно сказать, что́ здесь для героя-рассказчика мучительнее: сам факт посещений мертвеца или повторяемая им фраза, свидетельствующая о твердости и бескомпромиссности младшего брата и, соответственно, о слабости и беспринципности старшего.

Но андреевское влияние в разработке «братской» темы в творчестве Булгакова, по-видимому, более глубоко. Так, в романе «Белая гвардия» можно обнаружить ряд существенных мотивов и деталей, сближающих его с драмой «К звездам». Характерно уже сходство двух систем персонажей. В центре андреевской пьесы — семья Терновских; отец-профессор, мать и трое детей: Николай (27 лет), Анна (25 лет), Петя (18 лет); муж Анны инженер Верховцев (30 лет). В булгаков-

но, что именно в этом-то «бою» герой-рассказчик и становится калекой: «Нашей гранатой, пущенной из пушки нашим солдатом, оторвало мне ноги» (там же).

[23] Эти фразы почти дословно повторены в абсолютно ином контексте в ранней редакции «Мастера и Маргариты», где Воланд искушает Иванушку, предлагая тому наступить на изображение Спаса, а когда Иванушка уже готов это сделать, — взывает к Берлиозу: «Остановите его! Остановите!! Вы — старший!» (Булгаков 1992, с. 239).

ском романе перед нами похожая по составу семья, однако (это принципиально важно для концепции «Белой гвардии») в стадии распада: «умер отец-профессор» (*1*, 180), а незадолго до начала событий умерла и мать. Остаются дети: «Алексею Васильевичу Турбину <...> — двадцать восемь лет. Елене — двадцать четыре. Мужу ее, капитану Тальбергу — тридцать один, а Николке — семнадцать с половиной» (*1*, 181). Сходство, как видим, явное, причем выбор именно такого состава семьи трудно объяснить, например, «автобиографичностью» романа, поскольку в семье Булгаковых, как известно, детей было не трое, а семеро.

Считается, что роман «Белая гвардия», равно как и последовавшие за ним пьесы «Белая гвардия» и «Дни Турбиных», в какой-то степени восходят к драме «Братья Турбины», написанной Булгаковым в 1920 г. во Владикавказе и поставленной местным театром. О ней известно немного: действие происходило в 1905 г. на берегу моря (Чудакова 1988а, с. 139; Паршин 1991, с. 85—86), т. е. в эпоху общественных потрясений, но, по-видимому, вдали от их эпицентра; один из братьев Турбиных был революционером, другой — эфироманом (см.: Файман 1988, с. 214). Вероятно, замысел уже этой пьесы мог возникнуть у Булгакова под влиянием андреевской драмы «К звездам», создававшейся в атмосфере первой русской революции; возможно и то, что реминисценции из андреевской пьесы, обнаруженные нами в романе и пьесах о Турбиных середины 1920-х годов, могли содержаться уже в пьесе 1920 г. Интересно, что в сочинении В. Боголюбова и И. Чекина «Белый дом» (представляющем собой пародию отнюдь не только на «Дни Турбиных», но на весь «турбинский» цикл, а также на ряд других произведений Булгакова — кажется, даже на неопубликованное «Собачье сердце»), в котором уловлены многие источники реминисценций, от Шекспира до Чехова, — явно звучат и утрированные андреевские мотивы; ср., например, реплику Щербинского в финале первого действия: «А потом… млечные пути, ведущие к раю… Серебро водопадов… и могучая песня лесного пана… (так! — *Е. Я.*) ключи к заповедным дверям… и ведет этот путь, эти блистающие двери к звездам… к звездам…» (Боголюбов, Чекин 1991, с. 49).

Мотив «кровного» братства осложнен в романе «Белая гвардия» мотивом родства духовного. Поведение Ная для младшего Турбина — как бы героический пример старшего брата, тем более что родной брат такого примера подать не может. Создавая образы Алексея и Николки, Булгаков, как отмечалось, связывает их с функциями «земного» и «небесного» братьев; один уходит «к звездам» небесным, другой не в ладу с ними с самого детства: вспоминая о гимназических годах, старший Турбин думает про «кол по космографии и вечную ненависть к астрономии со дня этого кола» (*1*, 252); однако ему придется иметь дело со «звездами» вполне земными — красноармейскими.

Трагический пример Най-Турса играет роковую роль в судьбе Николки, для которого понятие чести воплощено в идее «слепой верности». Недаром под-

черкивает повествователь: «Честного слова не должен нарушать ни один человек, потому что нельзя будет жить на свете. Так полагал Николка» (*1*, 321). Характерно, что после гибели Ная Николка старается стать для несмышленыша-кадета тем же, кем был полковник для него самого. Судя по тому, что говорит Николка кадету (*1*, 318), можно заключить, будто он понял всю бессмысленность борьбы за «белую идею». Тем не менее уже в начале романа, в сне Алексея Турбина, предсказывается смерть младшего брата. Из числа защитников Города у райских врат показаны лишь Най-Турс и Николка. Наверное, причина не в том, что остальные недостойны царствия небесного (как уже говорилось, Бог здесь склонен принимать в рай всех подряд), а в том, что автору романа важно акцентировать преемственную связь этих персонажей; недаром в сцене на перекрестке подчеркнуто, что после гибели Ная Николка остается «совершенно один» (*1*, 313), как бы оказывается последним и единственным защитником Города. «Белая идея» переходит по наследству от полковника к юнкеру, накладывая на того определенные моральные обязательства, которые, видимо, исключают примиренческую позицию по отношению к большевикам и оказываются, говоря врачебным языком, «несовместимы с жизнью». Недаром и в сне Елены младший брат появляется с шутливыми словами: «А смерть придет, помирать будем...», — после чего «Елена мгновенно подумала, что он умрет» (*1*, 427). Точно так же входит в сон Алексея Най-Турс, который на вопрос, принадлежащий одновременно повествователю и главному герою: «Кто же будет умирать?» — полушутливо отвечает: «Умигать — не в помигушки иг'ать» (*1*, 233). Сближаясь с Наем идейно и психологически, Николка отличается тем, что в нем акцентированы черты не столько «рыцаря», сколько страдальца «за веру»: тем самым он может быть уподоблен святому, чье имя получил при крещении.

С другой стороны, в функции «младшего» выступает в «Белой гвардии» Иван Русаков: его движение от «демонического» стихописания к телесному здоровью и Евангелию — следствие отпадения от одного «покровителя» (Шполянского) и обретение новых (отец Александр, Алексей Турбин). Сходным образом в романе «Мастер и Маргарита» Иван Бездомный / Понырев, избавившись после встречи с Воландом от «искушений» Берлиоза, станет учеником Мастера и «спутником» Иешуа и Пилата[24].

Функцию «младшего» Булгаков зачастую сопрягает с именем героя «Иван»: это свидетельствует, в частности, о фольклорном подтексте данного мотива (Гаспаров 1994, с. 37). В качестве «меньших братьев» (учеников, сотрудников) выс-

[24] Е. Иваньшина представляет в качестве пары «учитель — ученик» также персонажей «Адама и Евы»: Ефросимова и Маркизова (Иваньшина 1998, с. 53—54); предварительно Маркизов проходит через период «учения» у Пончика-Непобеды, которого именует (будто бы уважительно) «Змеем» (*3*, 356).

тупают в повести «Роковые яйца» доцент Иванов, в «Собачьем сердце» — Иван Борменталь. Отмечая «генетическую» связь Ивана Русакова с героем «Бесов» Иваном Шатовым (ср. фамилию его прототипа, убитого нечаевцами, — Иванов), можно сказать, что герой, пострадавший от Шполянского / Ставрогина — «Ивана-царевича» (Достоевский 1988—1991, т. 7, с. 388), сам предстает «Иванушкой дурачком». Затем этот мотив реализуется в романе «Мастер и Маргарита»: в главе «Раздвоение Ивана» намечен переход от Ивана-«дурака» — к «умному» (*5*, 115); ср. также в первой редакции романа эпизод, когда после встречи с Воландом Иванушка в облике юродивого оказывается на паперти храма Василия Блаженного (Булгаков 1992, с. 242).

5

Тема «младшего» закономерно связана с актуализацией «материнско-сестринских» мотивов; образ отсутствующей и искомой матери оказывается значимым на всем протяжении булгаковского творчества. Явное чувство сиротства окрашивает эпизод «Белой гвардии», в котором Николка через окно наблюдает за безмятежной жизнью Щегловых: «Во флигельке, в окошке, завернулась беленькая шторка, и видно было: Марья Петровна мыла Петьку. Петька голый сидел в корыте и беззвучно плакал, потому что мыло залезло ему в глаза. Марья Петровна выжимала на Петьку губку. На веревке висело белье, а над бельем ходила и кланялась большая тень Марьи Петровны. Николке показалось, что у Щегловых очень уютно и тепло, а ему в расстегнутой шинели холодно» (*1*, 322)[25]. Апофеоз семейности и детства очевиден в рассказе «Псалом» (*2*, 339). «В произведениях Булгакова отсутствие женщины указывает на неполноценность жизни мужчины» (Проффер 1983, с. XV), однако речь должна идти не только о функциях возлюбленной или жены.

Как о самом «дорогом на свете» вспоминает о «маме-покойнице» (*1*, 291) Русаков в своей исступленной речи к Богу; Елена в молитве Богородице просит ее материнско заступиться за Алексея (*1*, 411)[26]. В обоих романах актуализиро-

[25] В то же время привлекает внимание неожиданный параллелизм двух сцен «подглядывания» через окно: бандит-«волк» наблюдает за Василисой, Николка — за Щегловыми. При всей разности колорита и авторской оценки, подчеркнуты сходные детали: как и «серая фигура» (*1*, 202), Николка одет в шинель (*1*, 322), и ему так же холодно, как и «волку».

[26] Однако в связи с образом покойной матери — «светлой королевы» — интересно замечание Л. Паршина, что «описываемые в "Белой гвардии" похороны матери Турбиных по времени точно совпадают с уходом Варвары Михайловны к Воскресенскому — май 1918 года» (Паршин 1991, с. 26). Обратим внимание и на достаточно странную фразу повествователя, звучащую «в ответ» на адресованный Богу горький вопрос Николки о причинах смерти матери: «Улетающий в черное, потрескавшееся небо бог ответа не давал, а сам Николка еще не

ван образ ребенка: как малолетнего, так и «взрослого». Сон Петьки Щеглова, во-первых, соотнесен с эпизодом в Доме Драмлита, когда Маргарита, громящая квартиры литераторов, неожиданно оказывается в комнате «мальчика лет четырех», успокаивая которого, говорит, что снится ему (*5,* 232—233); во-вторых — с финальным сном Бездомного / Понырева (водно-лунные мотивы, блестящие брызги, затопляющий голубой свет). В обоих эпизодах Маргарита предстает в идеальном «материнско-сестринском» образе: она усыпляет мальчика, а в Эпилоге, являясь в сне к Ивану, успокаивает его, целуя в лоб (*5,* 384), — подобно тому, как усыпляет Понырева жена с помощью шприца и «жидкости густого чайного цвета» (*5,* 383). На первый взгляд, «послефабульная» судьба этого персонажа «Мастера и Маргариты» напоминает финал романа Ю. Слезкина «Столовая гора», герой которого, Алексей Васильевич, ищет забвения в наркотическом опьянении: «Спать, мечтать, забыться — ни о чем не думать...» (Слезкин 1925, с. 160). Однако сны Бездомного / Понырева не уводят в иллюзию, а дают возможность прикоснуться к инобытию в вечности. Именно после явления «светлой королевы» (*1,* 179; *5,* 238) Ивану снится счастливый, беззаботный сон, повторяющий сон ребенка в «Белой гвардии».

знал, что все, что ни происходит, всегда так, как нужно, и только к лучшему» (*1,* 180); подобная вера в благость Божьего промысла не очень-то вяжется с общим «настроем» булгаковского повествователя. По воспоминаниям Т. Кисельгоф, Булгаков изначально был против отношений его матери с будущим отчимом, начавшихся еще до его поступления в университет: «Михаил тогда все возмущался, что Варвара Михайловна с Воскресенским... <...> Он мне говорил: “Я просто...” Он выходил из себя. Конечно, дети не любят, когда у матери какая-то другая привязанность. Или они уходили куда-то там на даче, он говорит: “Что это такое, парочка какая пошла”. Переживал. Он прямо говорил мне: “Я просто поражаюсь, что мама затеяла роман с доктором”: Очень был недоволен» (Паршин 1991, с. 26). По словам Кисельгоф, Булгаков не изменил позиции и через несколько лет, когда В. Булгакова и И. Воскресенский поженились: «Я знаю, что он очень переживал» (там же, с. 58). Заметим, однако, что в письме к сестре Вере вскоре после смерти матери Булгаков проявляет теплую заботу об отчиме: «Я думаю, что ты и Леля вместе и дружно могли бы наладить жизнь в том угле, где мама налаживала ее. Может быть, я ошибаюсь, но мне кажется, что лучше было бы и Ивану Павловичу, возле которого остался бы кто-нибудь из семьи, тесно с ним связанной и многим ему обязанной <...> С большой печалью я думаю о смерти матери и о том, что, значит, в Киеве возле Ивана Павловича никого нет» (*5,* 415). Подтекстное «отождествление» Булгаковым второго замужества матери с ее кончиной «стилистически» напоминает поступок Достоевского, подчеркнутый Ю. Тыняновым (Тынянов 1977, с. 215): реальная надпись над могилой матери писателя «Покойся, милый прах, до радостного утра» (Карамзин) в мрачно-комическом контексте звучит в романе «Идиот», где Лебедев уверяет, что похоронил собственную ногу, поставив над ней памятник с такой именно эпитафией (см.: Достоевский 1988—1991, т. 6, с. 495).

6

В произведениях Булгакова почти всегда актуализирована ситуация «форсированного» прорыва к Истине, действительного или мнимого. Соответственно, одним из важнейших предстает тип творческой личности: художника или ученого. Устойчивый булгаковский мотив — неожиданное чудесное открытие, оказывающееся, однако, практически «безрезультатным». Тип ученого возникает уже в раннем творчестве писателя; в этой связи целесообразно вновь вспомнить о преемственности мотивов булгаковских и андреевских произведений.

В пьесе «К звездам» одного из главных героев, Терновского-старшего, зовут Сергеем Николаевичем; отмечалось, что такое же имя в романе «Белая гвардия» носит ассистент профессора в анатомическом театре[27]. Образ ученого — далекого от перипетий истории, находящегося «по ту сторону добра и зла», удалившегося не в горы, поближе к звездам, как в пьесе Андреева, а, наоборот, в подземелье, — весьма близок образу андреевского астронома. О людях своей профессии Терновский говорит: «Мы по-прежнему остаемся обособленными, как египетские жрецы» (Андреев 1990, с. 361); подхватывая это сравнение, Булгаков рисует в своих произведениях образ «жреца» науки. Николке Турбину помощник профессора видится как «человек в жреческом кожаном фартуке» (*1,* 404); вспомним и героя повести «Собачье сердце»: «В белом сиянии стоял жрец и сквозь зубы напевал про священные берега Нила. <...> Жрец был весь в белом, а поверх белого, как епитрахиль, был надет узкий резиновый фартук» (*2,* 153); «жрец снял меловыми руками окровавленный клобук» (*2,* 158).

Связанная с образом ученого коллизия исторического и космического, временного и вечного, лежащая в основе драмы «К звездам», в полной мере проявлена и в первом булгаковском романе[28]. Показательны хотя бы первый и последний абзацы «Белой гвардии», в которых «земное» и «небесное» противопоставлены: «Велик был год и страшен год по Рождестве Христовом 1918, от начала же революции второй. Был он обилен летом солнцем, а зимою снегом, и особенно высоко в небе стояли две звезды: звезда пастушеская — вечерняя Венера — и красный дрожащий Марс» (*1,* 179); «Все пройдет. Страдания, муки, кровь, голод и

---

[27] Л. Милн называет фигуру этого профессора «зловещей», полагая, что он неутомим и бесстрастен до аморализма; подобно профессору Персикову, он препарирует — только не лягушек, а человеческие тела, и война для него — неожиданная удача, поскольку доставляет много материала для исследований (Milne 1990, с. 89). Вряд ли эпизод булгаковского романа дает основания для подобных выводов, хотя очевидно, что данный персонаж «Белой гвардии» — «родственник» профессора Персикова и «предшественник» профессора Преображенского.

[28] Сто́ит еще раз вспомнить о картинах звездного покоя, космической «нирваны», созданных в произведениях Лермонтова, прежде всего в поэме «Демон».

мор. Меч исчезнет, а вот звезды останутся, когда и тени наших тел и дел не останется на земле. Нет ни одного человека, который бы этого не знал. Так почему же мы не хотим обратить свой взгляд на них? Почему?» (*1,* 427). В известном смысле роман Булгакова заканчивается тем же «лозунгом», каким озаглавлена пьеса Андреева.

Сходно организовано художественное пространство обоих произведений: и там, и тут подчеркнута идея отграниченности, «выключенности» некоего идиллического мирка — разумеется, лишь кажущегося таковым. В андреевской драме данная схема воплощена более радикально: явно символический смысл имеет образ обсерватории, располагающейся высоко в горах. Но и в романе Булгакова дом Турбиных (а вместе с ним и Александровская гимназия) выступает в качестве своеобразного «ковчега», обитатели которого пытаются спастись от всемирно-исторической катастрофы. В том и другом случаях неумолимые стихии штурмуют убежище. Недаром пьеса «К звездам» открывается эпизодом горной метели, когда обсерватория оказывается действительно отрезанной на время от всего мира: свист вьюги и звон сигнального колокола лейтмотивами проходят через все первое действие. Что касается «Белой гвардии», то здесь образ снежной стихии как метафора исторического катаклизма вводится с помощью эпиграфа из «Капитанской дочки» и подкрепляется богатой традицией использования этой метафоры в литературе начала XX в.

Как уже говорилось, независимо от конкретной специальности, деятельность булгаковского ученого всегда связана с поиском способа преодолеть время (т. е. выйти в вечность), а совершающееся открытие, таким образом, практически всегда представляет собой модификацию «машины времени». Гениальный одиночка, обретающий средство изменить мир, ассоциируется с типом «культурного героя». В ряде случаев ему сопутствует и «демонически-комический дублер», «трикстер» (МНМ, т. 2, с. 26), в руки которого попадает открытие: таковы, например, Рокк и Швондер; идея отторжения изобретения от изобретателя и передачи его в более «надежные» руки звучит и в других произведениях — например, в пьесах «Адам и Ева» и «Блаженство» (*3,* 335, 410). Вряд ли может быть сближен с типом «трикстера» распространенный в булгаковских произведениях образ «ученика-подмастерья»: Иванов, Борменталь, Левий Матвей, Иван Бездомный / Понырев и др. «Младшие», хотя и не гениальны, все же не приносят вреда, не порочат «старших», не проявляют черт «сальеризма» (исключение, возможно, составляет лишь доцент Иванов в повести «Роковые яйца» — *2,* 55).

Однако образ ученого-«жреца» в булгаковских произведениях почти всегда оценочно двойствен. Так, в повести «Роковые яйца», где пародийные евангельские ассоциации введены фактически с помощью цитат, «пророк новой жизни» оказывается главным виновником апокалиптической катастрофы, а в уста Персикова автор вкладывает фразу: «Я умываю руки» (*2,* 82). Б. Гаспаров отмечает у

Булгакова распространенность ситуаций, в которых герои ассоциируются с Христом и Пилатом одновременно (Гаспаров 1994, с. 88). Характерно, что обезумевшая толпа именно Персикова обвиняет в случившемся: «Ты распустил гадов!» (*2,* 114) — а он пытается остановить погромщиков, «распростерши руки, как распятый» (*2,* 114). «Пилатовский» грех профессора, который, как впоследствии Мастер, отрекается от своего творения (Гаспаров 1994, с. 90), соответствует общей логике характера персонажа, его «неотмирности»: «Он настолько поглощен своей работой, что потерял всякий интерес к окружающему миру — и окружающим людям» (Проффер 1983, с. XV)[29]. Причем важно, что Персиков профессионально имеет дело с классом живых существ, которые традиционно воспринимались как демонические. Из всего террариума, погибшего в годы военного коммунизма (включая и сторожа Власа), Персикову более всего жалко Суринамскую жабу: «Действие смертей, и в особенности Суринамской жабы, на Персикова не поддается описанию. <...> Персиков лежал у себя на Пречистенке на диване <...> вспоминал Суринамскую жабу» (*2,* 47). Думается, деталь не случайна: в традиционных представлениях жаба — «порок, грех, животное-дьявол» (Амфитеатров 1911—1916, т. 5, с. 74—74); «по учению Зенд-Авесты, жаба была специально создана Ариманом как слуга злого духа, которому она с тех пор и была посвящена» (Орлов 1991, с. 273). Ср. главу Апокалипсиса, которая цитируется в начале романа «Белая гвардия»: «И видел я выходящих из уст дракона и уст зверя и из уст лжепророка трех духов нечистых, подобных жабам» (Откр. 16: 13).

Пытается оставаться «нейтральным» и ученый-«жрец» в повести «Собачье сердце» — и, как в «Роковых яйцах», невольное открытие, усилиями других «адаптированное» к наличным условиям, бумерангом бьет по самому его автору. В обеих повестях профессора живут исключительно духовной, «бесполой» жизнью — вернее, инстинктивное начало в них подавлено (ср. мотив сбежавшей жены Персикова — *2,* 46, 85)[30]; но при этом они интенсивно включены в ситуации, связанные со сферой пола. Строго говоря, усилия экспериментаторов в «Роковых яйцах» и «Собачьем сердце» направлены в диаметрально противоположные стороны: в одном случае речь идет о восстановлении репродуктивной способности, о возможности продолжать род, в другом — о прекращении этого процесса через обретение «вечной юности» и придание сексу статуса «чистого наслаждения»; характерно, что один из высокопоставленных пациентов уговаривает Преображенского сделать аборт несовершеннолетней любовнице

[29] Ср. и признание Преображенского: «В сущности, ведь я так одинок» (*2,* 191).

[30] Таков же Ефросимов в пьесе «Адам и Ева»; во втором действии он говорит, что всю жизнь просидел в лаборатории и ни разу не был женат (*3,* 354), хотя в дальнейшем побеждает в «мужском» соперничестве с Адамом.

этого «общественного деятеля» (*2,* 134). Однако чисто «физическая» причина катастрофы в обоих случаях одна и та же: в первой повести перепутаны «чужеземные», «инородные» яйца, во второй — «удалены яички Шарика и вместо них пересажены мужские яички»[31] (*2,* 159) вкупе с гипофизом, который, по словам Преображенского, тоже интересовал его исключительно с точки зрения получения «вытяжки полового гормона» (*2,* 194). Путаница и хаос вторгаются в «олимпийское» существование как основополагающие качества «земной» жизни.

Амбивалентность образа ученого в полной мере проявляется в пьесе «Адам и Ева». С одной стороны, возникает образ «чистеньких старичков в цилиндрах», которым «безразлична какая бы то ни было идея, за исключением одной — чтобы экономка вовремя подавала кофе» (*3,* 334). Как и в ранних повестях, звучит мотив случайного открытия: «Один из них сидел, знаете ли, в лаборатории и занимался, не толкаемый ничем, кроме мальчишеской любознательности, чепухой: намешал в колбе разной дряни <...> и стал подогревать, чтобы посмотреть, что из этого выйдет. Вышло из этого то, что не успел он допить свой кофе, как тысячи людей легли рядышком на полях... затем посинели, как сливы, и затем их всех на грузовиках свезли в яму» (*3,* 334). Но, с другой стороны, деятельность Ефросимова, «полубога, а не человека» (*3,* 329), тоже стимулирована «старичками»; его цель — сохранить статус-кво; «положительный культурный герой» нейтрализует усилия «отрицательных», но по отношению к течению «земной» жизни он так же олимпийски-индифферентен, как и они: «Мне надо одно — чтобы перестали бросать бомбы, — и я уеду в Швейцарию» (*3,* 380). О «домике в Швейцарии» (*3,* 375) мечтает и Ева (кстати, как раз в таком «домике» происходят события андреевской пьесы «К звездам»)[32]. Явной вариацией дан-

[31] Обратим внимание на недавно опубликованный текст А. Платонова, вероятно, содержащий пародию на этот мотив «Собачьего сердца»; в платоновском сатирическом очерке 1927 г. «Московское Общество Потребителей Литературы (МОПЛ). Отчет хроникера» «цитируются» строки некоего современного поэта:

Бежал в испуге пес голодный,
Яички к животу прижал.
Все человечество есть сон<м? — *Е. Я.*> уродов —
И пес рыдал.

(*Платонов 1999, с. 153*)

[32] Нельзя не вспомнить и мотив «отъезда в Швейцарию» в романах Достоевского. Так, в «Преступлении и наказании» Свидригайлов предлагает сестре Раскольникова Дуне бежать «в Америку или в Швейцарию» (Достоевский 1988—1991, т. 5, с. 264), а когда та наотрез отказывается принять его любовь — «уезжает в Америку», т. е. кончает жизнь самоубийством. В романе «Бесы» Ставрогин в письме предлагает Дарье Павловне уехать с ним в Швейцарию — «в кантон Ури»: «Место очень скучно, ущелье; горы теснят зрение и мысль. Очень мрачное. Я потому, что продавался маленький дом»; получив письмо, Дарья Павловна выражает согласие уехать: «Я тоже в Ури запишусь и проживу в ущелье», — но Ставрогин совершает «отъезд в Швейцарию» в одиночестве (как и Свидригайлов — в «Америку»): «Гражданин кантона Ури висел тут же за дверцей. На столике лежал клочок бумаги со словами карандашом: "Никого не винить, я сам"» (там же, т. 7, с. 628, 631—632).

ного мотива предстает в романе «Мастер и Маргарита» образ «вечного дома», возникающий как бы на фоне горного пейзажа (*5,* 371—372; о мотивных связях пьесы «Адам и Ева» с романом «Мастер и Маргарита» см.: Яновская 1993, с. 49—50; Иваньшина 1998)[33]. Недаром «воскрешающий химик» (ср. финальную главу поэмы В. Маяковского «Про это» — Маяковский 1955—1961, т. 4, с. 181) в пьесе «Адам и Ева», подобно профессору Преображенскому, представлен как существо сверхъестественных возможностей: «Ведь вы же никто, ни один человек не должны были быть в живых. Но вот явился великий колдун, вызвал вас с того света, и вот теперь вы с воем бросаетесь его убить» (*3,* 366). Связанный с «новым Адамом» мотив восстания из небытия и победы над смертью будет развит в последнем булгаковском романе (линии Воланда и Мастера).

7

В качестве небольшого отступления выскажем предположение, что на замысел «Адама и Евы» могла повлиять повесть Н. Тихонова «Война», вышедшая отдельным изданием в конце 1931 г. Работа Булгакова над пьесой началась в июне того же года — а в июле 1931 г. он вместе с приехавшим в Москву Е. Замятиным встречался с Э. Ло Гатто: речь, в частности, шла о творчестве Л. Лунца и его киносценарии «Восстание вещей» (см.: Чудакова 1987а, с. 15); вероятно, разговор мог зайти и о деятельности другого бывшего «серапиона» — Тихонова, который в это время как раз завершал работу над повестью «Война», представляющей собой, по определению автора, «несколько трагических эпизодов периода так называемой газовой и огнеметной войны, почти неизвестных широкому читателю» (Тихонов 1931, с. 7). Центральный персонаж повести профессор Фабер (т. е. «мастер») вполне подходит на роль одного из булгаковских

[33] Сцена в горах в романе «Мастер и Маргарита», видимо, тоже связана со Швейцарией. В примечаниях к драме «Царь Иудейский» К. Романов пишет о горе Пилат в Швейцарских Альпах: «Название горы Pilatus произошло от латинских слов mons pileatus, оттого что тучи скучиваются над ее вершиной в виде шапки»; он также цитирует немецкую поговорку об этой горе: «Когда Пилат снимает шляпу, тогда погода хорошая» (К. Р. 1994, с. 347). Автор драмы приводит предания, возможно, повлиявшие на булгаковский образ Пилата: «В Швейцарии распространено много сказаний о Пилате, и некоторые из них напоминают легенду о Вечном Жиде. Как тот, неспособный умереть, беспокойно блуждает по миру и в особенности на Страстной неделе появляется здесь и там под видом утомленного жизнью старца, так и тело Пилата ежегодно в Страстную пятницу вытаскивается на скалу дьяволом; он обмывает труп, но не может очистить его от запятнавшего его стыда, и так будет до Страшного Суда» (там же, с. 346).

аполитичных «старичков»: «Через головы всех фронтов он ведет свою особую громадную и смертельную борьбу — он уважает только тех немногих, равных ему мировых химиков, что в такой же тишине вражеских лабораторий парируют его удары <…> Он выделяет из всех писателей Флобера за то, что тот сказал: "Миром должны управлять ученые мандарины, это — единственная справедливая власть"»[34] (там же, с. 115). Война интересует Фабера лишь с научной стороны: «Нужно спешить, потому что, к сожалению, я в мире не один. Химики еще существуют. Мои друзья в Англии и Франции с удовольствием примут вызов <…> началось состязание гончих, и у нас сейчас преимущество в беге, но скоро его не будет. Мы будем идти голова в голову. И тогда на каждый газ мы должны отвечать сверхгазом, на каждый противогаз — сверхпротивогазом» (там же, с. 95). Ср. слова булгаковского Ефросимова: «если уж нельзя прекратить поток идей, <...> то нужно обуздать старичков. Но за ними с противогазом не угонишься! Требуется что-то радикальное» (*3*, 335).

Фаберовское словечко «сверхгаз», как кажется, тоже откликается в пьесе «Адам и Ева»: «Есть только одно ужасное слово, и это слово "сверх". <…> Весь вопрос в том, чем будет пахнуть. Как ни бился старичок, всегда чем-нибудь пахло, то горчицей, то миндалем, то гнилой капустой, и, наконец, запахло геранью. Это был зловещий запах, друзья, но это был не "сверх"! "Сверх" же будет, когда в лаборатории ничем не запахнет, не загремит и быстро подействует» (*3*, 334). Ср. рассуждения тихоновского профессора: «Им будет казаться, что они вдыхают озон, — но это будет дымовая завеса из желтого фосфора, они войдут в сады, где воздух пахнет весенним соком, а это будет этиловый эфир бром-уксусной кислоты. Хлористый нитробензол покажется им ароматом забытой родины, покоя и уюта, целый город будет пахнуть геранью, мятой и фиалкой, и весь гарнизон его будут составлять мертвецы» (Тихонов 1931, с. 96). По этому поводу доктор в лазарете говорит: «Скоро кровавый лазарет отойдет, по-видимому, в область предания. Люди будут умирать прилично — не загрязняя обстановки, можно будет здесь поставить бархатные диваны» (там же, с. 104).

Интересно, что Фабер подвергается осуждению за политический индифферентизм, причем со стороны «демонического» (хотя и не без элемента пародии) персонажа — изобретателя огнемета Штарке, именуемого «Князем Тьмы» (там же, с. 65): «Господин профессор думает, что он вне политики. Но его наука служила на германской службе, она способствовала победам германских армий. Вы не докажете мне, что вы не германец. Я только хочу знать, какой вы германец, германец Третьей империи или, страшно сказать, смешно сказать — Со-

[34] Интересно, что в финале Фабер даже подписывает петицию против расстрелов ученых-«вредителей» в СССР (Тихонов 1931, с. 166—167); разумеется, автор повести высказывает саркастическое отношение к этому поступку.

ветской Германии. Или вы умываете руки?» (там же, с. 159) Примерно такой же логики (в «диаметрально-тождественном» виде) придерживается и булгаковский Дараган, упрекающий Ефросимова в нелояльности к «тем, кто организует человечество» (*3*, 386).

8

Мотив «машины времени» прямо реализуется Булгаковым в пьесах «Блаженство» и «Иван Васильевич». По словам инженера Рейна, «время есть фикция» (*3*, 386); однако из этого, между прочим, следует, что «машина времени» практически не нужна. Если, скажем, в «Бане» Маяковского будущее предстает некоей «другой» реальностью, куда можно ускользнуть из «нежелательного» настоящего, то в произведениях Булгакова, как уже говорилось, историческая реальность «однородна»: в XVI, в XX или в XXI вв. — люди, в сущности, одинаковы. Недаром герои все-таки возвращаются в настоящее, покидая «гармоничное» будущее: «гармония» насаждается в Блаженстве теми же учеными, которые из чистой любознательности смешивают в колбах реактивы. Фамилия директора Института Гармонии, Саввич (*3*, 381), подозрительно похожа на отчество и, таким образом, восходит к булгаковской комедии «Багровый остров», а через нее — к пьесе «Савва»: «С легкой руки Леонида Андреева имя Савва стало общеупотребительным публицистическим символом крайнего экстремизма, всеразрушающей левизны. <...> Булгаковский Савва Лукич — просто Савва — помечен тем же знаком: перед нами одряхлевший, но не умягчившийся левак, ниспровергатель в маразме, экстремист-рамолик» (Петровский 1988, с. 386). Показательна его реплика: «Увлекающийся молодой человек. Я сам когда-то был таков... Это было во времена военного коммунизма» (*3*, 214—215). Характерно, что булгаковское Блаженство — это Элизиум, т. е. царство мертвых и одновременно онирическая реальность; таким образом, развивается мотив, намеченный еще в «Белой гвардии»: ученый-«жрец», общающийся с миром мертвых в поисках Истины.

В последнем булгаковском романе вариацией на тему «машины времени» оказывается книга, написанная Мастером — «бывшим историком». Характерно, что Воланд также называет себя историком, правда, при этом «добавляет ни к селу ни к городу»: «Сегодня вечером на Патриарших будет интересная история!» (*5*, 19)[35]; это тождество «профессий» персонажей (в том числе и Ивана Бездомного / Понырева) о многом говорит.

В образе Мастера автобиографические черты нашли воплощение в образе «ученого-отступника». В это время Булгаков уже не ассоциировал себя с меди-

[35] Здесь слышен отзвук гоголевской фразы об «историческом человеке» Ноздреве, непременно попадавшем в «какую-нибудь историю» (Гоголь 1976—1978, т. 5, с. 68).

циной; видимо, поэтому ученый оказывается уже не «естественником», а «обществоведом». Герой называет свое творение романом — не называя, однако, себя писателем: в каком-то смысле образ Мастера построен именно на коллизии «научного» и «художественного» типов мироощущения и поведения. Судьба главного героя «Мастера и Маргариты» не может быть осмыслена вне связи с содержанием и судьбой написанной им книги. Историк у Булгакова, как и в афоризме Ф. Шлегеля, — «пророк, предсказывающий прошлое»: он «сочиняет то, чего никогда не видал, но о чем наверно знал, что оно было» (*5,* 355)[36]. «Угадав» и зафиксировав истину, Мастер выступил как потенциальный новый «культурный герой», поскольку его роман противоречит традиционной евангельской версии событий — тот же Берлиоз заявляет, что рассказ Воланда (стало быть, и роман Мастера) «совершенно не совпадает с евангельскими рассказами»[37] (*5,* 44); характерно, однако, что критик Ариман обвиняет Мастера в «попытке протащить в печать апологию Иисуса Христа» (*5*, 141). Демифологизировав Иешуа, «превратив» его в человека, Мастер тем самым как бы «расколдовывает» и Пилата, избавляя его от мук вечных и давая шанс на прощение; поэтому именно он получает право отпустить Пилата на свободу (*5,* 370). Однако соответствует ли жизнеповедение самого Мастера той грандиозной задаче, которую он выполнил?

Характерно, что, рассказывая о себе, герой обходит почти полным молчанием причины и цели создания им книги; соответствующий фрагмент его рассказа изложен в форме несобственно-прямой речи, лаконично, в «протокольном» стиле: «Нанял у застройщика, в переулке близ Арбата, две комнаты в подвале маленького домика в садике. Службу в музее бросил и начал сочинять роман о Понтии Пилате» (*5,* 135). Булгаков обусловливает возникновение этой ситуации чистой случайностью (десять тысяч рублей, выигранные героем в лотерею); что же касается «внутренних» мотивов, то, кажется, единственным стимулом можно считать стремление Мастера уйти из современности, обрести иллюзорное существование в «ином» времени — черты, характерные и для главного героя «Белой гвардии».

Можно было бы сказать, что эта мечта о «машине времени» в конце концов и вознаграждена прорывом к вневременной истине, к абсолютному знанию (недаром герой не только догадывается о том, с кем встретился Иван на Патриарших, но знает даже имя Воланда — *5*, 133). Но, с другой стороны, создание книги, подобной роману Мастера, — это знак того, что ее автору некуда двигаться в «посюстороннем» мире не только в конкретном, пространственном, но и в философском, гносеологическом смысле. «Угадав» истину и заговорив «одним голосом» с Воландом (который фактически цитирует роман[38]), герой приблизился к пределу знания, к разрыву связей с земным миром. Дело, таким образом, не только в его личности или в неблагоприятной социально-политической конъюнктуре эпохи: «уход» Мастера обоснован и философски.

То обстоятельство, что герой «угадал» истину, парадоксально низводит его до роли переписчика некоего «пратекста». Такая семантика ассоциируется с Данте (см.: Андреев 1993), но ориентирована и на пушкинско-гоголевскую традицию. «Высокий» вариант образа — это выполняющий верховную волю пушкинский поэт-пророк, чья «несвободная» деятельность несоотносима с категорией пользы, а возможно, и с критерием добра: красота и истина не только «бесполезны», но в пределе и этически индифферентны. «Низкий» вариант — герой гоголевской «Шинели»: «Он поставлен Гоголем хотя и на самую нижнюю ступеньку, но той же самой писательской лестницы, о чем, в частности, говорит полная поглощенность Акакия Акакиевича процессом переписывания — гротескный вариант поэтического забвения о мире вообще и гоголевского исключительного сосредоточения на литературе в частности» (Жолковский 1994, с. 317). Два варианта, при всей разнице внешнего впечатления, имеют точку схождения: пушкинский Поэт, как и образцовый «маленький человек» Башмачкин, вне творческого процесса неинтересен: он «всех ничтожней» «меж детей ничтожных мира» (Пушкин 1974—1978, т. 2, с. 110). Учитывая традицию развития

---

[36] Интересно, что тема историка, сумевшего через многие века «восстановить» истинный облик событий, своеобразно предваряется у А. Амфитеатрова. Вторая книга его «Зверя из бездны» завершается главой, носящей название «Тацит или Поджио Браччолини?»: в ней рассматривается традиционная версия, согласно которой сочинения Тацита — это подделка, выполненная в XV в. (ср. в «Мастере и Маргарите» упоминание о «позднейшей поддельной вставке» в Тацитовых «Анналах» — *5,* 9). Отрицая эту версию, Амфитеатров говорит, что подобную подделку мог бы выполнить лишь величайший гений всех времен и народов; рисуемый им образ такого гипотетического «гения» напоминает булгаковского Мастера: «Если бы Поджио своим художественным воображением и историческим проникновением мог <...> создать ту картину гибнущей цивилизации, которую имеем мы в сочинениях Тацита, — это был бы не гений даже, но полубог творчества: почти сверхъестественное существо, оживленное душою и умом выше человеческих. <...> Художественный охват и синтез целого века совершенно чуждой культуры, отдаленной на 13 веков. Это вдохновение, заслуга и труд выше сил человеческих. Если Поджио действительно осуществил такой подвиг, то в лице его мир имел и, не познав, потерял самый могущественный художественно-исторический ум, который когда-либо зажигался в человечестве» (Амфитеатров 1911—1916, т. 6, с. 415—416).

[37] Заметим, что сам Мастер не осознает «оппозиционности» своего романа — а ведь он-то, как можно предполагать, читал Евангелие (в отличие от того же Ивана Бездомного). Булгаков тактично не позволяет герою думать на эту тему.

[38] Если Мастер изначально знает имя Воланда (*5,* 133), то последнему, при всем его «всеведении», до встречи с Маргаритой, похоже, ничего не известно о романе; ср. реакцию на слова Мастера о том, что им написан роман о Понтии Пилате: «Вы?.. В наши дни? Это потрясающе! И вы не могли найти другой темы?» (*5,* 278). Воланд походит здесь на одного из советских редакторов, допытывавшегося у Мастера: кто надоумил его «сочинить роман на такую странную тему?» (*5,*140).

гоголевского образа «переписчика» у Достоевского («Бедные люди», «Идиот» и др.), нужно добавить, что здесь образ «маленького» человека вновь обретает вполне «высокий» смысл. Так что в булгаковском контексте именование «мастер» означает сложный синтез «боговдохновенности» и «приземленности», свидетельствует как о принадлежности к духовной аристократии («мэтр», «маэстро»), так и о растворенности в толпе ремесленников («мастеровой»). При этом «мастер», по Булгакову, не есть сугубо «профессиональная» характеристика человека, специализированного в каком-либо «ремесле»: это определенный тип мироощущения и жизнеповедения (ср. формулу «Homo faber»).

Кстати, мотивы пушкинского стихотворения «Поэт» прямо звучат в пьесе «Адам и Ева», где графоман-приспособленец Пончик-Непобеда в экстазе политической мимикрии восклицает: «У меня был минутный приступ слабости! Малодушия! <...> Ах, зачем, зачем я уничтожил рукопись! Меня опять зовет Аполлон!» (*3,* 379). Травестированный пушкинский мотив — «требование к священной жертве» (идеологически выдержанной халтуре) — переплетается здесь с гоголевской темой уничтоженной рукописи; имя «божества» Пончика-Непобеды, Аполлон Акимович, отчасти напоминает каламбурное имя героя «Шинели», а самого «жреца» зовут Павлом Апостоловичем (*3,* 338): аллюзия прозрачна, причем пародийная инверсия призвана, по-видимому, подчеркнуть двуличие персонажа, который из бывшего «гонителя христиан», сотрудника журнала «Безбожник», становится горячим богомольцем (обращается «из Савла в Павла»); впрочем, очень ненадолго. «Предшествуя» героям «Мастера и Маргариты», Пончик говорит о себе как о возможном новом «Иоанне Богослове»: «До катастрофы я был не последним человеком в советской литературе. А теперь, если Москва погибла так же, как и северная столица, я единственный! Кто знает, может быть, судьба меня избрала для того, чтобы сохранить в памяти и записать для грядущих поколений историю гибели» (*3,* 359—360).

Герой последнего булгаковского романа сам признает себя «маленьким человеком», да еще и умственно неполноценным. Поэтому в связи с образом Мастера стоит обратить внимание и на преемственную связь гоголевского Башмачкина и героя Достоевского князя Мышкина как двух «переписчиков»: «Смирение Акакия Акакиевича прочитывается скорее как униженность и ограниченность; смирение Мышкина — как умудренность и проникновенность. <...> Любовь к переписыванию не только не чужда всему душевному складу князя Мышкина, но ярко обнаруживает его главенствующую черту: кротость, смирение — то, что роднит его с Акакием Акакиевичем и восходит, условно говоря, к архетипу писца, глубоко укорененному в мировой культуре. <...> Если считать "Шинель" перевернутым житием, то <...> "Идиот" — это житие XIX века, показатель возможности жития в той пошлой среде, где Гоголь демонстрирует его обессмысливание и разрушение» (Эпштейн 1988, с. 72, 74—75). Если герой Достоевского —

«князь-Христос», то герой «Мастера и Маргариты» имеет к Христу самое прямое отношение[39] и в каком-то смысле отождествляется с ним как невинная жертва, хотя и не выполняет возложенного на него предназначения, ассоциируясь также с евангельским Петром (если не Иудой): мотив «предательства» собственного детища звучит здесь активнее, чем в ранних повестях. Мастер отказывается от дальнейшего творчества: «Он мне ненавистен, этот роман, <...> я слишком много испытал из-за него» (*5,* 284).

Написав гениальную книгу, булгаковский герой при этом не совершил «подвига». В отличие от «хартии» Левия Матвея, который вносит в записи изрядную долю вымысла (хотя и полагает, что фиксирует все документально точно), книга, написанная бывшим историком, — это, строго говоря, не роман, а хроника. Она лишена «авторской позиции»: Мастер никого не стремится вознести или осудить. Представ гениальным историком, «восстановив» историческую реальность в ее живой первозданности, Мастер как «культурный герой» и как художник, «властитель дум», оказался ниже Левия Матвея, слепо верившего в свою «правду», которая поэтому на столетия стала знаменем веры (ср. мучительное осознание Рюхиным причины столь низкого качества его стихов: «Не верю я ни во что из того, что пишу» — *5,* 73). Как писал Э. Ренан, «история немыслима, если не предположить откровенно, что для искренности есть несколько ступеней. Для веры нет иного закона, кроме преуспеяния того, что она почитает за истину. <...> Вольно нам, бессильным, <...> гордясь нашей трусливой честностью, осуждать героев, вступивших в жизненную борьбу при совершенно иных условиях. Когда с нашими сомнениями мы совершим то, что они совершали своей ложью, тогда только мы получим право строго отнестись к ним»[40] (Ренан

---

[39] По мнению Б. Гройса, Булгаков, следуя «совету» Ницше, изображает своего Христа «идиотом», подчеркивая в нем «смешение возвышенного, больного и детского»: «Булгаков, или, скорее, романное alter ego Булгакова — "Мастер" <...> пишет "русское Евангелие", следуя почти буквально рецепту Ницше, предложенному им в "Антихристе", то есть освобождая Христа Евангелий от всех элементов рессантимента, учительства, морализма, ориентации на традиционный тип "пророка" и т. п., а также избегая любой героизации Христа. Сам тип евангелиста, созданный Булгаковым в романе под именем Левия Матвея, — также полностью соответствует ницшеанскому пониманию "психологического типа евангелиста"» (Гройс 1991, с. 121—122).

[40] Вспомним, что подобные мысли высказывает и герой лермонтовского романа, размышляющий о «наивной» вере древних: «Но зато какую силу воли придавала им уверенность, что целое небо с своими бесчисленными жителями на них смотрит с участием, хотя немым, но неизменным!.. А мы, их жалкие потомки, скитающиеся по земле без убеждений и гордости, без наслаждения и страха, кроме той невольной боязни, сжимающей сердце при мысли о неизбежном конце, мы не способны более к великим жертвам ни для блага человечества, ни даже для собственного нашего счастия, потому что знаем его невозможность и равнодушно переходим от сомнения к сомнению, как наши предки бросались от одного заблуждения к другому» (Лермонтов 1969, т. 4, с. 331).

1991, с. 185—186). Используя метафоры Ницше, можно было бы назвать творчество Левия «чересчур человеческим», а Мастера — «сверхчеловеческим»; парадоксально, но его роман оказался «слишком хорош» — слишком фактичен, чтобы стать «новой правдой», новым мифом: в этом его достоинство и недостаток одновременно.

Как и повесть «Роковые яйца», роман «Мастер и Маргарита» завершается образом «ученика», пытающегося продолжить дело «учителя»; при внешнем сходстве финалов, авторское отношение к Понырeву более благожелательное, нежели к Иванову: в романе «Мастер и Маргарита» «ученику» все же удается прорываться к Истине — пусть лишь единожды в году во сне.

9

Образ «художника слова» в произведениях Булгакова требует прежде всего уточнения понятий «литература» и «мастерство»: они возникают в последнем романе как обозначения принципиально различных типов мироощущения и видов деятельности и потому употребляются нами в терминологическом смысле. Обратим внимание на характерный диалог героев: «— Вы писатель? <...> — Я — мастер» (*5,* 134); ср. в «Четвертой прозе» О. Мандельштама: «Какой я, к черту, писатель! Пошли вон, дураки!» (Мандельштам 1990, т. 2, с. 92) — последняя фраза звучит своеобразным перифразом пушкинского эпиграфа к «Поэту и толпе»: «Procul este, profani» (Пушкин 1974—1978, т. 2, с. 166). Вспомним и одну из «Маленьких трагедий», в которой намечена сходная оппозиция «композитора» (буквально «составителя» музыки) Сальери — и гения (т. е. как бы «не композитора») Моцарта.

«Писательское» дело, «литература» как вид искусства предстает у Булгакова разновидностью «неомифологии»[41]. «Мастерство» не тождественно писательскому творчеству и художественному творчеству вообще, поскольку представляет собой явление миру Истины — не в образном, символическом виде, а в непосредственной форме. Показательно, например, высказывание Булгакова в письме к П. Попову от 24 апреля 1932 г.: «С детства я терпеть не мог стихов (не о

[41] Булгаков, по существу, уравнивает традиционно противопоставлявшиеся функции «литератора» и «писателя»; ср. фрагмент воспоминаний И. Бунина о Л. Толстом (в газетном варианте книги «Освобождение Толстого», гл. X): «он делил пишущих людей на литераторов и писателей: “Вот Пушкин и я не литераторы”, — говорил он» (цит. по: Пономарев 1998, с. 111). Ср. также диалог между М. Горьким и А. Платоновым во время их встречи в июне 1929 г.:

«— Ну что же, до свидания, литератор!

— Я не литератор, Алексей Максимович, я писатель.

— Да, слово-то нехорошее, — произнес Горький, — и нерусское, и длинное, и даже оскорбительное. Это вы правы, что обиделись...» (Платонов 1966).

Пушкине говорю; Пушкин — не стихи!)» (*5,* 477). Характерна и нелюбовь к стихам, проявляемая героем «Мастера и Маргариты»: «Гость осведомился:

— Профессия?

— Поэт, — почему-то неохотно признался Иван.

Пришедший огорчился.

— Ох, как мне не везет! — воскликнул он <...>

— А вам что же, мои стихи не нравятся? — с любопытством спросил Иван.

— Ужасно не нравятся.

— А вы какие читали?

— Никаких я ваших стихов не читал! — нервно воскликнул посетитель.

— А как же вы говорите?

— Ну, что ж тут такого, — ответил гость, — как будто я других не читал? Впрочем... разве что чудо? Хорошо, я готов принять на веру. Хороши ваши стихи, скажите сами?

— Чудовищны! — вдруг смело и откровенно произнес Иван.

— Не пишите больше! — попросил пришедший умоляюще.

— Обещаю и клянусь! — торжественно произнес Иван» (*5,* 130—131). В этом диалоге привлекает внимание прежде всего то, что Иван не вполне правомерно поставлен на одну доску с явными халтурщиками, вроде «Сашки-бездарности» — Рюхина (*5,* 68)[42]. Бездомный отнюдь не бездарен; об этом свидетельствует написанная им «неправильная» поэма: «Трудно сказать, что именно подвело Ивана Николаевича — изобразительная ли сила его таланта или полное незнакомство с вопросом, по которому он писал, — но Иисус у него получился, ну, совершенно живой, некогда существовавший Иисус (*5,* 9). Дело, стало быть, не в художественных достоинствах, не в «форме», а в «содержании» (это явно напоминает историю с каламбуром «фиолетового рыцаря»); и вопрос не в том, хороши данные стихи или плохи: Мастер имеет в виду стихи как таковые. Отказ от их писания — переход на некоторую качественно иную ступень духовности.

Пушкин — «не поэт», как и Мастер — не «писатель»: создаваемые ими тексты — не символы, не «копии» действительности, не «продукты» творчества и

[42] Общее впечатление от современной Булгакову «литературной продукции» забавно сформулировано наивным, но искренним читателем авантюрных романов Маркизовым, который спрашивает у «профессионального литератора» (*3,* 326) Пончика-Непобеды: «Вот ты, я понимаю, человек большой. Пишешь ты здорово, у тебя гений. Объясни ты мне, отчего литература всегда такая скучная? <...> За печатное я не скажу. Печатное всегда тянет почитать, а когда литература... “Эх, Ваня, Ваня” — и более ничего. Межа да колхоз!» (*3,* 357). Ср. раннюю редакцию беседы Мастера с Иваном: «Про широкую реку, в которой прыгают караси, а кругом тучный край, про солнечный размах, про ветер, и полевую силу, и гармонь — писали?

— А вы читали? — спросил Иван.

— И не думал, — ответил пришедший, — я таких вещей не читаю. Я человек больной, мне нельзя читать про это» (Булгаков 1992, с. 296).

вообще не дело человеческих рук; они — частицы самой «природной» реальности, само космическое бытие в его чистых сущностях. Здесь «идеальное» вполне онтологически равноправно с «материальным»[43]; например, роман Мастера — не сочиненная версия событий, а как бы сами события, восстановленные в их фактической достоверности. Перерождаясь из ученого-историка в «романтического мастера» (*5*, 371), булгаковский герой словно повторяет путь, намеченный в одном из известнейших произведений литературы романтизма: «Не знаю, прав ли я, но я вижу два пути к пониманию истории человека. Один путь, трудный и необозримо-далекий, с бесчисленными изгибами — путь опыта; другой, совершаемый как бы одним прыжком — путь внутреннего созерцания. Тот, кто идет по первому пути, должен выводить одно из другого, делая длинный подсчет, а кто идет по другому — постигает непосредственно сущность каждого события, каждого явления, созерцает его во всех его живых разнообразных соотношениях и может легко сравнить его со всеми другими, как фигуры, начертанные на доске» (Новалис 1914, с. 24). Автор подобного «визионерского» текста тождествен Творцу не метафорически, а буквально, и потому сущность его творческой способности непостижима: недаром, как уже подчеркивалось, в произведениях Булгакова не изображается процесс творчества; творец и творение как бы «разведены» (Мольер в пьесе «Кабала святош» показан с «бытовой» стороны, но нет Мольера-комедиографа; напротив, в пьесе «Пушкин» звучат стихи, но сам Пушкин «отсутствует»).

Отнюдь не случайно «литература» (в первую очередь поэзия) в булгаковских произведениях воспринимается как «соблазн». Два Ивана, Русаков и Бездомный, пишут богоборческие стихи под воздействием двух Михаилов — Шполянского и Берлиоза; характерно, что у последнего и инициалы полностью совпадают с булгаковскими — «М. А. Б.»[44]. При этом для Булгакова были явно

[43] Булгаковская концепция художника, угадывающего истину и выводящего на свет ее образ, может быть сопоставлена с романом «Анна Каренина», где Михайлов пишет «подлинный» портрет Анны, улавливая в ней нечто такое, чего не видел Вронский (Толстой 1928—1958, т. 19, с. 45); реализован общий для обоих писателей мотив «демифологизации» мира художником. Точно так же Толстым предварена «обратная» ситуация, когда очевидец и участник событий, даже желая быть точным, все же не может повествовать о них адекватно: Николай Ростов не в состоянии правдиво рассказать о Шенграбенском сражении, подобно Левию, невольно искажающему слова Иешуа, или Ивану, неспособному внятно изложить историю на Патриарших (*5*, 11).

[44] Уже отмечалось, что инициалы «М. А.» принадлежат еще одному персонажу романа «Мастер и Маргарита» — дяде Берлиоза Максимилиану Андреевичу Поплавскому, который мечтает переехать из Киева в Москву (*5*, 191). Вспомним, что в финале «Белой гвардии» именно в Москву уезжает из Города Шполянский; между фамилиями Шполянский — Поплавский есть известное сходство. В одной из ранних редакций романа персонаж по фамилии Поплавский должен был возглавить писательскую организацию вместо погибшего Берлиоза (см.: Булгаков 1992, с. 490); в этом тоже своеобразно сказалась «родственность» данных персонажей.

небезразличны «сакральные» коннотации его имени: например, в рассказе «Тьма египетская» автобиографический герой-рассказчик во сне видит себя в образе «архангела» во главе рати в белых одеждах (Гаспаров 1994, с. 86): «Потянулась пеленою тьма египетская... и в ней будто бы я... не то с мечом, не то со стетоскопом. Иду... борюсь... в глуши. Но не один. А идет моя рать <...>. Все в белых халатах, и все вперед, вперед (*1*, 121). Эпизод ориентирован как на ветхозаветные, так и на новозаветные ассоциации: подчеркнуто сходство героя с Моисеем, уводящим свой народ в обетованную землю (Исх. 10: 21—23), и с архангелом Михаилом — предводителем небесного воинства и змееборцем, низвергшим дракона-сатану с небес на землю (Откр. 12: 7—9)[45]. Оба «Михаила» в романах Булгакова руководят «творческими объединениями» — «городским поэтическим орденом “Магнитный Триолет”» (*1*, 288) и «одной из крупнейших московских писательских организаций, сокращенно именуемой Массолит» (*5*, 7).

Шполянский аттестован как «предтеча»; мотив отрезанной головы Берлиоза тоже вызывает в этом отношении вполне определенные ассоциации. Функция Шполянского в качестве «предтечи» двойственна: он предшествует не только петлюровцам, но и большевикам; точно так же двойственна и роль Берлиоза[46]. На первый взгляд, отрицающий бытие Божие председатель Массолита тем самым как бы призывает дьявола (который и является). Но, с другой стороны, Иешуа с не меньшим правом может быть охарактеризован если не как «антихрист», то как «анти-Христос»: истинный облик, «угаданный» Мастером, противостоит евангельской «версии». Создана реальная предпосылка к тому, чтобы, по словам Иешуа, «рухнул храм старой веры и создался новый храм истины» (*5*, 26) — этим, в частности, оправданы масонские коннотации образа Мастера; фактически, герой выполнил задачу, которую Берлиоз пытался поставить перед Без-

[45] Одно из свидетельств интереса писателя ко всем рефлексам собственного имени — письмо к Е. Булгаковой от 25 июня 1938 г.; фрагмент на испанском языке подписан «Miguel», а далее идет фраза: «Пишу тебе по-испански <...> для проверки — не слишком ли ты позабыла в Лебедяни чудесный язык, на котором писал и говорил Михаил Сервантес» (*5*, 582).

[46] Символистские интерпретации русской классики, вероятно, сказались в том, что Булгаков сумел уловить в романе «Капитанская дочка» мистическую амбивалентность образа Пугачева — сочетание «дьявольского» с «божеским»; ср. суждение М. Цветаевой: «Что у нас остается от “Капитанской дочки”? Его — пощада! Казни, грабежи, пожары? Точно, Пугачев и черным-то дан только для того, чтобы лучше, чище дать его — белым» (Цветаева 1981, с. 97). В «Белой гвардии» наиболее демонический персонаж, Шполянский, оказывает на события равно благотворное и вредоносное влияние; подобно Петру Гриневу, для которого «злодей» становится посаженным отцом, Алексей Турбин получает Юлию как бы из рук Шполянского. Впоследствии пушкинский образ «доброго дьявола», соединяющего героя с героиней, будет развит в романе «Мастер и Маргарита». Что касается «наследника» Шполянского — Берлиоза, то «отрезанная голова “наставника”, скатившаяся с трамвайных путей <...>, рифмует с отрубленной головой Емельяна Пугачева» (Мошинская 1995, с. 266).

домным: показал «нелепые слухи» (*5,* 11), сопутствующие Иешуа как при жизни, так и после смерти[47]. Стало быть, Берлиоз не так уж неправ, объявляя Иисуса «мифом», — другое дело, что это приводит его к парадоксу: требуя, чтобы Иван написал поэму о том, что никого из богов «не было, в том числе и Иисуса» (*5,* 11), Берлиоз фактически хотел бы получить произведение «ни о чем». Характерно, что и в романе «Белая гвардия» название литературной группы, в которой автор «богоборческих» стихов Русаков участвует вместе со Шполянским, — «фантомисты-футуристы» (*1,* 290): в нем тоже актуализирован мотив призрачности и пустоты. Для деструктивного сознания миф есть «ничто»: объявить Иисуса «мифом» — значит зачеркнуть все, что было сделано эти именем в истории человечества. Для самого же Булгакова миф — нормальная, абсолютно неизбежная форма движения цивилизации по оси времени.

Заметим, что в обеих парах персонажей «ученики-поэты», пережив душевный кризис, испытывают приступы агрессии по отношению к бывшим «наставникам». Русаков проклинает Шполянского; что касается Бездомного, то, пострадав по вине Берлиоза, поэт доходит до рукоприкладства, ударяя «по уху» фактически «двойника» своего «первого учителя»: «мясистое лицо, бритое и упитанное, в роговых очках» (*5,* 64). Пройдя «искушение поэзией» и «переродившись», оба обретают новых «учителей» — и в этих переходах подчеркнута коллизия религии и атеизма. Алексей Турбин, по-докторски наставляя Русакова на путь истинный, скептически высказывается (а еще более иронически размышляет) о «беседах» отца Александра, но слова врача, кажется, пропадают даром; Бездомного вначале увещевает врач-психиатр Стравинский, а вторым «учителем» оказывается Мастер. В итоге Русаков прозревает истину, устремляя взор в «коридор тысячелетий» (*1,* 426), Понырев, интеллектуальный потенциал которого выше, становится историком (*5,* 381). Интересно, что автор «Мастера и Маргариты» осознал необходимость акцентировать, «усилить» образ данного персонажа всего за полгода до вынужденной остановки работы над романом: Эпилог, в котором прослежена эволюция Бездомного, был написан 14 мая 1939 г.

Иной, более комичный вариант «соблазна литературой» видим в пьесе «Адам и Ева»; в качестве «соблазнителя» выступает «служитель Аполлона Акимовича» Пончик-Непобеда, автор романа «Красные зеленя» (*3,* 337). Весьма показателен монолог, когда Пончик, в ужасе от того, что он, как полагает, остался один на земле, начинает каяться, подобно Ивану Русакову: «Господи! Господи! (*Крестится.*) Прости меня за то, что я сотрудничал в “Безбожнике”. Прости, дорогой

[47] О парадоксальной связи этих персонажей свидетельствует и тот факт, что Мастер, вернувшись после ареста к занятой чужими людьми квартире, подумывал броситься под трамвай (*5,* 146), как бы намереваясь «повторить» (точнее, «предварить») судьбу Берлиоза; хотя он и не осуществил своего намерения буквально, однако, отправившись затем в клинику Стравинского, все же признал себя «потерявшим голову» (т. е. сумасшедшим).

Господи! Перед людьми я мог бы отпереться, так как подписывался псевдонимом, но тебе не совру — это был именно я! Я сотрудничал в “Безбожнике” по легкомыслию. Скажу тебе одному, Господи, что я верующий человек до мозга костей и ненавижу коммунизм. И даю тебе обещание перед лицом мертвых, если ты научишь меня, как уйти из города и сохранить жизнь, — я... (*Вынимает рукопись.*) Матерь Божия, но на колхозы ты не в претензии?.. Ну что особенного? Ну, мужики были порознь, ну, а теперь будут вместе. Какая разница, Господи? Не пропадут они, окаянные! Воззри, о Господи, на погибающего раба твоего Пончика-Непобеду, спаси его! Я православный, Господи, и дед мой служил в консистории» (*3,* 351).

В дальнейшем Пончик как истинный «Змей» (*3,* 356, 371, 372) отступается от своих слов; но его «творческий пример» успевает оказать вполне серьезное воздействие на «одного из малых сих», Захара Маркизова — пролетария (пекарь) и дебошира, в душе которого есть, однако, первобытная искренность. Имя Генрих, которое принимает Маркизов, отсылает, в частности, к «Фаусту» Гете: Маркизов и Пончик пародируют Фауста и Мефистофеля. В соответствии с заветами «наставника», Маркизов выступает как «атеист»: «Гляньте в окно, гражданин, и вы увидите, что ни малейшего бога нет. Тут дело верное» (*3,* 352). Но, отыскав разрозненные страницы с фрагментами «неизвестной книги» (*3,* 326), Книги Бытия, Маркизов читает про Адама, Еву и Змея (*3,* 356) — а затем «от тоски» пишет собственный текст, в котором причудливо сочетаются библейские интонации, незатейливое повествование о жизни самого Маркизова и фрагменты пародийного «мифа» о колхозах — романа Пончика-Непобеды: «Глава первая. Когда народ на земле погиб и остались только Адам и Ева, и Генрих остался и полюбил Еву. Очень крепко. И вот каждый день он ходил к петуху со сломанной ногой разговаривать о Еве, потому что не с кем было разговаривать... <...> Глава вторая. — Ева! Ева! — зазвенело на меже...» (*3,* 372)[48]. Данный текст в одно и то же время пародийно предвосхищает и биографию Мастера, и его роман, и «хронику» Левия Матвея: с одной стороны, это история «незаконной» любви, с другой — «Новейший Завет». В сущности, деятельность «хроникера» в булгаковском художественном мире мало отличается от «писательства» в плане мифотворчества и искажения истины: и то, и другое далеко от «мастерства».

[48] Кстати, сочетание трех имен — Адам, Ева и Генрих — заставляет вспомнить о написанном в 1930 и печатавшемся в 1931 г. романе И. Ильфа и Е. Петрова «Золотой теленок». Здесь во время беседы в литерном поезде австрийский журналист *Гейнрих* рассказывает историю о двух комсомольцах — Адаме и Еве; мораль его истории — в духе Экклезиаста: «Ничего нового на свете не произойдет. Так что вы напрасно кипятились насчет новой жизни» (Ильф и Петров 1995, с. 258). В ответ Остап Бендер рассказывает историю о расстрелянном петлюровцами Вечном Жиде — тема, тоже вполне созвучная Булгакову.

По этой логике, будь «литератор» более или менее талантливым, — все равно это вопрос лишь «количества», а не «качества». Поэтому грань между «хорошей литературой» и «плохой литературой» не слишком отчетлива. Поэма талантливого Ивана Бездомного кажется бездарной, а, например, в пьесе «Багровый остров» в уста явного халтурщика Дымогацкого Булгаков вкладывает патетический монолог, заставляющий вспомнить, скорее, о герое «Записок покойника»: «Ночью звезды глядят в окно, а окно треснувшее, и не на что вставить новое... Полгода, полгода я горел и холодел, встречал рассветы на Плющихе с пером в руках, с пустым желудком. А метели вьют, гудят железные листы... а у меня нет калош!.. <...> О, мой "Багровый остров"» (*3,* 209). Дело даже не в социальном конформизме, поскольку «литература» как дело человеческое и не может быть «неангажированной»; характерно, что создавая пьесу «Кабала святош», Булгаков стремился подчеркнуть двойственность, непоследовательность поступков Мольера; «в этом — суть полемики Булгакова с А. Веселовским, а впоследствии — со Станиславским» (Грубин 1988, с. 149).

Наиболее непосредственным образом типы «литератора» и «мастера» сталкиваются в «Записках покойника». Основное проявление неталантливости «деятелей литературы», которых встречает Максудов, состоит в том, что все они плоские «копиисты». Ни малейшей возможности проникнуть за грань «здесь и теперь» у них нет. Они «бытописатели» окружающей жизни в худшем смысле этого слова: «описатели» всего, что видят вокруг; так, в одном из рассказов Ликоспастова Максудову попадается персонаж, в котором он узнает себя (*4,* 433). Не случайно в ранней редакции романа «Мастер и Маргарита» вместо аббревиатуры Массолит («Московская ассоциация литераторов» / «Массовая литература») фигурирует аббревиатура «Всемиопис» — «Всемирное объединение писателей» (Булгаков 1992, с. 25), которая может расшифровываться и как «всемирное описание»; имеются варианты «Всеобпис», «Опис», «Вседрупис» (там же, с. 249, 253, 257); конечно, допустимы и более игривые расшифровки этих названий[49]. Данный сорт людей выразительно охарактеризован в рассказе С. Кржижановского «Книжная закладка»: «*Авторы*? <...> Ну, на одну букву вы перехватили: *вторы*, подгоноски есть. <...> И знаете, скиньте-ка еще буквицу: *воры*. Ведь как сейчас отыскивается тема? Одни за ней по переставным библиотечным лестничкам — и из-под корешков, ловкие хваты. Но эти так-сяк. Другие рвут друг у друга из рук; выклянчивают у госзаказчика; а то и из-под полы — на черной литбирже» (Кржижановский 1989, с. 72). Именно бескрылость творений «коллег» более всего удручает Максудова, который не чувствует себя в состоянии идти в том же направлении: «Я ничего не извлек из книжек самых наилучших писателей, путей,

[49] Ср. шутливое приветствие, которым Булгаков в Коктебеле встретил знакомого мальчика: «Здравствуй, красавец мой неописуемый» (Виленский, Навроцкий, Шалюгин 1995, с. 43).

так сказать, не обнаружил, огней впереди не увидал, и все мне опостылело. И, как червь, начала сосать мне сердце прескверная мысль, что никакого, собственно, писателя из меня не выйдет. И тут же столкнулся с еще более ужасной мыслью о том, что... а ну, как выйдет такой, как Ликоспастов? Осмелев, скажу и больше: а вдруг даже такой, как Агапенов?» (*4,* 433).

Если накануне писательской вечеринки герой говорит: «Новый мир впускал меня к себе, и этот мир мне понравился» (*4,* 423), — то после нее он решительно заявляет: «Я вчера видел новый мир, и этот мир мне был противен. Я в него не пойду. Он — чужой мир. Отвратительный мир!» (*4,* 429). Максудов не обнаруживает в людях «этого мира» главного: дара к перевоплощению, «протеизму» — того, чем он сам наделен в высшей мере, почему и способен создавать «живые» картины, яркие, как откровение; его творческий метод — «Что видишь, то и пиши, а чего не видишь, писать не следует» (*4,* 435) — на первый взгляд не отличается от плоского «натурализма» Агапенова и ему подобных; однако разница, конечно, кардинальна, ибо Максудов «смотрит» не вокруг, а внутрь себя: «внутреннее» зрение заменяет «внешнее». Зато герой Булгакова сразу чувствует себя «своим» в театре: «— Этот мир мой... — шепнул я, не заметив, что начинаю говорить вслух. <...> Мне очень хотелось надеть такой же точно кафтан, как и на актерах, и принять участие в действии» (*4,* 437—438). Подобно Мастеру и Маргарите, которых «столкнула сама судьба» (*5,* 139), Максудов полагает, что «угадал» свое предназначение еще до рождения: «я, лишь только увидел коня, как сразу понял и сцену, и все ее мельчайшие тайны <...> значит, давным-давно, еще, быть может, в детстве, а может быть, и не родившись, я уже мечтал, я смутно тосковал по ней» (*4,* 517). В известном смысле сценическое действие для Максудова «безусловно» — оно важнее, чем «объективная» действительность, и даже в онтологическом смысле более «реально» для героя: недаром о своей пьесе он знает, что «в ней истина» и именно поэтому она должна существовать в данном театре (*4,* 534).

Однако не случайно, как уже подчеркивалось, «программное» название «Я познаю истину» дано именно 13-й главе романа: по-видимому, и Максудова подстерегает опасность, настигшая Мастера, — перспектива полного разрыва связей с реальностью, «ухода» из нее еще при жизни. «Крах Максудова не уничтожает истинности его открытия. Максудов потому и покойник, что свое дело он уже сделал. Примет пародийный мир его литературу или нет — уже не важно. Она существует помимо реальности Театра, ее истинность уже отрицает пародийность жизни, а значит, и незачем продолжать бесплодные попытки компромисса. Как незачем и заканчивать "Театральный роман"» (Вайль, Генис 1986, с. 361).

Мастер совершает гражданское самоубийство, Максудов — физическое. Мы отмечали, что личность гениального творца в булгаковских произведениях противоречива: будучи причастно Истине, его творение, во-первых, перестает быть

«произведением искусства», «артефактом»; во-вторых, воплощая мир, онтологически равноправный с «объективной реальностью», оно оказывается «по ту сторону добра и зла». Истинное «мастерство» демонично в первичном, архаичном смысле этого слова. В греческой мифологии демоны — не то же, что христианские «бесы»; это представители безымянной божественной силы — как злой, так и доброй, мгновенно возникающей и бесследно исчезающей; в римской мифологии демону соответствует гений (МНМ, т. 1, с. 366).

Поэтому, например, в пьесе «Александр Пушкин» стихи о «буре», лейтмотивом проходящие через все действие, как бы замещают «отсутствующего» главного героя, звучат как заклинание — то ли вызывающее бурю, то ли успокаивающее ее. «Буря» и Пушкин тождественны; создается впечатление, что поэт был «сублимирован» мировым Хаосом лишь затем, чтобы создать образ этого Хаоса — отразить, выразить его; после этого Хаос «забирает» Пушкина обратно. Ясно, что существо, столь глубоко постигшее природу «бури», не лишено демонических черт. Точно так же в последнем романе Булгакова Мастер, «угадавший» Истину, осуждается, в сущности, за недостаток «демонизма» — за то, что оказался «всего лишь» человеком.

Обращаясь к булгаковским персонажам, имеющим отношение к музыке, нетрудно заметить ту же характерную проблему: вопиющий разрыв между музыкальным талантом и человеческими качествами его носителя. Характерно высказывание Полякова, героя рассказа «Морфий», о бросившей его жене-певице: «У нее голос необыкновенный, и как странно, что голос ясный, громадный дан темной душонке» (*1*, 157). В романе «Белая гвардия» подобная коллизия связана с Шервинским: маленький пошловатый улан и его великий дар, голос, существуют словно по отдельности друг от друга; как бы «не по праву» владеет таким даром приспособленец, фат и «соблазнитель»[50]. Ср. в «журнальной» редакции романа: «Демон каждый вечер в бобровой шапке и шубе приезжал в трамвае из далекого Дикого переулка. И пел. Голос его становился все лучше и лучше <...> “В сущности, дрянь малый, беспринципный, — думала Елена в тихой печали, глядя в окно на оперные огни, — но голос изумительный, бог его знает, приспособленный. Нет, этот не пропадет, будьте покойны”» (*1*, 535). В аспекте реминисценций из «Бесов» Достоевского уместно вспомнить слова Хроникера, звучащие непосредственно после исполнения Лямшиным музыкальной «штучки» под названием «Франко-прусская война»: «У мерзавца действительно был

[50] Ср. в пьесе «Белая гвардия» слова Елены о Шервинском: «Пристал, как змея. Как змея. <...> Пользуется каждым случаем и смущает меня и соблазняет» (Булгаков 1990а, с. 56).

талантик. Степан Трофимович уверял меня однажды, что самые высокие художественные таланты могут быть ужаснейшими мерзавцами и что одно другому не мешает» (Достоевский 1988—1991, т. 7, с. 305). Собственно, эта идея намечена еще в пушкинском «Поэте» (Пушкин 1974—1978, т. 2, с. 110); можно также привести заметку, сделанную Пушкиным в 1827 г. на полях одной из статей П. Вяземского: «Поэзия выше нравственности — или по крайней мере совсем иное дело. <...> какое дело поэту до добродетели и порока? разве их одна поэтическая сторона» (Пушкин 1978, с. 154). В булгаковском художественном мире «случайность» таланта — один из показателей амбивалентности образа художника.

Подобная «неувязка» бросается в глаза и в ситуации с Рокком: герой повести «Роковые яйца» парадоксально сочетает черты талантливого артиста, т. е. человека внутренне свободного, и дегенеративного зашоренного «левака», сменившего флейту на маузер (деталь, вероятно, любопытная с точки зрения психоанализа). Перефразируя известный афоризм, можно сказать об этом персонаже с «немецкой» фамилией: «Guter Musikant aber schlechter Mensch»[51]. Еще один пример сравнения музыкального инструмента с огнестрельным оружием, когда подчеркивается явно демоническая природа того и другого, — в рассказе «Китайская история»: «Как Ференц Лист был рожден, чтобы играть на рояле свои чудовищные рапсодии, ходя Сен-Зин-По явился в мир, чтобы стрелять из пулемета» (*1*, 455), — т. е. призван в качестве «ангела-убийцы».

Музыкант Рокк выступает в двух «ипостасях», демонической и человеческой; характерно, что хорошим инструменталистом он оказывается лишь в первом случае. Обратим внимание на две симметричные сцены игры на флейте у пруда — «ночную» и «дневную» (и та и другая связаны с музыкой Чайковского). Музицируя под луной накануне катастрофы, Рокк выступает в своем «инфернальном» образе. Слова повествователя о том, что Александр Семенович «вплоть до 1917 года <...> служил в известном концертном ансамбле маэстро Петухова[52], ежевечерне оглашавшем стройными звуками фойе уютного кинематографа “Волшебные грезы”» (*2*, 92), наталкивают на сопоставление дореволюционной профессии Рокка с языческим началом: народными игрищами, «богомерзким» скоморошеством (Афанасьев 1994, т. 1, с. 331—349). Поскольку музыка в средневековых православных представлениях сочеталась с «сатанинским любострастием», то неудивительно, что флейта Рокка «аккомпанирует» свиданию уборщицы и шофера в роще: Дуня в этой сцене — «гибельная, как лесная русалка» (*2*, 91).

[51] «Guter Mensch aber schlechter Musikant» (хороший человек, но плохой музыкант) — крылатое выражение из комедии К. Брентано 1804 г. «Понс де Леон».

[52] Фамилия дирижера показательна в связи с «куриными» мотивами повести; каламбурно переосмысливая сочетание «маэстро Петухов», можно сказать, что сам Рокк пытается превратиться в «маэстро кур».

Хотя дело происходит в августе, но образ «чудных, обманчивых, зеленых очей» (*2,* 91) ассоциируется, скорее, с концом мая — началом июля[53]. С другой стороны, начало августа (или конец июля ст. ст.) — время около Ильина дня, когда, согласно традиционным представлениям, «нечистые духи поселяются в змей и гадов» (Афанасьев 1994, т. 2, с. 583). Звуки флейты над прудом (ср. мифический образ водоема как входа в царство мертвых, «нижний» мир: Пропп 1986, с. 265) этому явно способствуют[54]; оттого-то Рокку и не удается закончить игру: «Концерт над стеклянными водами и рощами и парком уже шел к концу, как вдруг произошло нечто, которое прервало его раньше времени. Именно, в Конюховке собаки, которым по времени уже следовало бы спать, подняли вдруг невыносимый лай, который постепенно перешел в общий мучительный вой. Вой, разрастаясь, полетел по полям, и вою вдруг ответил трескучий в миллион голосов концерт лягушек на прудах. Все это было так жутко, что показалось даже на мгновенье, будто померкла таинственная колдовская ночь» (*2,* 92—93).

Неслучайным выглядит комплимент по адресу флейтиста, отпущенный «некультурным» шофером: «А хорошо дудит, сукин сын» (*2,* 91). Явно неподходящий к способу игры на флейте, да еще с учетом лирического характера исполняемой музыки, глагол, в свете вышесказанного, наполняется иным смыслом; флейта Рокка ассоциируется с трубами апокалиптических ангелов, навлекающих на людей страшную саранчу и смертоносных всадников (Откр. 9); кстати, именно эту главу Апокалипсиса фактически цитирует в «Белой гвардии» Русаков, рассказывая Алексею о «предтече антихриста» Шполянском: «И трубят уже, трубят боевые трубы грешных полчищ и виден над полями лик сатаны, идущего за ним» (*1,* 416). Подобно тому, как в «Белой гвардии» Шполянский через своего помощника Щура распоряжается хтоническими существами, Рокк выступает пародийным «повелителем» змей[55].

---

[53] Период между Семиком (четверг седьмой недели после Пасхи, предшествующей Троице) и Петровым днем (12 июля) — время, когда русалки выходят из воды на сушу, веселятся и справляют свадьбы (см. Афанасьев 1994, т. 3, с. 144—145); ср. «Майскую ночь» Гоголя. Обратим также внимание на восходящие к мифологеме Вальпургиевой ночи сцены в «Мастере и Маргарите», детали которых напоминают повесть «Роковые яйца»: «Маргарита <...> переехалась *над рекой* на противоположный берег. *Весь берег заливала луна.* <...> Под ветвями верб, усеянными нежными пушистыми сережками, видимыми в луне, сидели в два ряда толстомордые *лягушки* и, раздуваясь, как резиновые, *играли на деревянных дудочках* бравурный марш (курсив наш. — *Е. Я.*)» (*5,* 239).

[54] Распространенный запрет на свист связан, в частности, с представлением о том, что свистом можно приманить змей: «В поверьях о поющих, свистящих и откликающихся на свист змеях проявляется связь змей с музыкой» (Гура 1997, с. 320).

[55] Сближение темы артиста и демонических «змеиных» мотивов заставляет вспомнить, что в «Слове о полку Игореве» Боян назван «Велесовым внуком», — по мнению исследователей, это аргумент «в пользу связи Волоса / Велеса с традицией шаманско-поэтического синкретического действия» (Иванов и Топоров 1974а, с. 65).

Однако самому же «полководцу» и приходится в первую очередь спасаться от вызванных им к жизни «грешных полчищ». Средство избирается все то же: вспомнив об искусстве индийских факиров[56], Рокк безуспешно пытается «заклясть» змею с помощью вальса Чайковского; однако вальс бессилен, как и револьвер, поскольку то и другое — орудия культуры, которая не в состоянии усмирить взбунтовавшиеся коренные сущности бытия. Автор повести комически намекает, что причина неудачи — именно плохое исполнение музыки: накануне, под луной, Рокк играл «превосходно» (*2,* 92), звуки флейты были «прелестны и нежны», «выразить немыслимо, до чего они были уместны над рощами и бывшими колоннадами шереметевского дворца. Хрупкая Лиза из "Пиковой дамы" смешала в дуэте свой голос с голосом страстной Полины и унеслась в лунную высь, как видение старого и все-таки бесконечно милого, до слез очаровывающего режима»[57] (*2,* 91); но под жарким солнцем и цепенящим взглядом «василиска», изменив прежнему репертуару, «Александр Семенович поднес флейту к губам, хрипло пискнул и заиграл, ежесекундно задыхаясь, вальс из "Евгения Онегина". Глаза в зелени тотчас же загорелись непримиримою ненавистью к этой опере» (*2,* 98). Перестав быть демоническим «сверхчеловеком» и оказавшись просто человеком, слабым и испуганным, Рокк утерял и музыкальные способности.

Музыкой знаменуется вступление в мир другого демонического персонажа, Шарикова: игра на балалайке — первое, с чего начинается история его пребывания среди людей. Интересно, что, как и в сцене игры Рокка, здесь своеобразно реализован «лунный» мотив: Шариков залихватски исполняет песню «Светит месяц» (*2,* 167). А. Жолковский усматривает в повести линию собака — пролетарий (точнее, пролетарский художник): «Профессия — игра на балалайке по трактирам» (Жолковский 1994, с. 152). Однако если соблюдать чистоту «классового подхода» (в духе книги Троцкого «Литература и революция»), то нужно уточнить, что Чугункин — художник не пролетариата, а люмпенизированных слоев; тем явственнее, кстати, его ассоциации с Христом[58]; ср. сцену допроса в

---

[56] Этнограф Н. Сумцов, исследовавший во второй половине XIX в. традиционные народные представления на Украине, говорит об умении здешних знахарей укрощать змей при помощи игры на сопилке; он полагает, что это умение было позаимствовано у цыган, в свою очередь принесших его из Индии (Сумцов 1890, с. 40, 43, 45).

[57] Вероятно, последняя фраза — шутливо перефразированное заглавие повести Вс. Крестовского «Погибшее, но милое созданье» (1861).

[58] Б. Гаспаров подчеркивает связь Преображенского и Шарикова с образами Бога-отца и Бога-сына (Гаспаров 1994, с. 96). Характерна, например, двойная мотивировка жеста хирурга перед операцией: «Руки он вздымал в это время, как будто благословлял на трудный подвиг злосчастного пса Шарика. Он старался, чтобы ни одна пылинка не села на черную резину» (*2,* 155). Интересно обратить внимание и на первое слово, которое герой — уже не Шарик, но еще не Шариков — «пролаял» в 12 часов 12 минут дня 31 декабря 1924 г.: это слово «Абыр»,

романе «Мастер и Маргарита», во время которого Пилат называет Иешуа «бродягой» (*5,* 22). «Послужной список» Клима явно говорит о его деклассированности: «Судился три раза и оправдан: в первый раз благодаря недостатку улик, второй раз — происхождение спасло, в третий — условно каторга на 15 лет» (*2,* 165); это «существо социально опасное, но при этом социально привилегированное»[59] (Чудакова 1987б, с. 137). Эпизод смерти Чугункина — «удар ножом в сердце в пивной» (*2,* 165) — прозрачно напоминает известные строки стихотворения С. Есенина «Письмо матери»: «Будто кто-то мне в кабацкой драке / Саданул под сердце финский нож» (Есенин 1995—1999, т. 1, с. 179)[60].

Интересно, как в пьесе «Батум» небольшая деталь обнажает все то же сочетание «музыкальной» темы с «небесным» и «инфернальным» началами. Губернатор называет Сталина «музыкантом» (*3,* 532), спутав слова «обсерватория» и «консерватория» (ему докладывают, что Сталин некоторое время служил в обсерватории). Далее говорится, что герой «ушел в подполье» — а в ответ на фразу о том, что внешность Сталина «никакого впечатления не производит», Губернатор недоуменно заявляет: «Я не понимаю, что нужно для того, чтобы, ну, скажем, я произвел на них впечатление? Неужели же нужно, чтобы у меня из ноздрей хлестало пламя?» (*3,* 533); ср. в финале повести «Дьяволиада» пламя, которое «выскочило из рта Кальсонера» (*2,* 42).

В целом можно сказать, что судьбы музыкантов в булгаковских произведениях не вполне «благополучны» и герои эти не пользуются особой авторской

к которому затем добавляется «валг» (*2,* 160). «Абыр-валг» понято Преображенским как анаграмма слова «Главрыба», однако возможны и иные интерпретации. Ивритское слово ‘abir означает «Бог»: так, ветхозаветные выражения «’abir ja’ăkob» (Быт. 49: 24; Пс. 131: 2, 5) и «’abir jišrāêl» (Исх. 1: 24) в большинстве переводов Библии (не только на русский язык) трактуются как «сильный, мощный бог Иакова (Израиля)» (МНМ, т. 1, с. 472). Оказывается, едва обретя способность говорить, булгаковский персонаж «воззвал к Отцу»; кстати, в связи с «рыбной» темой уместно вспомнить и о «рыбной» метафорике Иисуса Христа (см.: МНМ, т. 2, с. 392—393). Что касается второй части реплики, то фонетически сходный с «валг» ивритский корень -(b)vlgn- имеет значение «неразбериха, хаос».

[59] «За одинаковые проступки представители разных социальных слоев и групп несли разное наказание <…> рабочие и крестьяне приговаривались, как правило, к более легким наказаниям, чем представители других слоев. <…> Уголовная преступность рассматривалась как своего рода социальная болезнь, вызванная неправильными условиями жизни, что в то время можно было легко списать на не изжитое до конца влияние капитализма» (Черных 1998, с. 194).

[60] Данный мотив неожиданно актуализирует и «сталинские» аллюзии: когда Иосифу Джугашвили было одиннадцать лет, его отец Виссарион погиб именно в пьяной драке — кто-то ударил его ножом. «К тому времени сам Сосо проводил много времени в компании молодых хулиганов Гори и развивал свои способности уличного драчуна» (Ранкур-Лаферриер 1996, с. 69). Конечно, трудно определить, знал ли Булгаков в 1925 г. об этих фактах биографии будущего «отца народов».

симпатией. Стоит обратить внимание и на дирижеров — легкомысленно-беспринципного Ликуй Исаича в комедии «Багровый остров», на всякую реплику режиссера отвечающего: «Не продолжайте, Геннадий Панфилович, я уже понял» (*3,* 157, 160, 212), — или склочного провокатора Романуса в романе «Записки покойника»: «“Романус идет, значит, сейчас произойдет что-то...” — думал я, заслоняясь рукой от лампы. <...> Глаза его вертелись, горя, как у волка в степи. Романус искал жертвы и, не найдя ее, садился рядом со мною. <...> “Втянет, ой, втянет он меня сейчас в разговор...” — думал я, корчась у лампы. <...> “Ведь как ловко он это делает...” — тоскуя до того, что чесалось тело, думал я. <...> “Этот человек опасен, — думал я, глядя на Романуса, — опасен по-серьезному. Средств борьбы с ним нет!”» (*4,* 525, 527).

Несмотря на мощный музыкальный «интертекст» булгаковских произведений (см.: Платек 1989, с. 313—340), образы музыкантов имеют здесь, скорее, пародийную окраску.

11

Еще одна «творческая профессия», которая часто встречается в произведениях Булгакова, — это профессия актера. Стихия «театральности» предстает одной из основных составляющих булгаковского художественного мира; в этом смысле не только «Записки покойника», но практически все романы, повести, рассказы, очерки и фельетоны писателя могут быть названы «театральными». Соответственно, «актерство» — это не только и не столько профессия определенной части героев, сколько сознательное или невольное жизнеповедение всякого персонажа. Оттого понятие «театрального человека» для Булгакова объединяет противоположные крайности: «Это и высшее цветение человеческого духа, и самый низкий показатель человеческого в человеке» (Смелянский 1989, с. 400). Примечательна в первой редакции «Кабалы святош» реплика Мольера, адресованная Муаррону: «Ты не вор! Ты хуже — ты — талант!» (Булгаков 1993а, с. 302). Тотальная «театральность» мира и всеобщее «актерство» представляют для булгаковских героев серьезную экзистенциальную проблему; избавлением от «театральности» и путем к обретению «неостраняемого» собственного «я» оказывается для них выход в вечность, поиск «инобытия» в той или иной форме.

Что же касается «посюстороннего» существования, то, как уже отмечалось, художественная реальность эпических произведений Булгакова характеризуется «вторжением» хронотопов различных видов драматического искусства: в романах «Белая гвардия» и «Мастер и Маргарита» это «оперетка» и эстрадное представление, которые варьируют вечные, «мистериальные» темы; в повестях «Дьяволиада», «Записки на манжетах», «Роковые яйца», рассказе «Налет» — «кинематограф» или «волшебный фонарь». Что касается романа «Записки по-

койника» и рассказа «Морфий», то жанровой природе «замогильных записок» соответствует здесь прогрессирующая иллюзорность, «театральность» жизни: нарастание галлюцинаций — у Полякова, активный творческий процесс и проникновение в жизнь театра — у Максудова; ср. слова последнего о том, что без театра он «не мог жить уже, как морфинист без морфия» (*4,* 533). Герои постепенно теряют чувство реальности; характерна одна из последних фраз Максудова: «Иссушаемый любовью к Независимому Театру, прикованный теперь к нему, как жук к пробке, я вечерами ходил на спектакли» (*4,* 542). Не исключено, что эта «иссушающая» любовь должна была явиться одной из причин самоубийства героя[61], покончившего с собой, подобно Короткову из «Дьяволиады», запутавшемуся в «кинематографической» жизни.

Идею всеобщего «актерства» Булгаков активно реализует и в драматургических произведениях; театральность здесь, так сказать, «возводится в квадрат» с помощью различных моделей «театра в театре». Так, герои «Зойкиной квартиры» выдают публичный дом за ателье и, естественно, должны играть «роли»; возникает и «сцена на сцене» — прием, который затем обретет важное значение в «Багровом острове» и «Кабале святош». Что касается «Багрового острова», то здесь модель «театра в театре» реализована несколько раз: актеры, не успев «отойти» от репетиции «Горя от ума», принимаются лихорадочно репетировать пьесу Дымогацкого; с появлением же Саввы Лукича отношения между «первичным» и «вторичным» театрами еще усложняются, поскольку тот, будучи в театре «первого порядка» не актером, а зрителем, вдруг вторгается и во «вторичный» театр — в репетируемую пьесу, причем и тут не играет роль, а «живет» как в «первичной» реальности. Ситуация «репетиции» использована Булгаковым и в «мольериане» «Полоумный Журден».

Пьеса «Бег» имеет подзаголовок «Восемь снов» и, соответственно, подразумевает явную «виртуальность» происходящего; то же самое — в пьесе «Блаженство (Сон инженера Рейна)»; здесь, как и в «Иване Васильевиче», «театральность» акцентирована за счет гротескного соположения хронотопов: является Москва XVI, XX и XXIII вв. В пьесе «Александр Пушкин» программируется игра «с одним неизвестным»: образ главного героя возникает «на пересечении» нескольких стереотипов, «ролей», приписываемых ему окружающими. Что касается пьесы «Адам и Ева», то ее сугубая «театральность» — в откровенном пародийном варьировании библейских мотивов; в этом смысле она близка к булгаковским романам.

[61] Мотив предварен уже в отрывке «В ночь на 3-е число» и в «журнальном» варианте «Белой гвардии»: Бакалейникова / Турбина петлюровцы сбрасывают с моста (*1,* 511; Булгаков 1998, с. 240). Интересно, однако, что герой «Записок покойника» бросается с Цепного моста в Киеве (*4,* 402) в то время, когда мост уже заведомо не существовал, — о чем Булгакову было прекрасно известно, ибо он сам писал в очерке «Киев-город»: «Наши <...> европеизированные кузены (поляки. — *Е. Я.*) вздумали щегольнуть своими подрывными средствами и разбили три моста через Днепр, причем Цепной — вдребезги. И посейчас из воды вместо великолепного сооружения — гордости Киева — торчат только серые унылые быки» (*2,* 308). Кстати, на выставке в РГБ «Живой Булгаков» (май-июнь 2000) экспонировался украинский фотоплакат 1920 г. «Буржуйська робота в Київі» с текстом «Що ми, робітники, будуемо, те вони, буржуі, руйнують. Смерть польской шляхті! Смерть усім наймитам світового капіталу!»; на плакате, в частности, помещено несколько фотографий взорванного Цепного моста.

«Настоящему актеру непосредственно открыт путь к живой сущности другого, как к своей собственной. Кажется, что он соприроден всему на свете» (Смелянский 1989, с. 407). Стоит обратить внимание на то, что наиболее непосредственно связаны с «актерским» началом самые «демоничные» персонажи: ср. перевоплощения Кальсонера, Рокка, Шполянского, Шарикова, Тугай-Бега и т. п. В «Записках покойника» наиболее талантливый актер — сам «грозный» Иван Васильевич (*4,* 514), которому тоже не чужд демонизм. Кроме того, уже в раннем творчестве писателя намечается тип «актерствующего» плута, знаменующего собой, пожалуй, апогей «театральности»: таковы Мышлаевский в «Белой гвардии» и «Днях Турбиных», Аметистов в «Зойкиной квартире», Чарнота в «Беге», «Юрий Милославский по прозвищу Солист» (*3,* 381) в «Блаженстве» / «Иване Васильевиче», Коровьев / Фагот в «Мастере и Маргарите». В «многослойной» театральной атмосфере «Багрового острова» обращает на себя внимание фигура автора, «Василия Артурыча Дымогацкого, он же Жюль Верн, он же Кири-Куки — проходимец при дворе» (*3,* 149): амплитуда между «высоким» и «низким» здесь максимальна, а перечисление «воплощений» напоминает стиль уголовного дела; ср. явно отдающие уголовщиной «псевдонимы» Аметистова: Путинковский — Чемоданов — Сигурадзе (*3,* 92, 94—96). В последнем булгаковском романе «театральность» достигает вершины — недаром «Воланд оказывается мастером прежде всего по театральной части» (Каганская, Бар-Селла 1984, с. 90). Показательно, что в заключительной главе «Мастера и Маргариты», с выходом во «вневременной» план, герои оставляют все земные «амплуа», обретая истинный облик: «Все обманы исчезли, свалилась в болото, утонула в туманах колдовская нестойкая одежда» (*5,* 367). Однако во «временной» реальности «театр» неизбежен: наряду с мифотворчеством, актерство оказывается сугубо «человеческим» делом.

Глава VI

ПЕРСОНАЖИ

1

Булгаков не склонен открыто анализировать внутренний мир своих героев и детализировать мотивы их поступков, однако он предоставляет читателю полную возможность делать выводы о нравственности персонажа по результатам его действий; неоднократно декларируется императив «судить сообразно с делами», но главным выводом для такого «суда» является субъективный аспект поступка, его морально-психологическая обусловленность. Приступая к анализу системы персонажей в аспекте основных нравственно-философских проблем, поставленных Булгаковым, можем сказать, что персонажи, символизирующие вершину человеческого духа, с полным правом должны быть названы «светлыми» героями: «свет» для писателя — одна из важнейших категорий (не только этических, но и физических), предстающая антитезой как «тьме», так и «покою».

Влияние, оказанное на художественное мироощущение Булгакова стихотворением В. Жуковского «Певец во стане русских воинов» (см.: Чудакова 1988а, с. 362—363), проявилось, в частности, в том, что намеченные в стихотворении психологические типы, модели жизнеповедения получили воплощение и развитие в целом ряде булгаковских произведений. Более всего писателя, по-видимому, привлекал следующий фрагмент:

Бессмертье, тихий, светлый брег;
Наш путь — к нему стремленье.
Покойся, кто свой кончил бег!
Вы, странники, терпенье!
Блажен, кого постигнул бой!
Пусть долго, с жизнью хилой,
Старик трепещущей ногой
Влачится над могилой;
Сын брани мигом ношу в прах
С могучих плеч свергает

И, бодр, на молнийных крылах
В мир лучший улетает.

(*Жуковский 1954, с. 46*)

Первые четыре строчки (не вполне точно цитируя по памяти) Булгаков 23/24 декабря 1924 г., в период завершения работы на «Белой гвардией», записывает в свой дневник (Булгаков 1997, с. 75); характерно, что стихотворение Жуковского звучит здесь в связи с воспоминанием о гражданской войне, о пребывании автора дневника в Белой армии и о его контузии в ноябре 1919 г. (возможно, формальным поводом явился пятилетний «юбилей» этого события). Приводится и эпизод, который прямо напоминает об одной из важных фабульных линий «Белой гвардии», линии Най-Турса; в качестве значительного события отмечается гибель некоего полковника: «Чтобы не забыть и чтобы потомство не забыло, записываю, когда и как он умер». Булгаков пишет, что через полчаса после смерти полковника он и сам был контужен; но, цитируя слова из стихотворения Жуковского: «Блажен, кого постигнул бой», — замечает: «Меня он постигнул мало, и я должен получить свою порцию» (там же). Автор дневника причисляет себя не к пылким «бойцам», достигшим прекрасной цели, а к «странникам», чей удел — «терпенье»; таков удел и его автобиографических персонажей.

В произведениях Булгакова, начиная с раннего периода, воплощаются два основных образа жизни главных героев: тяготение «вверх», в вечность — и стремление к «приземленному» уюту. С точки зрения «певца во стане русских воинов», морально ценен лишь первый вариант (да и как иначе может думать поэт, вдохновляющий воинов на битву?); у самого же писателя, как мы увидим в дальнейшем, отношение к «бою» не вполне однозначное. Из дневника 1920-х годов строки Жуковского перейдут в пьесу «Бег», став ее эпиграфом. Конечно, «бег» для Булгакова — не только и не столько отступление и эмиграция разгромленных белогвардейцев (хотя аналогия с «тараканьими бегами» явно присутствует), но прежде всего, в духе Жуковского, — сам жизненный путь, линия судьбы; исход «бега» ассоциируется не столько с героическим порывом, сколько с обретением «тихого пристанища», с покоем и забвением. Подобное понимание отразится и в последнем романе.

В «Белой гвардии» героем, полностью соответствующим требованиям чести, предстает, конечно, полковник Най-Турс, соотносящийся с образом «светлого рыцаря»: «На голове светозарный шлем, а тело в кольчуге, и опирался он на меч длинный, каких уже нет ни в одной армии со времен крестовых походов. Райское сияние ходило за Наем облаком» (*1*, 233). При этом героизм гусара «с траурными глазами» (*1*, 295) объективно окрашен и печально-ироническим колоритом; в фарсово-«опереточном» мире иного быть не может: «светлый» герой умер во имя мифа, хотя и явил собой лучшее, красивейшее его воплощение.

Если Най — рыцарь[1], то не только «крестоносец», но и Дон-Кихот, и пушкинский «рыцарь бедный»; гибнет он, в сущности, «ни за что» — поскольку «не за что». Значение имени персонажа[2] вполне «прозрачно» — интересно, однако, заметить, что в античном Риме имена-синонимы Феликс и Фавст (ср. Фауст) были самыми распространенными прозвищами, которые давались рабам-чужеземцам (Федорова 1969, с. 89); кроме того, характерные черты внешности полковника — «черный», «гладко выбритый» (*1,* 295) — наталкивают на мысль о соотнесенности с образом Наполеона, причем «счастливое» имя полковника тоже в какой-то мере ассоциируется с фамилией Бонапарта («buona parte»).

«Байронически-лермонтовский» колорит образа Най-Турса подчеркивает мотив странничества; отметим сложную семантику слова «странный» в русской культурной традиции, объединяющую значения «странник» и «иностранец» (Лотман и Успенский 1982, с. 114). Отряд Ная тоже представлен «странным» и «странствующим»: «Странные перетасовки, переброски, то стихийно боевые, то связанные с приездом ординарцев и писком штабных ящиков, трое суток водили часть полковника Най-Турса по снежным сугробам и завалам под Городом. <...> Вечер же на четырнадцатое декабря привел эту часть обратно в Город <...> Часть полковника Най-Турса была странная часть» (*1,* 295).

Вместе с тем обращает на себя внимание парадоксальное на первый взгляд сходство деталей при изображении столь разноплановых персонажей, как Най-Турс и Шполянский. Например, один — «черный, гладко выбритый», «с вытертой георгиевской ленточкой» (*1,* 295); другой — «черный и бритый», «лично получивший в мае 1917 года из рук Александра Федоровича Керенского Георгиевский крест» (*1,* 288). Следует также учесть, что фрагменты, посвященные Шполянскому и Най-Турсу, в которых эти персонажи вводятся в действие, композиционно даны «встык» (конец 9-й — начало 10-й глав), так что сходство тем более бросается в глаза. Намек на то, что в образе «светлого рыцаря» есть нечто демоническое, подкрепляется и иными деталями. Най-Турс прихрамывает (*1,* 295), а в булгаковском художественном мире, как и в традиционных представлениях, хромота маркирует нечистую силу. Он погибает на перекрестке (*1,* 310—313): согласно традиционным представлениям, перекресток — роковое, «нечистое» место, принадлежащее демонам, место пребывания душ умерших, особенно заложных покойников (СМ, с. 302—303).

[1] Образ «светлого рыцаря» мелькнет и в замысле пьесы «Адам и Ева», где противником апокалиптического «истребителя» Дарагана первоначально оказывался не фашист Ас-Герр, а французский летчик, которому Булгаков дал имя знаменитого рыцаря XIV в. — Байярд (Булгаков 1994, с. 588).

[2] Вероятно, имена Феликса Феликсовича Най-Турса и его сестры Ирины возникли у писателя по ассоциации с семьей князя Юсупова, одного из убийц Г. Распутина: жену Феликса Феликсовича Юсупова (которая была племянницей Николая II) звали Ириной. Известно, что Булгаков, едва приехав в Москву, намеревался писать пьесу о Распутине: см. его письмо к матери от 17 ноября 1921 г. (*5,* 404—405). Как отметила Л. Яновская, материалы для драмы Булгаков собирал в подмосковном имении Юсуповых — Архангельском, образ которого воплотился в рассказе «Ханский огонь».

Заметим, кстати, что в романе Булгакова Най-Турс действительно остается как бы «непогребенным». «Одно из рыцарских правил — тело сюзерена, погибшего в бою, должно быть найдено и предано земле. Долг вассала исполняет Николка, юнкер, по возрасту паж» (Бузина 1992, с. 85—86). После того, как Николка с Ириной «извлекают» полковника из «царства мертвых», он лежит в часовне, причем отмечается, что «значительно стал радостнее и повеселел в гробу» (*1,* 407). Затем Николка уходит, и больше о «радостном» и «веселом» покойнике повествователь не упоминает: фактически неизвестно, состоялись ли похороны Ная и присутствовал ли на них младший Турбин, — хотя нам сообщают, что в дальнейшем Николка продолжает «ходить к Най-Турсам» (*1,* 418). Вспоминая о полковнике, Николка думает, что «у Ная было железное лицо, простое и мужественное»[3] (*1,* 402); однако данная деталь тоже соотносит романтического «рыцаря» с несколько неожиданным контекстом: в гоголевской повести не о ком ином, как о Вии говорится, что «весь он был в черной земле» и «лицо было на нем железное» (Гоголь 1976—1978, т. 2, с. 179)[4]. Все эти соображения заставляют обратить внимание на фонетическое сходство первой части фамилии полковника, Най, со словом «навь», обозначающим мифическое воплощение души умершего, «живого мертвеца» (Афанасьев 1994, т. 3, с. 235—236; МНМ, т. 2, с. 195)[5]. В традиционной культуре образ «живого мертвеца», «отпетого»,

[3] Ср. структурно сходное, однако стилистически и оценочно противоположное словосочетание в «Собачьем сердце»: «Вор с медной мордой» (*2,* 119). Вспомним также «медно-красного юнкера» из рассказа «Китайская история»

[4] Интересно, что автор вышедшей в 1831 г. книги «Русские в своих пословицах» И. Снегирев приводит словосочетание «железное лицо» как латинский фразеологизм, синонимичный французскому (а затем и русскому) выражению «медный лоб», которое употребляется в отношении бесстыжего человека (Снегирев 1997, с. 199).

[5] Ср. замечание исследовательницы по поводу судьбы персонажа романа «Мастер и Маргарита»: «Пилат свободен, но не спасен (в дантовско-христианском смысле); он лишь возвращен на развилку времени: в тот миг своего прошлого, где ему дана была свобода выбора. <...> Вариант Пилата имеет в этой традиции параллель в виде инобытия “плохих”, “заложных” мертвецов. <...> Традиционное посмертие “плохих” мертвецов в языческих версиях разных народов мира — это неокончательная смерть, неполное упокоение и, соответственно, муки неприкаянности и “космической” бездомности. При этом участь Пилата, “недомертвеца”, разделяет и его спутник, пес, “недовыполнивший” и не могущий до конца выполнить своей исконной языческо-символической функции: медиатора, проводника в царство мертвых» (Новикова 1995, с. 111). Посмертная судьба Най-Турса оказывается более благоприятной: конь доставляет его к воротам рая.

выступает и как носитель святыни (монах), и как олицетворение нечистой силы; «возможность трактовки живого мертвеца и как носителя святыни, и противоположным образом создавала потенцию соединения в одном лице озорника и святого (= юродивого). <...> Показательно, что заметное число русских юродивых неожиданно оказывается иностранцами, прибывшими в Россию» (Лотман, Успенский 1982, с. 115). Как можно убедиться, Булгаков здесь последовательно реализует мотив «тайны и двойственности», делая амбивалентным даже образ «идеального» персонажа.

В последнем булгаковском романе тип «светлого» героя в какой-то мере будет воплощен в образе Иешуа, хотя он, конечно, лишен героизма романтического толка и в большей степени тяготеет к типу «невинной жертвы» (см. ниже). В обоих случаях «светлым» героям-«странникам» сопутствуют последователи — Николка в «Белой гвардии», Левий Матвей, Пилат, отчасти Иван Бездомный / Понырев в «Мастере и Маргарите».

2

Центральное место в прозе Булгакова занимает группа персонажей, принадлежащих к типу, который можно охарактеризовать как тип «автобиографического негероя». Так, Алексею Турбину в самом начале романа «Белая гвардия» дается характеристика «человек-тряпка» (*1,* 199); в «журнальной» редакции с явной иронией говорится, что «в общем он был человек мягкий, совершенно излишне мягкий» (*1,* 529)[6]. Кстати, одну из записок к жене, Е. Булгаковой, написанную 7 августа 1933 г. после ссоры между ними, Булгаков, считая себя виноватым, подпишет: «Алексей Турбин» (*5,* 491). В мягкотелости упрекают и булгаковского Мольера — Лагранж возмущенно восклицает: «Вы, учитель, не человек, не человек. Вы, тряпка — которою моют полы!» (*3,* 316). Характерны суждения писателя о себе в дневниковых записях от 26 октября 1923 г. — по поводу веры в Бога: «Может быть, сильным и смелым он и не нужен, но таким, как я, жить с мыслью о нем легче» (Булгаков 1997, с. 60); в ином контексте: «Я, к сожалению, не герой» (там же, с. 61). Ср. также самооценку героя-рассказчика в фельетонах «Самогонное озеро»: «Если б я был мужчина, а не тряпка...» (*2,* 323), — и «Сорок сороков»: «Категорически заявляю, что я не герой. У меня нет этого в натуре. Я человек обыкновенный — рожденный ползать» (*2,* 278). Стоит вспомнить и нередко цитируемый фрагмент письма Булгакова к П. Попову от 14—21 апре-

[6] Вспоминая о толстовских реминисценциях в произведениях Булгакова, отметим, что «человеком-тряпкой» в драме Л. Толстого «Живой труп» называют главного героя Федора Протасова; теща Анна Павловна говорит о нем: «Как же любить такого человека-тряпку, на которого ни в чем нельзя положиться?» (Толстой 1928—1958, т. 34, с. 15).

ля 1932 г.: «Теперь уже всякую ночь я смотрю не вперед, а назад, потому что в будущем для себя я ничего не вижу. В прошлом же я совершил пять роковых ошибок. <...> Теперь уже делать нечего, ничего не вернешь. Проклинаю я только те два припадка нежданной, налетевшей как обморок робости, из-за которой я совершил две ошибки из пяти. Оправдание у меня есть: эта робость была случайна — плод утомления. Я устал за годы моей литературной работы. Оправдание есть, но утешения нет» (*5,* 476). Такое же состояние зафиксировано в дневниковой записи Е. Булгаковой от 21 сентября 1938 г.: «Постоянный возврат к одной и той же теме — к загубленной жизни М. А. М. А. обвиняет во всем самого себя» (Булгакова 1990, с. 203).

С автобиографическим персонажем романа «Белая гвардия» связан мотив усталости и мечты об отдыхе. Ощутив историю как хаос, стихию, осознав собственную неспособность влиять на ход «больших» событий, Алексей приходит к идее войны за домашний уют; среди мотивов его поступков на первый план явно выходят индивидуально-личностные факторы. Повествователь комментирует это следующим образом: «Башни, тревоги и оружие человек воздвиг, сам того не зная, для одной лишь цели — сохранять человеческий покой и очаг. Из-за него он воюет, и, в сущности говоря, ни из-за чего другого воевать ни в коем случае не следует» (*1,* 340). Данная мысль своеобразно перекликается с известным суждением из «Войны и мира»: «Личные интересы настоящего до такой степени значительнее общих интересов, что из-за них никогда не чувствуется (вовсе не заметен даже) интерес общий. Большая часть людей того времени не обращали никакого внимания на общий ход дела, а руководились только личными интересами настоящего. И эти-то люди были самыми полезными деятелями того времени.

Те же, которые пытались понять общий ход дела и с самопожертвованием и геройством хотели участвовать в нем, были самые бесполезные члены общества; они видели все навыворот, и все, что они делали для пользы, оказывалось бесполезным вздором» (Толстой 1928—1958, т. 12, с. 14). Правда, в эпохи национальных потрясений мысль о предпочтении «личного» — «общественному» звучит не слишком нравственно; по крайней мере, автор «Войны и мира», высказав свой тезис в теоретическом плане, не очень-то активно «внедряет» его в образы своих любимых героев. Что касается Булгакова, то он в финале романа вкладывает в уста Алексея слова, звучащие как предельное заострение толстовской мысли: «Покорнейше благодарю. Я уже испытал достаточно» (*1,* 416); «Ах, все равно... Но лишь бы прийти еще сюда, в странный и тихий домик, где портрет в золотых эполетах» (*1,* 417).

Одним из «подступов» к образу старшего Турбина явился для писателя доктор N из рассказа «Необыкновенные приключения доктора». Здесь, в силу специфики жанра, с помощью лаконичных дневниковых записей динамика харак-

тера передана сжато и четко. Герой, мобилизованный непонятно кем и воюющий неизвестно с кем, мечтает о бегстве, завидуя дезертирам: «Я всегда говорил, что фельдшер Голендрюк — умный человек. Сегодня ночью он пропал без вести» (*1*, 438). Но последовать этому примеру доктор вначале не может: «Куда, к черту! Я интеллигент» (*1*, 441). Лишь месяца через два количество переходит в качество: «Довольно глупости, безумия. В один год я перевидал столько, что хватило бы Майн-Риду на десять томов. Но я не Майн-Рид и не Буссенар. Я сыт по горло и совершенно загрызен вшами. Быть интеллигентом вовсе не значит обязательно быть идиотом» (*1*, 442). Этот хлесткий афоризм многое объясняет и в характере Алексея Турбина; ср. его самооценку в «журнальной» редакции романа: «Я — дурак! <...> Дураков надо учить. Так мне и надо. За то, что не удрал»; «я... интеллигентская мразь» (Булгаков 1998, с. 241, 250).

Герой «Белой гвардии» с самого начала представлен пацифистом. Он возвращается с войны «отдыхать и отдыхать и устраивать заново не военную, а обыкновенную человеческую жизнь» (*1*, 222)[7]. В начале романа он маскирует свое подсознательное стремление к покою политической программой, выступая как «идейный» монархист. Турбин даже пытается взяться за оружие, хотя ясно, что его реальные цели при вступлении в Дивизион весьма расплывчаты: «И вот высадился все там же, на этом самом плацу, в том же саду. И бежал по плацу достаточно больной и издерганный, сжимал браунинг в кармане, бежал черт знает куда и зачем. Вероятно, защищать ту самую жизнь — будущее, из-за которого мучился над бассейнами и теми проклятыми пешеходами, из которых один идет со станции "А", а другой навстречу ему со станции "Б"» (*1*, 252—253). Автор тонко подчеркивает, что истинные идеалы, за которые готов бороться Турбин, — это именно покой и семейное благополучие. Во сне Алексей, очарованный видением рая, хочет присоединиться к его обитателям, и те вроде бы его принимают (*1*, 237); но ведь для этого он должен вначале принять смерть в «царствии земном»[8]. А к этому герой не готов — и в конце концов в нем возобладает инстинкт самосохранения. Любые идеологические, политические мотивировки здесь — видимость; борьба идет лишь «за себя». Подсознательно Алексей это чувствует: недаром привидевшийся ему во сне «кошмар» цитирует «отчаянные

[7] Ср. слова самого Булгакова из письма к сестре Вере от 23 января 1923 г.: «после этих лет тяжелых испытаний я больше всего ценю покой» (*5*, 415); через десять лет, в письме П. Попову от 13 апреля 1933 г.: «люблю покой и тишину» (*5*, 488).

[8] Л. Милн отмечает близость сна Алексея Турбина, в котором возникает видение рая, и цицероновского «Сна Сципиона», где Сципион Африканский Младший во сне на вопрос о том, живы ли на небе все умершие, в том числе и его отец, получает утвердительный ответ: «Живы те, которые освободились от телесных оков, как из темницы; а то, что вы называете жизнью, есть смерть». Тогда герой спрашивает у отца, не лучше ли как можно скорее добровольно переселиться на небо. «Нет, — ответил он, — если тот Бог, храм которого есть все, что

слова» (*1*, 229) из «Бесов». Но Турбин пока не может согласиться с тем, что ему и самому хотелось бы освободиться от «лишнего бремени» чести — или хотя бы от части этого бремени.

Стремление к покою и освобождению от зависимости по-человечески вполне закономерно; но нельзя не учитывать, что смысловой ореол слова «покой» в русской литературе далеко неоднозначен. С одной стороны, пушкинские «покой и воля» «в обители дальней трудов и чистых нег»; с другой — слова «подпольного парадоксалиста» Достоевского: «Мне надо спокойствия. Да я за то, чтобы мне не беспокоили, весь свет сейчас же за копейку продам. Свету ли провалиться, или вот мне чаю не пить? Я скажу, что свету провалиться, а чтоб мне чай всегда пить» (Достоевский 1988—1991, т. 4, с. 543)[9]. Вспомним и розановское: «Я не хочу истины, я хочу покоя» (Розанов 1913, с. 381). Наконец, цитата из рассказа «Палата № 6», словно предвосхищающая судьбу булгаковского Мастера: «Он просил оставить его в покое, так как ему давно уже надоела пустая болтовня, и говорил, что у проклятых подлых людей он за все страдания просит только одной награды — одиночного заключения» (Чехов 1985, т. 8, с. 76).

Возможность столь разных трактовок — не секрет для Турбина; отсюда психологический дискомфорт и непоследовательность поступков. Встреча с Максимом на лестнице гимназии подталкивает Алексея к осознанию того, что «идеалы» оказались мифом; тем не менее на следующий день он все-таки отправляется воевать. Ранение и встреча с Юлией сводят на нет разрыв между сознанием и подсознанием; и если отцу Александру, предрекавшему тяжкие испытания (*1*, 182), Турбин ничего не отвечал, то Русакову, повторяющему слова священника, Алексей в конце романа решительно говорит: «Я уже испытал достаточно» (*1*, 416).

Характерно, что сближение Алексея с Юлией стимулируется сходством интерьеров их жилищ. Вначале повествователь упоминает про «семь полных и

ты видишь, не освободит тебя от твоих телесных оков, тебе не может открыться вход сюда. Ведь люди рождены для того, чтобы охранять находящийся, как ты видишь, в середине этого храма жар, который называется землей: им дана душа из тех предвечных огней, которые вы называете светилами и звездами. <...> Поэтому и тебе, Публий, и всем благочестивым людям надо удерживать душу под стражей тела; и нельзя без приказания того, кто дал вам ее, переселиться из человеческой жизни, чтобы не показалось, что вы пренебрегли своим долгом, предназначенным вам Богом. <...> Такая жизнь есть путь на небо и в это собрание уже живших людей, которые, освободившись от тела, обитают в месте, которое ты видишь <...> и которое вы за греками называете Млечным Путем» (Цицерон 1917, гл. III, пагинация отсутствует).

[9] Ср. коннотации слова «уют»: «*Уютный* значит букв. "в щелке приткнувшийся" (подобно тому, как *укромный* значит "у стены, в уголке приткнувшийся") <...> Понятие "уюта" в русском быту всегда ассоциируется с укромностью, укрыванием от внешнего мира, в каком-то уголке с покоем. По этой же семантической модели образовано и *покут* (от кут "угол"), обозначающее в одних местах России <...> "укромное местечко, приют", а в других <...> "кладбище"» (Степанов 1997, с. 695).

пыльных комнат» (*1*, 181), «пыльный и старый турбинский уют» (*1*, 336), а позже о квартире Юлии говорит: «В какой-то очень низенькой старинной комнате <...> она посадила его на что-то мягкое и пыльное» (*1*, 350); в интерьере дома Турбиных фиксируется розовая лампа (*1*, 199), у Юлии — «лампа под вишневым платком» (*1*, 350—351). Уже при первом появлении у героини Алексей очарован идиллической архаичностью ее быта: «Боже, какая старина!.. Эполеты его приковали... Был мирный свет сальной свечки в шандале. Был мир, и вот мир убит. Не возвратятся годы» (*1*, 352). Пассеизм героя можно сопоставить с мироощущением самого автора «Белой гвардии», писавшего 31 декабря 1917 г. сестре Надежде: «Я с умилением читаю старых авторов (что попадется, так как книг здесь мало) и упиваюсь картинами старого времени. Ах, отчего я опоздал родиться! Отчего я не родился сто лет назад. Но, конечно, это поправить невозможно! <...> Придет ли старое время?

Настоящее таково, что я стараюсь жить, не замечая его... не видеть, не слышать!

Недавно в поездке в Москву и Саратов мне пришлось все видеть воочию, и больше я не хотел бы видеть.

Я видел, как серые толпы с гиканьем и гнусной руганью бьют стекла в поездах, видел, как бьют людей. Видел разрушенные и обгоревшие дома в Москве... тупые и зверские лица...

Видел толпы, которые осаждали подъезды захваченных и запертых банков, голодные хвосты у лавок, затравленных и жалких офицеров, видел газетные листки, где пишут, в сущности, об одном: о крови, которая льется и на юге, и на западе, и на востоке, и о тюрьмах. Все воочию видел и понял окончательно, что произошло» (*5*, 390). Вряд ли автор этого письма, находившийся в Вязьме, мог читать свежий номер эсеровской газеты «Воля народа», где в тот же день 31 декабря 1917 года было опубликовано стихотворение О. Мандельштама «Кассандре», в котором совершенно в духе романа «Белая гвардия» соединились мотивы троянского мифа, ностальгия по Александровской эпохе и зловещие картины «волчьего» времени:

На площади с броневиками
Я вижу человека — он
Волков горящими пугает головнями:
Свобода, равенство, закон.

Больная, тихая Кассандра,
Я больше не могу — зачем
Сияло солнце Александра
Сто лет тому назад сияло всем?

(*Мандельштам 1990, т. 1, с. 119*)

Ср. в булгаковских «Необыкновенных приключениях доктора»: «Почему я не родился сто лет назад? Или еще лучше: через сто лет. А еще лучше, если б я совсем не родился» (*1*, 431). О своей «хандре и тоске по прошлому» Булгаков говорит в дневниковой записи от 2 сентября 1923 г. (Булгаков 1997, с. 53). Подобными чувствами обусловлено и поведение героя «Белой гвардии». Подозревая после встречи с Русаковым, что через Юлию каким-то образом осуществится связь с «аггелами»-большевиками, Турбин осознаёт, что моральная сторона этого ему уже безразлична: «Ах, все равно... Но лишь бы прийти еще сюда, в странный и тихий домик, где портрет в золотых эполетах» (*1*, 417). Увидав во сне рай — «царство света», где пребывают те, «кого постигнул бой», Алексей в итоге выбирает земной уют, пыльные старинные комнаты: «царство покоя».

Герой, в судьбе которого равноправно участвуют «темные» и «светлые» силы, подходит к финалу романа в «равновесном» политическом состоянии. Нарисованный Алексеем на груди Русакова вопросительный «белый знак превратился в красный» (*1*, 415), но не перестал быть вопросительным. Явление дермографизма (*1*, 540), которое для врача служит показателем состояния вегетативной нервной системы пациента, читатель «Белой гвардии» призван воспринять символически: как намек на возможность эволюции персонажа, его движение вслед за изменяющимися обстоятельствами.

Интересно сопоставить это с финалом романа Ю. Слезкина «Столовая гора», в мироощущении героя которого тоже возобладает идея покоя; автор оставляет его в тот момент, когда он приходит к торговцу наркотиками: «Калитка захлопывается за Алексеем Васильевичем.

"Через нечистоты идет правоверный в рай Магомета", — так говорит поэт.

"Спать, мечтать, забыться — ни о чем не думать..."» (Слезкин 1925, с. 160).

Авторскую оценку главного героя «Мастера и Маргариты», как и в «Белой гвардии», нельзя считать однозначной; причина та же — «негероизм». «Подпольная» тема в последнем булгаковском романе развивает соответствующие мотивы первого; потерявший интерес к жизни и к своему детищу, стремящийся к покою Мастер недостоин «света» (*5*, 350): «вольность и покой / Замена счастью» (Пушкин 1974—1978, т. 4, с. 153). Вспомним слова Маргариты: «Слушай беззвучие, <...> слушай и наслаждайся тем, чего тебе не давали в жизни, — тишиной» (*5*, 372); но «беззвучие» — это, между прочим, и знак пустоты; и, подобно «Белой гвардии», покой оказывается амбивалентной «наградой-наказанием». Как известно, в ранней редакции «романа о дьяволе» неоднозначность была выражена более открыто: «Исчезнет мысль о Га-Ноцри и о прощенном игемоне. Это дело не твоего ума. Ты никогда не поднимешься выше. Ешуа не увидишь. Ты не покинешь свой приют» (Булгаков 1992, с. 328). «"Приют Мастера", в его *прямой экспозиции* в романе, подчеркнуто, нарочито идилличен; он перенасыщен литературными атрибутами сентиментально-благополучных финалов. <...> Такая

подчеркнутая литературность и сама по себе способна уже вызвать подозрения» (Гаспаров 1994, с. 68). «Последнее убежище Мастера и Маргариты имеет своим литературным прообразом страницы "Божественной комедии" Данте — те, где описывается Лимб <...>. Это место, для которого не сделано выбора между Адом и Раем (пространственно это "кайма" ада)» (Чудакова 1986, с. 228)[10].

Подвал, убежище Мастера, с одной стороны, ассоциирует героя с «катакомбным» христианством первых веков н. э.[11], но в то же время напоминает «опошленный» облик вечности, который рисуется герою Достоевского: «Свидригайлов сидел в задумчивости.

— А что, если там одни пауки или что-нибудь в этом роде, — сказал он вдруг. <...> Нам вот все представляется вечность как идея, которую понять нельзя, что-то огромное, огромное! Да почему же непременно огромное? И вдруг, вместо всего этого, представьте себе, будет там одна комнатка, эдак вроде деревенской бани, закоптелая, а по всем углам пауки, и вот вся вечность. Мне, знаете, в этом роде иногда мерещится.

— И неужели, неужели вам ничего не представляется утешительнее и справедливее этого! — с болезненным чувством воскликнул Раскольников.

— Справедливее? А почем знать, может быть, это и есть справедливое, и знаете, я бы так непременно нарочно сделал, — ответил Свидригайлов, неопределенно улыбаясь» (Достоевский 1988—1991, т. 5, с. 272)[12].

«Нездешность» художника, его причастность Вечности традиционно воспринимались как свидетельство «богоравности»; однако, как уже отмечалось, Булгаков подчеркивает разрыв между творческим титанизмом и человеческой «обыкновенностью». Герой «Записок покойника» Максудов называет себя «удалившимся от людей», «закопавшим самого себя в мансарде <...>, да еще и ме-

[10] Ср. рассуждения Шпенглера об образе рая в германской мифологии: «Валгалла витает по ту сторону всех ощутимых действительностей, в далеких, темных, фаустовских пространствах. Олимп покоится на близкой греческой земле; рай отцов церкви представляет собой какой-то волшебный сад где-то в магической Вселенной. Валгалла нигде не находится. Потерянная в безграничном, она со своими нелюдимыми богами и витязями выглядит чудовищным символом одиночества. <...> *Одиночество* фаустовской души не вяжется с двойственностью мировых сил. Бог сам по себе есть все. <...> Уже вокруг германских богов и героев настораживаются отрицательные пространства, загадочные темноты; они погружены в музыку и ночь, ибо дневной свет кладет пределы глазу и, значит, творит телесные вещи. Ночь развоплощает; день бездушит. У Аполлона и Афины нет "души". На Олимпе сияет вечный свет ясного южного дня. Аполлоновский час — это самый полдень, когда засыпает великий Пан. Валгалла беспросветна. Уже в Эдде ощущается та глубокая полночь, которая угнетает Фауста в его рабочем кабинете» (Шпенглер 1993, с. 349, 350—351).

[11] Вспомним, что в пьесе «Адам и Ева» фрагменты «неизвестной книги» (т. е. Библии) найдены Маркизовым именно в подвале (*3*, 357).

[12] М. Чудакова соотносит с приведенным эпизодом романа Достоевского «вещий» сон Маргариты о Мастере: «Приснилась неизвестная Маргарите местность — безнадежная, уны-

ланхоликом» (*4*, 519). «И, наконец, настал час, когда пришлось покинуть тайный приют и выйти в жизнь» (*5*, 139), — рассказывает Мастер. Постоянным качеством его характера можно считать стремление к укромности, незаметности собственного существования для окружающих. Если это скромность, то принявшая уже болезненные формы. Мастер не может быть «бездомным», неспособен на странничество: он человек сугубо «домашний» — и это один из основных факторов его отступничества. Реплика героя о том, что ему «удирать некуда» (*5*, 130), напоминает фразу Мармеладова: «Идти больше некуда!» (Достоевский 1988—1991, т. 5, с. 16). Поэтому слова «подвал», «тайный приют», «тайная жена» в судьбе Мастера многозначительнее, нежели просто биографические реалии. Разумеется, нетрудно мотивировать подобное мироощущение, вспомнив биографию самого Булгакова и задумавшись о морально-психологическом климате 1930-х годов; однако важно, что в романе «Мастер и Маргарита» подобных мотивировок нет: жестокая травля и арест лишь доводят до логического конца существующую изначально тенденцию. Мастер доступным ему способом вычеркивает себя из жизни: «Я теперь никто» (*5*, 277); «Я неизлечим <...> четвертый месяц я здесь. И, знаете ли, нахожу, что здесь очень и очень неплохо. Не надо задаваться большими планами, дорогой сосед, право! Я вот, например, хотел объехать весь земной шар. Ну, что же, оказывается, это не суждено. Я вижу только незначительный кусок этого шара. Думаю, что это не самое лучшее, что есть на нем, но, повторяю, это не так уж плохо» (*5*, 146—147). Мастер стремится уйти «из мира», подобно герою толстовской драмы «Живой труп» Феде Протасову, который заявляет: «Всем ведь нам в нашем круге, в том, в котором я родился, три выбора — только три: служить, наживать деньги, увеличивать ту пакость, в которой живешь. Это мне было противно <...>. Второй — разрушать эту пакость; для этого надо быть героем, а я не герой» (Толстой 1928—1958, т. 34, с. 76).

Стремление человека «умалить» себя, равно как и гордыня и преувеличение собственных сил, вызывает в булгаковском романе насмешку. Воланд саркастически реагирует на заявление Берлиоза, что миропорядком управляет «сам человек»; но столь же ироничны его слова, обращенные к Мастеру: «Итак, человек, сочинивший историю Понтия Пилата, уходит в подвал, в намерении расположиться там у лампы и нищенствовать?» (*5*, 284). Ему вторит Азазелло:

лая, под пасмурным небом ранней весны. Приснилось это клочковатое бегущее серенькое небо, а под ним беззвучная стая грачей. Какой-то корявый мостик, под ним мутная весенняя речонка. Безрадостные нищенские полуголые деревья. Одинокая осина, а далее, меж деревьев, за каким-то огородом, бревенчатое зданьице, не то оно — отдельная кухня, не то баня, не то черт его знает что. Неживое все кругом какое-то и до того унылое, что так и тянет повеситься на этой осине у мостика. Ни дуновения ветерка, ни шевеления облака и ни одной живой души. Вот адское место для живого человека!» (*5*, 212). Этот пейзаж может быть рассмотрен и как пародийный «эскиз» будущего «вечного приюта» Мастера и Маргариты.

«Разве для того, чтобы считать себя живым, нужно непременно сидеть в подвале, имея на себе рубашку и больничные кальсоны? Это смешно!» (*5,* 360).

Совершенно очевидно, что элементы «героизма» в поведении героя могли бы проявиться лишь под влиянием его возлюбленной. Именно Маргарита «домыслила» роман Мастера в соответствии со своими представлениями о жизни, извлекла из него «этическую программу» и, подобно Левию Матвею, утвердила свою любовь и веру собственной жизнью. Именно она «толкала его на борьбу, <...> подгоняла его и вот тут-то стала называть мастером <...> и говорила, что в этом романе — ее жизнь» (*5,* 139). Дав своему возлюбленному звание «мастер», Маргарита тем самым требует от него мужества и стойкости; он же, подобно Алексею Турбину, мечтавшему во сне о райском «местечке» в погибшей «бригаде крестоносцев», хочет покоя — если не на небесах, то хоть «под землей»: «Меня сломали, мне скучно, и я хочу в подвал» (*5,* 284).

Поэтому вариант, предложенный Иешуа и реализованный Воландом, выглядит как максимально справедливый компромисс между отступничеством Мастера и подвигом Маргариты. Покой — атрибут движения, и дать его может лишь Воланд; это значит: вывести из времени, поставить на грань бытия и небытия, отнять память и предать забвению. Герои вечно пребудут вместе, но образ будущего связан не с ними. Если подвал Мастера был назван «последним приютом», то словосочетание «вечный приют» по аналогии обретает и значение «вечный подвал»; кстати, в книге Н. Маккавейского «Археология истории страданий Господа Иисуса Христа», которой Булгаков пользовался как справочником, указывалось, что «вечный дом» — распространенное у евреев название для гробниц (Яновская 1993, с. 54).

Но, конечно, образ «вечного приюта» окрашен и светлым постальгическим колоритом. «Булгаков завершает тем, чем когда-то начинал: воспоминанием, грезой о мирном доме. <...> Старый дом разрушен, очертания нового призрачны — впереди только “вечный дом”» (Лакшин 1994, с. 262). Идя вместе с возлюбленной к «вечному дому», Мастер как будто не видит его воочию: дом описывает Маргарита, ведя его, точно слепого, и словно убаюкивая (*5,* 372); это, между прочим, вызывает подозрения по поводу того, действительно ли «вечный приют» таков, каким она его рисует. «Ни в одной редакции романа <...> герой так и *не увидит* свой вечный дом. *Не войдет* в него. <...> Покой мастера навсегда останется *обещанным* ему. Только обещанным» (Яновская 1993, с. 51).

3

Основная моральная проблема, которая в том или ином варианте касается большинства булгаковских персонажей, — это проблема компромисса, нравственной слабости, трусости, сделки с совестью. Изначально она имеет два аспекта:

более абстрактный, связанный с вопросами чести, и автобиографически-конкретный — связанный с моментом невольного личного «соучастия» в преступлении, трусливого пособничества злу. Два этих мотива в творчестве Булгакова постепенно сливались, однако в ранних произведениях могут быть прослежены по отдельности.

Так, в романе «Белая гвардия» ситуация «отступления от чести» реализуется в наиболее «чистом» (с моральной стороны также) виде в судьбах Малышева и Мышлаевского. Будучи достаточно нравственными, эти персонажи отличаются от «гусара с траурными глазами» Най-Турса инстинктивным жизнелюбием: в их характерах отсутствует, так сказать, «роковое» начало, которым пронизан образ Ная. Видимо, оппозиция «гусары vs. артиллеристы», воспроизведенная в соответствии с толстовской традицией, предполагает «романтизированность» первых и «приземленность» вторых (в этом отношении интересна ситуация Алексея Турбина, воевавшего в гусарском полку, а теперь вступившего в артиллерийский дивизион, но и там и тут являющегося врачом, т. е. «нейтралом»). Толстовский императив — жить не великими целями, а сегодняшним днем — в судьбах Малышева и Мышлаевского своеобразно торжествует, хотя осознание этого для честного, интеллигентного (и, что немаловажно, русского) человека чрезвычайно тяжело, поскольку перемена позиции даже под давлением неоспоримых обстоятельств сродни оппортунизму и предательству; как говорится в драме Блока «Роза и Крест»: «Измена — даже неправде — / Все изменой зовется она!» (Блок 1971, т. 4, с. 198).

Булгаков с самого начала подготавливает крах иллюзий, иронически подчеркивая несостоятельность замысла, которому герои отдают свои усилия. Например, деятельность Малышева по трудоемкости сопоставима разве что с хлопотами Господа в первые дни творения: «Вокруг полковника царил хаос мироздания» (*1,* 244); причем незавершенность процесса подчеркивается комичными деталями — вроде той, что трудятся на полковника пока еще «недосотворенные» люди и размещаются они как в необустроенном «раю», так и в некомфортабельном «аду»: «На высоте, над самой головой полковника, трещала, как беспокойная птица, пишущая машинка, и когда Турбин поднял голову, увидал, что пела она за перилами, висящими под самым потолком магазина. За этими перилами торчали чьи-то ноги и зад в синих рейтузах, а головы не было, потому что ее срезал потолок. Вторая машинка стрекотала в левой части магазина, в неизвестной яме, из которой виднелись яркие погоны вольноопределяющегося и белая голова, но не было ни рук, ни ног» (*1,* 244). Картинка в духе «Прозаседавшихся» Маяковского: «сидят людей половины» (Маяковский 1955—1961, т. 4, с. 8).

Сам Малышев, располагающийся на подиуме «в будуарном креслице», но «за письменным столом», за спиной которого громоздятся шляпные картонки,

а рядом с ними «ручные бомбы и несколько кругов пулеметных лент», под левым локтем которого стоит ножная швейная машинка, а у правой ноги пулемет (*1,* 243—244), производит впечатление вполне «опереточное»; да и его фамилия — дополнительный штрих, усугубляющий контраст между глобальностью замыслов и ограниченностью возможностей; явной иронией отдает мимолетное замечание повествователя, что «господин полковник <...> был на самом деле не полковником, а подполковником» (*1,* 243). Впоследствии, когда действие перемещается в Александровскую гимназию, мотивы «нового ковчега» и «нового Бородина», несмотря на серьезность происходящего, звучат с ироническим подтекстом.

Однако чем дальше, тем глубже, основательнее вырисовывается характер Малышева. Никакой авторской иронии не чувствуется в сцене, когда полковник распускает дивизион, так и не сделавший ни одного выстрела (*1,* 271—274). А на предложение Мышлаевского поджечь гимназию, чтобы петлюровцам не досталась «святыня» — портрет Александра I, Малышев отвечает: «Господин поручик, Петлюре через три часа достанутся сотни живых жизней, и единственно, о чем я жалею, что я ценой своей жизни и даже вашей, еще более дорогой, конечно, их гибели приостановить не могу. О портретах, пушках и винтовках попрошу вас более со мною не говорить» (*1,* 275). Как и Най-Турс, он спасает чужие жизни; но, в отличие от Ная, думает и о собственной — т. е., по существу, отступает от кодекса офицерской чести. Это вызывает у него взрыв жгучей вины: «Больше сделать ничего не могу-с. Своих я всех спас. На убой не послал! На позор не послал! — Малышев вдруг начал выкрикивать истерически, очевидно, что-то нагорело в нем и лопнуло, и больше он себя сдерживать не мог» (*1,* 307). Слова эти адресованы Алексею, и можно сказать, что Булгаков отмечает своеобразное сходство героев, по крайней мере подчеркивает общность стоящих перед ними морально-психологических проблем.

Если «домысливание» судьбы Малышева вряд ли правомерно, то для Мышлаевского в «последействии» романа вполне вероятен переход к большевикам. Хотя поручик довольно говорлив, он отнюдь не философ, не идеолог: он человек открытого и честного действия. О Мышлаевском и ему подобных повествователь сообщает, что те «ненавидели большевиков ненавистью горячей и прямой» (*1,* 223). Герой исполняет свой долг, но способен по-солдатски оценить и мужество противника. Так, в сцене, когда во время петлюровского парада перед горожанами неожиданно появляется, а затем бесследно исчезает большевистский оратор, Мышлаевский восхищен изощренностью трюка: «Ну, одно тебе скажу, Карась, молодцы большевики. Клянусь честью — молодцы. <...> И смелы. За что люблю — за смелость, мать их за ногу» (*1,* 397). Он готов был защищать любую власть, которая по своему «стилю» соответствовала бы этой доминанте его характера; но все власти, увы, оказались хилы и иллюзорны. Последняя сцена романа, в которой мы видим Мышлаевского, — та, где он «мрачно» расспрашивает Шервинского о грядущих большевиках. В «журнальном» варианте романа он о них еще и высказывается, тоже мрачно, но в целом одобрительно: «Пожалуй, лучше будет. <...> По крайней мере сразу поотвинчивают нам всем головы, и станет чисто и спокойно. Зато на русском языке. Заберут в эту, как их, че-ку, по матери обложат и выведут в расход» (*1,* 538). В последнем акте пьесы «Белая гвардия» Мышлаевский произносит два «политических» монолога, в которых заявляет о своем «нейтралитете», называет Троцкого «великолепной личностью» и говорит, что назначил бы его «корпусным командиром»; а на удивленный вопрос «почему?» энергично отвечает: «А вот почему! Потому! Потому что у Петлюры, вы говорили, сколько? Двести тысяч. Вот эти двести тысяч салом пятки подмазали и дуют при одном слове "Троцкий"» (Булгаков 1990а, с. 105—106). Воевать с большевиками Мышлаевский не собирается, как не собирается и за границу: «Нужны мы там, как пушке третье колесо» (там же, с. 107). Погибнуть от рук большевиков, если придется, он предпочитает дома, на родине. В пьесе «Белая гвардия» Мышлаевскому принадлежит финальная реплика, на фоне Николкиной песни он заявляет: «для кого пролог, а для меня эпилог. Товарищи зрители, белой гвардии конец. Беспартийный штабс-капитан Мышлаевский сходит со сцены» (там же, с. 109). Совершенно ясно, что привыкший играть честно (а к игре он относится серьезно и, в отличие от Тальберга, умеет честно проигрывать) поручик психологически готов служить и красным.

Интересно, что судьба этого романного и сценического персонажа получила своеобразное «продолжение» в реальной действительности. Булгаков бережно хранил полученное им письмо от 14 декабря 1928 г., подписанное «Виктор Викторович Мышлаевский» (см.: Чудакова 1988а, с. 354—355); его содержание таково, что хранение могло быть небезопасным (например, в мае 1926 г. у писателя был обыск): видимо, он дорожил этим документом, если шел на риск. Псевдоним должен был позволить адресату легко понять, кто именно ему пишет; стало быть, и для автора письма, и для самого Булгакова было несомненно, что пишущий — прототип его героя. С этой точки зрения, рассказ автора письма о собственной жизни после гражданской войны воспринимается как «развитие» фабульной линии Мышлаевского и обнаруживает разочарование, постигшее героя на новом поприще. Характерно, что к Мышлаевскому как герою «авантюрно-комического» склада близок генерал Григорий Чарнота из пьесы «Бег» (данный тип находит воплощение и в таких персонажах, как Аметистов в «Зойкиной квартире» или Милославскийо в «Блаженстве» и «Иване Васильевиче»).

Создавая наряду с романом пьесу «Белая гвардия», а затем «Дни Турбиных», Булгаков вначале из двух полковников, Ная и Малышева, «сделал» одного, после чего «добавил» к ним Алексея (по словам Л. Белозерской, «слить воедино

образы полковника Най-Турса и Алексея Турбина» писателю посоветовал Станиславский — Белозерская-Булгакова 1989, с. 119); в результате персонаж «Дней Турбиных» «полковник-артиллерист Алексей Турбин» (*2*, 7) «заместил» трех героев романа «Белая гвардия», мотив морального компромисса и отступления от принципов чести соединился с функцией «свидетеля-соучастника» (Гаспаров 1994, с. 89; анализ персонажей этого типа см.: Паршин 1991, с. 158—162). Уже в «журнальной» редакции «Белой гвардии» звучит мучительное раскаяние Алексея Турбина за проявленную им беспринципность. Еще более отчетливо «пилатовское» начало проявится в пьесе «Бег» в образе Хлудова (см.: Химич 1995, с. 145—165): здесь мотивы преступной слабости (Хлудов, Голубков) и невинной жертвы (Крапилин) примут практически тот же вид, что и в «Мастере и Маргарите», где вина окажется «поделенной между Пилатом и Мастером» (Чудакова 1976б, с. 244).

Анализируя линию «Пилат — Иешуа», в качестве одного из ее возможных источников следует упомянуть все тот же роман Толстого. Обратим внимание на сцену допроса Пьера Растопчиным по поводу принадлежности Безухова к масонам: «Вам, я думаю, не безызвестно, что господа Сперанский и Магницкий отправлены куда следует; то же сделано с господином Ключаревым, то же и с другими, которые под видом сооружения храма Соломона старались разрушить храм своего отечества» (Толстой 1928—1958, т. 11, с. 296). Ср. вопрос Пилата: «Так это ты собирался разрушить здание храма и призывал к этому народ?» (*5*, 24); характерно, что речь идет о том же самом храме, построенном Соломоном, — только не символическом, а реальном.

Сцена на лифостротоне, с которого Пилат объявляет приговор, обрекая на смерть невинного человека, соотносится с эпизодом, когда Растопчин с балкона своего дома отдает Верещагина на растерзание толпе, заявляя, что он «тот самый мерзавец, от которого погибла Москва» (Толстой 1928—1958, т. 11, с. 344). Вслед за совершением греха (напоминающего не только о Пилате, но и о евангельском Иуде) в романе Толстого открывается тема неискупимой вины. Ключевым моментом оказывается встреча с «Христом» — душевнобольным, вырвавшимся из «желтого дома» (ср. у Булгакова линии Мастера, признавшего себя сумасшедшим, и Иешуа, которого Пилат называет «безумным преступником» и «юродивым», — *5*, 32, 38): «обросшее неровными клочками бороды, сумрачное и торжественное лицо сумасшедшего было худо и желто. Черные агатовые зрачки его бегали низко и тревожно по шафранно-желтым белкам. <...> Он поравнялся с коляской и бежал с ней рядом.

— Трижды убили меня, трижды воскресал я из мертвых. Они побили каменьями, распяли меня... Я воскресну... воскресну... воскресну. Растерзали мое тело. Царствие Божие разрушится... Трижды разрушив трижды воздвигну его, — кричал он, все возвышая и возвышая голос. Граф Растопчин вдруг побледнел так, как он побледнел, когда толпа бросилась на Верещагина. <...> Коляска помчалась во все ноги лошадей; но долго еще позади себя граф Растопчин слышал отдаляющийся безумный, отчаянный крик, а перед глазами видел одно удивленно-испуганное, окровавленное лицо изменника в меховом тулупчике.

Как ни свежо было это воспоминание, Растопчин чувствовал теперь, что оно глубоко, до крови, врезалось в его сердце. Он ясно чувствовал теперь, что кровавый след этого воспоминания никогда не заживет, но что, напротив, чем дальше, тем злее, мучительнее будет жить до конца жизни это страшное воспоминание в его сердце» (Толстой 1928—1958, т. 11, с. 349). Подобное чувство испытывает и булгаковский Пилат: «Мысли понеслись короткие, бессвязные: "Погиб!..", потом: "Погибли!.." И какая-то совсем нелепая среди них о каком-то бессмертии, причем бессмертие почему-то вызвало нестерпимую тоску» (*5*, 31). Но автор «Мастера и Маргариты» оказывается милосерднее к своему герою, давая ему право на посмертное искупление земной вины, — возможно, оттого, что для него образ «свидетеля-соучастника» был явно окрашен автобиографическими ассоциациями.

4

Идея «обезличенного» исторического процесса естественно сочетается у Булгакова с мотивом невинной жертвы обстоятельств. Однако, наблюдая за ходом катастрофических событий, не всегда легко разделить функции «субъекта» и «объекта» истории. Например, если демонические мотивы в булгаковских произведениях связываются с образом «иностранца / инородца», то «инородец» же нередко оказывается и едва ли не единственной жертвой зловещего вмешательства. Так, в романе «Белая гвардия» именно гибель еврея лейтмотивом проходит через весь кровавый хаос петлюровщины, становясь символом невинной жертвы вообще, а с учетом евангельских ассоциаций — жертвы искупительной. Упоминая об убийстве шинкаря-еврея как о непременном атрибуте народного «подъема» (*1*, 237), писатель затем рисует гибель подрядчика Фельдмана (*1*, 285—287) в тот самый момент, когда рождается его ребенок (только гибель Най-Турса будет изображена столь же детально, «крупным планом»). Характерны и реплики в толпе во время петлюровского парада: «Тут бы сейчас на базар да по жидовским лавкам ударить» (*1*, 383); «Женщин не тронут. — Жидов тронут, это верно» (*1*, 392). Наконец, в финальной сцене на мосту именно смерть еврея переполняет чашу вселенского терпения и звезда Марс карает убийц. Ср. также рассказ «Налет», главным героем которого является еврей Абрам: дважды в булгаковских произведениях начала 1920-х годов это имя оказывается сопоставлено с мотивом огня — но эмоциональная атмосфера совершенно различна. В

«Белой гвардии» приводится надпись, сделанная на печке «печатными буквами, рукою Николки»: «Я таки приказываю посторонних вещей на печке не писать под угрозой расстрела всякого товарища с лишением прав. Комиссар Подольского района. Дамский, мужской и женский портной *Абрам Пружинер*» (*1,* 184). В рассказе «Налет» сочетание тех же деталей вызывает иное впечатление — внешне комичный Абрам, повествуя о том, как был изуродован петлюровцами, глядит в печь и рассказывает, «обращаясь к пламени»: «Когда кончил, то посмотрел в печку с ужасом» (*1,* 465).

О толстовских реминисценциях в булгаковской прозе уже было сказано немало. Добавим, что, помимо романов Толстого, в «Белой гвардии», как нам представляется, «откликнулся» и один из его известнейших рассказов — «После бала». Характерно, что в произведениях Булгакова устойчиво воспроизводится сцена убийства человека с помощью шомпола (*1,* 421, 229; *4*, 551) или просто зверской порки (*1,* 513; *2*, 654; Булгаков 1998, с. 242). Привлекает внимание и сходство иных деталей: например, обоими писателями подчеркивается национальность жертвы; ср. интонационное подобие фраз: «— Татарина гоняют за побег, — сердито сказал кузнец» (Толстой 1928—1958, т. 34, с. 123); «— Жида порют, — негромко и сочно звякнул голос» (*1,* 513). Сходны и истязатели: в толстовском рассказе экзекуцией командует полковник; в «Белой гвардии» и «Ночи на 3-е число» — куренной атаман, называемый также и полковником (*1,* 513—514; Булгаков 1998, с. 240—241). Еще важнее, что сцены истязания «инородцев» в произведениях Толстого и Булгакова имеют сходный подтекстный смысл; исследователи обращают внимание на символику «Голгофы» в толстовском рассказе, действие которого происходит в последний день масленицы и в последующую ночь, трактуя «После бала» как «разыгрываемый вариант перехода от язычества к христианству» (Жолковский 1994, с. 102): «В сцене, варьирующей Голгофу, полковник демонстрирует свои императорские — кесаревы и николаевские — установки, противопоставленные божескому делу жертвы и состраданию <...> А поскольку татарин в этой конфигурации выступает своего рода заместителем Вареньки, то сцена в целом символизирует вытеснение светской любви любовью к страдающему телу Христову» (там же, с. 92).

В романе «Белая гвардия» мучения влекомого петлюровцами по снегу еврея и его гибель представлены как «крестный путь»; даже такая деталь, как «блестящая трость» (*1,* 421), напоминает евангельское описание истязаний Иисуса: «И плевали на него, и, взявши трость, били его по голове» (Матф. 27: 30; Мк. 15: 19). Смерть невинной жертвы — событие космического масштаба: «В ту минуту, когда лежащий испустил дух, звезда Марс над Слободкой под Городом вдруг разорвалась в замерзшей выси, брызнула огнем и оглушительно ударила» (*1,* 421). Что касается коллизии «язычество / христианство», то, как уже отмечалось, она чрезвычайно важна в структуре булгаковского художественного мира. Если в «Белой гвардии» труп еврея служит единственным свидетельством подлинности, реальности происшедших событий (*1,* 422), то гибель Иешуа (хотя его этническая принадлежность не вполне ясна) выглядит важнейшим эпизодом истории, средоточием мировых морально-философских коллизий.

Стоит обратить внимание и на то, что в «журнальном» варианте реализован мотив «двойничества» Турбина и безымянной жертвы петлюровцев; голос еврея в восприятии Алексея приобретает сверхъестественную громкость: «Визг ширился, рос до того, что казалось, будто вся Слободка полна воем тысячи человек» (*1,* 514; Булгаков 1998, с. 242); на эти ужасные мучения безымянного «черного», «человека в разорванном и черном пальто» (*1,* 421), отзывается как бы само человеческое естество героя помимо его воли: «— Что это такое? — звонко и резко выкрикнул чей-то голос. Только когда широкоскулое подобие оказалось у самых глаз Турбина, он понял, что голос был его собственный, а также ясно понял, что еще минута человеческого воя, и он с легким и радостным сердцем впустит ногти в рот широкого нечто и раздерет его в кровь. Нечто же, расширив глаза до предела, пятилось в тумане, пораженное выходкой врага» (Булгаков 1998, с. 242). Общечеловеческое «тождество» жертвы и наблюдателя экзекуции заставляет, помимо рассказа «После бала», вспомнить близко связанный с ним рассказ «Посмертные записки старца Федора Кузмича». Герой-рассказчик, император Александр I, наблюдает экзекуцию: «Высокий человек <...> шел по улице сквозь строй солдат с палками. Человек этот был я, мой двойник. <...> Это был Струменский, солдат, левофланговый унтер-офицер 3-й роты Семеновского полка, в свое время известный всем гвардейцам по своему сходству со мною. Его шутя называли Александром II» (Толстой 1928—1958, т. 36, с. 62). Рассказ Толстого интересен и своей связью с жанром «замогильных записок» (Ф. Шатобриан, В. Печерин и др.), который был для Булгакова немаловажен («Записки покойника» и т. п.).

Развитие темы невинной жертвы дано, конечно, и в пьесе «Бег» в образе Крапилина. Уже авторская характеристика: «Человек, погибший из-за своего красноречия» (*3,* 216), — предвосхищает будущий образ Иешуа. Их объединяет правдивость; оба говорят правду: один — «в забытьи» (*3,* 237), другой — «легко и приятно» (*5,* 31); смерть этих «правдолюбцев» вызывает у их высокопоставленных собеседников неизбывное чувство вины. Обращаясь к призраку Крапилина, Хлудов произносит: «Пойми, что ты просто попал под колесо и оно тебя стерло и кости твои сломало» (*3,* 247—248). Как толстовский герой, размышляющий о причинах близкой собственной гибели, приходит к выводу, что убивает его «никто» — «порядок, склад обстоятельств» (Толстой 1928—1958, т. 12, с. 40), так и Иешуа погибает, по-видимому, совершенно неожиданно для себя. Булга-

ков подчеркивает вполне человеческие слабости героя: он боится боли (*5,* 22), просит Пилата отпустить его, опасаясь за свою жизнь (*5,* 33), растерян перед казнью, о чем рассказывает Афраний: «Он все время пытался заглянуть в глаза то одному, то другому из окружающих и все время улыбался какой-то растерянной улыбкой» (*5,* 296—297). Писатель тщательно прорабатывает мотивировки поступков персонажей, и в результате нет оснований винить в смерти бродячего философа, например, Каифу (разве что за использование платного провокатора): Иешуа оказывается невинной жертвой политического конфликта между метрополией и колонией (в чем-то подобного конфликту Города с «остальной Украиной» в романе «Белая гвардия»). Называя Иешуа «обольстителем народа», Каифа заявляет Пилату: «Ты хотел его выпустить затем, чтобы он смутил народ, над верою надругался и подвел народ под римские мечи» (*5,* 39). Сам Иешуа Каифе безразличен: первосвященник борется с опасностью, грозящей Ершалаиму, «народу иудейскому» (*5,* 38—39), — и поступает по-своему логично, хотя безвинной жертве от этого не легче. По мнению Каифы, что хорошо для Рима, то плохо для Иудеи; оттого он настаивает на освобождении Вар-Раввана и шантажирует Пилата, заступающегося за Иешуа.

Но в романе «Мастер и Маргарита» есть еще один образ невинной жертвы — причем откровенный до плакатности и обретающий буквально планетарный масштаб. Разглядывая глобус Воланда, Маргарита видит на нем «маленькую женскую фигурку, лежащую на земле, а возле нее в луже крови разметавшего руки маленького ребенка[13].

— Вот и все, — улыбаясь, сказал Воланд, — он не успел нагрешить» (*5,* 251). С учетом многочисленных реминисценций из Достоевского, символика данного эпизода вполне прозрачна; но, задумавшись о причинах столь явной «безжалостности» Воланда, отметим, что отнюдь не все булгаковские герои уподобляются Ивану Карамазову и видят в ребенке абсолютный критерий добра и истины; образ ребенка как невинной жертвы обстоятельств в произведениях Булгакова усложняется; ср., например, монолог Ефросимова: «Умерли… И дети? Дети? Они выросли бы, и у них появились бы идеи… Какие? Повесить щенка?» (*3,* 343). Данный мотив в булгаковской пьесе тоже восходит к роману «Братья Карамазовы» (ср. историю Жучки в книге «Мальчики» — Достоевский 1988—1991, т. 10, с. 27—29); монолог Ефросимова «актуализирует тему злых детей (детей-нигилистов, детей-бесов, покушающихся на отцовские авторитеты и ценности)» (Иваньшина 1998, с. 31).

[13] Характерно, что убитые мать с младенцем — жертвы гражданской войны и «инородцы»: исследователи связывают данный эпизод с событиями в Испании второй половины 1930-х годов (см.: *5,* 658).

5

Мечта о покое, звучащая в произведениях Булгакова в элегически-философском «изводе», вместе с тем должна быть воспринята (на такую трактовку наталкивает сам автор) и как «высокий» вариант мещанства. Неудивительно, что рядом с героем, жаждущим отдохновения, оказывается пародийный «двойник», профанирующий идею «покоя и воли» (вспомним, что Пушкин тоже называл себя мещанином, хотя в несколько ином смысле).

Прежде всего стоит обратить внимание на устойчиво присутствующий в булгаковском творчестве 1920-х годов образ «хозяина дома» — домохозяина в буквальном смысле либо домоуправа: показателен отрывок «В ночь на 3-е число», где говорится, как «из домовладельца Василиса превратился в председателя домкома» (*1,* 517), утратив, кстати, «природное свое имя, отчество и фамилию». Явный «преемник» данного персонажа — «квартхоз квартиры № 50 Василий Иванович» в фельетоне 1923 г. «Самогонное озеро» (*2,* 321—324); ср. и фельетон «Москва 20-х годов» (1924 г.), где описан тот же самый субъект, «немыслимый в человеческом обществе»: «Клянусь всем, что у меня есть святого, каждый раз, как я сажусь писать о Москве, проклятый образ Василия Ивановича стоит передо мною в углу. Кошмар в пиджаке и полосатых подштанниках заслонил мне солнце! Я упираюсь лбом в каменную стену, и Василий Иванович надо мной как крышка гроба» (*2,* 439).

Однако в эту пору Булгаков пишет не только «о Москве». И характерно, что в романе «Белая гвардия» сонный «кошмар» и «явный» домохозяин по имени Василий Иванович мучают главного героя не просто как его антагонисты, но и как его «двойники», оказываясь «сниженными» проекциями его личности. Не случайно «кошмар в брюках в крупную клетку», прямой родственник черта из «Братьев Карамазовых», также одетого в «клетчатые панталоны» (Достоевский 1988—1991, т. 10, с. 140), является в пьяном бреду с кармазиновской фразой — «Русскому человеку честь — одно только лишнее бремя...» (*1,* 217) — именно к старшему Турбину, т. е. приходит именно из его подсознания. Алексей даже во сне еще не может согласиться с тем, что честь «обременительна»; но, если вдуматься, он своими действиями уже подтвердил правоту наглого визитера: ведь не кто иной как Турбин за несколько часов до явления «кошмара» высказывается за беспринципно-прагматические отношения с немцами — между прочим, вчерашними врагами, с которыми сам Алексей три года дрался на фронте (*1,* 252). В романе «Братья Карамазовы» лакей Смердяков, как бы развивая идеи Кармазинова, рассуждал: «Я всю Россию ненавижу <...> В двенадцатом году было на Россию великое нашествие императора Наполеона французского первого, отца нынешнему, и хорошо, кабы нас тогда покорили эти самые французы: умная нация покорила бы весьма глупую-с и присоединила бы к себе» (Досто-

евский 1988—1991, т. 9, с. 252; о «смердяковском» подтексте образа Шарикова см.: Жолковский 1995). В сущности, Алексей Турбин тоже надеется (по крайней мере, в начале романа) с помощью «умной нации», немецкой, защититься от «московской болезни»: «Нужно только иметь голову на плечах, и всегда можно было бы столковаться с германом. Нужно было бы немцам объяснить, что мы им не опасны. <...> Вот что нужно было сказать немцам: вам нужен сахар, хлеб? — берите, лопайте, кормите солдат, только помогите» (*1,* 210). Слова эти не только напоминают концепцию Брестского мира (конечно, во имя противоположных целей), но созвучны настроениям городских мещан, в первую очередь Василисы: «Когда доходили смутные вести из таинственных областей, которые носят название — деревня, что немцы грабят мужиков и безжалостно карают их, расстреливая из пулеметов, не только ни одного голоса возмущения не раздалось в защиту украинских мужиков, но не раз, под шелковыми абажурами в гостиных, скалились по-волчьи зубы и слышно было бормотание:

— Так им и надо! Так и надо; мало еще! Я бы их еще не так. Вот будут они помнить революцию. Выучат их немцы — своих не хотели, попробуют чужих!

— Ох, как неразумны ваши речи, ох, как неразумны.

— Да что вы, Алексей Васильевич!.. Ведь это такие мерзавцы. Это совершенно дикие звери. Ладно, немцы им покажут» (*1,* 224)[14].

Отзвуки кармазиновско-смердяковских идей прослеживаются и у импозантного верхнего жильца, и у «несимпатичного» (*1,* 183) домохозяина, выступающего как «подпольный» (в буквальном смысле) «двойник» Алексея.

Однако тема «кошмара» связывается в «Белой гвардии» не только с образом Василисы. Как бы гротескным «видением» из сна Николки является «реальный» Лариосик (*1,* 324—325) — одновременно с раненым (и уже окончательно скло-

[14] Ср. внешне сходные идеи в стихотворении М. Волошина «Мир» (1917):

С Россией кончено… На последях
Ее мы прогалдели, проболтали,
Пролузгали, пропили, проплевали,
Замызгали на грязных площадях. <…>
О, Господи, разверзни, растопчи,
Пошли на нас огнь, язвы и бичи,
Германцев с запада, монгол с востока.
Отдай нас в рабство вновь и навсегда,
Чтоб искупить смиренно и глубоко
Иудин грех до Страшного Суда.

(*Волошин 1991, с. 117*)

Разумеется, звучащее здесь страстное отчаяние на деле не имеет ничего общего с мещанским цинизмом булгаковского персонажа.

нившимся к идее покоя) Алексеем, привезенным Юлией (*1,* 326, 356). Немаловажно, что на самом деле Лариосик — родственник не Турбиных: он племянник Тальберга (*1,* 329); деталь явно «компрометирующая»; да и приехал он в Город благодаря протекции того самого приспособленца доктора Курицкого — «Курицького» (*1,* 332), которого Турбины презирают. Герой символизирует «оторванную от жизни интеллигенцию» (Ходасевич 1991, с. 44), не желающую раздвинуть «кремовые шторы на всех окнах», благодаря которым «чувствуешь себя оторванным от внешнего мира... А он, этот внешний мир, согласитесь, грязен, кровав и бессмыслен» (*1,* 359). То, что говорит «кузен», объективно близко мироощущению Алексея, но «в устах Лариосика <...> дорогие Турбиным мысли звучат уже как пародия» (Лакшин 1966, с. 18).

Василиса и прочие городские обыватели, в сущности, хотят того же, что Лариосик: «Гетман воцарился — и прекрасно. Лишь бы только на рынках было мясо и хлеб, а на улице не было стрельбы, и чтобы, ради самого господа, не было большевиков, и чтобы простой народ не грабил» (*1,* 223); между «симпатичным парнем» (*1,* 360) и «несимпатичным буржуем» (*1,* 183) есть нечто общее, при всей разнице внешнего впечатления. Правда, Лариосик заочно называет Василису подлецом (*1,* 343) и, можно не сомневаться, сам никогда не стал бы покупать «покой» ценой чужих жизней — но все-таки между заоблачными мечтаниями и вполне земным эгоцентризмом существует немало точек соприкосновения.

Интересно, что именно Василисе Булгаков фактически «отдает» монолог Алексея из «журнальной» редакции: «Я монархист по своим убеждениям. Но в данный момент тут требуются большевики. <...> Я против смертной казни. Да, против. Карла Маркса я, признаться, не читал и даже не совсем понимаю, при чем он здесь, в этой кутерьме, но этих двух надо убить как бешеных собак» (Булгаков 1998, с. 241); стилистически это явно напоминает речь Василисы, обращенную к засыпающему Карасю: «Я убежденный демократ по натуре и сам из народа. <...> Но теперь, когда я своими глазами увидел, во что это выливается, клянусь вам, у меня является зловещая уверенность, что спасти нас может только одно... <...> Самодержавие. Да-с... Злейшая диктатура, какую можно только себе представить» (*1,* 380).

Алексея Турбина отделяет и отличает от Лариосика и Василисы важное обстоятельство: он действительно выстрадал свои слова. Какой бы моральной критике ни подвергалась идея «покоя», в устах Алексея она по-человечески понятна; тем более что сам герой подсознательно ощущает ее несостоятельность. Способность к самокритическому отношению не утрачена; косвенно это подтверждается тем, что в подтексте «Белой гвардии» Алексей отождествляется не только с Лариосиком и Василисой, но и с их явными антиподами — врагами и разрушителями покоя.

В дальнейшем образ «демонического управдома» будет комично реализован в пьесе «Блаженство» и особенно в «Иване Васильевиче»: характерно сходство имен Бунши-Корецкого и персонажей из булгаковских произведений начала 1920-х годов (Иван Васильевич / Василий Иванович). Обращает на себя внимание также их связь со «свинскими» мотивами. В «Белой гвардии» прямым отголоском евангельской притчи о бесах, вошедших в свиней (послужившей эпиграфом к роману Достоевского) выглядит второй сон Василисы: «Какие-то розовые, круглые поросята влетели в огород и тотчас пятачковыми своими мордами взрыли грядки. Фонтанами полетела земля. Василиса подхватил с земли палку и собирался гнать поросят, но тут же выяснилось, что поросята страшные — у них острые клыки. Они стали наскакивать на Василису, причем подпрыгивали на аршин от земли, потому что внутри у них были пружины. Василиса взвыл во сне» (*1,* 423). Внешне «абсурдный и немотивированный» (Спендель де Варда 1988, с. 307), на деле этот сон содержит метафору политической ситуации: вместо того, чтобы броситься в озеро (Лк. 8: 33), поросята-«бесы» продолжают действовать. А учитывая фолькорно-мифологические ассоциации, можно добавить, что поросята, взрывающие огород, своеобразно воплощают возобладавшую в мире стихию, поскольку свинья — мифопоэтической символ ветра, вихря и плуга, бороздящего землю (Афанасьев 1994, т. 1, с. 767—768).

В пьесе «Иван Васильевич» именно управдом Бунша навязывает всем жильцам радио, приносящее, по его мнению, большую пользу: «Неимоверные усилия я затрачиваю на то, чтобы вносить культуру в наш дом. Я его радиофицировал, но они упорно не пользуются радио» (*3,* 428). А вызванный стараниями Бунши «радостный голос» в радиорупоре читает «утреннюю лекцию свиновода» (*3,* 424): «Древние римляне за плодовитость обожали свиней... <...> Многие считают свинью грубой, глупой и неопрятной. Ах, как это несправедливо, товарищи! Не следует ли отрицательные свиные стороны отнести за счет обхождения с этим зверем? Относитесь к свинье хорошо, и вы получите возможность ее дрессировать...» (*3,* 435). Ср. реплику Тимофеева из чернового варианта финала: «Да, я сделал опыт. Но разве можно, с такими свиньями чтобы вышло что-нибудь путное?» (Булгаков 1994, с. 403). Кстати, в финале «Зойкиной квартиры» председателя домкома Алилую называют «председателем свинячьим» (*3,* 148).

Тимофеева в пьесе «Иван Васильевич» зовут Николаем Ивановичем (*3,* 429); такое же имя автор «Мастера и Маргариты» даст нижнему жильцу особняка, в котором живет героиня. Мотив нижнего этажа / «подполья» / «пещеры», связанный в «Белой гвардии» с Василисой, в последнем романе оказался «распределен между двумя персонажами, не контактирующими непосредственно, но «связанными» через Маргариту: Николаем Ивановичем (нижний жилец) и Мастером (подвал).

«Преемственность» Николая Ивановича из романа «Мастер и Маргарита» по отношению к Василию Ивановичу Лисовичу достаточно очевидна. На это указывает, во-первых, их одержимость молодыми ведьмами: Явдоха представляется Василисе «голой, как ведьма на горе» (*1,* 227), а Наташа таковой и становится. В судьбы обоих персонажей «бесовское» начало вторгается в «свинском» обличье: Василису во сне атакуют инфернальные поросята, Николай Иванович обращен в борова.

Достаточно явственно литературное «происхождение» той идиллии, которую нарушают поросята в «Белой гвардии»: «Будто бы лето и вот Василиса купил огород. Моментально выросли на нем овощи. Грядки покрылись веселыми завитками, и зелеными шишами в них выглядывали огурцы. Василиса в парусиновых брюках стоял и глядел на милое заходящее солнышко, почесывая живот» (*1,* 423); думается, это прямой перифраз одного из наиболее известных в русской литературе «антимещанских» произведений — рассказа Чехова «Крыжовник»[15], в котором герой, достигший «идеала», поместья с зеленым крыжовником, платит за этой потерей человеческого облика: «Иду к дому, а навстречу мне рыжая собака, толстая, похожая на свинью. Хочется ей лаять, да лень. Вышла из кухни кухарка, голоногая, толстая, тоже похожая на свинью, и сказала, что барин отдыхает после обеда. Вхожу к брату, он сидит в постели, колени покрыты одеялом: постарел, пополнел, обрюзг; щеки, нос и губы тянутся вперед, — того и гляди, хрюкнет в одеяло» (Чехов 1985, т. 9, с. 239)[16]. Заметим, что брата рассказчика, о котором здесь идет речь, зовут Николаем Ивановичем, как и булгаковского «почтенного нижнего жильца», лицо которого от крема «свело в пятачок» (*5,* 236)[17]. По сравнению с Василисой, «лисьи» черты оказались ослаблены, а «свинские» — усилены[18].

Если в «Белой гвардии» Василиса и Русаков не общаются между собою, то изофункциональные им персонажи «Мастера и Маргариты» вступают в своеоб-

---

[15] Ср. также в «Майской ночи» Гоголя фразу головы: «Я не забыл, как проклятые сорванцы вогнали в огород стадо свиней, переевших мою капусту и огурцы» (Гоголь 1976—1978, т. 1, с. 71—71).

[16] Возможно, Булгаковым обыграна и фамилия чеховского героя — Чимша-Гималайский: она «откликается» в фамилии управдома из пьес «Блаженство» и «Иван Васильевич» — Бунша-Корецкий.

[17] Не исключено, что сцена превращения Николая Ивановича в «летучего» борова, которое совершается по вине соблазняемой им «расшалившейся» горничной Наташи (*5,* 236), варьирует эпизод романа Апулея «Золотой осел», главный герой которого Луций обернулся вместо птицы ослом, поскольку его любовница, служанка Фотида, перепутала коробочки с волшебными мазями (Апулей 1992, с. 45—46).

[18] Высказывалось предположение, что имя персонажа напоминает о Н. И. Бухарине (Гаспаров 1994, с. 54); думается, основным стимулом к тому, чтобы придать нижнему соседу Маргариты некоторое портретное сходство с «любимцем партии», послужил именно возник-

разные «заочные» отношения: «Николай Иванович оказывается в романе связан с Иваном Николаевичем Бездомным (принцип зеркального подобия), эта связь подтверждена тем, что в эпилоге данные персонажи встречаются друг с другом: Бездомный наблюдает за Николаем Ивановичем, находящимся "за решеткой" (сада). <...> Данная связь позволяет интерпретировать Ивана <...> как *больного*, который исцелился благодаря тому, что бесы вышли из него и вошли в свиней» (Гаспаров 1994, с. 54)[19]. Нужно, правда, уточнить, что герои испытывают рецидивы душевной болезни одновременно — так что о «компенсаторных» отношениях между ними говорить вряд ли можно. Напротив, в моменты «обострений» они явно сближены (хотя и разделены решеткой), и это обстоятельство обусловливает даже известную симпатию к Николаю Ивановичу — трусливому «сладострастнику», которого очаровательная ведьма наградила приступами космической тоски.

Наконец, данным персонажам сопутствует еще один «двойник», в образе которого реализован тип «инфернального домоуправа». Это Никанор Иванович Босой, управдом в доме № 302-бис, который уже своей фамилией напоминает псевдоним «Бездомный», а именем походит на нижнего соседа Маргариты; как и двое других персонажей, о которых идет речь, Босой болезненно реагирует на полнолуние (*5,* 379). В фабуле «Мастера и Маргариты» он никак не связан с

ший в «Белой гвардии» синтез «лисьих» и «свинских» мотивов в образе Василисы; изофункциональный ему образ Николая Ивановича мог вызвать ассоциации с Бухариным после того, как в марте 1938 г. на процессе по делу «правотроцкистского блока» А. Вышинский заявил: «Таков Бухарин — эта лицемерная, лживая, хитрая натура. Этот благочестиво хищный и почтенно злой человек, эта, как говорил Максим Горький про одного из героев из галереи "бывших людей" — "проклятая помесь лисицы и свиньи"» (Правотроцкистская банда диверсантов, шпионов и убийц перед судом народа. Л., 1938. С. 58); затем эта метафора была «реализована» в газетных карикатурах. Но еще до этого фамилия Бухарина, видимо, была у Булгакова «на слуху», косвенно это подтверждается тем, что эпизодический персонаж «Мастера и Маргариты» Сергей Герардович Дунчиль из главы «Сон Босого» в ранней редакции (1935 г.) носил имя «Сергей Бухарыч» (Булгаков 1992, с. 311); не забудем, что незадолго перед тем Бухарин выступал с докладом на Съезде писателей.

[19] Особый аспект — связь этих булгаковских мотивов с повестями Гоголя, «Сорочинской ярмаркой» и «Повестью о том, как поссорились Иван Иванович с Иваном Никифоровичем»; в них (особенно во второй) «свинская» тема весьма важна. Возможно также, что название гоголевской повести обусловило ономастическую игру в последнем романе Булгакова: Иван Николаевич — Николай Иванович — Никанор Иванович. Ср. замечание Ю. Тынянова в статье «Достоевский и Гоголь (к теории пародии)»: «Словесная маска может раздвоиться: Бобчинский и Добчинский, Фома Большой и Фома Меньшой, дядя Митяй и дядя Миняй; сюда же парные имена и имена с инверсиями: 1) *Иван* Иванович и *Иван* Никифорович, Афанасий *Иванович* и Пульхерия *Ивановна* (парные), 2) Кифа Мокиевич и Мокий Кифович (с инверсией)» (Тынянов 1977, с. 203).

главным героем, но, как уже было показано, сон Босого генетически «восходит» к сну Алексея Турбина: очевидно, писатель и в работе над «Мастером и Маргаритой» продолжал испытывать «давление» фабульной «связки» домохозяин / управдом — автобиографический герой, которая была реализована в первом романе[20]. В итоге линия Босого оказалась прочерчена недостаточно четко — вероятно, Булгаков не довел дело до конца; впрочем, может статься, все обстояло как раз наоборот: писатель сознательно стремился уйти от фабульной «конфигурации», использованной в «Белой гвардии», но не успел вполне избавиться от ее «влияния».

6

Сколь бы ни был мучителен для Булгакова комплекс вины за слабость и «негероизм», но все же подобные моральные недостатки его персонажей — это, так сказать, пассивное зло. Действия, которые можно было бы охарактеризовать как невольное предательство, совершаются многими, но это не есть еще «полюс зла» в булгаковском художественном мире. Писатель создает тип, который радикально отличается от «негероя»-конформиста в том отношении, что персонаж этого типа действует не из страха, не подвержен рефлексии и не является жертвой ни в каком смысле: это воплощение активного зла. Подобные качества связаны с типом провокатора.

В романе «Белая гвардия» черты данного типа присутствуют в образе Шполянского, хотя в целом эта фигура более сложна. Так, при «посредстве» Шполянского возникают своеобразные отношения между Алексеем Турбиным и Иваном Русаковым: оба они «получают» от Шполянского женщин — «соблазнены» им; вследствие этого контактируют как врач и пациент. Собственно, от Русакова Алексей и узнает о существовании Шполянского (*1,* 415), а после этого

[20] Преемственная связь Босого с Василисой намечается и через подтекстные реминисценции из «Скупого рыцаря». Ср. психоаналитическую интерпретацию таких пушкинских персонажей, как Барон и Сальери: по мнению И. Ермакова, они принадлежат к единому типу «женственного» мужчины, тип личности которого связан с «прегенитальной» стадией развития: «Для развившегося из такой фазы характера типичным является: 1) страсть к порядку, 2) скупость, 3) упрямство и капризность» (Ермаков 1923б, с. 80). Примечательно, что образ женоподобного Василисы связан как с мотивом хранения «сокровищ» (тайник), так и с мотивом «подземелья» (темная и сырая квартира в нижнем этаже), — своеобразно пародируется пушкинский Барон, сидящий перед сундуками в темном подвале, но при этом сравнивающий себя с царем: «Образ фантазии его прямо противоположен действительному положению» (там же, с. 50). Что касается романа «Мастер и Маргарита», то в сне Босого пушкинская трагедия уже выведена «на поверхность» фабулы, хотя и эксплицирована как сновидение героя (*5,* 162—163).

видит у Юлии его фотокарточку, смутно осознавая, что, возможно, сам вступает в какие-то связи с «царством Антихриста» (*1*, 417).

Создавая образ своего «великого провокатора», писатель изначально акцентирует «недостоверность» сведений, показывая атмосферу слухов и сплетен вокруг Шполянского: первая же его обстоятельная характеристика дается как длинный перечень хаотичной информации, которая циркулирует в общественном мнении. Думается, что этот развернутый пассаж не случайно завершается упоминанием Гоголя («на рассвете писал научный труд "Интуитивное у Гоголя"» — *1*, 288—289): в самом стиле описания различимы интонации повествователя «Мертвых душ»; образ Шполянского соотнесен с типом Чичикова / Хлестакова: «Наполеона-Антихриста» — и вместе с тем «мелкого беса». «Настоящий Чичиков — не просто мошенник, "раскрытый" в 11-й главе, а именно нечто непонятное, как бы сплетенное из различных фантастических предположений, сплетен, слухов, легенд. <...> Повествователь говорит не об отсутствии некоторого факта, но тщательно и детально описывает это отсутствие как нечто положительно явленное и присутствующее <...> На пустом месте <...> может появиться и херсонский помещик, и фальшивомонетчик, и даже Наполеон. Чичиков, каким мы его знаем по фабуле поэмы, — только одна из его видимостей» (Федоров 1984, с. 92—93).

С учетом «вездесущности» героя воспринимаются все дальнейшие действия Шполянского, которому сам повествователь придает мистифицированный облик, утверждая, например, что из-за него «гетманский Город погиб часа на три раньше, чем ему следовало бы» (*1*, 289); с одной стороны, это как бы намек на подлинное всемогущество, но с другой — его масштаб не слишком солиден: «три часа». Средство борьбы тоже избрано «несерьезное»: сахар (*1*, 293—294) — хотя результаты его применения оказываются вполне реальными. Кстати, поступая в бронедивизион, герой на мгновение является в своем «истинном» облике: «Весь Михаил Семенович с ног до головы был вымазан в машинном масле (даже лицо) *и почему-то в саже* (курсив наш. — *Е. Я.*)» (*1*, 292). Есть и иные намеки на то, что за спиной Шполянского стоят не только политические, но и сверхъестественные силы: недаром один из его ближайших подручных носит имя Щур (*1*, 293—294, 393—395); как и слово «гады», слово «щур» в народной культуре служит для обозначения хтонических существ: земноводных, пресмыкающихся, мышей, крыс и т. п. (СМ, с. 130)[21]; Шполянский — их «повелитель».

Несколько упрощая, можно сказать, что Шполянский предстает как человек анархически-декадентского толка, который переходит к сотрудничеству с большевиками, — или, наоборот, как их тайный эмиссар, маскирующийся под по-

[21] Первичный смысл слова «щур» вытекает из его связи с корнем «кур» (петух), получившим затем переносное значение мужского полового органа (Дуличенко 1994, с. 125—126).

эта-декадента. Но «серьезное» впечатление опосредуется и даже подавляется ироническим отношением автора, реализованным прежде всего через «оперность» этого демонического «искусителя»[22]. «Михаил Семенович действительно походил на Евгения Онегина под снегом, летящим в электрическом свете» (*1*, 289): сходство основано на таких внешних деталях, как «бархатные баки» (*1*, 288), «дорогая шуба с бобровым воротником и цилиндр» (*1*, 289). Русаков, правда, усматривает «онегинское» начало в ином — в излишней (с точки зрения Русакова) энергичности, «витальности» Шполянского: «Шполянский, ты самый сильный из всех в этом городе, который гниет так же, как я. Ты так хорош, что тебе можно простить даже твое жуткое сходство с Онегиным! Слушай, Шполянский... Это неприлично — походить на Онегина. Ты как-то слишком здоров... В тебе нет благородной червоточины» (*1*, 289). Шполянский едва знаком с Русаковым (*1*, 289), однако в полубольной голове Ивана выстроена иная логика их отношений: именно целенаправленному влиянию Шполянского приписывает Русаков все свои «греховные» поступки, за которые он так страшно наказан. С учетом «пушкинских» (точнее, «чайковских») реминисценций, можно сказать, что линия Шполянского — Русакова пародирует отношения Онегина с Ленским: главная общая черта — провоцирующая роль «скучающего циника» по отношению к «поэту»[23] (хотя назвать так Русакова можно лишь с большой натяжкой).

[22] Кстати, в первые годы московской жизни Булгаковым был написан литературный фельетон «Евгений Онегин», доныне не разысканный (см.: Мягков 1991, с. 438). Интересно, что при работе над «Мастером и Маргаритой» Булгаков, подбирая фамилию персонажу, «развивающему» линию «Онегина»-Шполянского, уже при доработке последней редакции предполагал заменить фамилию «Берлиоз» на «Чайковский» (см.: Булгаков 1992, с. 464); «возможно, что отказ от имени Чайковского в "Мастере и Маргарите" в какой-то степени был вызван нежеланием создать некий дополнительный смысл, который не исключал возникновения кривотолков, ведь солибреттист Петра Ильича по "Евгению Онегину" носил ту же фамилию, что и бывший муж Елены Сергеевны Булгаковой <...>, — Шиловский» (Смирнов 1991, с. 134).

[23] «Демоническое» влияние Шполянского на Русакова сродни тому воздействию, что оказывал на Пушкина Александр Раевский; об этом — в пушкинском стихотворении «Демон»:

Печальны были наши встречи;
Его улыбка, чудный взгляд,
Его язвительные речи
Вливали в душу хладный яд.

(*Пушкин 1974—1978, т. 1, с. 212*)

Ср. фразу из письма С. Г. Волконского от 18 октября 1824 г., в котором он прямо называет А. Раевского Мельмотом и соотносит его с пушкинским Демоном: «Посылаю я вам письмо от Мельмота <...> Неправильно вы сказали о Мельмоте, что он в природе ничего не благословлял» (цит. по: Алексеев 1983, с. 622—623). Интересно, что с прототипом Демона связывалось и фарсовое начало: Раевского, поселившегося в 1830-х годах в Москве, иронически именовали «сатаною с Чистых Прудов» (Вересаев 1993, т. 1, с. 273).

Шполянский и сам — поэт[24]. Характерно название его стихов — «Капли Сатурна» (*1*, 288): через них он оказывается своеобразно связан и с «античным» контекстом[25]; возникающая здесь тема «сатурналий» подчеркивает связь искусителя, явившегося в мир накануне конца света, с «карнавальным» развратом, оргиастическими ритуалами, символизирующими аморфное состояние бытия, хаос «сотворения мира»[26]. Интересно, что в «журнальной» редакции финала

[24] Как полагает М. Сулима, прототипами Шполянского явились украинские футуристы: Михайль Семенко́ (ср. имя Шполянского — Михаил Семенович), лидер украинских поэтов-авангардистов, теоретик футуризма, автор стихотворного цикла «Селянскі сатурналіі» (зима 1918 г.) и сборника 1919 г. «В садах безрозних (Сатурналіі)», — а также Юлиан Шпол (М. Яловый) (см.: Сулима 1995, с. 149; Украинский футуризм 1996, с. 16, 78); ср. имя-псевдоним «Юлиан» с именем булгаковской Юлии, любовницы Шполянского.

[25] Любопытно, что А. Амфитеатров возводит истоки «онегинского» социально-психологического типа к эпохе Нерона, подробно повествуя об эпизоде, когда Сенека, наставник будущего императора, чтобы прикрыть любовь Нерона к вольноотпущеннице Актэ, заставил своего племянника Серена сыграть роль «подставного» возлюбленного (кстати, Серену посвящены три трактата Сенеки, в том числе один из важнейших — «О спокойствии души»): «Немножко Онегин, немножко Обломов, очень много “лишний человек”, Серен, по справедливости, должен быть поставлен во главе хронологического реестра литературных гамлетиков, которых, к сожалению, бывает слишком много в обществах каждой переходной эпохи. <...> Серен, должный быть несколькими годами старше Нерона, еще только меланхолический гамлетик. Нерон — уже бесноватый сверхчеловек. Серены еще сокрушаются о духовном несоответствии своем с ростом и сущностью современной им культуры, Нероны эту неудобную культуру уже отметают, рушат и на развалинах ее громоздят, как новость, храмы себялюбия и религию самообожания, провозглашают новые этические эры человеческой жизни, когда “все позволено”, а себя самих человекобогами, ее законодателями» (Амфитеатров 1911—1916, т. 6, с. 66—68). Иллюстрируя затем мысль о движении от типа «Серена» к типу «Нерона», Амфитеатров параллельно намечает подобную динамику в русской жизни и литературе: от Онегина через Печорина и «лишних» людей — к Ивану Карамазову, затем — к босякам Горького, героям Сологуба и Андреева; наконец — к арцыбашевскому Санину (там же, с. 68). При этом Нерон характеризуется как «декадент» и его эпоха «типологически» отождествляется с российской действительностью рубежа XIX—XX вв. (там же, т. 7, с. 480—481).

[26] Ф. Зелинский, один из крупнейших в начале XX в. знатоков античности, подчеркивал, что эсхатологические ожидания в Риме I в. до н. э. были связаны с пришествием «века Сатурна»; так, Вергилий писал:

Вскоре вернется и Дева, вернется Сатурново царство,
Вскоре с небесных высот снизойдет вожделенный младенец <...>
Он ведь положит конец ненавистному веку железа,
Он до пределов вселенной нам племя взрастит золотое.

(Цит. по: *Зелинский 1916, с. 461—462*)

«Христос сделался “царем сатурналий” <...> Рождество Христово было приурочено ко времени зимнего солнцеповорота» (там же, с. 463).

«Белой гвардии» со Шполянским оказывается неожиданно схож еще один «поэт» — Лариосик: здесь он не только говорит о том, что пишет стихи (*1*, 359), но и читает Николке один из своих опусов: «И падает время / <...> Как капли в пещере» (*1*, 535). Время, падающее каплями, — это, в сущности, и есть «капли Сатурна»: следовательно, Лариосик тоже предстает неким духовным «последователем» Шполянского, «отличного организатора поэтов».

Говоря о Шполянском, вспомним, что пушкинский Онегин создавался, в частности, с ориентацией на роман Метьюрина «Мельмот-скиталец», хотя герой Пушкина, конечно, лишен открытого демонизма. Зато Булгаков, можно сказать, утрирует в «Онегине»-Шполянском «мельмотические» черты, подчеркивая, наряду с «аморальностью», поистине дьявольскую неуловимость его облика; вспоминаются пушкинские характеристики:

Созданье ада иль небес,
Сей ангел, сей надменный бес,
Что ж он? ужели подражанье,
Ничтожный призрак, иль еще
Москвич в Гарольдовом плаще,
Чужих причуд истолкованье,
Слов модных полный лексикон?..
Уж не пародия ли он? <...>
Чем ныне явится? Мельмотом,
Космополитом, патриотом,
Гарольдом, квакером, ханжой
Иль маской щегольнет иной?

(*Пушкин 1974—1978, т. 4, с. 127—128, 143*)

Кстати, «безликость» Шполянского буквально «реализована» Булгаковым в «журнальной» редакции финала, где Алексей, возвратившийся домой после побега от петлюровцев, видит «тяжкий, больной, ревнивый сон <...> в своей страшной ясности — сон вещий»: «Крадется Алексей по ступеням этого лучшего в мире садика к флигельку, к этому флигельку. Крадется за неизвестным человеком <...> Будто на нем черные баки. Черные баки у ненавистного Онегина. <...> Ах, если бы разглядеть лицо этого проклятого человека! Но лицо не дается. Не дается. Нет у человека лица. <...> За ним — в дверь, в гостиную. И видит, целует Юлию неизвестный заколдованный Онегин. И лица опять нет. <...> Покорил Юлию неизвестный безликий» (Булгаков 1998, с. 254)[27].

[27] Ср. анализ «мельмотических» черт Онегина в сцене сна Татьяны: «*По своей сути* (т. е. согласно логике суеверия, в которое верит героиня) это — призрак, дьявол, принявший на себя вид реального человека»; «Принципиальная двусмысленность образа главного героя, балансирующего на грани реального и ирреального, действительного и мнимого, того, что

Поскольку в булгаковском романе весьма активны реминисценции из «Бесов» Достоевского, важно учесть, что линия от «демонического» Онегина к Шполянскому пролегает через образ Ставрогина, который тоже представлен как фигура бесконечно изменчивая: «Кажется, есть такие физиономии, которые всегда, каждый раз, когда появляются, как бы приносят с собой нечто новое, еще не примеченное в них вами, хотя бы вы сто раз прежде встречались» (Достоевский 1988—1991, т. 7, с. 174); в то же время обращает на себя внимание «неживая», кукольная красота: «Волосы его были что-то уж очень черны, светлые глаза его что-то уж слишком спокойны и ясны, цвет лица что-то уж очень нежен и бел, румянец что-то уж слишком ярок и чист, зубы как жемчужины, губы как коралловые — казалось бы, писаный красавец, а в то же время как будто и отвратителен» (там же, с. 42). Истинного лица у Ставрогина нет — С. Булгаков говорил о нем как о «личине небытия», подчеркивая, что одним из ключевых моментов романа Достоевского «является это отсутствие живого Ставрогина, его личности. Ставрогин есть герой этой трагедии, в нем ее узел, с ним связаны все ее нити, к нему устремлены все чаяния, надежды и верования, и в то же время *его нет*, страшно, зловеще, адски нет <...> Ставрогина нет, ибо им владеет дух небытия, и он сам знает о себе, что его нет»; «Он зажигает других тем, чем сам не горит и заведомо неспособен загореться»; «Актерство, перенесенное в жизнь, неизбежно становится провокацией. Таков Ставрогин, этот актер в жизни, личина личин, провокатор» (Булгаков 1993б, т. 2, с. 505, 503—504, 511, 512). «Ставрогин предстает "бесовской" модификацией "онегинского" типа в мире Достоевского» (Непомнящий 1987, с. 354).

Основой характеров Онегина и Ставрогина являются скука и праздность. «В "Бесах" спустя полвека случилось то, чего не случилось все же в "Онегине", — "праздный человек", "скучающий барин" оказался в центре радикального политического движения, где ему, казалось бы, нечего делать» (Бочаров 1995, с. 234). Ср. заявление Шполянского, намеревающегося «погубить» гетманский Город: «Мне стало скучно, потому что я давно не бросал бомб» (*1,* 289). К булгаковскому персонажу практически целиком может быть отнесена характеристика Оне-

существует на самом деле, и того, что только "чудится", порождает в сюжете постоянную тему узнавания, своеобразной идентификации с тем, кого Татьяна видела во сне»; «главное, что сближает Мельмота с "подражанием ему" (Онегиным), — это постоянная неопределенность в отношении того, во сне или наяву его видят окружающие. <...> Сходство между Мельмотом и Онегиным не внешнее, а сущностное, они оба — призраки в обличье человека. Поразному только расставлены акценты. Мельмот трактуется как призрак, <...> а окружающие "узнают" в нем "человека во плоти", а Онегин, наоборот, трактуется как человек во плоти <...>, в котором автор разоблачает призрака» (Ерофеева 1994, с. 98, 100, 102). Онегин в сне Татьяны объединяет Фауста и Ваньку Каина, культурного героя и трикстера — его «низкого» двойника, мифологического плута-озорника (Маркович 1981, с. 74).

гина и Ставрогина: «Обоих наших героев, хотя и в неодинаковой степени, отличает особенная загадочная центральность <...>: герой стоит в центре обращенных к нему вопросов и ожиданий, его разглядывают, для него ищут верное слово и имя ("Ужели *слово* найдено?"), он является интригующим центром сферы. <...> Герои — и тот, и другой — *являются* в разных обликах <...>. Иные из этих ролей они разыгрывают, иные им приписывают и даже навязывают другие заинтересованные лица или молва, "общий глас" <...>. Главный же вопрос <...> — вопрос о лице героя, ядре его личности: каково оно и есть ли оно? Что там за сменой профилей — то ли трагическая глубина, то ли роковая пустота?» (Бочаров 1995, с. 224—225).

Видимо, для Булгакова немаловажно и такое общее качество Онегина и Ставрогина, как их «беспочвенность»; неудивительно, что его Шполянский — демонический «инородец». Однако, будучи, по словам Русакова, «предтечей антихриста» Троцкого, Шполянский, возможно, подлежит и прямо противоположной оценке: ключевым оказывается слово «предтеча», вводящее ассоциации сакрального плана. Характерно, что Алексей, увидев после разговора с Русаковым портрет Шполянского, вспоминает это слово (*1,* 417), однако вне связи с идеей «антихриста»: таким образом, вопрос о том, чьим именно «предтечей» выступает Шполянский, остается открытым. Интересно, что в данном эпизоде получает своеобразное развитие и евангельская история Иоанна Крестителя: портретная фотография Шполянского, которую рассматривает Турбин, как бы функционально замещает голову «предтечи».

Авторская оценка Шполянского неоднозначна: сквозь пародийный «демонизм» проступают «небесные» черты — подобно тому, как в образе «светлого» героя Най-Турса обнаруживается и нечто мрачно-«роковое». Как уже отмечалось, автор «Белой гвардии» композиционно сблизил фрагменты, в которых повествуется об этих персонажах, предстающих на первый взгляд антиподами. Важно, что они оказываются «близки» и в художественном пространстве романа: оба связаны с общим локусом — садом на Мало-Провальной улице, предстающим как модель всего Города, в котором «светлое» и «темное» начала неразделимы.

Что касается «Мастера и Маргариты», то циническое начало, связанное со Шполянским, получит здесь воплощение в «очищенном» виде: к образу Шполянского восходят не только Воланд, но и Иуда / Алоизий; «потустороннее» бесстрастие и «земная» беспринципность оказались разграничены.

В 1907 г. М. Волошин писал: «Если есть такой вопрос, который можно считать главным моральным вопросом нашего времени, то это вопрос об Иуде» (Волошин 1989, с. 463). Имя Иуды выступает традиционным символом предательства; «грязным предателем» (*5,* 33) называет его и булгаковский Пилат. Однако, строго говоря, определение не вполне точно. Предательство — это отказ

от убеждений в силу трусости или корысти; но ведь и принципиальная, сознательная перемена позиции, как уже подчеркивалось, зачастую осознается как предательство. Предателем может стать лишь единомышленник, друг: «образцовое» воплощение этого типа — Захария Муаррон в пьесе «Мольер». Что же касается Иуды из Кириафа, то он именно провокатор: он лишь притворяется, что заинтересован мыслями Иешуа, стремясь вызвать на откровенность (тем более что больших усилий для этого не требуется). Кстати, мотив провокации разветвлен: Каифа считает Иешуа сознательным или невольным провокатором и борется с ним при помощи провокации Иуды; Иуда, в свою очередь, наказан Пилатом через посредство Афрания в результате провокации Низы — которая, похоже, является агентом тайной службы прокуратора.

Важно, что провокатор Иуда — не тупое, дегенеративное существо вроде Марка Крысобоя, а по-своему обаятельный «горбоносый красавец» (*5,* 303); его мертвое уже лицо «представилось смотрящему белым, как мел, и каким-то одухотворенно красивым» (*5,* 308). Он естествен в своих инстинктах: любит деньги (*5,* 298), но любит и Низу, «любит с наивностью и доверчивостью ребенка, <...> “детскость” Иуды подчеркнута автором» (Лесскис 1990, с. 625); умирает с именем любимой на устах, словно бы укоряя ее за обман (*5,* 307). Вспомним, что Шполянский тоже довольно обаятелен — «соблазнителен». Как и герой «Бесов» Николай Ставрогин, булгаковские провокаторы не злы и не добры: просто нравственные ориентиры у них напрочь отсутствуют. Кстати, самый известный провокатор начала XX в., Азеф, в своем «Открытом письме»[28], опубликованном в середине 1909 г. в польском журнале «Свободное слово», сравнивал себя именно с Иудой: «История могущественной монархии сконцентрировалась на момент в моем лице. Не было тогда правительства, преследовавшего и каравшего революцию, — был только “охранник” Азеф, который эту революцию делал; не было революции, покушавшейся на правительство, — был только революционер Азеф, который сам эту революцию карал.

Но зачем я все это делал. Потому, что ненавидел одинаково вас всех. Потому, что во всех я находил одну и ту же сущность. И во мне разрослось могущество Иуды. Нет, Иуда в сравнении со мной маленький ребенок.

Я не верю ни в Бога, ни в ваши права, в сопротивление рабов, ни во что. Верю только в Сатану, который воплотился во мне, чтобы всех вас завести в тупик. <...>

Я ненавижу и презираю вас. И как не презирать вас, требовавших от меня предательства и не сообразивших, что изменник может быть двойным предателем, вас, требовавших, чтобы действовавший в темноте сам был светел духом… Я презираю тех и других за то, что не поняли, что играю ими, и за то, что шли убивать по моему приказанию» (цит. по: Хлудов, Яшлавский 1996).

[28] Подлинность этого документа небесспорна, однако письмо интересно даже как художественное произведение, рисующее психологический портрет провокатора.

Вполне понятно, почему Булгаков, исходя из логики характера, не следует традиционной версии о самоубийстве Иуды (Пилат, подбрасывая версию самоубийства, стремится отвести подозрения от себя и своих подчиненных): покончить с собой мог бы именно предатель — отступник, испытавший муку раскаяния; но взрослый ребенок с атрофированной совестью на это не способен; провокатор внутренне «целен», в его психике нет и намека на «шизофрению», и потому его характер не содержит никаких внутренних предпосылок к раскаянию. Максима Иешуа о том, что «злых людей нет на свете» (*5,* 29), просто «не срабатывает» здесь в том смысле, какой вкладывал в нее бродячий философ. Идейно-психологическим «двойником» Иуды представлен в «московской» линии фабулы Алоизий Могарыч[29], который, стремясь переехать в комнаты Мастера, написал на того донос «с сообщением о том, что он хранит у себя нелегальную литературу» (*5,* 280). Закинув Алоизия непосредственно из квартиры № 50 «в поезд где-то под Вяткой», Азазелло явно «недотянул» по части наказания: принятые меры впрок не пошли. Могарыч возвращается в Москву, через две недели обретает «прекрасную комнату», «а через несколько месяцев уже сидит в кабинете Римского»: «И как раньше Римский страдал из-за Степы, так теперь Варенуха мучился из-за Алоизия» (*5,* 380).

Люди, подобные Иуде, Алоизию, барону Майгелю, неисправимы. К ним неприменимы общеупотребительные нравственные понятия, поскольку эгоцентризм сопряжен с полным «без-верием». Действительно, провокация — это прежде всего преступление против веры: маскируясь под друга и единомышленника, провокатор разрушает веру «изнутри», убивая в своей жертве самую способность контактировать с окружающими.

7

Что касается женских персонажей, то в булгаковских произведениях нетрудно заметить несколько достаточно устойчивых «взаимопересекающихся» женских типов. Важную роль в структуре женских образов играют свето-цветовая символика, мифопоэтические ассоциации.

[29] В одной из редакций романа Мастер рассказывает Ивану об Алоизии: «Отрекомендовался он мне журналистом. Понравился он мне до того, вообразите, что я его до сих пор иногда вспоминаю и скучаю о нем. <...> Нигде до того я не встречал и уверен, что нигде не встречу человека такого ума, каким обладал Алоизий. Если я не понимал смысла какой-нибудь заметки в газете, Алоизий объяснял мне ее буквально в одну минуту, причем видно было, что объяснение это ему не стоило ровно ничего. То же самое с жизненными явлениями и вопросами. Но этого было мало. Покорил меня Алоизий своею страстью к литературе. Он не успокоился до тех пор, пока не упросил меня прочесть ему мой роман весь от корки до корки» (Булгаков 1995—2000, т. 9, с. 286).

Одним из основных предстает тип «светлой» героини. Уже говорилось об античных реминисценциях в связи с Еленой Турбиной; важно подчеркнуть, что устойчивым мифологическим мотивом является наличие у божественных близнецов сестры, олицетворяющей зарю: таковы Сурья в древнеиндийской мифологии, Елена в древнегреческой и т. п. (Миллер 1876, с. 337). В этой связи сразу привлекают внимание произведения «турбинского» цикла, в которых Елена открыто ассоциируется с мотивом света; отсюда — постоянные эпитеты: «рыжеватая» (*1,* 185, 187, 195, 215), «рыжая» (*1,* 216), «золотая» (*1,* 216), «ясная» (*1,* 241). Бытовой и сакральный планы комически сталкиваются в диалоге из пьесы «Белая гвардия»:

«Л а р и о с и к. Ты знаешь, какой человек Елена Васильевна? Она... она золотая.

Н и к о л к а. Рыжая она, рыжая, Ларион.

Л а р и о с и к. Я не про волосы говорю, а про внутренние ее качества! А если хочешь, то и волосы золотые. Да!

Н и к о л к а. Рыжая, Лариончик, ты не сердись. От этого в нее все и влюбляются. Нравится каждому — рыжая. Прямо несчастье. Кто ни придет, потом начинает букеты таскать. Так что у нас, как веники, все время букеты стояли по всей квартире. А Тальберг злился.

Л а р и о с и к. На свету волосы отливают в цвет ржи. Ты видел рожь на полях, Никол, в час заката, когда лучи косые и ветер чуть шевелит колосья? Видел? Вот такой на ней нимб!

Н и к о л к а. Пропал человек!» (Булгаков 1990а, с. 102).

Данный мотив в сознании писателя активно функционировал на протяжении всей жизни; ср., например, начало открытки, написанной Булгаковым жене по-английски 1 августа 1938 г., после нескольких недель лихорадочной работы над «Мастером и Маргаритой»: «My clear Helen...» (*5,* 589).

Образ Елены Турбиной как «единственной» женщины, занимающей центральное положение и являющейся предметом всеобщего внимания (вспомним слова Луначарского о «собачьей свадьбе»), получит продолжение в пьесе «Адам и Ева», героиня которой говорит: «У меня весь шатер полон букетами. Я не успеваю их ни поливать, ни выбрасывать» (*3,* 359). Ева действительно единственная в мире, «последняя» женщина (хотя и носит имя первой); однако в финале, буквально «с небес», сопровождаемая «трубным сигналом», как бы ей на смену появляется «новая» женщина, с не менее символичным именем — Мария (*3,* 377); эта динамика вполне соответствует коллизии «двух Адамов», на которой основан философский подтекст пьесы.

8

Параллельно с образом «светлой» героини, в котором доминирует семейное начало (характерно, что умершая мать Турбиных в романе тоже названа «светлой королевой», — *1,* 179), в булгаковских произведениях возникает образ «огненной», рыжей ведьмы, причем «голой». Такова, например, Явдоха — «прекрасное видение в солнечном луче» (*1,* 226), «луч в луче» (*1,* 227), которая представляется Василисе «голой, как ведьма на горе» (*1,* 227). Зрелищу ведьмы недоступной и соблазнительной контрастно противостоит вполне реальный образ «старой ведьмы»: «Василиса всмотрелся в кривой стан жены, в желтые волосы, костлявые локти и сухие ноги <...> желтые ключицы вылезли вперед, как связанные оглобли» (*1,* 227). Возможно, две эти «ипостаси» ведьмовского образа — комичный перифраз мотивов гоголевского «Вия» (красавица-панночка, предстающая старухой). Во-вторых, обращает на себя внимание сцена в морге, где Николка, видит мертвую женщину: «Она, скользкая, со стуком сползла, как по маслу, на пол. Николке она показалась страшно красивой, как ведьма, и липкой. Глаза ее были раскрыты и глядели прямо на Федора. Николка с трудом отвел глаза от шрама опоясывающего ее, как красной лентой» (*1,* 406)[30].

В романе «Мастер и Маргарита» «голой ведьмой» (в конечном счете покидающей царство живых) предстает, в первую очередь, сама главная героиня (которая при этом «наследует» и титул «светлой королевы» — *5,* 238); характерно, что Маргарита одного возраста с Явдохой, обеим по тридцать лет (*1,* 226; *5,* 210); такова и ее горничная Наташа — выступающая по отношению к Николаю Ивановичу в той же победительной роли, что и Явдоха по отношению к Василисе. Разумеется, надо назвать и Геллу[31], которая представлена как упырь (вариант

[30] Элемент извращенного эротизма вызывает аналогии с эпизодом «Анны Карениной», в котором Вронский представляет себе мертвую героиню: «ему вдруг вспомнилась *она*, то есть то, что оставалось еще от нее, когда он, как сумасшедший, вбежал в казарму железнодорожной станции: на столе казармы бесстыдно растянутое посреди чужих окровавленное тело, еще полное недавней жизни; закинутая назад уцелевшая голова с своими тяжелыми косами и вьющимися волосами на висках, и на прелестном лице, с полуоткрытым румяным ртом, застывшее странное, жалкое в губах и ужасное в остановившихся незакрытых глазах выражение» (Толстой 1928—1958, т. 19, с. 362). Более ранним прототипическим текстом, в котором возникает образ «мертвой невесты», является баллада Гете 1797 г. «Коринфская невеста»; кстати, конфликт в этом произведении в значительной мере связан с противопоставлением язычества — христианству (см.: Гете 1975—1980, т. 1, с. 288—293).

[31] Интересно, что имя этой героини напоминает артистический псевдоним циркачки Геллы Вельтон из романа Л. Леонова «Вор». Можно отметить и другие вероятные переклички; например, слова леоновского Манюкина: «На самом низу лучше обитать: оттуда падать некуда!» (Леонов 1929, с. 33) — сходны с фразой Воланда: «Я люблю сидеть низко, <...> с низкого не так опасно падать» (*5,* 201). Обратим внимание и на интонационно-стилистическое подобие фрагментов двух романов — «Вор»:

ожившей покойницы Гретхен, но без мотива детоубийства, который у Булгакова «отдан» Фриде). В скандинавской мифологии Гелла, являясь сестрой волка и змеи, символизирует смерть, чуму и ад (Афанасьев 1994, т. 1, с. 756): данный персонаж родствен Бабе-Яге русских сказок (Потебня 1865); однако в античной традиции с этим именем сопряжены гораздо более «светлые» коннотации. Как и Елена, Гелла — лунная и в то же время морская богиня (Грейвс 1992, с. 180); в ее честь назван пролив, отделяющий Европу от Азии, — Геллеспонт (Дарданеллы)[32], у входа в который, кстати, находилась Троя. Как и большинство женских персонажей в произведениях Булгакова, образ Геллы вызывает амбивалентные ассоциации.

Обратим также внимание на сцену, в которой Иван Бездомный в кв. № 47 дома № 13 видит в ванной «в адском освещении» «голую гражданку, всю в мыле» и, полагая, что та хочет его соблазнить, называет ее «развратницей» (*5,* 52—53): судя по всему, это «адское» создание — воплощение «скользкой ведьмы» из романа «Белая гвардия». Как бы ведьмами предстают и «голые гражданки», разбегающиеся по Москве после сеанса черной магии в Варьете (*5,* 148): вновь повторен мотив «Белой гвардии», где в качестве первого зловещего знамения, предвещающего гибель Города, описан происшедший в мае 1918 г. (действие романа «Мастер и Маргарита» тоже происходит в мае) взрыв пороховых складов: «Многие видели тут женщин, бегущих в одних сорочках и кричащих страшными голосами. Вскоре узнали, откуда пришел звук. Он явился с Лысой Горы за Городом, над самым Днепром, где помещались гигантские склады снарядов и

«Ты меня уважаешь, барин? — и она пристально вглядывалась во внимательные манюкинские глаза.

Герцогиня! — патетически взмахивал тот свободною рукой» (Леонов 1929, с. 247);

«Мастер и Маргарита»:

«— Ах, так я тебе теперь домработница? Домработница? — вскрикивала Наташа, нащипывая ухо борову. — А была богиня? Ты меня как называл?

— Венера! — плаксиво отвечал боров»; «— Принцесса! — плаксиво проорал боров, галопом неся всадницу» (*5,* 236, 235).

[32] Гелла вместе с братом Фриксом, спасаясь от их отца Афаманта, летят на золотом баране, посланном Зевсом: «Гелла, непривычная к столь странному способу передвижения, неосторожно взглянула в разверстую под нею бездну и была охвачена страхом; ее бросило в жар, голова закружилась от быстроты полета, руки выпустили рога барана, за которые она до того времени держалась, и девочка упала в море» (Лукиан 1992, с. 249); Фрикс же благополучно достиг Колхиды; шкура золотого барана впоследствии стала целью плавания аргонавтов, в числе которых были и Диоскуры (Грейвс 1992, с. 177). Интересно, что в финале одной из промежуточных редакций романа «Мастер и Маргарита» Гелла в числе прочих улетала на черном коне (см.: Булгаков 1993а, с. 284), однако затем Булгаков «изъял» ее из свиты Воланда, «навсегда оставив на земле» (Яновская 1992, с. 49); возможно, в этом также сказалось влияние античного мифа, в котором полет оказался для Геллы недоступен.

пороху. На Лысой Горе произошел взрыв» (*1,* 225). Кстати, Явдоха также представляется Василисе одной из ведьм с Лысой Горы.

Почти все упомянутые героини вовлечены в ситуации «ведьмовского» торжества над трусливыми, женоподобными мужчинами; кроме того, в обоих романах актуализирован образ Венеры, не только в мифологическом аспекте, но и в связи с конкретными красавицами: Явдоха внешне вполне напоминает ожившую античную статую (*1,* 226); домработницу Наташу Николай Иванович прямо называет «Венерой» (*5,* 236, 382) — а в редакции 1938 г. она сама именует себя «принцессой Венерой» (Булгаков 1993а, с. 185). Это заставляет вспомнить об одном по-своему классическом литературном произведении, романе Л. Захер-Мазоха «Венера в мехах», главная тема которого — сладострастное унижение мужчины перед женщиной. Здесь воплощением Венеры, неутолимой и жестокой чувственности, становится женщина с «демонически прекрасными» рыжими волосами, у которой «глаза — словно две зеленые молнии» (Захер-Мазох 1993, с. 21). Героиня, впервые предстающая в романе «нагой, завернутой в меховой плащ» (там же, с. 13), говорит о своих античных «прообразах»: «Я хочу любить и жить, как любили и жили Елена и Аспазия» (там же, с. 23[33]; ср. в булгаковском романе фразу Наташи: «Ведь и мы хотим жить и летать!» — *5,* 235), — но имеет и более близких «предшественниц», появляясь, например, одетой в стиле «Екатерины Великой» (Захер-Мазох 1993, с. 62): ср. «царственную екатерининскую шею» Явдохи (*1,* 226). Характерно в образе героини Мазоха смешение сакрального и инфернального начал в эпизоде с влюбленным в нее молодым художником: «И вот он начал писать мадонну с рыжими волосами и зелеными глазами! Создать из этой породистой женщины образ девственности — на это способен только идеализм немца» (Захер-Мазох 1993, с. 91); впрочем, тот же юноша вскоре говорит: «У нас в Германии есть гора, <...> в которой она живет. Она — дьяволица» (там же, с. 94)[34].

---

[33] Ср. указание А. Амфитеатрова на античные «прототипы» героинь Мазоха — в первую очередь названа Мессалина, двоюродная сестра императора Нерона: «Родственное сходство характеров между ними очень заметно. <...> Чудовищные оргии Валерии Мессалины, дикости дам Неронова двора полны именно того мучительства и сладострастия, которые, под скромным флером, необходимым по условиям этики XIX века, пытались анализировать поэты "властных" женщин и порабощенных мужчин, и, между ними, ярче и последовательнее всех Захер-Мазох» (Амфитеатров 1911—1915, т. 5, с. 49, 162).

[34] В романе Мазоха встречаются и иные детали, заставляющие вспомнить о Булгакове: «Исповеди» Северина предпослан эпиграф из «Фауста» Гете; Гоголь назван «русским Мольером»; имеются аллюзии на образы Иродиады и Иоанна; герой, существующий на положении раба, в одном из эпизодов проливает красное вино на платье героини и на скатерть, подобно рабу булгаковского Пилата, и т. п. М. Золотоносов отмечает реминисценции из «Венеры в мехах» в комедии Булгакова «Зойкина квартира» — здесь уже фамилия главной героини, Пельц,

Примечательно, что героиню Мазоха зовут Вандой — как и жену домохозяина в «Белой гвардии». Рисуя семью Лисовичей, автор романа в какой-то мере ориентировался на реальные прототипы: супругу хозяина дома, в котором жили Булгаковы, звали Ядвигой Викторовной, поэтому в принципе не странно, что Булгаков дает жене Василисы польское имя; но показательно, что оно совпадает с именем героини «Венеры в мехах»[35], особенно с учетом стиля отношений между супругами, основанных на агрессивном соперничестве; неудивительно, что слабовольный инженер, чувствуя себя «истязаемым», пускается в комичные садомазохистские размышления: «Василисе мучительно захотелось ударить ее со всего размаху косо по лицу так, чтобы она отлетела и стукнулась об угол буфета. А потом еще раз, еще и бить ее до тех пор, пока это проклятое костлявое существо не умолкнет, не признает себя побежденным. Он — Василиса, измучен ведь, он, в конце концов, работает, как вол, и он требует, требует, чтобы его слушались дома. Василиса скрипнул зубами и сдержался, нападение на Ванду было вовсе не так безопасно, как это можно было предположить» (*1,* 365; вновь вспомним повесть «Вий», где герой до смерти избивает старуху-ведьму, которая затем мстит ему в образе панночки).

9

Наряду с образом «светлой героини / рыжей ведьмы», в булгаковском творчестве изначально намечен тип «черной», «роковой» женщины. Такова, например, соблазнительная демоническая (хотя и пытающаяся играть роль соблазненной «Евы») брюнетка в повести «Дьяволиада» (*2,* 32—35). В романе «Белая гвардия» мелькает образ некоей «Лельки» (*1,* 290) — по-видимому, проститутки, заразившей Русакова сифилисом; в восприятии Ивана эта женщина — инфернальное орудие «искусителя» Шполянского (*1,* 289—292) и, естественно, ассоциируется с черным цветом, как и сам «предтеча антихриста». Как ни странно, автор романа, который дал Елене Турбиной имя своей младшей сестры (Е. А. Светлаева была на 11 лет моложе его) — самой хорошенькой (по оценке Т. Кисельгоф) из четырех сестер Булгаковых, отдал ее «другое» семейное имя героине отнюдь не «светлой»: Елену Булгакову близкие звали Лелькой (Паршин

напоминает о романе Захер-Мазоха, немецкое название которого: «Venus im Pelz» (Золотоносов 1992, с. 95).

[35] При этом полное имя Василисиной жены, Ванда Михайловна, неожиданно напоминает имя матери самого автора «Белой гвардии», Варвары Михайловны: инициалы совпадают полностью, а «нерусское» имя Ванда может быть истолковано как «реализация» значения имени Варвара — «чужеземная».

1991, с. 33—34). В «журнальной» редакции романа форма «Леля» употребляется и по отношению к Елене Турбиной-Тальберг (Булгаков 1998, с. 243).

Среди героинь «Белой гвардии» черным цветом маркирована и «нездешняя», похожая на иностранку (*1,* 403) Ирина Най, у которой черные волосы (*1,* 400), а в «журнальной» редакции и «глаза <...> как черные цветы» (*1,* 532): «Ирина Най, вся в черном и траурном, худая, блекла рядом с пышной Еленой, отливающей холодом, и в елочных огнях казалась креповой свечой» (*1,* 526).

10

Однако основной женский тип в произведениях Булгакова связан с контрастным сочетанием цветов. Так, в романе «Белая гвардия», описывая Юлию Рейсс[36], повествователь подчеркивает в ее внешности двойной «колорит»; Турбин видит «светлые завитки волос и очень черные глаза близко» (*1,* 349), а затем «совершенно неопределенные волосы, не то пепельные, пронизанные огнем, не то золотистые, а брови угольные и черные глаза. <...> Не разберешь, что в глазах. Кажется, испуг, тревога, а может быть, и порок. Да, порок.

Когда она так сидит и волна жара ходит по ней, она представляется чудесной, привлекательной. Спасительница» (*1,* 353—354). Между прочим, такая внешность заставляет вспомнить строки «Евгения Онегина», описывающие жизнь героя летом в деревне: «Порой белянки черноокой / Младой и свежий поцелуй» (Пушкин 1974—1978, т. 4, с. 79); в «Белой гвардии» о Юлии говорится, что та «истерзана и смята поцелуями страстного Онегина» (*1,* 292).

Двойственная роль героини в судьбе старшего Турбина — «спасительница / губительница» — соотносит Юлию с мистериальной ролью Венеры, одновременно блудницы и святой (ипостаси вечерней и утренней Венеры); ср. образ «святой блудницы», распространенный в русской литературе. Вместе с тем обращает на себя отчество Юлии в «журнальной» редакции «Белой гвардии» — Марковна (*1,* 543). Впоследствии Булгаков изменил его, видимо, не желая акцентировать еврейское происхождение героини (поскольку ушел и мотив ее явного пособничества Шполянскому). Однако в свете «римского» подтекста романа это отчество актуализировало особый круг ассоциаций, причем, в соответствии с общей авторской стратегией, они оценочно «разнонаправлены»: связаны как с темой порока, сопутствовавшего «закату Рима», так и с коллизией возвышенной любви и братоубийственной розни. Образ булгаковской героини, во-первых, напоминает об истории дочери и внучки императора Августа — Юлии Старшей и Юлии Младшей; отцом последней был Марк Агриппа

[36] Л. Кацис предполагает, что фамилия героини указывает на Л. Рейснер (Кацис 1996, с. 172). О другом возможном реальном прототипе героини — Тинченко 1997, с. 171—172.

(ср.: «Юлия Марковна»); развратное поведение матери и дочери заставило Августа пойти на крайние меры: «Обеих Юлий, дочь и внучку, запятнанных всеми пороками, ему пришлось сослать» (Светоний 1993, с. 58). Юлия Старшая после Агриппы была замужем за Тиверием — отец от имени мужа дал ей развод (там же, с. 80); «разврат Юлии, засвидетельствованный древними историками, отличался каким-то нагло-вычурным характером, вызывающею страстью к огласке, жаждою скандала, болезненным задором посмеяться над общественным мнением и приличием» (Амфитеатров 1911—1916, т. 5, с. 19). На дочери Юлии Младшей, Агриппине (которую Август не захотел ни признавать, ни воспитывать), был женат Калигула (Светоний 1993, с. 110). Но, с другой стороны, можно вспомнить еще об одной Юлии — дочери Цезаря, которая была женой Помпея, находясь, таким образом, в драматичном положении посредницы между двумя враждующими лагерями гражданской войны. Она пользовалась всеобщей любовью, и после ее смерти (в родах) «народ силой заставил перенести тело на Марсово поле, скорее из сострадания к молодой женщине, чем в угоду Помпею или Цезарю» (Плутарх 1994, т. 2, с. 95). «Как Помпеем, так и Цезарем овладела великая скорбь, друзей же их охватило смятенье, потому что теперь распались узы родства, которое еще поддерживало мир и согласие в страдающем от раздоров государстве» (там же, с. 177—178). Характерно, что в пьесе «Иван Васильевич» подвыпивший Бунша дважды абсолютно немотивированно называет царицу Марфу Васильевну Юлией — сначала Владимировной, затем Васильевной (*3*, 459, 460).

Амбивалентный женский образ возникает и в пьесе «Блаженство», в черновике которой автор в поисках имени для героини «перебирал» имена мифологических богинь, ранее уже «задействованные» в системе символов его первого романа: «Аврора. Диана. Венера. Луна» (Булгаков 1994, с. 343); здесь в один ряд поставлены образы дня и ночи, зари утренней и вечерней. Характерно, что в эпилоге «Мастера и Маргариты» Николай Иванович, глядя на луну, тоже будет вспоминать о «Венере» (*5*, 382). В первой редакции «Блаженства» события в Блаженных Землях начинались с возвращения Авроры из путешествия на луну (Булгаков 1994, с. 351): «Согласно греческой мифологии, Эос (Аврора) — родная сестра Селены; таким образом, возвращение “розовоперстой” богини утренней зари из межпланетного путешествия — в своем роде технократический вариант древнего мифа» (Ерыкалова 1995, с. 74—75).

То, что Аврора из «Блаженства» ассоциировалась для Булгакова с Юлией «Белой гвардии», подтверждается тем, что имя первой и внешность второй соединились в образе героини романа «Записки покойника»: «Вытирая потный лоб, я стоял у рампы, смотрел, как художница из макетной — Аврора Госье[37] ходила по краю круга с измерительной рейкой, прикладывала ее к полу. Лицо Госье было спокойное, чуть печальное, губы сжаты. Светлые волосы Госье то загорались, точно их подожгли, когда она наклонялась к берегу рампы, то потухали и становились как пепел. И я размышлял о том, что все, что сейчас происходит, что тянется так мучительно, все получит свое завершение...» (*4*, 529—530). «Светлое видение Авроры Госье предвещает искупление всех страданий драматурга» (Смелянский 1989, с. 406), и очевидно, что если бы «Записки покойника» оказались продолжены, то отношения между автобиографическим главным героем и женщиной, чьей «предшественницей» оказалась любовница Алексея Турбина, составили бы одну из фабульных линий романа[38].

В судьбе главного героя «Белой гвардии» принимают равноправное участие «огненно-черная» Юлия[39] и «светлая» Елена: одна спасает Алексея от петлюровцев, другая вымаливает его спасение у Богородицы. Кстати, «мотив сверхъестественной помощи, вымоленной женщиной», соотносится со второй песнью «Ада» Данте (Андреев 1993, с. 154): здесь Вергилий сообщает герою-рассказчику, что был призван к нему на помощь женщиной — «столь прекрасной, / Что обязался ей служить во всем»; это Беатриче, посланная Лючией, которая, в свою очередь, была направлена Марией: «благодатная жена» «Судью склонила к милости» (Данте 1992, с. 13—15)[40]. Характерно, что в финале булгаковского романа «материнская» роль по отношению к главному герою как бы переходит от Елены к Юлии: Турбин дарит ей «браслет покойной матери» (*1*, 417).

Главная героиня «Мастера и Маргариты» сочетает обе функции героинь «Белой гвардии». Метафора «светлая королева» оказывается «реализованной» — после крема Азазелло тело Маргариты начинает излучать свет; ср. возглас Наташи: «Маргарита Николаевна! Ведь ваша кожа светится! <...> Атласная! Светится!» (*5*, 224—225). В то же время «ведьмовские» черты Маргариты обнаруживают ее «генетическую» связь с Юлией; эти женские персонажи изофункциональны

---

[37] Фамилия имеет французский облик и, возможно, связана с глаголом «gausser» — насмехаться, подтрунивать, издеваться. Кстати, французское происхождение позволяет сопоставить героиню «Записок покойника» не только с Юлией Рейсс, но и с Ириной Най, чей «экзотический» вид, с точки зрения Николки, делает ее похожей на иностранку. В образе Авроры Госье явно подчеркнута «нездешность»: она как бы не замечает кипящего вокруг скандала (*4*, 527—529). Ср. также мотив «королевской крови» героини романа «Мастер и Маргарита».

[38] Е. С. Булгакова, вспоминая о замысле «Записок покойника», излагала дальнейшее развитие линии Максудов — Аврора Госье: художница нравится герою, и Бомбардов уговаривает Максудова жениться. Вскоре героиня умирает от чахотки (Лакшин 1987, с. 22).

[39] Прослеживая в булгаковском романе реминисценции из произведений М. Кузмина, Л. Кацис подчеркивает сходство Юлии с одноименной героиней кузминского стихотворения «В саду» (см.: Кацис 1996, с. 166).

[40] Ср. также главных героинь пьес «Зойкина квартира» и «Адам и Ева»: «спасительная» функция подчеркнута уже их именами (Зоя, Ева), имеющими одинаковое этимологическое значение — «жизнь».

как одна, так и другая обретают любовников при «посредстве» демонических сил (при этом любовники — главные герои романов, автобиографические персонажи).

Как и внешность Юлии, портрет Маргариты создан с помощью интенсивного соединения «света» и «тьмы». В повествовании Мастера с ней устойчиво связывается контрастное сочетание двух цветов — желтого и черного: «Она несла в руках отвратительные, тревожные желтые цветы. <...> И эти цветы очень отчетливо выделялись на черном ее весеннем пальто. Она несла желтые цветы! Нехороший цвет» (*5,* 136). Этот «цвет измены» (ср. «букеты-веники», которые поклонники «таскали» рыжей Елене Турбиной) предстает в романе как символ супружеской неверности — и одновременно мольбы о любви: «Она-то, впрочем, утверждала впоследствии, <...> что любили мы, конечно, друг друга давным-давно, не зная друг друга, никогда не видя, и что она жила с другим человеком... и я там, тогда... с этой, как ее... <...> Так вот, она говорила, что с желтыми цветами в руках она вышла в тот день, чтобы я наконец ее нашел» (*5,* 137). Говоря о желтом и черном цветах, Мастер смотрит на луну, и это лишний раз подчеркивает, что подобное сочетание цветов аналогично виду полной луны на ночном небе. Как уже отмечалось, цвето-световая символика образа Елены в «Белой гвардии» заставляет вспомнить не только о том, что сестра мифологических близнецов — светлая богиня, связанная с Афродитой, но и о том, что Елена / Диана предстает олицетворением луны[41].

Луна в романе «Мастер и Маргарита», по подсчетам исследователей, упоминается 134 раза (см.: Докукина-Бобель 1992, с. 38). Лунный свет здесь довольно разнообразен по колориту: серебристый (*5,* 230, 237, 310); зеленоватый (*5,* 276); зеленый (*5,* 369; ср. в повести «Роковые яйца» «обманчивые, зеленые» лунные ночи — *2,* 91) — белый (*5,* 381). Лунная дорога, которую видит прокуратор во сне, — голубая (*5,* 309, 310). Однако доминирующим все же является цвет «зрелой» (*5,* 381) луны — «позлащенной» (*5,* 47) или «золотой» (*5,* 367, 381).

Само имя героини, чей образ связан с лунарной символикой, имеет фольклорно-мифологическую мотивировку. А. Веселовский отмечает, что в народной традиции ряд сакральных женских образов оказывается генетически связан с Дианой: «Таковой является и в средневековом и в современном народном ве-

[41] «Связь Дианы с олицетворением двух мужей в одном — как с Янусом, так и с Вирбием — весьма древняя. Именно на ней основывается и ее сопряженность с Касторами, двумя братьями-близнецами, половинками одного яйца. Их культовая близость с Дианой подтверждается многочисленными изображениями Касторов вместе с Луной-Дианой, а также тем, что храм Диоскуров помещался в местечке, названном по имени Фебы (Луны) — Фебайон, в одном из районов Терапны, города Елены, отождествленной с Артемидой-Дианой» (Дмитриев 1994, с. 184).

ровании Богородица; но рядом с ней на Западе Св. Маргарита, в Греции (например, в Афинах) — Марина» (Веселовский 1880, с. 100). «Булгаков использует лунный символизм этого имени, который связан с водой, с живым потоком текущего сознания, с Луной, которой дано управлять водами и временем в их конкретном и иероглифическом значениях; Маргарита — жемчужина — вода — луна — это цепь символов, которые олицетворяют Женщину в мировой культуре» (Докукина-Бобель 1992, с. 40). Кстати, возможно, что этимология имени обыграна Булгаковым в комичной сцене, когда Маргарита, уже ставшая ведьмой, сидит обнаженная в лунном свете и кокетничает с нижним жильцом (*5,* 225); учитывая дальнейшую судьбу Николая Ивановича, допустимо усмотреть здесь «реализацию» евангельского афоризма «не мечите жемчужин перед свиньями» (Матф. 7: 6): Margarita ante porcum — «жемчужина» перед «боровом»[42].

Связь образов луны и Богородицы, возможно, подчеркнута в финальном эпизоде «романа Мастера», где изображен уснувший на рассвете Пилат: «Луна быстро выцветала, на другом краю неба было видно беловатое пятнышко утренней звезды» (*5,* 321). Образ «утренней звезды» во всех булгаковских контекстах ассоциируется со словами Христа: «Я есмь <...> звезда светлая и утренняя» (Откр. 22: 16). Подобный «парный» образ Богородицы и воскресшего Христа (но без астральной символики) — в финале романа «Белая гвардия», в сцене молитвы Елены за Алексея (*1,* 411).

В то же время героиня романа «Мастер и Маргарита» явственно соотносится с луной как раз с момента актуализации «инфернального» начала — превращения ее в ведьму; характерно замечание о том, что «лунный свет ее приятно согревал» (*5,* 240): «луна — солнце мертвых» (Карр 1858, с. 145). Как и в пьесе «Блаженство», образ лунного Элизиума в романе связан с хтоническим началом (ср. наблюдения над функциями мифологемы Вальпургиевой ночи в обоих произведениях: Ерыкалова 1995, с. 78—79).

11

В качестве дополнительного аргумента в пользу тезиса об амбивалентности булгаковских женских образов можно привести ряд наблюдений над героинями, носящими имя Анна: в произведениях Булгакова оно распространено весьма широко и по частотности использования стоит едва ли не на первом месте. Совершенно очевидно, что из этих героинь одни выступают в качестве объектов соблазна для «демонических» персонажей, другие, напротив, сами воплощают

[42] Ср. в пьесе «Адам и Ева» реплику Пончика-Непобеды: «Ох, до чего верно сказал покойный Аполлон Акимович на диспуте: не мечите вы, товарищи, бисера перед свиньями!» (*3,* 358) — слова Христа отданы здесь пародийному двойнику «солнечного» бога.

агрессивное, «ведьмовское» начало. Характерно, что почти все женщины с этим именем занимают невысокое социальное положение, причем персонажи из первой группы имеют «служебные» должности (прислуга и т. п.), второй — нет.

К первой, «страдательной», группе прежде всего принадлежит горничная Анюта в романе «Белая гвардия». Находящийся с ней в связи Мышлаевский наделен явно «инфернальными», прямо-таки «воландовскими» чертами: «Глаза, даже в полутьме сеней, можно отлично узнать. Правый в зеленых искорках, как уральский самоцвет, а левый темный <...> пальто Мышлаевского обвило Анюту, и очень знакомый голос шепнул:

— Здравствуйте, Анюточка... Вы простудитесь... А в кухне никого нет, Анюта? <...>

— Виктор Викторович, пустите, закричу, как бог свят, — страстно сказала Анюта и обняла за шею Мышлаевского, — у нас несчастье — Алексея Васильевича ранили...

Удав мгновенно выпустил» (*1,* 356).

В «журнальной» редакции Анюта оказывается беременной (*1,* 545); эта деталь связывает ее с другой булгаковской Анной — героиней пьесы «Блаженство», секретаршей Радаманова, которая, судя по всему, пребывает в весьма близких отношениях с Милославским (персонаж, типологически близкий Мышлаевскому: сходны даже их фамилии); во всяком случае, Милославский, улетая из Блаженства, говорит ей: «Если будет мальчик — назови его Жоржем! В честь меня!» (*3,* 418). В пьесе «Адам и Ева» домработница Аня на вопрос Евы: «Почему вы не выходите замуж, если вам уж так хочется?» — отвечает: «Все мерзавцы попадаются, Ева Артемьевна! Всем хорошие достались, а мне попадет какая-нибудь игрушечка, ну как в лотерее! И пьет, сукин сын! <...> Бандит с гармоникой. Нет, не распишусь. <...> И Баранову обманул, алименты ей заставили платить[43]. Это же не жизнь!» (*3,* 328). Обращает на себя внимание и образ фельдшерицы Анны Кирилловны в рассказе «Морфий», тоже становящейся «тайной женой» (*1,* 159) героя: характерно, что по специальности она акушерка (*1,* 157). Героиня всецело зависит от Полякова, порабощенного морфием; ср. его реплику: «Погубил я только себя. И Анну» (*1,* 175). Прямых «змеиных» мотивов в рассказе нет, однако стоит отметить, что в практике самого Булгакова наркотики, по-видимому, вызывали галлюцинаторные образы змеи[44].

[43] Ср. и самохарактеристику Маркизова — на предположение Ефросимова, что он был женат три раза, тот отвечает: «Какое там три раза! Меня по судам затаскали, ну, заездили буквально» (*3,* 354).

[44] Л. Паршин высказывает предположение, что создание в 1913 г. рассказа «Огненный змей» могло быть связано с употреблением кокаина (Паршин 1991, с. 155). Ср. также воспоминания Т. Кисельгоф о периоде 1917 г., когда Булгаков был болен морфинизмом (к этому времени относится фабула рассказа «Морфий»): «Он даже пробовал писать в этом состоянии <...> Знаю только, что женщина и змея какая-то там...» (цит. по: Паршин 1991, с. 48, 156). Л. Паршин предполагает, что речь идет о рассказе «Зеленый змий», упоминаемом в письме Булгакова к Н. Земской от апреля 1921 г. (*5,* 395).

Сто́ит упомянуть и об эпизодической героине последнего булгаковского романа, «красавице Анне Ричардовне» (*5,* 183) — секретарше и любовнице председателя зрелищной комиссии Прохора Петровича, испытавшей тяжелое потрясение вследствие замены «Проши» (*5,* 184) его костюмом.

Обратимся теперь ко второй («агрессивной») группе булгаковских героинь, носящих имя Анна, а вернее — «Аннушка». Собственно, здесь во всех случаях изображена одна и та же женщина — склочная и безмозглая коммунальная «ведьма»[45]. В рассказе «№ 13. — Дом Эльпит-Рабкоммуна» это «бич дома Пыляева Аннушка» (*2,* 248), из-за которой дом сгорает; думается, фамилия героини намекает на ее связь со стихией огня («Пыляева» / «Пылаева»), тем более что соседку Булгакова, послужившую прототипом данного персонажа, звали Анной Горячевой (см.: Паршин 1991, с. 94). Имя мелькает в фельетоне «Самогонное озеро»: «В 8 час. вечера, когда грянул лихой матлот и заплясала Аннушка, жена встала с дивана и сказала:

— Больше я не могу. Сделай что хочешь, но мы должны уехать отсюда» (*2,* 324); ср. в романе «Записки покойника»: «Из кухни доносится ругань Аннушки» (*4,* 403). Наконец, в романе «Мастер и Маргарита» возникает образ «Чумы-Аннушки», «что в среду разлила, на горе Берлиоза, подсолнечное масло у вертушки» (*5,* 286); внешняя вовлеченность в «дьявольский замысел» словно придает этой «дуре с Садовой» (*5,* 89) некие инфернальные черты.

Однако несколько женских персонажей с именем «Анна» выпадают из намеченной нами схемы. Во-первых, это покойная мать Турбиных, Анна Владимировна, о которой практически ничего конкретного сказать невозможно. Столь же неотчетлив в романе «Мастер и Маргарита» образ бывшей хозяйки «нехорошей квартиры», вдовы ювелира Анны Францевны де Фужере (*5,* 75); можно лишь отметить, что ее имя заставляет вспомнить как о хозяйке магазина «Парижский шик» мадам Анжу, так и о матери полковника Най-Турса — Марье Францевне. И уж тем более неразличим облик некоей «Нюры», чье имя вырезано на спинке скамейки[46] (*5,* 220), на которой происходит первый разговор Маргариты и Азазелло; впрочем, сближение этих трех имен может читаться как намек на будущее объяснение Азазелло с Аннушкой по поводу золотой подковы, оброненной Маргаритой (*5,* 288).

[45] Тип этот возникает в булгаковских произведениях еще в начале 1920-х годов; с середины 1920-х годов в окружении Булгакова появилась женщина, которую все звали «Аннушкой», — А. И. Толстая (внучка Л. Толстого), жена близкого друга писателя, П. Попова.

[46] Кстати, с этим именем вполне традиционно рифмуется слово «дура», которое раздраженный Азазелло бросает в спину своей непонятливой собеседнице (*5,* 219).

Глава VII

СИМВОЛИКА ПРИРОДНЫХ ОБЪЕКТОВ

Символическими значениями в произведениях Булгакова наделяются достаточно устойчивые группы «естественных», природных объектов: это, прежде всего, отдельные элементы человеческого тела; во-вторых, животные и птицы; наконец, природные стихии и небесные тела. Отмеченные образы лишь крайне редко функционируют у Булгакова без символической «нагрузки» (как просто детали портрета, пейзажа и пр.); в подавляющем большинстве случаев «природные» объекты обнаруживают связь с философской проблематикой.

1

Анализируя символику элементов тела, можно увидеть, что преимущественное внимание писателя привлекают две сферы человеческого организма, две телесных «кульминации»: голова и половые органы. Так, в «Дьяволиаде» и «Роковых яйцах» яйцо — одновременно символ головы и органов размножения; в «Собачьем сердце» гипофиз и семенные железы определяют личность. Возникающие здесь коллизии можно было бы свести к двум основным типам — «декапитация» и «кастрация», каждый из которых по-своему связан с темой психопатологии[1]. Чаще всего речь идет о неких противоестественных трансформациях природного начала, случайных или намеренных.

Говоря о мотиве крови в произведениях Булгакова, мы отмечали, что это слово чаще всего актуализирует не одно, а два значения. С одной стороны, устойчива мысль о том, что история строится «на крови»: пролитая кровь, по сути, выступает аналогом текущего времени. Так, Б. Гаспаров замечает, что распространенный в ранних произведениях Булгакова образ кровавого пятна на снегу трансформируется в последнем романе в образ «белого плаща с кровавым подбоем» (Гаспаров 1994, с. 71), становясь зна́ком «кровавой» подоплеки всякой чистоты.

[1] Развернутый психоаналитический портрет Булгакова был бы чрезвычайно полезен и интересен; на сегодняшний день существуют лишь подступы к подобному исследованию (см., напр.: Паршин 1991, с. 150—162).

С другой стороны, реализации той же идеи служит понимание «крови» как «породы»: кровь символизирует благородное происхождение и многовековой отбор (о возможных источниках интереса Булгакова к данной теме — Кораблев 1997а, с. 109—115). Заметим, что данный мотив никогда не относится к явно «автобиографическому» персонажу, но всегда оказывается косвенно связан с его судьбой.

Например, в романе «Белая гвардия» в образах «светлого рыцаря» Ная и членов его семьи довольно отчетливо проявлена «французская» тема (Каганская 1991, с. 99): сама фамилия представляется отчасти связанной с французским языком (tours = башни). Имя матери Ная, Мария Францевна, ассоциирует ее с Марией Французской, скорее всего, Антуанеттой, поскольку подчеркнуты связи с эпохой Великой французской революции. Ирина Най похожа на иностранку (*1,* 403); кроме того, в «журнальной» редакции она картавит (*1,* 526—532), «грассирует» на французский манер, как и сам Най. «Нездешность» и аристократизм, подчеркнутые в родственниках Най-Турса, соотносятся с тем, что, как сообщает Алексею Турбину Жилин, полковник после смерти оказывается «в бригаде крестоносцев» (*1,* 233). Однако явно «рыцарские» черты видим и в облике профессора Преображенского: ср. «остроконечную бородку[2] и усы седые, пушистые и лихие, как у французских рыцарей» (*2,* 122), «ястребиный нос» (*2,* 135) профессора; в сцене ночного разговора с Борменталем Преображенский «похож на французского древнего короля» (*2,* 192); вспомним и романс, фразу из которого («От Севильи до Гренады») он постоянно напевает и который вполне соответствует «рыцарской» тематике («серенады», «стук мечей», кровь, льющаяся «за прелестных дам», и т. п.). Наконец, рыцарем (по-видимому, тоже французским) оказывается в романе «Мастер и Маргарита» персонаж, выступавший «под именем Коровьева-Фагота» (*5,* 368).

Подтекстный мотив «крови» в первом булгаковском романе звучит применительно к Юлии; характерные черты ее внешности (светлые волосы и черные глаза) и связи с «лермонтовской» эпохой («эполеты сороковых годов») заставляют вспомнить характеристику Печорина: «Несмотря на светлый цвет его волос, усы его и брови были черные — признак породы в человеке, так, как черная грива и черный хвост у белой лошади» (Лермонтов 1969, т. 4, с. 236); ср. также в «Записках покойника» французское имя Авроры Госье, образ которой, как уже отмечалось, «генетически» восходит к образу Юлии. Героиня последнего романа Булгакова тоже связана с подобными мотивами; как объясняет Маргарите Коровьев: «Вы сами — королевской крови. <...> Ах, королева, <...> вопросы крови — самые сложные вопросы в мире! <...> Я ничуть не погрешу, если, говоря об этом, упомяну о причудливо тасуемой колоде карт. <...> Одна из французских

[2] Кстати, у Борменталя тоже «черная острая бородка» (2, 130).

королев, жившая в шестнадцатом веке, надо полагать, очень изумилась бы, если бы кто-нибудь сказал ей, что ее прелестную праправнучку я по прошествии многих лет буду вести под руку в Москве по бальным залам» (*5,* 244—245); до этого Маргариту именуют «светлой королевой Марго» (*5,* 238). Конечно, Булгаков не воспевает аристократизм как нечто самоценное; для него «кровь», «порода» — это осмысленная причастность человека к «большому» историческому времени, как бы ощущение собственного присутствия уже в далеком прошлом. Воланд, обнаружив, что Маргарита аристократически вежлива, «замечает как бы про себя»: « — Да, прав Коровьев. Как причудливо тасуется колода! Кровь!» (*5,* 247). Затем следует его реплика «неизвестно к чему»: «Кровь — великое дело» (*5,* 251), — и начинается эпизод с глобусом, в котором слово «кровь» звучит уже в ином смысле, как синоним смерти[3]. Вспомним, что перед началом бала и во время него Маргариту дважды моют кровью (*5,* 253, 262): лишь ее животворная сила позволяет гостям бала некоторое время существовать во плоти и не «захиреть» (Гаврюшин 1995, с. 30). С другой стороны, мотив «крови» объединяет темы причастия и вампиризма: ср. доставшийся Варенухе «поцелуй» Геллы; целование гостями бала колена и руки Маргариты; мифологию поцелуя в связи с образом «Иуды» (барон Майгель).

Тема «крови» как благородного происхождения приобретает у Булгакова и пародийную окраску. Так, в романе «Белая гвардия» наиболее «аристократич-

[3] В связи с символикой крови в булгаковских произведениях уместно вновь напомнить о рассказе Л. Андреева «Красный смех». Можно также отметить вероятное влияние новеллы Эдгара По «Маска Красной смерти» — где, например, детали интерьера замка напоминают описание «ювелиршиной комнаты» в романе «Мастер и Маргарита»; ср.: «Против каждого окна стоял массивный треножник с пылающей жаровней, и огни, проникая сквозь стекла, заливали покои цветными лучами, отчего все вокруг приобретало какой-то призрачный, фантастический вид» (По 1984, с. 263); «Сквозь цветные стекла <...> лился необыкновенный, похожий на церковный, свет. В старинном громадном камине, несмотря на жаркий весенний день, пылали дрова» (*5,* 199). Что касается главных героев рассказа По, то образ действий Маски Красной смерти в кульминационной сцене гибели принца Просперо «предшествует» поведению Абадонны в эпизоде убийства Майгеля; ср.: «Принц бежал с обнаженным кинжалом в руке, и, когда на пороге черной комнаты почти уже настиг отступающего врага, тот вдруг обернулся и вперил в него взор. Раздался пронзительный крик, и кинжал, блеснув, упал на траурный ковер, на котором спустя мгновение распростерлось мертвое тело принца. <...> Один за другим падали бражники в забрызганных кровью пиршественных залах» (По 1984, с. 266—267); «Абадонна оказался перед бароном и на секунду снял свои очки. В этот же момент что-то сверкнуло огнем в руках Азазелло, что-то негромко хлопнуло как в ладоши, барон стал падать навзничь, алая кровь брызнула у него из груди и залила крахмальную рубашку и жилет» (*5,* 266). Отметим, что с последними словами рассказа По: «мрак, Гибель и Красная смерть» (По 1984, с. 267), — перекликаются и заключительные слова рассказа Бунина «Господин из Сан-Франциско»: «мрак, океан, вьюгу».

ным» в турбинской компании представлен Мышлаевский; ср.: «Голова эта была очень красива, странной и печальной и привлекательной красотой давней, настоящей породы и вырождения. <...> Подбородок косовато срезан так, словно у скульптора, лепившего дворянское лицо, родилась дикая фантазия откусить пласт глины и оставить мужественному лицу маленький и неправильный женский подбородок» (*1,* 189). К тому же герой будто бы прибегает к старинному дворянскому «средству», гарантирующему от вырождения: заводит роман с горничной; правда, их ребенку не суждено появиться на свет (*1,* 546). Но «аристократ» Мышлаевский предстает и наибольшим «демократом»: у него вполне простонародные манеры и вкус; он по-своему сочувствует большевикам (ранее отмечалось, что автор «Белой гвардии» своеобразно «отождествляет» Мышлаевского с часовым-красноармейцем у бронепоезда). Весьма комично реализован мотив «крови» в повести «Собачье сердце», где Шарик, размышляя о причинах своего неожиданного «возвышения», подозревает тайну в духе Дюма[4]: «Я красавец. Быть может, неизвестный собачий принц-инкогнито, — размышлял пес, <...> — очень возможно, что бабушка моя согрешила с водолазом» (*2,* 147); «Окончательно уверен я, что в моем происхождении нечисто. Тут не без водолаза. Потаскуха была моя бабушка, царство ей небесное, старушке» (*2,* 208). Конечно, здесь прямо предвосхищена реплика Коровьева: «Если бы расспросить некоторых прабабушек, и в особенности тех из них, что пользовались репутацией сиренниц, удивительнейшие тайны открылись бы, уважаемая Маргарита Николаевна» (*5,* 244—245).

Наконец, тема «крови» реализуется как прямая защита персонажем своего благородного происхождения — или, напротив, решительного отказа от него (и, соответственно, от предков). Например, Обольянинов в «Зойкиной квартире» не может понять определения «бывший граф»: «Я говорю — простите... Что это значит — "бывший граф"? Куда я делся, интересно знать? Вот же я стою перед вами» (*3,* 88—89). «Кровь» не может исчезнуть иначе как вместе с человеком, ее «состав» не меняется в зависимости от социальной конъюнктуры. Поэтому в пьесах «Блаженство» и «Иван Васильевич» особенно гротескно выглядит Бунша-Корецкий — «князь и секретарь домоуправления» (*3,* 381), который категорически отказывается от титула: «Я уж доказал, Евгений Николаевич, что я не князь, и вы меня не называйте князем. <...> Вот документы, удостоверяющие, что моя мама изменяла папе и я сын кучера Пантелея. Я и похож на Пантелея» (*3,* 384—385, 429). Примечательно, кстати, что персонаж булгаковской пьесы «Александр Пушкин» князь П. Долгоруков в реальности был одним из крупных специалистов именно в вопросах «крови», т. е. в генеалогии; его известность в этой области началась с выпущенной в 1843 г. за границей под именем графа

[4] Ср. в «Зойкиной квартире» фразу Аметистова о «тайнах своего деторождения» (*3,* 118).

Д'Альмагро скандальной книги «Notice sur les principales familles de Russie»: в ней были обнародованы сведения, компрометировавшие многих родовитейших дворян с точки зрения «чистоты» их происхождения.

Мотив «крови» как «породы» проявлен в булгаковских произведениях и в ситуациях, когда безотчетное, иррациональное действие персонажа оказывается обусловлено лишь «генетически» и как таковое обнажает истинную сущность человека, подоплеку его характера: Рокк перед змеей инстинктивно выступает как музыкант; Шариков, даже считая себя человеком, не может совладать с ненавистью к котам; а Иван Бездомный, настрочивший «антирелигиозную» поэму, после встречи с «консультантом» хватается за иконку.

2

Что касается «репродуктивной» темы, то можно отметить довольно значительное число фабульных мотивов, связанных с кризисом или крахом производящей способности. Во-первых, обращает на себя внимание интерес писателя ко всевозможным сексуальным «девиациям» (чаще всего представленным в травестированном виде); в этом тоже своеобразно реализуется тема «крови».

Целый ряд булгаковских персонажей связан с пародийным мотивом «транссексуальности». В романе «Белая гвардия» это, конечно, хозяин дома № 13: «Тайна и двойственность зыбкого времени выражалась прежде всего в том, что был человек в кресле вовсе не Василий Иванович Лисович, а Василиса. <...> Вначале двор номера тринадцатого, а за двором весь город начал называть инженера Василисой, и лишь сам владелец женского имени рекомендовался: председатель домового комитета Лисович» (*1,* 201—202). И хотя повествователь комично «защищает» инженера: «В зеленой тени он чистый Тарас Бульба. Усы вниз, пушистые — какая, к черту, Василиса! Это мужчина» (*1,* 203), — да и в сцене с Явдохой герой проявляет явно мужские инстинкты (*1,* 226—227), но все же в нравственно-волевой сфере Василиса вполне «беспол», и его поведение в сцене ограбления — лишнее тому доказательство. Яркая деталь содержится в разговоре Василисы и Явдохи с Карасем; здесь Булгаков как бы заставляет инженера «проговориться» о том, что он, в сущности, не мужчина: «Что вам стоит? Ванда Михайловна чайком вас напоит — удобно уложим. Очень просим и завтра тоже. Помилуйте, *без мужчины в квартире!* (курсив наш. — *Е. Я.*)» (*1,* 378).

Мотив смены «онтологического статуса» как «перемены пола» в «чистом» виде проявляется в комедии «Зойкина квартира», где Обольянинов, «бывший граф», с тоской рассказывает об эпизоде, в котором усматривает символическое воплощение собственной судьбы: «Я еду к вам в трамвае мимо зоологического сада и вижу надпись: "Сегодня демонстрируется бывшая курица". Меня настолько это заинтересовало, что я вышел из трамвая и спрашиваю у сторожа: "Скажите, пожалуйста, а кто она теперь, при советской власти?" Он отвечает: "Кто?" Я говорю: "Курица". Он отвечает: "Она таперича пятух". Оказывается, какой-то из этих бандитов, коммунистический профессор, сделал какую-то мерзость с несчастной курицей, вследствие чего она превратилась в петуха» (*3,* 89). Из того же ряда, например, комичные страдания Мертвого тела (кстати, персонажа зовут Иваном Васильевичем), которое не может обнаружить ни одной дамы: «К кому ни ткнешься, все не мадам, да не мадам… а сулили девочек» (*3,* 133), — и не верит ничьим увещеваниям:

«Р о б б е р. Боже мой, Иван Васильевич! Нарезался как зонтик. <…> Ты посмотри, какие женщины!

М е р т в о е т е л о. Да, спасибо. (*Указывает на манекен.*)

Р о б б е р. Иван Васильевич, постыдись! <…>

М ы м р а. Негодный, я буду вашим спутником, хоть вы этого не заслужили.

М е р т в о е т е л о. Пойди ты от меня к черту. Ты предатель!

М ы м р а. Противный, вы не узнаете меня? Я сидела рядом с вами за ужином.

М е р т в о е т е л о. Ну и что ж, что сидела? И она сидела. (*Указывает на Аметистова.*) А какой толк?» (*3,* 134).

Соответственно, в повести «Собачье сердце» основной фабульный мотив «преображения / воскрешения» осложнен темой «андрогинизма»: образ «персикового юноши» (*2,* 187) словно представляет собой пародию на платоновского андрогина (МНМ, т. 1, с. 358), а в еще большей степени — на Христа-«мужеделу», в духе идей Мережковского и Бердяева[5]. Пародийный булгаковский «богсын» Шариков получает документы из рук «андрогина-гермафродита» (*2,* 187).

---

[5] Ср.: «Софийность человека связана с его андрогинностью. <...> Вечная женственность как основа мира иного, освобожденного от греха, не должна рождать от мужчины через сексуальный акт. Вечная женственность несет с собой избавление от природной необходимости <...> В половой жизни, возникающей из жажды наслаждения и удовлетворения, торжествует не личное задание, а интересы рода, продолжение рода. <...> Личность не может победить смерть и завоевать вечность на почве родовой связи. Она должна родиться к жизни в новом человечестве. Ведь отношение родителей к детям все еще — биологически-зоологическое. В этом человек слишком походит на курицу или собаку (! — *Е. Я.*) <...> В Новом Завете открывается выход сознавшей себя личности из рода, из родовой необходимости. <...> Колеблется ныне натурализм пола, "естественные" его нормы. Кризис рода — самое мучительное в жизни нового человечества, в кризисе этом рвется человек к свободе из родовой стихии, к новому полу. Никогда еще не были так распространены всякие уклоны от "естественного", рождающего пола, никогда не было такого ощущения и осознания бисексуальности человека. "Естественные", твердые границы женского и мужского стушевываются и смешиваются. То, что принято называть "извращениями" пола, утончается и углубляется. Становится возможной постановка вопроса о том, естествен ли в высшем смысле этого слова, нормален ли рождающий, родовой пол с его сексуальным актом? Не есть ли аномалия сам сексуальный акт? Лишь в нашу переходную эпоху можно серьезно в этом усомниться. <...> Никогда еще не было

В пьесе «Бег» пародийным «гермафродитом» оказывается странная героиня — «дама, существующая исключительно в воображении генерала Чарноты» (*3*, 216): Чарнота, дожидающийся своих, вынужден играть роль женщины по фамилии Барабанчикова, да еще беременной. Ср. в первой редакции «Бега» его реплику, адресованную Голубкову: «Смотришь, петербургский житель? Никогда не видел, как кавалерийские генералы рожают? Ну, больше и не увидишь!» (Булгаков 1990а, с. 417). Уже в Константинополе Люська обращается к Чарноте следующим образом: «А, здравия желаю, ваше превосходительство! Бонжур, мадам Барабанчикова!» (*3*, 256). В первой редакции пьесы слова Хлудова плачущему Голубкову: «Не сметь надрываться! Хóдите в мужском платье, ведите себя мужчиной!» (Булгаков 1990а, с. 442) — как бы ставят пол в зависимость от костюма, а не наоборот.

В комедии «Полоумный Журден» встречаем комичный диалог между Юбером, исполняющим роль г-жи Журден, и Бежаром:

«Ю б е р. Я не позволю сделать мою дочь несчастной! Кто рожал ее?

Б е ж а р. Я ро… тьфу! ты!.. испугала меня! Ты ее рожала, отстаньте от меня!» (*4*, 143). Причем, поскольку булгаковская «мольериана» — это не просто «театр в театре», но театр, так сказать, «анфиладной» структуры (на сцене репетируется пьеса, персонажи которой, в свою очередь, разыгрывают комедию), то немудрено, что Бежар в итоге запутывается в сюжетах, в мужчинах и женщинах, а вместо роли Журдена начинает «играть себя»; поэтому театральная иллюзия повергает его в комический ужас: «Нет, нет! Все на свете обман! (*Юберу.*) Не верю,

сознано окончательно, что религия Христа обязывает признать "естественную" жизнь пола ненормальной, "естественный" сексуальный акт — извращением. <...> Новый человек есть прежде всего человек преображенного пола, восстанавливающий в себе андрогинический образ и подобие Божье <...> Тайна о человеке связана с тайной об андрогине. <...> Но священная мистическая идея андрогинизма имеет свое опасное, карикатурное подобие в гермафродитизме. <...> Всего менее можно искать в феминистическом движении "последних людей" андрогинической тайны соединения. Женщина механическим подражанием из зависти и вражды присваивает себе мужские свойства и делается духовным и физическим гермафродитом, то есть карикатурой, лжебытием» (Бердяев 1989, с. 405, 408, 410, 412, 413, 415, 418). «Стремление смешать полы и полярности вообще характерно для Серебряного века. Новое религиозное сознание пыталось соединить мужское и женское, природное и культурное, земное и небесное в единых мистико-эротических образах. Врубель тоже превратил лермонтовского Демона, в оригинале противопоставленного Тамаре, но пользующегося ее обществом, в одинокого андрогинного Демона — "дух, соединяющий в себе мужской и женский облик". Чуждавшемуся демонизма Иннокентию Анненскому молодой Блок и сам виделся в "обличьи андрогина". "Демон сам с улыбкой Тамары", — таким Блока видела Ахматова. <...> В 1918 году, в записях до и после "Двенадцати" и в самой поэме, Христос Блока тоже приобретает женственные, а точнее — андрогинные черты» (Эткинд 1996, с. 73—74).

что ты моя жена! (*Срывает женский наряд с Юбера.*) Конечно, нет, это Юбер! Я действительно, кажется, схожу с ума! Держите меня!» (*4*, 155).

Что касается «Кабалы святош», то здесь основной конфликт связан с мотивом невольного инцеста. Недаром статья «Внешний блеск и фальшивое содержание», появившаяся в «Правде» 9 марта 1936 г., «на 70% трубит на одну шестую часть суши о неприемлемой для советского драматурга и зрителя натуралистической аморальности сюжета, об археологии семейно-генетической линии главного героя, о кровосмесительных связях Мольера, выведенных на сцене московского академического театра. <...> В атмосфере триумфа мелкобуржуазных взглядов российского мещанства, пришедшего к власти, жупел половой перверсии был безотказным прокурорским доказательством вины. Политическая аномалия ассоциировалась с аномалией половой» (Максименков 1997, с. 185). Ср. дневниковую запись Е. Булгаковой 18 апреля 1936 г.: «М. А. с Рафаловичем и Горчаковым говорил о "Мольере". Хотят возобновить спектакли. Просят небольших поправок — смягчить по линии кровосмесительства» (Булгакова 1990, с. 119).

Уже отмечалось, что данный мотив присутствует и в драме «Александр Пушкин»; добавим, что в ней автор актуализирует тему гомосексуализма: он не просто подчеркивает «женственность» Геккерена, отцовское отношение которого к приемному сыну более подходит на «материнское», но и прямо намекает на гомосексуальные отношения между ними; в составленном Булгаковым «досье» на Дантеса, приложенном к письму Вересаеву от 21 мая 1935 г., приводится ряд соответствующих выписок из воспоминаний современников Пушкина (см.: Булгаков 1997, с. 378)[6]. Ср. реплику Геккерена в пьесе: «Я люблю вещи, как женщина — тряпки», — и его горестный монолог: «Зачем ты это сделал, Жорж? Как хорошо, как тихо мы жили вдвоем. <...> Зачем ты разрушил наш очаг? Лишь только в доме завелась женщина, я стал беспокоен, у меня такое чувство, как будто меня выгнали из моего угла. Я потерял тебя <...> Я ненавижу женщин». И

[6] В своей вышедшей в 1937 г. книге «Спутники Пушкина» Вересаев писал о Геккерене: «Он никогда не был женат, не имел в жизни романов с женщинами. Но рассказывали, что он большой приверженец однополой любви, что вокруг него группируются великосветские молодые люди самого наглого разврата <...> Если бы даже целый ряд свидетельств не говорил вполне определенно о противоестественных склонностях Геккерена, то уже одно его отношение к Дантесу должно было бы нас убедить в их существовании. Ни один самый любящий отец не мог бы относиться к родному сыну так, как черствый, эгоистический Геккерен к молодому человеку, случайно подобранному им в захолустном немецком городке. Это была не отцовская любовь. Это была страстная влюбленность стареющего человека, любовь самозабвенная и безоглядная, все готовая отдать за ответную любовь любимого существа. <...> Все для возлюбленного он готов был сделать. И с горечью Геккерен сознавал, что не встречает в Дантесе такого же беззаветного к себе чувства» (Вересаев 1993, т. 2, с. 518—519).

весьма многозначительно звучит ответная реплика Дантеса на последнюю фразу: «Ради бога, не думайте, что я об этом забыл. Я это знаю очень хорошо» (*3*, 493). Характерно, что в сцене чтения Геккереном Строганову оскорбительного пушкинского письма автор пьесы заставляет барона процитировать из довольно большого реального текста (см.: Пушкин 1974—1976, с. 315—317) лишь те строки, которые должны унизить мужское достоинство Геккерена: «Вы отечески сводничали вашему сыну... подобно старой развратнице, вы подстерегали мою жену в углах, чтобы говорить ей о любви вашего незаконнорожденного сына» (*3*, 495)[7].

Обратим внимание и на персонажей пьесы «Блаженство», в первой редакции которой имеется комичный диалог «князя-кучера» Бунши-Корецкого и Саввича:

«Б у н ш а. Эх, молодой человек! Я полюбил вас с первого взгляда.

С а в в и ч. Что такое? Повторите, что вы сказали?

Б у н ш а. Я не допущу над собой насилия. Неодолимая симпатия.

С а в в и ч. Я так и подозревал. Вы к тому же еще и…» (Булгаков 1994, с. 369; см. также с. 394). В «Белой гвардии» «транссексуальный» мотив относился к домохозяину — а в «Блаженстве» он связан с управдомом («советским домохозяином»); характерно, что Бунша-Корецкий не только в квартире Рейна появляется в дамской шляпе, но и улетая из Блаженства надевает ее (там же, с. 346, 381); интересно, кстати, что вторая часть фамилии управдома воспроизводит название Корецкого женского монастыря (Ерыкалова 1995, с. 85).

Из того же ряда — мелькающая в романе «Мастер и Маргарита» дама с «густым голосом»: «Настасья Лукинична Непременова, московская купеческая сирота, ставшая писательницей и сочиняющая батальные морские рассказы под псевдонимом “Штурман Жорж”» (*5*, 58—59)[8].

[7] Интересно, что в психоаналитических работах начала 1920-х годов личность самого поэта анализировалась под углом зрения якобы острой для Пушкина проблемы «сексуальной идентификации». Так, И. Ермаков в своих «Этюдах по психологии творчества Пушкина» рассматривает феномен Болдинской осени 1830 года в аспекте первоначального (впоследствии отброшенного поэтом) эпиграфа к поэме «Домик в Коломне» — «Modo vir, modo femina» («То мужчина, то женщина»): «Это была потребность дать четкую форму хаотическому внутреннему миру, где царила сумятица, разлад, внутренние борения. Что же я, мужчина или женщина? Женюсь или выхожу замуж? Берут ли меня в дом, или я беру к себе в дом? Уступаю ли свою свободу, или у меня довольно сил, чтобы взять обязательства по отношению к любимому человеку? Хочу ли я даром получить, нанять кухарку, или я способен заслужить жену; понимаю ли я всю важность моего шага? Паж ли я или зрелый мужчина?» (Ермаков 1923б, с. 21—22).

[8] Дело не только в аллюзиях на Жорж Санд; среди современных Булгакову литераторов была женщина, подписывавшаяся мужским именем. См. запись в дневнике Е. Булгаковой 8 марта 1939 г.: «Звонила опять писательница — оказалось Сергей Мятежный» (Булгакова 1990, с. 245); Сергей Мятежный — псевдоним С. А. Апраксиной-Лавринайтис (там же, с. 381). По предположению М. Безродного, в образе «Штурман Жоржа» выведена Ольга Форш — автор

3

К группе проблем, осложняющих сферу пола, примыкает у Булгакова мотив бездетности, касающийся как мужских, так и женских персонажей. Можно предполагать, что личное отношение писателя (кстати, в университете он специализировался по педиатрии) к этой проблеме было далеко не безразличным; ср., например, диалог Л. Паршина с первой женой Булгакова, Т. Кисельгоф-Лаппа:

«*Л. П.* А интересно, почему у Булгакова за всю жизнь детей не было?

Т. К. Потому что я не хотела.

Л. П. Ну, а потом?

Т. К. А потом я не знаю. <...> Он любил чужих детей, не своих. Потом у меня никогда не было желания иметь детей. Потому что жизнь такая. Ну, что б я стала делать, если б у меня ребенок был?» (Паршин 1991, с. 49). Ср. при этом впечатление Л. Белозерской, второй жены писателя: «М. А. любит детей и умеет с ними ладить, особенно с мальчиками» (Белозерская-Булгакова 1989, с. 97)[9]; однако детей не было и от второй жены.

Явно не случайны упоминания о бездетности героинь булгаковских романов; например, в «Белой гвардии» — «брак с капорами, с духами, со шпорами и облегченный, без детей» (*1*, 216); в «Мастере и Маргарите»: «Была на свете тетя. И у нее не было детей, и счастья тоже не было. И вот она сперва долго плакала, а потом стала злая» (*5*, 233)[10]. В первом романе гибнет неродившийся ребенок Анюты; в последнем — едва родившийся ребенок Фриды[11]; мертвого

книги «Сумасшедший корабль» (Безродный 1996, с. 80); аргументы в пользу этой версии — Кульюс 1998, с. 131—133.

[9] См. письмо пианистки М. А. Пазухиной из Коктебеля от 25 июня 1925 г., в котором она пишет мужу об их сыне: «Твой Дым здесь сделался положительно приятелем всех писателей... Особенный любимец он у писателя Булгакова и его жены. Она мне как-то сказала, что влюблена в моего Дыма, он сам подолгу забавляется с ним на берегу, они там кувыркаются, тот встает вниз головой». Как-то Пазухина сказала Булгакову: «У Вас большая потребность иметь собственного сына, и Вы будете очень хорошим отцом», — и он ответил задумчиво: «Вы это сказали, наверное, по поводу Дымка. Нет, я и так хотел бы иметь, если бы знал, что он будет здоровый и умный, а не идиот, — тогда я хотел бы иметь, а так как я знаю, что он здоровым не может быть <...>, то и не хочу. Ну, а Дымулю вашего я, в частности, страшно люблю» (цит. по: Виленский, Навроцкий, Шалюгин 1995, с. 43).

[10] Как удачно подмечает Е. Иваньшина, для Маргариты и Мастера роман — словно плод их тайной любви (см.: 5, 139—140); «в этом есть оттенок незаконнорожденности, что сближает роман Мастера с ребенком Фриды, которого она задушила собственноручно (ср. с метафорой Маяковского “становиться на горло собственной песне”). Таким образом, в романе звучит <…> мотив детоубийства» (Иваньшина 1998, с. 201).

[11] И в обоих случаях акцентируется вина мужчины — ср. фразу Елены: «Знаешь, Виктор, ты все-таки свинья» (*1*, 545), — и вопрос Маргариты: «А где же хозяин этого кафе?» (*5*, 259).

ребенка Маргарита видит на глобусе Воланда. Характерен в «Кабале святош» диалог Людовика и Мольера:

«Л ю д о в и к. <...> Как поживает мой крестник?

М о л ь е р. К великому горю моему, государь, ребенок умер.

Л ю д о в и к. Как, и второй?

М о л ь е р. Не живут мои дети, государь» (*3*, 296). Стало быть, и здесь репродуктивная способность оказывается нарушенной.

Рассматривая возможные параллели образов булгаковской Маргариты и соловьевской Софии — Премудрости, Н. Гаврюшин замечает, что мотив бездетности в романе напоминает о статье Вл. Соловьева «Смысл любви» (Гаврюшин 1995, с. 31); исследователь обращает внимание на слова Воланда, адресованные Мастеру: «Неужели вы не хотите, подобно Фаусту, сидеть над ретортой в надежде, что вам удастся вылепить нового гомункула?» (*5*, 371), — делая вывод: «При полном безучастии бездетного Всевышнего, по прямому ходатайству родства не помнящего Иешуа — Иисуса Воланд — Сатана предлагает Мастеру и его подруге идеал бездетной любви, единственным плодом каббалистических утех которой может быть искусственный человечек — гомункул» (Гаврюшин 1995, с. 32). Но, между прочим, в гетевском контексте образ Гомункула, скорее, положителен; что же касается собственно булгаковской системы ценностей, то здесь гомункул может считаться «идеалом» в той же мере, в какой «идеальным» оказывается весь образ «вечного приюта», — т. е. с большими оговорками. Вечная бездетность — один из атрибутов «награды / наказания», которую получают герои. Не случайно роман завершается образом Ивана Понырева / Бездомного, стремящегося к восстановлению «родственных» связей в мире.

4

Говоря о мотиве бездетности в булгаковских произведениях, стóит параллельно обратить внимание на творчество одного из известнейших писателей XX в., который был почти ровесником Булгакова, — Карела Чапека. Мы не имеем никаких достоверных данных о знакомстве Булгакова с его книгами, однако возможность такого знакомства в принципе не исключена, причем речь может идти преимущественно о чапековских произведениях, созданных до середины 1923 г. — т. е. до момента возвращения в СССР А. Толстого (август 1923): именно он, по справедливому предположению исследователей, мог быть для Булгакова «каналом информации» о Чапеке, тем более в ситуации работы самого Толстого над пьесой «Бунт машин» по мотивам «RUR'а» — произведения, принесшего Чапеку широкую известность (Никольский 1997, с. 86—88; Ерыкалова 1994, с. 591). Вполне вероятно, что разговоры о Чапеке велись еще во время первого визита Толстого — в мае 1923 г.; упоминание о его приезде содержится в дневнике Булгакова от 24 мая (Булгаков 1997, с. 50), и показательно, что уже через несколько недель в опубликованном 15 июля в Литературном приложении берлинской газеты «Накануне» булгаковском фельетоне «Самоцветный быт» появляется короткая сценка под заглавием «Р.У.Р.»:

«"Мы вам не Рур"[12], — было написано на плакате.

— Российское управление Романовых, — прочитала моя знакомая дама и прибавила: — Это остроумно. Хотя, вообще говоря, я не люблю большевистского остроумия» (*2*, 319). Юмористическое недоразумение основано на том, что аббревиатура «РУР» знакома советской публике отнюдь не так хорошо, как публике европейской[13]; автор фельетона явно рассчитывает, что комизм ошибки будет легко понят западным читателем.

В аспекте возможного знакомства Булгакова с чапековским творчеством первоочередной интерес вызывают произведения Чапека 1921—1923 гг.: помимо «RUR'а», это пьеса «Средство Макропулоса» и роман «Фабрика Абсолюта». Между этими произведениями и булгаковскими повестями, романами, пьесами немало черт сходства; некоторые из них уже отмечены исследователями. Касаясь интертекстуальных «предпочтений» обоих прозаиков, обратим внимание лишь на один аспект: связь основных женских «типажей» с архетипом Елены Прекрасной как воплощением исконного и вечного женского начала — не столько в «первичном», мифическом варианте, сколько в виде реминисценций из «Фауста» Гете и / или Гуно (о «перекличке» образов героинь Чапека с образом Елены Прекрасной см.: Малевич 1989, с. 128; Никольский 1997, с. 87). Трудно оценить, в какой степени чапековские вариации мифа о Елене могли повлиять на Булгакова, однако обращает на себя внимание принципиальное сходство в подходах обоих авторов к интерпретации этого мифа.

Подобно героиням Булгакова («Белая гвардия», «Адам и Ева»), Елена Глори в пьесе «RUR» предстает эпицентром «мужского» мира на острове; ср. диалог Домина и Елены:

«Д о м и н. Я хотел спросить, мисс Глори, не согласитесь ли вы выйти за меня?

Е л е н а. Как выйти?

Д о м и н. Замуж. <...> Если вы не выберете меня, вам придется выбрать кого-нибудь из пяти остальных.

Е л е н а. Боже сохрани! Почему?

Д о м и н. Потому что они все по очереди сделают вам предложение.

---

[12] Вероятно, все буквы в слове «Рур» на плакате предполагаются заглавными (как в названии фрагмента), иначе они не показались бы «даме» аббревиатурой, а, скорее, ассоциировались бы с Рурским промышленным районом (в начале 1920-х годов, после революционных событий в Германии, имя этой шахтерской области тоже было «на слуху»).

[13] Вскоре пьеса Чапека была переведена на русский язык (см.: Чапек 1924).

Е л е н а. Неужели они посмеют?

Д о м и н. Мне очень жаль, мисс Глори, но, кажется, они в вас влюбились. <…>

Е л е н а. Вы, наверное, готовы жениться на любой, которая сюда приедет.

Д о м и н. Их много перебывало тут, Елена. <…>

Е л е н а. Почему же вы не женились ни на одной из них?

Д о м и н. Потому что ни разу не терял головы. Только сегодня. Сразу — как только вы подняли вуаль» (Чапек 1974—1977, т. 4, с. 145—146).

Но подлинная женская сущность Елены оказывается не нужна: роботы фабрикуются в неимоверных количествах, и люди перестали давать потомство. Характерно, что ее старая нянька прямо связывает мотив бездетности с утопическими притязаниями человека: «Н а н а. Люди больше не родятся. Это — наказание, наказание Божие! Господь наслал на женщин бесплодие. <…> Конец света. В гордыне диавольской вы осмелились творить, как Господь Бог. А это — безбожие, кощунство! Богами хотите стать. Но Бог человека из рая выгнал и со всей земли прогонит!» (там же, с. 154). В том же духе объясняет ситуацию и Алквист: «Ведь мы в раю, понимаете? <…> Нет ничего ужаснее, чем устроить людям рай на земле, Елена! Почему женщины перестали рожать? Да потому что Домин весь мир превратил в содом! <…> Весь мир, все материки, все человечество, все, все — сплошная безумная, скотская оргия! Они теперь руки не протянут к еде — им прямо в рот кладут, чтобы не вставали… Ха-ха, роботы Домина всех обслужат! И мы, люди, мы, венец творения, мы не старимся от трудов, не старимся от деторождения, не старимся от бедности! Скорей, скорей, подайте нам все наслажденья мира! И вы хотите, чтобы у них были дети? Мужьям, которые теперь ни на что не нужны, жены рожать не будут» (там же, с. 156—157).

Бесплодие становится признаком антиутопии, символом человекобожеских устремлений (ср. запрет на деторождение в Едином Государстве и образ О-50 в романе Е. Замятина «Мы»); поэтому сожжение Еленой рецепта «биомассы» для производства роботов воспринимается именно как протест со стороны женского начала. Характерно, что оппозиция между Еленой-человеком и Еленой-роботом в конце концов снимается: «видовые» различия менее существенны, чем сходство между ними как женщинами. Елена-человек отпала от божеского закона — Елена-робот возвращается в его русло, становится «новой Евой», обеспечивая тем самым продолжение жизни (там же, с. 202): поэтому перспектива «грехопадения» полюбивших друг друга роботов Елены и Прима (лат. Primus — Первый) не удручает, а обнадеживает.

В пьесе «Средство Макропулоса»[14] настоящее имя героини — Элина, к тому же она гречанка: ассоциации с Еленой очевидны. Весьма активен мотив всеобщей влюбленности в героиню, причем не только в фабульном настоящем, но и в прошлом, в течение всей ее трехсотлетней жизни. Образ «букетов-веников» из пьесы «Белая гвардия» как бы предвосхищен словами Уборщицы в начале второго действия чапековской пьесы: «Одни букеты сколько стоят! Гляньте: их там целая куча осталась. Даже не увезла все» (там же, с. 304); показательна и ремарка в эпизоде, когда Эмилия / Элина получает букет от Грегора: «За букет спасибо. (*Понюхав, бросает букет на кучу других.*)» (там же, с. 309).

[14] В предисловии к пьесе Чапек писал, что ее замысел возник под влиянием теории И. Мечникова, согласно которой старение есть самоинтоксикация организма (Чапек 1974—1977, т. 4, с. 281). Геронтологические идеи Мечникова получили развитие в его «Этюдах о природе человека» (1903) и «Этюдах оптимизма» (1907), выдержавших несколько изданий; ср., например, названия некоторых глав книги «Этюды оптимизма»: «О старости», «О естественной смерти», «Следует ли пытаться продлить человеческую жизнь», «Гете и Фауст», «Наука и нравственность» (см.: Мечников 1987). В одном из эпизодов «Собачьего сердца» Преображенский укоряет Шарика за то, что тот разбил портрет «профессора Мечникова» (*2*, 148); по предположению С. Ноженко, Г. Аронова и Л. Вдовиной, идеи этого ученого своеобразно отразились в булгаковской повести (Булгаков 1995, с. 301). Кстати, «фотография профессора Мечникова» (*1*, 431) лежит в чемодане доктора N, автобиографического героя «Необыкновенных приключений доктора».

В случае с Эмилией / Элиной мотив бездетности предстает, так сказать, в «негативном» варианте: целью для этой «вечной» (ей 337 лет) женщины всегда являлась «самоценная» любовь (флирт и / или секс) — которая в конце концов смертельно надоела; характерна ее фраза: «Я сыта по горло вашей любовью» (там же, с. 321). Несмотря на множество «случайных» детей — «человек двадцать» (там же, с. 341), Эмилия / Элина никогда не интересовалась их судьбами: «Мне наплевать, что ты — мой потомок. Я сама не знаю, сколько моих пащенков бегает по свету» (там же, с. 342). Эта позиция тождественна детоубийству: недаром шрам на шее героини (там же, с. 321) напоминает «сниженный» вариант гетевской Елены Прекрасной — детоубийцу Гретхен; метафорическая связь «любви» и «горла» обретает буквальное воплощение. Естественно, что «бессмертная», но смертельно скучающая Эмилия / Элина вызывает однозначные ассоциации с живым мертвецом или человекоподобным автоматом; это касается как ее артистического искусства: «Г р е г о р. Когда вы поете, вам скучно. Мастерство потрясающее, сверхчеловеческое, но сами вы… скучаете смертельно. Вам как будто холодно» (там же, с. 309), — так и личных взаимоотношений: «Г р е г о р. <…> Вам все безразлично. Вы холодны, как нож. Точно встали из могилы. Любить вас — извращение»; «П р у с *(тихо)*. Вы меня обманули. <…> Вы были холодны как лед. Я словно обнимал мертвую» (там же, с. 320, 324).

Будучи «экспериментальным» существом, получившимся в результате «колдовского» опыта ее отца, который составил «эликсир молодости»[15] для импе-

[15] Кстати, монолог профессора Преображенского, заявляющего о бессмысленности социальной «евгеники» (*2*, 194), звучит как прямая полемика с ницшеанскими идеями Пруса в пьесе «Средстве Макропулоса»; ср.: «Заурядный маленький человек вообще не умирает. Ма-

ратора Рудольфа (там же, с. 342), Эмилия / Элина принадлежит «языческой» парадигме и ассоциируется с «заложным покойником», «упырем». Что касается второй героини пьесы — Кристины, то уже ее имя этимологически означает «христианка»: она милосердна и именно по-женски сочувствует Эмилии (артистическому успеху которой вначале завидовала). Как и Елена в «RUR'е», Кристина уничтожает манускрипт с «дьявольским» рецептом (там же, с. 355); этот поступок означает, что Элина «отпущена на волю»: может умереть «по-человечески» и перестать быть «богоподобной», т. е. получает возможность возвратиться в божеский закон.

В аспекте нашей темы внимание привлекает и комический эпизод романа «Фабрика Абсолюта»: героиня, носящая имя Элен, под воздействием Абсолюта обретает способность читать мысли окружающих — вследствие чего, по мнению главного героя Бонди, оказывается совершенно потерянной для супружества: «Ведь по-своему я любил вас, Элен. Признаюсь вам в этом, потому что вы и сама все знаете. Но, Элен, ни торговля, ни общество невозможны без задних мыслей. И главное — без тайных мыслей невозможно супружество. Это исключено, Элен. Даже если вам встретится святейший из святых — не выходите за него замуж, покуда не разучитесь читать его мысли. Легкое надувательство — единственно безотказный действующий рычаг в общении между людьми. Не выходите замуж, святая Элен! <…> ваш Бог в этом ничего не смыслит. И если он лишает нас права заблуждаться — он отъявленный враг природы» (Чапек 1974—1977, т. 2, с. 63). Как и любые формы реализованной утопии, господство «Абсолюта» приводит к разрыву естественных связей и хаосу[16].

ленький человек вечен и без вашей помощи. Ничтожные плодятся без передышки, как мухи или мыши. Умирают только великие. Умирает сила и дарование, которых не возместишь. Но мы, может быть, в силах удержать их. Основать аристократию долговечности. <…> В мире есть десять, либо двадцать, либо тысяча незаменимых. Мы можем сохранить их, можем открыть им путь к сверхчеловеческому разуму и сверхъестественной силе. Можем вырастить десять, сто, тысячу сверхчеловеческих властителей и творцов. <…> Это была бы династия хозяев жизни. Династия, независимая от цивилизованного сброда. <…> Привилегия долголетия будет принадлежать деспотии избранных. Это… власть разума. Сверхчеловеческий авторитет знания и творческой мощи. Власть над людьми. Долговечные станут властителями человечества» (Чапек 1974—1977, т. 4, с. 349—350). Императив «вечной молодости» и победы над временем получает сатирическое осмысление и в совместной комедии К. и Й. Чапеков (1922 г.) «Из жизни насекомых» (там же, с. 255—256).

[16] Созвучна булгаковскому творчеству коллизия абсолютной и относительной истины, возникающая в ряде произведений Чапека. Так, в «Фабрике Абсолюта» Бонди говорит о Боге: «признаюсь, он слишком великий. <…> Он бесконечный. И в этом вся загвоздка. Понимаете, каждый норовит урвать от него кусок и думает, что это и есть весь Бог. Присвоит себе малую толику или обрезок, а воображает: вот, мол, он целиком в моих руках. <…> А чтоб самого себя убедить, что у него-то он целиком, кидается убивать остальных» (Чапек 1974—1977, т. 2,

5

Немаловажное значение в произведениях Булгакова имеет мотив болезни. При этом образ телесного недуга чаще всего наполняется историософским содержанием, обретая символическое звучание. Уже «в "Записках на манжетах" болезнь соединяется смысловой связью с роковым моментом смены власти и окончательного слома жизнеустройства. При первом известии о катастрофе герой чувствует признаки начинающейся болезни <…> Сознание возвращается к нему уже в ином, изменившемся мире. Герой, таким образом, болезненно в буквальном смысле слова переживает социальную ломку» (Чудакова 1989, с. 608). Как известно, сыпной тиф помешал в 1920 г. самому Булгакову покинуть Россию (см.: Паршин 1991, с. 78—81). Столь же «катастрофична» и болезнь Алексея Турбина в романе «Белая гвардия»; звучащее здесь слово «кризис» (*1*, 412), вполне обычное в устах врача, приобретает явно расширительный смысл: «Этимологически старосл. судьба <…> калькирует греч. имя действия krisis "судебное решение" <…>. Судьба Алексея Турбина <…> по апелляции его сестры (обращение к Матери-Заступнице) пересматривается на небе. "Кризис, Бродович", — говорит воскресший покойник» (Силецкий 1994, с. 236—237). Подобная связь намечена и в рассказе «Морфий», где попытка героя избавиться от наркомании совпадает с Октябрьским переворотом: «Стрельбу и переворот я пережил еще в лечебнице» (*1*, 166).

В истории русской литературы устойчив мотив заразной болезни, эпидемии, пандемии, символизирующей роковую судьбу, социальную катастрофу: у Пушкина это чума[17], у Достоевского — «моровая язва» (Достоевский 1988—1991,

с. 144). Ср. также один из «апокрифов» Чапека — «Кредо Пилата» (1920), герой которого, задаваясь традиционным евангельским вопросом «Что есть истина?», в споре с Иосифом Аримафейским тоже защищает принцип «коллективности» истины: «Я верю, верю, я горячо верю, что истина есть, и человек познаёт ее. Было бы скудоумием думать, что истина существует для того лишь, чтобы человек не мог ее познать. Он познаёт ее, да; но — кто? Я или ты? Быть может, все? Я верю — каждый владеет частицей ее: и тот, кто говорит "да", и тот, кто говорит "нет". Если бы эти двое объединились и поняли друг друга, возникла бы истина в полном виде. Конечно, "да" и "нет" нельзя соединить, но люди-то всегда могут объединиться; в людях больше истины, чем в словах» (там же, т. 7, с. 93).

[17] Образ революционной «чумы» возникает в булгаковском памфлете «Багровый остров», написанном весной 1924 г. (когда завершалась работа над романом «Белая гвардия»). Здесь в контексте темы «апоплексически» красного цвета первая часть венчается телеграммой (латинским шрифтом): «Остров горит. Повальная чума. Горы трупов» (*2*, 416); суда получают приказ «обходить остров на пушечный выстрел» (*2*, 418). Ср. в комедии «Багровый остров»: «Чума — это единственное, чего боятся жадные европейцы» (*3*, 202). Явно из этого же круга ассоциаций — мотив «куриного мора в республике», «куриной чумы» (*2*, 74—75) в повести «Роковые яйца». Позже, в пьесе «Адам и Ева», этот мотив еще конкретизирован: «Был СССР

т. 5, с. 516). Что же касается Булгакова, то в его произведениях подобным символом выступает сифилис. Характерен заголовок фельетона начала 1925 г. «Праздник с сифилисом» (*2*, 533). В романе «Белая гвардия» метафора «эпидемия / революция» реализована через перекличку образов-понятий «московская болезнь» и «французская болезнь». «Московской болезнью» назван большевизм; Алексей в застольной речи обращается к немцам (которые, впрочем, уже уходят с Украины): «Мы вам поможем удержать порядок на Украине, чтобы наши богоносцы не заболели московской болезнью» (*1*, 200). Словосочетания «французская болезнь» в тексте романа нет, но поскольку сюжет «Белой гвардии» значительным числом ассоциаций связан с периодом Великой французской революции, допустимо, по аналогии с «московской», говорить и о «французской» болезни как эпидемии политического радикализма. Вместе с тем, «французская болезнь»[18] — одно из традиционных названий сифилиса[19]; болезнь эта, полученная Иваном Русаковым, не случайна и представлена как следствие общения со Шполянским — разносчиком «московской болезни» (не только большевизма, но и футуризма[20]) и «поставщиком» роковых женщин, круто меняющих жизнь

и перестал быть. Мертвое пространство загорожено, и написано: "Чума. Вход воспрещается"» (*3*, 371). Надо отметить, что, развивая метафору «революция-чума», Булгаков не только перефразировал Пушкина, но имел и более близких предшественников: например, П. Краснова, который в годы гражданской войны был одним из лидеров белогвардейского движения, а в эмиграции стал беллетристом. В 1921 г. Краснов написал социальную утопию — фантастический роман «За чертополохом», опубликованный в 1922 г. в Берлине, а вторым изданием вышедший в Риге. Основа фабулы романа — история экспедиции, отправляющейся в 1960-х годах из Европы в Россию, которая в течение 40 лет была отрезана от мира именно по причине страшной эпидемии чумы. Границы России заросли гигантским чертополохом (отсюда название романа); о ней говорится как о древней погибшей цивилизации; на географических картах на месте России надпись красными буквами: «Чума!» (Краснов 1928, с. 10—12). В ходе экспедиции выясняется, что Россия не только не погибла, но в ней после мирной «дебольшевизации» сложилась идеальная общественная система, соединившая политические и моральные принципы допетровской Руси с техническими достижениями XX в.

[18] В одной из редакций «Собачьего сердца» по поводу «машинисточки» пес замечает, что у нее «женская болезнь на французской почве» (Булгаков 1995, с. 165): в этом можно усмотреть намек на сифилис.

[19] Подобного рода каламбур использован в небольшом политическом памфлете Булгакова 1926 г. «Английские булавки», построенном как серия «афоризмов»; среди них, в частности, есть такой: «"Английская болезнь" не всегда консерватизм. Иногда это — просто рахит» (Булгаков 1995—2000, т. 3, с. 397).

[20] М. Каганская не без основания усматривает в стихах Русакова пародию на революционно-футуристические стихи Маяковского — в частности, на поэму "Облако в штанах" (Каганская 1991, с. 98); по мнению Л. Кациса, болезнь героя тоже имеет «литературное» происхождение: «можно смело предположить, что сифилисом киевский футурист заразился не от Лельки (ср. с реальным именем возлюбленной и музы Маяковского), а от своего великого московско-

героев романа. Вспомним и об одном из ночных «гостей» Василисы — «с провалившимся носом, изъеденным сбоку гноеточащей коростой» (*1*, 368), который к тому же наделен прозвищем (видимо, с ходу придуманным предводителем бандитов) Кирпатый (*1*, 373), т. е. «курносый» (Даль 1981, т. 2, с. 109); добавим, что «курносая» — один из распространенных эвфемизмов смерти.

6

В литературном контексте, на фоне которого возникал первый булгаковский роман, привлекает интерес вышедший в 1922 г. в Берлине роман Б. Пильняка «Голый год»[21] (Чудакова 1976а, с. 56). В начале 1920-х годов Пильняк стал одним из известнейших писателей, и у Булгакова можно отыскать немало мотивных «перекличек» с его произведениями — при том, что отношение к изображаемой реальности зачастую оказывается у них диаметрально противоположным.

Булгаковскому роману созвучен у Пильняка прежде всего сам образ революции, о которой говорится, что она «пришла белыми метелями и майскими грозами» (Пильняк 1990, с. 75); понятия «революция» и «метель» по существу синонимичны; что касается открывающего «Белую гвардию» эпизода смерти матери (именно в мае), то и в пильняковском романе чрезвычайно важен мотив распада и даже вырождения семьи как симптом социального катаклизма. Сходны черты разрушенного революцией быта; ср.: «Часы у зеркала — бронзовые пастух и пастушка (еще уцелевшие) — здесь в зале бьют половину тонким стеклянным звоном, как романтический осьмнадцатый век, им отвечает кукушка из спальной матери, Арины Давидовны» (там же, с. 68); «В ответ бронзовым, с гавотом, что стоят в спальне матери, а ныне Еленки, били в столовой черные стенные башенным боем» (*1*, 180).

Персонифицированный в романе Булгакова образ стихии, угрожающей мирному быту, — «мужичонков гнев», «бегущий по метели и холоду» и предше-

го собрата по литературному направлению: в поэзии раннего Маяковского весь мир заражен сифилисом, от которого, по его заверениям, вселенную могла излечить только Революция» (Кацис 1996, с. 171). Приведем, например, строки из стихотворения 1914 г. «А все-таки»: «Улица провалилась, как нос сифилитика»; «Все эти, провалившиеся носами, знают: / Я — ваш поэт» (Маяковский 1955—1961, т. 1, с. 62).

[21] В «Записках покойника» Пильняк будет выведен в образе Егора Агапенова — плоского бытописателя, «копирующего» окружающую реальность. Действительно, с точки зрения особенностей стиля Булгаков предстает прямым антиподом Пильняка, предпочитая аморфной «монтажности» орнаментальной прозы — утонченность авантюрной фабулы. Но примечательно, что фамилия этого персонажа «Записок покойника» не звучит однозначно «отрицательно», а воплощает «разнонаправленные» смыслы, объединяя разностильные культурно-языковые пласты: с одной стороны, отдаленно ассоциируется со словом «опенок» (видимо, обыграна связь фамилии-псевдонима «Пильняк» с глаголом «пилить»); с другой — соотносится с греческим по происхождению именем «Агафон», несущим значение «благо, добро».

ствующий смерти, которая «пошла по осенним, а потом и зимним украинским дорогам» (*1*, 237), предвосхищен в «Голом годе»: «По шляху пошел Бунт. <...> И в города народный проселочный Бунт принес — смерть» (Пильняк 1990, с. 126). Уже в «зачине» «Белой гвардии», словно в развитие основного мотива пильняковского романа, возникает тема «года» как трагической вехи, поворотного момента истории; в отличие от «Голого года», говорится о годе 1918-м, однако в финале дело доходит и до следующего: «Велик был год и страшен год по Рождестве Христовом 1918, но год 1919 был его страшней» (*1*, 421). На первой же странице романа Пильняка современность соотносится с эпохой конца XVIII в., и эта подтекстная связь становится одной из доминант художественного мира; сюда подключается и образ древнерусской истории: само название города, Ордынин, вводит тему Востока и Запада (в значительной мере воспринятую Пильняком от А. Белого), коллизию язычества и христианства. Об этих мотивах романа «Белая гвардия» было сказано уже немало; для Булгакова, бесспорно, актуальны историософские проблемы, поставленные автором «Голого года», — смесь шпенглеровских и раннеевразийских, «скифских» идей; хотя Булгаков отнюдь не разделяет пильняковского «антиевропеизма».

Весьма активно, хотя и не без пародийной подоплеки, функционирует в романе Пильняка и мотив мистического вмешательства в историю; здесь персонаж с «евангельским» именем Семен Зилотов (ср.: Лк. 6: 15) после контузии на фронте «узрел великую тайну: две души, великая тайна, черная магия, пентаграмма <...> на красноармейских фуражках загорелась мистическим криком пентаграмма, <...> — она принесет, донесет, спасет. Черная магия — черт! Черт — а не бог! Бога попрать!» (Пильняк 1990, с. 132).

Предваряя анализ «волчьих» мотивов, можно отметить, что в кругу поднимаемых Пильняком (не только в «Голом годе») философских проблем важнейшую роль играет символический образ волка. Фамилия персонажа «Белой гвардии» Лисович, предстает как прямая реминисценция фамилии пильняковского героя — Волкович: естественно, в игру включены и отношения между «предками» этих персонажей, поскольку обе фамилии по форме напоминают отчества.

Предваряет «Белую гвардию» созданный в пильняковском романе образ города — сохранившего воспоминания о многих эпохах, а ныне погибающего по вине эгоистичных обывателей: «Город умирал, без рождения. <...> А люди, разъезжавшие ранее с кокотками по ресторанам, любившие жен без детей, имевшие руки без мозолей и к сорока годам табес, мечтавшие о Монако, с идеалами Польде-Кока, с выучкою немцев, — хотели еще и еще ободрать, ограбить город, мертвеца» (там же, с. 127).

Наконец, среди немалого числа сходных мотивов важное место занимает и мотив сифилиса — как болезни одновременно телесной, душевной и социальной, символизирующей общественный крах вкупе с физической деградацией.

Думается, в качестве одного из «предшественников» булгаковского Ивана Русакова должен быть отмечен и персонаж «Голого года» Борис Ордынин[22]; ср. хотя бы описание его безысходных мучений: «Борис твердо выходит от Глеба, по-войно и высоко подняв голову. Но в коридоре никнет его голова, дрябнет походка. Бессильно волочатся большие его ноги.

В своей комнате Борис останавливается у печки, прислоняется плечом к холодным ее изразцам, машинально, по привычке, оставшейся еще от зимы, рукою шарит по изразцам и прижимается грудью, животом, коленами — к мертвому печному холоду»; «вот скоро у меня выпадут зубы и сгниют челюсти, провалится нос» (там же, с. 75, 74). Это явно напоминает сцену, когда Русаков в одиночестве, отбросив маску «декадента», в ужасе разглядывает свое тело в зеркале: «Пройдет пятнадцать лет, может быть, меньше, и вот разные зрачки, гнущиеся ноги, потом безумные идиотские речи, а потом — я гнилой, мокрый труп» (*1*, 290). Ордынин кончает жизнь самоубийством (Пильняк 1990, с. 92); булгаковский же герой признается: «Мне нужно застрелиться. Но у меня на это нет сил, к чему тебе, мой бог, я буду лгать?» (*1*, 290)[23]. Разница еще и в том, что в романе Булгакова сифилис явлен, так сказать, в «острой» форме, а в «Голом годе», как метафора «наследственного греха», доминирует мотив врожденной болезни.

Хотя Алексей Турбин плохо разбирается в небесных светилах, название его врачебной специализации — венеролог — намекает на особое «знакомство» по крайней мере с одним из них. Заболевание его пациента, Ивана Русакова, может быть истолковано как «звездное» («знак Венеры»)[24]: «На груди была видна нежная и тонкая звездная сыпь» (*1*, 290). В переосмысленном виде образ «звездной сыпи» связывается и с Красной Армией; так, Шервинский, говоря о пятиконечных звездах на папахах, добавляет: «Тучей, говорят, идут» (*1*, 418); часовой-

---

[22] Учтем также, что в разработке мотивов вырождающегося дворянства с «татарской» кровью Пильняк явно следовал традиции, заложенной в романе А. Белого «Петербург».

[23] Ср. историю о застрелившемся сифилитике, которую в романе Достоевского черт рассказывает Ивану Карамазову (Достоевский 1988—1991, т. 10, с. 152).

[24] Одной из мотивировок эпитета «пастушеская» применительно к Венере Л. Кацис считает миф о происхождении сифилиса: пастушок Сифил был наказан этой болезнью за то, что прогневил богов (Кацис 1996, с. 176). Упоминание о звездах в связи с сифилисом могло быть обусловлено и тем, что Гиппократ именно во влиянии звезд видел причины возникновения эпидемий гриппа (Булгакову, вероятно, это было известно) — отсюда одно из названий данной болезни: инфлюэнца, т. е. «влияние». Другое ее название, «испанская болезнь», «испанка» (Испания была эпицентром эпидемической вспышки; в 1918—1919 гг. пандемия «испанки» унесла десятки миллионов жизней), сходно со словосочетанием «французская болезнь».

красноармеец видит во сне небосвод «весь красный, сверкающий, весь одетый Марсами» (*1*, 425). Здесь небесная святость, политическая символика и вполне земная болезнь уже неразделимы[25].

Название «Звездная сыпь» носит и один из булгаковских рассказов, входящих в цикл «Записки юного врача». Характерна, например, сцена, в которой герой-рассказчик осматривает больную сифилисом девочку: «Голенькое тельце было усеяно не хуже, чем небо в застывшую морозную ночь» (*1*, 141). Действие рассказа относится к октябрю-ноябрю 1917 г.: борьба героя с сифилисом происходит в разгар политического катаклизма. Хотя тема революции прямо не выражена, однако время действия подчеркнуто в позднейших размышлениях «юного врача» о пациенте-сифилитике: «И вот тогда, как я вспоминаю его, он вспомнит меня, 17-й год, снег за окном...» (*1*, 138). Что касается рассказа «Морфий», то, как уже отмечалось, подчеркнутая «юбилейность» поставленной в конце текста даты намекает на тот момент, когда болезнь победила и Поляков отказался лечиться, т. е. осень 1917 г.: «юбилей» болезни совпадает с юбилеем революционного переворота.

Сифилис в рассказе «Звездная сыпь» представлен поистине как дьявольское наваждение для героя-рассказчика, отважившегося «с “ним” бороться»: «Он пошел передо мной разнообразный и коварный. То являлся в виде язв беловатых в горле у девчонки-подростка. То в виде сабельных искривленных ног. То в виде подрытых вялых язв на желтых ногах старухи. То в виде мокнущих папул на теле цветущей женщины. Иногда он горделиво занимал лоб полулунной короной Венеры. Являлся отраженным наказанием за тьму отцов на ребятах с носами, похожими на казачьи седла. <...> Я расточал бесчисленные кило серой мази. Я много, много выписывал йодистого калия и много извергал страстных слов» (*1*, 143—144). Как истинно «дьявольское» орудие, болезнь является незамеченной: «Ах, я убедился в том, что здесь сифилис тем и был страшен, что он не был страшен» (*1*, 144); в пьесе «Адам и Ева» сходным образом будет распространяться газ без цвета и запаха.

Мотив сифилиса возникает и в набросках «романа о дьяволе» в связи с персонажем, впоследствии «превратившемся» в Азазелло. В сцене с буфетчиком и Воландом из камина вылезает черный кот, у которого Воланд спрашивает: « — Ты у канцлера был? <...> — Когда же он успеет? — послышался хриплый сифилитический голос из-за двери, — ведь это не ближний свет» (Булгаков 1992, с. 205). Затем перед буфетчиком является сам обладатель этого голоса: «Один глаз вытек, нос провалился. <...> На голове росли рыжие волосы кустами, а брови были черного цвета, и клыки росли куда попало. <...> Кроме того, горб» (там же, с. 207).

[25] В этом смысле к Булгакову вполне приложима фраза Шкловского, писавшего по поводу Бабеля, что тот «одним голосом говорит и о звездах, и о триппере» (Шкловский 1924, с. 154); только «голос» у Булгакова, был, конечно, иной, чем у Бабеля.

В редакции 1933 г. «гнусавый сифилитический голос» (там же, с. 60) произносит фразу, которая в последнем варианте отдана Азазелло: «Он такой же директор, как я архиерей». В окончательной редакции романа Азазелло лишь «гнусавит» (*5*, 195), а судьбу буфетчика предсказывает «из соседней комнаты треснувший голос» (*5*, 203)[26].

Однако мотив сифилиса все же не уходит полностью; если в романе «Белая гвардия» Шполянский «насылал» эту болезнь, то в «Мастере и Маргарите» ею едва ли не страдает сам Воланд. Так, о своем больном колене он говорит: «Приближенные утверждают, что это ревматизм, <...> но я сильно подозреваю, что эта боль в колене оставлена мне на память одной очаровательной ведьмой» (*5*, 250). Здесь «очаровательная ведьма» — аналог «Лельки»; а такая традиционная «инфернальная» деталь, как запах серы, обретает вполне медицинский смысл: снадобье, которое варит Гелла и от которого «валит серный пар» (*5*, 245), «черная мазь, от которой по всей комнате распространялся удушливый запах серы» (Булгаков 1992, с. 151), — это нечто вроде применявшейся в венерологии серо-ртутной мази, упоминаемой в рассказе «Звездная сыпь»: «Ртутная мазь — великое средство»; «мазь на ноги»; «черная мазь» (*1*, 137—138). Очевидно, «юный врач» должен был бы и Воланду поставить диагноз: «Lues III» (*1*, 138, 141); стало быть, мотив «всемирной» болезни в последнем булгаковском романе не просто сохраняется, но приобретает «вселенское» звучание. Впрочем, о своем недуге Воланд заявляет, что «лет через триста это пройдет» (*5*, 251); в космическом масштабе это, по-видимому, эквивалент «земного» срока, который называет новоиспеченный бакалавр медицины в пьесе «Кабала святош»:

Дю Круази. Например, вот, скажем, луэс?..
Мольер. Схватишь — лечишь восемь лет! <...>
Лагранж. Браво, браво, браво, браво,
Замечательный ответ! (*3*, 323)[27].

8

Однако из всех частей человеческого организма наибольшее количество страданий в произведениях Булгакова, безусловно, выпадает на долю головы[28].

[26] Неблагозвучный, «нечистый» голос — деталь для писателя значимая; ср., например, первое «явление» Шарикова: «Человек кашлянул сипло, точно подавился косточкой» (*2*, 168).

[27] Отметим рефлексы данного мотива и в других булгаковских произведениях 1930-х годов; ср. в пьесе «Блаженство» реплику Бунши-Корецкого: «Недавно была лекция, и я колоссальную пользу получил. Читали про венерические болезни. Вообще наша жизнь очень интересная и полезная, но у нас в доме этого не понимают» (*3*, 385). В драме «Александр Пушкин» дважды цитируются слова из реального письма Пушкина к Геккерену о том, что Дантес болен «позорной болезнью» (*3*, 491, 495).

[28] Особая «разновидность» страданий головы — разбитое, деформированное лицо; с завязанным глазом — у Короткова в «Дьяволиаде» (*1*, 10, 12); с синяком под глазом — у Иешуа

Образ изуродованной головы возникает в рассказе «Красная корона», обнаруживающим известную близость с андреевским «Красным смехом». Явно сходны в деталях картины гибели молодых вольноопределяющихся; так, в «Красном смехе» говорится: «На месте бледного лица было что-то тупое, красное, и оттуда лила кровь» (Андреев 1990, с. 27); в «Красной короне» читаем: «Не было волос, и не было лба. Вместо него был красный венчик с желтыми зубьями — клочьями» (*1,* 446)[29]. И там, и здесь подчеркивается трансформация внешности (голова, лицо), прямо связанная с центральной метафорой, вынесенной в заголовок, — гримаса «красного смеха» вместо лица, «красная корона», венчающая череп. Ср. сцену гибели Щукина в повести «Роковые яйца»: «Кольцо прошло раз по голове, сдирая с нее скальп, и голова эта треснула» (*2,* 103). В «Собачьем сердце» во время операции Преображенский «навел на лбу Шарика красный венец. Кожу с бритыми волосами откинули, как скальп, обнажили костяной череп» (*2,* 156); после операции — «лицо Шарика с кольцевой раной на голове» (*2,* 158). Мотивная связка «голова — красный цвет» возникает и в ситуациях, когда сам персонаж не испытывает страданий, однако присутствует (реально или мысленно) при страданиях другого. Так, в рассказе «Налет» Абрам рассказывает о своих мучениях, глядя на огонь: «Устье печки изрыгало уродливых огненных чертей, жар выплывал и танцевал <...> на лице Брони. Голова Брони была маково-красной от неизменной повязки, стянутой в лихой узел» (*1,* 464). Развитие мотива наблюдаем в романе «Мастер и Маргарита», где Берлиоз перед гибелью видит «белое от ужаса лицо женщины-вагоновожатой и ее алую повязку» (*5,* 47).

Наряду с мотивом изуродованной, деформированной головы, в произведениях Булгакова весьма распространен образ головы, отделенной от туловища. Так, рассказ «Китайская история» целиком построен на мотиве «декапитации», реализованном в мифопоэтическом аспекте. Уже говорилось о том, что герой здесь, по сути, претворяет в жизнь «миссию», осознанную им в наркотическом забытьи; явленный во сне «императив» отделения головы от туловища получает фабульное воплощение наяву: герой становится фантастическим пулеметчиком-«расчленителем». «Ходя Сен-Зин-По явился в мир, чтобы стрелять из пулемета. Первоначально поползли неясные слухи, затем они вздулись в легенды, окружившие голову Сен-Зин-По. Началось с коровы, перерезанной пополам[30]. Кон-

в «Мастере и Маргарите» (*5,* 20); окровавленное, с царапиной — у Шарикова в «Собачьем сердце» (*1,* 180), Иешуа (*5,* 20) и Ивана Бездомного (*5,* 63); и т. д.

[29] Персонаж «Красной короны» буквально лишается половины головы — ср. роман «Мастер и Маргарита», где у Пилата болит полголовы (*5,* 20) и герой оказывается как бы «полуголовым» (Белобровцева 1997, с. 85).

[30] Кстати, в плане лермонтовских реминисценций, о которых шла речь выше, «перерезанная пополам корова» может быть воспринята как вариация мотива повести «Фаталист», где

чилось тем, что в полках говорили, как ходя головы отрезает на 2 тысячи шагов» (*1,* 455). Любопытно, что в этом контексте герой сравнивается с «китайским ангелом» и «испускает желтоватое сияние» (*1,* 456). Этот «ангел-головорез» отнюдь не выглядит садистом — как, впрочем, и высокоидейным борцом, способным находить удовольствие в уничтожении множеств «гадов». Учитывая значение лермонтовских реминисценций в рассказе «Китайская история», можно вспомнить характеристику Демона:

Он сеял зло без наслажденья.
Нигде искусству своему
Он не встречал сопротивленья.

(*Лермонтов 1969, т. 2, с. 414*)

Вспоминая то, что говорилось выше о «тождественности» противостоящих сил как принципиальном свойстве булгаковского художественного мира, отметим, что «земные» противники героя рассказа представляются такими же «сверхсуществами», как и он сам. «Настькин сволочь», от которого ходя намеревался спасти мир, воплощается в виде многоголового чудовища в зелено-золотой чешуе: «К холму, огибая его полулунием, бежали цепями люди в зеленом, и их наплечья поблескивали золотыми пятнами. С каждым мигом их становилось все больше, и ходя начал уже различать медные лица» (*1,* 457). В итоге этот «многоголовый дракон» оборачивается конкретным человеком — вернее, существом из «солнечного» металла, принявшим человеческий облик: «Гигантский медно-красный юнкер ударил его, тяжко размахнувшись штыком, в горло, так, что перебил ему позвоночный столб» (*1,* 458). Последняя деталь, вроде бы излишняя в своей натуралистичности, на самом деле вполне объяснима, поскольку развивает и доводит до логического завершения образ отделенной от туловища головы — на сей раз речь идет о голове самого героя. Смертельное «жаркое солнце» в финале рассказа обретает черты «шафранной» головы мертвого китайца «с примерзшей к лицу улыбкой» (*1,* 458).

В романе «Белая гвардия» Николка в анатомическом театре вначале смотрит «на ужасный отвратительный предмет, лежащий перед профессором, — человеческую шею и подбородок» (*1,* 404), затем его внимание привлекает мертвая красавица-«ведьма» со шрамом, «опоясывающим ее, как красной лентой» (*1,* 406). Характерно, что и в рассказе «Китайская история» тема отрубленной головы возникает после эпизода демонстрации шрама: «Старик <...> показал на желтом предплечье <...> косой свежий трехвершковый шрам » (*1,* 451), — однако уже в романе видим образ шрама на шее (или окровавленной шеи), связанный с

Печорин ночью на улице натыкается на «свинью, разрубленную пополам шашкой» (Лермонтов 1969, с. 332).

мотивом «декапитации»: в финале к Елене является во сне в образе мертвеца сам Николка, у которого «вся шея в крови, а на лбу желтый венчик с иконками» (*1*, 427). Ср. в романе «Мастер и Маргарита» видение Пилата, в котором возникает голова императора Тиверия: «На этой плешивой голове сидел редкозубый золотой венец» (*5*, 30); этот «венец» тем более заставляет вспомнить о «желтом венчике» на голове Николки, что Тиверий мало похож на живого человека: ср. «запавший беззубый рот с отвисшей нижней капризной губой» (*5*, 30). Что касается шрама на шее, то в романе «Мастер и Маргарита» эта деталь присутствует в описаниях внешности Геллы (*5*, 125) и Тофаны (*5*, 258). Если последнюю «сгоряча удавили в тюрьме» (*5*, 259), то Гелла, видимо, была обезглавлена[31] и в этом смысле напоминает тень Гретхен, которую Фауст видит во время Вальпургиевой ночи:

[31] «Шрам на шее Геллы дает основания для вывода о том, чьим трупом является этот вампир: согласно преданиям, королева Марго была казнена на плахе» (Барков 1990, с. 10). Однако прямо отождествить Геллу с Маргаритой Валуа (по крайней мере, в варианте А. Дюма) мешает несходство «мастей»: главная героиня «Королевы Марго» — черноволосая; булгаковская Гелла — рыжая. И все же, думается, Маргарита и Гелла действительно «воспроизводят» парный женский образ из романа Дюма: здесь черноволосой Марго сопутствует рыжеволосая Генриетта, герцогиня Неверская. Возлюбленный Маргариты, смуглый и голубоглазый Жозеф-Гиацинт-Бонифаций де Леран де ля Моль представлен «в черном камзоле, темно-фиолетовом бархатном плаще и черных кожаных сапогах» (Дюма 1905, с. 37); ср. образ «темно-фиолетового рыцаря» (5, 368) в романе «Мастер и Маргарита». Одна из важных фабульных линий романа Дюма связана с мотивом головы, отделенной от туловища. Екатерина Медичи гадает по внутренностям кур, однако полагает, что более надежный способ — гадание по человеческому мозгу (Дюма 1905, с. 195—196); ср. в финале «Собачьего сердца» образ ученого, вглядывающегося в извилины мозга. Вопрос, который более всего интересует королеву-мать (дальнейшая судьба государства, угроза прихода к власти Генриха Наваррского), весьма важен; поэтому Екатерина просит палача сохранить для нее головы двух первых осужденных на казнь (там же, с. 498). В то же время де ля Моль, предчувствуя гибель от руки палача, просит Маргариту хранить его голову и «иногда касаться ее устами» (там же, с. 246). Таким образом, отрубленная голова в романе Дюма предстает «вместилищем» Рока, символизирует историческую судьбу — и вместе с тем оказывается страшным фетишем, знаком любви до гроба и за гробом; ср. слова Маргариты: «Когда любишь, нужно любить и после смерти» (там же, с. 499). После казни Маргарита уносит голову де ла Моля, а Генриетта — голову своего возлюбленного, рыжеволосого Аннибала де Коконна́: «Два молодых человека в черной одежде лежали рядом. Их слегка склоненные и приставленные к туловищам головы, казалось, отделялись от них только ярко-красной чертою посредине шеи» (там же, с. 500). Вспомним, что «Королева Марго» — излюбленное чтение персонажа пьесы «Адам и Ева» Маркизова; под влиянием романа Дюма он даже меняет свое «неприличное название» Захар на имя Генрих: «Генрих Маркизов. Звучит» (*3*, 369); Пончик именует Маркизова «Генрихом Хромым» (*3*, 376). Помимо «Королевы Марго» можно обратить внимание на роман А. Дюма «Женщина с бархаткой на шее», действие которого происходит в годы Великой французской революции. Один из его главных героев, Гофман, встречает в Париже любовницу Дантона, танцовщицу

Как ты бела, как ты бледна,
Моя краса, моя вина!
И красная черта на шейке,
Как будто бы по полотну
Отбили ниткой по линейке
Кайму, в секиры ширину.

(*Гете 1975—1980, т. 2, с. 161*)

В том, что мотив «потерянной» головы в романе «Мастер и Маргарита» получил столь значительное развитие, возможно, сыграли роль и «естественнонаучные» причины. Хотя Булгаков (в ответ на настойчивые приглашения в военкомат в качестве военнообязанного врача) заявил 10 октября 1932 г., что бросил медицину «вследствие полного отвращения» (см.: Колесникова 1995, с. 164), но все же отношение к автору «Собачьего сердца» (пусть даже запрещенного) как к «естественнику» было, кажется, устойчивым. Характерны записи в дневнике Е. Булгаковой от 1 ноября и 25 декабря 1933 г.: «Позвонил писатель Буданцев, что физиолог Брюхоненко, — который работает по вопросу об оживлении мертвого организма и делает опыты с отрезанной собачьей головой, — хотел бы очень познакомиться с М. А. <...> Через два часа приехал Брюхоненко, рассказывал о работе своего института, говорил, что это — готовый материал для пьесы, звал туда. <...> Поехали на Якиманку в Институт переливания крови. Брюхоненко очень жалел, что не может показать оживление отрезанной головы у собаки — нет подходящего экземпляра. Показывал кое-какие свои достижения» (Булгакова 1990, с. 42—43, 50). Возможно, эти разговоры в какой-то мере сказались в работе Булгакова над «Мастером и Маргаритой»[32], хотя, как мы могли убедиться, образ «страдающей» головы был важен в его творчестве изначально.

В последнем булгаковском романе стоит обратить внимание на связь данного мотива с темами крещения и причастия (пародийно реализованного через

Арсену: «Оригинальность этой девушки увеличивалась оттого, что она, хотя это было вовсе не нужно, носила, играя роль или, точнее, исполняя партию нимфы, узкую черную бархатку, застегнутую пряжкой или, во всяком случае, чем-то похожим на пряжку, и предмет этот, весь усыпанный бриллиантами, ослепительно сверкал» (Дюма 1992, с. 211); в дальнейшем оказывается, что пряжка имеет форму гильотины, при помощи которой Арсена была обезглавлена; не подозревая об этом, Гофман проводит с ней ночь как с живой, и т. д. Мотив отрезанной головы играет существенную роль и в романе «Тысяча и один призрак»: здесь, в частности, обсуждается вопрос, может ли голова существовать отдельно от туловища (см.: Дюма 1992).

[32] Б. Соколов предполагает реминисценции из романа А. Беляева «Голова профессора Доуэля» (Соколов 1991, с. 140—141) и, кроме того, отмечает связь с романом Ч. Р. Метьюрина «Мельмот-скиталец», где один из соседей Стентона в сумасшедшем доме одержим видением окровавленной головы Карла I (там же, с. 113).

мотив вампиризма). Амбивалентное отношение к мотиву причастия намечено уже в повести «Дьяволиада», где Коротков пьет церковное вино, оставленное ему соседкой, служащей в Губвинскладе; оно вызывает у героя сильнейшую мигрень со рвотой и, видимо, влияет на характер взаимоотношений с окружающей действительностью: «После каждого приема вина мир, предстающий перед героем на следующий день, оказывается все более абсурдным и наполненным фантасмагорией» (Гаспаров 1994, с. 101). Что касается образа черепа-чаши, наполненной красной жидкостью, то подобный зрительный образ возникает уже в рассказе «Красная корона», а затем в повести «Собачье сердце»: «Минуты через три крышку черепа с Шарика сняли» (*2,* 156). Ср. в «Мастере и Маргарите»: «Крышка черепа откинулась на шарнире» (*5,* 265); мотив черепа-чаши ассоциативно связан здесь с судьбой Святослава, последнего языческого князя древней Руси, и, таким образом, актуализирует тему кануна христианства (Гаспаров 1994, с. 42).

В плане античных ассоциаций мотив отделенной от туловища головы подтекстно соотносится с мифом о жреце Аполлона Орфее[33]. Если в романе «Белая гвардия» в связи с образом «светлого» героя Николки, поющего и играющего на гитаре и пианино, спускающегося в «Аид» (морг) и являющегося в образе мертвеца с окровавленной шеей, подобные ассоциации окрашены трагическим колоритом, то в произведениях 1930-х годов они приобретают пародийный характер. Наряду с образом «Аполлона Акимовича» из пьесы «Адам и Ева», явно значимо в «Мастере и Маргарите» имя Аркадия Аполлоновича Семплеярова, «председателя Акустической комиссии московских театров» (*5,* 127): имя этого «жителя беззаботной страны» (Аркадии) уподобляет его пастуху — «пастырю», а его должность, естественно, требует прежде всего обостренного слуха (возможно, и умения подслушивать?). Непосредственно пред очами этого «сына Аполлона» совершается акт отрывания головы у его незадачливого «жреца» Жоржа Бенгальского (*5,* 123)[34]; ср. в ранней редакции романа: «Совершенно <...>

[33] За то, что Орфей отверг культ Диониса, тот наслал на него менад, которые разорвали Орфея пополам, швырнув голову в реку Гебр. В конце концов все еще поющую голову Орфея прибило к острову Лесбос. После того, как на нее напал завистливый лемносский змей, которого Аполлон тут же превратил в камень, голову погребли в пещере недалеко от Антиссы, в которой почитали Диониса. В пещере голова пророчествовала день и ночь до тех пор, пока Аполлон, обнаружив, что никто не является к его оракулам в Дельфах, Гринее и Кларе, пришел и, встав над головой, закричал: «Перестань вмешиваться в мои дела, ибо довольно я терпел тебя и твои песни!» После этого голова замолчала (Грейвс 1992, с. 81).

[34] Ср. легенду о цветке гиацинте, получившем название по имени погибшего друга Аполлона: завистливый Зефир заставил метательный диск, брошенный Гиацинтом, вернуться в полете и врезаться в голову юноши; убитый горем Аполлон обещает, что произросший из крови Гиацинта цветок сохранит его имя:

беспомощная голова тем временем достигла отчаяния, и видно было, что голова эта сходит с ума» (Булгаков 1992, с. 87).

Что касается «отрезанной» головы Берлиоза[35], то судьба этого героя напоминает также о судьбе Цицерона. Если в «Белой гвардиеи» содержатся реминисценции из тютчевского стихотворения «Цицерон», то в последнем романе Булгакова, видимо, актуальна биография реального оратора, чьи отрубленные голова и руки были принесены Антонию, приказавшему их выставить на ораторском возвышении (Плутарх 1994, т. 2, с. 365); интересно, что в одной из редакций Берлиоза зовут Марком Антоновичем (см.: Булгаков 1992, с. 464). Можно отметить, что вся коллизия «Берлиоз — Воланд» соотносится с полемикой по вопросу о бессмертии души, которая велась в Риме I в. до н. э. (см.: Буассье 1914, с. 261—285). «Римляне времен республики вообще не представляли себе, что души бессмертны» (Штаерман 1993, с. 14); вполне авторитетным было учение

Кровь между тем, что, разлившись вокруг, мураву запятнала,
Кровью уже не была: блистательней червени тирской
Вырос цветок. У него — вид лилии, если бы только
Не был багрян у него лепесток, а у лилий — серебрян.
Мало того Аполлону; он сам, в изъявленье почета,
Стоны свои на цветке начертал: начертано «Ай, ай!»
На лепестках у него, и явственны скорбные буквы.

(*Овидий 1977, с. 250—251*)

В диалоге Лукиана «Гермес и Аполлон» последний рассказывает: «Мальчику <...> я воздвиг курган <...> и заставил землю произвести из его крови чудный цветок: этот цветок прекраснее всех цветов мира, Гермес, и на нем видны знаки, выражающие плач по умершему» (Лукиан 1992, с. 214). Форма этого красно-лилового цветка, «с одной стороны, напоминала букву А — инициал Аполлона, а с другой, Y — инициал Гиацинта; и, таким образом, в нем навеки были соединены имена двух друзей» (Золотницкий 1913, с. 141). Интересно, что в редакции «Мастера и Маргариты» 1938 г. в сцене, когда Маргарита наблюдает похороны Берлиоза, появившийся рядом Азазелло заявлял в контексте разговора о литераторах и таинственно исчезнувшей голове: «Я многого не понимаю. Зачем, к примеру, гиацинты? В чем дело? Почему? Почему понаставили в машину эти вазоны?» (Булгаков 1993а, с. 166) — видимо, это пародийный намек на то, что хоронят лишенного головы «друга Аполлона». Сам Булгаков 21 мая 1934 г. подписал именем «Гиацинт» одну из шутливых записок жене, Е. Булгаковой (*5,* 507); возможно, в этом содержался намек не только на «служение Аполлону», но и на интерес писателя к истории: мифический Гиацинт был сыном Клио — музы истории и эпоса.

[35] Поскольку в романе намечена параллель (более внешняя, нежели глубинная) Иешуа — Пилат / Мастер — Берлиоз, то «декапитация» Берлиоза может быть ассоциативно соотнесена с апокрифическим сюжетом обезглавливания принявшего христианство Пилата, который имеется в Евангелии от Никодима: Пилат перед смертью молится Иисусу, прося простить невольный грех, — «і отсьче Пилату главу профект і ангелъ Господень прія главу его» (цит. по: К. Р. 1994, с. 348). К. Романов отмечает, что у коптов Пилат почитается святым, причем день его памяти, 25 июня, совпадает с Рождеством Иоанна Предтечи (там же, с. 347, 349).

Эпикура — так, Цезарь в Сенате заявлял, что все кончается со смертью (Саллюстий 1894, с. 57). Своими «Тускуланскими беседами» Цицерон отчасти стимулировал преодоление эпикурейства (Буассье 1914, с. 264—265), однако и сам «неоднократно выражал сомнение в бессмертии души, хотя считал, что народу полезно верить в посмертное бессмертие душ, а политикам следует верить, что их души божественны, так как тогда они будут более усердно трудиться на благо отечества» (Штаерман 1993, с. 14—15).

Именно подсознательной ориентацией на Цицерона как одного из прототипов Берлиоза[36] можно объяснить тот факт, что Воланд в разговоре с головой[37] инкриминирует ее обладателю идеи, которых тот не высказывал (хотя, вероятно, придерживался): «Вы всегда были горячим проповедником той теории, что по отрезании головы жизнь в человеке прекращается, он превращается в золу и уходит в небытие» (*5*, 265). Характерно, что Иван Бездомный, пытаясь восста-

[36] Между прочим, «цицероновские» коннотации просматриваются и в эпизоде, когда Воланд, предсказывая судьбу Берлиоза, смотрит на «черных птиц» в небе (5, 17): по преданию, смерть Цицерона была предсказана вороном (МНМ, т. 1, с. 247)

[37] В связи с образом «говорящей головы», превращенной в чашу, приведем суждения исследователя, анализирующего смысл мифологемы «золотой горшок» в одноименной сказке Э. Т. А. Гофмана. В. Гильманов пишет, что у алхимиков и астрологов «существует понятие так называемого “круглого элемента”, который обозначается знаком Омега. Этот символ можно трактовать в их же традиции как “голова”. <...> Голова в древней мифологической традиции предстает как символ оракульского откровения, открытия истин. Традиция подобной интерпретации имеет, возможно, своим истоком голову Озириса, воспринимающуюся как символ вечного возрождения, обновления. <...> Представляется уместным упомянуть легенду о Герберте Рейнском, в дальнейшем папе Сильвестре II. Есть предание, что он владел “золотой головой”, которую ему передал оракул. <...> Традиция оракульской головы известна еще в Древней Греции: утверждают, что голова Орфея хранилась в горшке с медом и служила оракулом» (Гильманов 1994, с. 36—37). Кстати, в романе «Мастер и Маргарита» в контексте рассуждений Берлиоза о культе умирающего и воскресающего бога идет речь об Озирисе (*5*, 10), а далее Воланд упоминает и про Сильвестра II — Герберта Аврилакского (*5*, 19). Ср. также эпизод повести Гоголя «Страшная месть» — ту самую 10-ю главу, что открывается лирическим отступлением «Чуден Днепр при тихой погоде...», которое неоднократно цитируется у Булгакова («Киев-город», «Записки покойника»); здесь колдун, совершая в землянке чародейные манипуляции с горшком, добивается неожиданного для себя результата: «Посреди хаты стало веять белое облако, и что-то похожее на радость сверкнуло в лицо его. Но отчего же вдруг стал он недвижим, с разинутым ртом, не смея пошевелиться, и отчего волосы щетиною поднялись на его голове? В облаке перед ним светилось чье-то чудное лицо. Непрошеное, незваное, явилось оно к нему в гости; чем далее, выяснивалось больше и вперяло неподвижные очи. Черты его, брови, глаза, губы — все незнакомое ему. Никогда во всю жизнь свою он его не видывал. И страшного, кажется, в нем мало, а непреодолимый ужас напал на него. А незнакомая дивная голова сквозь облако так же неподвижно глядела на него» (Гоголь 1976—1978, т. 1, с. 164—165).

новить в памяти все, что ему было известно о покойном Берлиозе, вспоминает лишь то, что он «был лыс и красноречив до ужаса» (*5*, 114). В ранних набросках «романа о дьяволе» мотив «наказания за красноречие» был проявлен открыто: в ночь перед похоронами прозектор, чтобы скрыть высунутый язык покойника, зашивает Берлиозу губы, накладывая на них «печать вечного молчания» (см.: Чудакова 1988а, с. 395)[38]. Пародийным подтекстом темы «красноречия» предстает перекличка с «Историей одного города» (глава «Органчик») — таинственное исчезновение головы Берлиоза напоминает судьбу градоначальника Брудастого: «Ни капитан-исправник, ни прочие члены временного отделения, как ни бились, не могли отыскать отделенной от туловища головы» (Щедрин 1947—1950, т. 2, с. 261).

Мотив «потери головы» в булгаковских произведениях совмещает прямой и переносный смыслы, означая как «декапитацию», так и утрату «главенствующего» положения[39] вследствие нарушения мыслительных функций. Можно говорить о чисто личных, психофизиологических причинах привязанности писателя к данной теме (контузия, мигрени[40]); при этом «страдания» головы в его произведениях — это чаще всего ситуация символическая[41]: человеческая голо-

[38] Кстати, тема отрубленной головы и назначенной за нее высокой цены возникает в первой части «Голубой книги» (Зощенко 1994, т. 4, с. 37—41); говорится здесь, в частности, и об убийстве Цицерона: «Эта отрубленная голова была торжественно поставлена на стол. И жена Марка Антония, эта бешеная и преступная бабенка, проткнула язык Цицерона булавкой, говоря: “Пусть он теперь поговорит”» (там же, с. 40).

[39] В гоголевской повести «Майская ночь, или Утопленница» вторая глава (начинающаяся монологом: «Знаете ли вы украинскую ночь?») носит название «Голова» (Гоголь 1976—1978, т. 1, с. 59). Здесь, конечно, имеется в виду название должностного лица, однако независимо от этого актуально и первичное значение слова: часть тела предстает как бы самостоятельным субъектом действия. В булгаковском романе Берлиоз тоже предстает как глава — руководитель Массолита; стало быть, его собственная голова — это «голова головы»; ср. вывод следствия о том, что в Варьете «пропала вся головка администрации» (5, 181). Вспомним в повести Гоголя песню, сочиненную Левко: «У кривого головы / В голове расселись клепки» (Гоголь 1976—1978, т. 1, с. 68).

[40] Не только сам писатель, но и его первая жена страдали сильнейшими мигренями (см.: Паршин 1991, с. 21).

[41] Возникают и эпизоды, в которых мотив «головы» не связан с символическим смыслом, однако звучит довольно неожиданно. Так, в ранней редакции пьесы «Пушкин» Николай I вдруг называет поэта «головорезом» (Булгаков 1994, с. 431). В «Записках покойника» есть комичная сцена репетиции, во время которой Иван Васильевич заставляет Патрикеева «съездить на велосипеде для своей любимой девушки»: «Патрикеев поехал в третий раз, повернув голову к актрисе.

— Ужасно! — сказал с горечью Иван Васильевич. — <...> Неестественная голова, вашей голове не веришь!» (4, 537).

ва в ореоле мифопоэтических ассоциаций предстает как образ, исполненный философского (космологического и гносеологического) смысла; ср. традиционное уподобление небесного свода — черепу, лысой голове (Афанасьев 1994, т. 1, с. 115—116). Б. Гаспаров в этой связи говорит о постоянном у Булгакова образе «Лысой Горы» как места казни и, в частности, подчеркивает в повести «Роковые яйца» значение такой детали, как голый череп «распинаемого» толпой Персикова (Гаспаров 1994, с. 89). Тождество ментальных и природных, «космических» процессов проявлено в первой редакции «романа о дьяволе»; ср. сцену казни: «Черная туча начала застилать мозг. Черная туча начала застилать и окрестности Ершалаима. <...> Видно было с высоты, как маленькая черная лошадь мчит из Ершалаима к Черепу» (Булгаков 1992, с. 230; см. также с. 519—520).

Символический смысл этого образа проявляется уже в ранних произведениях Булгакова. Характерно, что герой «Дьяволиады» испытывает приступ ненависти именно к голове Кальсонера как к некоему «роковому яйцу», источнику несчастий: «Сорвав кепку, он швырнул ее в угол, одним взмахом сбросил на пол пачки со спичками и начал топтать их ногами.

— Вот! Вот! Вот! — провыл Коротков и с хрустом давил чертовы коробки, смутно мечтая, что он давит голову Кальсонера» (*2,* 22).

Наряду с мотивом «голова / яйцо» в повести намечен более общий переход: «голова / шар». Голова Кальсонера названа «человеческим шаром слоновой кости». (*2,* 24); примечательно, что как раз такие шары (бильярдные) занимают центральное место в финальной сцене: они «разбежались по асфальту, как отрубленные головы» (*2,* 41), и этими «головами» Коротков «отстреливается» от преследователей — вернее, от их «голов»: «Прошло несколько секунд, и возле лифта выросла первая голова за стеклом. Шар вылетел из рук Короткова, со свистом прошел через стекло, и голова мгновенно исчезла. На ее месте сверкнул бледный огонь и выросла вторая голова, за ней — третья» (*2,* 40). В «былинной» ситуации, когда на месте одной головы вырастают две, вполне естественно, что преследующий Короткова Кальсонер оборачивается «Змеем-Горынычем»: из его рта «выскакивает» пламя (*2,* 42). Однако шары-«головы» служат герою средством защиты не только от «огнеопасного» Кальсонера, но и от его антиподов — пожарных, когда они, тоже в виде множественных «золотых головок» (*2,* 41), подъезжают к дому, на крыше которого Коротков держит оборону. Наконец, в эпизоде гибели героя с «шаром» отождествляется его собственная голова; на этот раз шар предстает в образе небесного светила: «Солнечная бездна помани-ла Короткова так, что у него захватило дух. <...> Кровяное солнце со звоном лопнуло у него в голове, и больше он ровно ничего не видал» (*2,* 42). Данная сцена может, вероятно, считаться «наброском» эпизода гибели Берлиоза в романе «Мастер и Маргарита», где смерть персонажа тоже представлена в первую очередь как «разрушение» светила — на этот раз луны, «раскалывающейся» со

звоном, подобно хрупкому сосуду, как и солнце в «Дьяволиаде»: «Берлиоз упал навзничь <...> и успел увидеть в высоте, но справа или слева — он уже не сообразил, — позлащенную луну. <...> С грохотом и звоном из окон полетели стекла. <...> Еще раз, и в последний раз, мелькнула луна, но уже разваливаясь на куски, и затем стало темно» (*5,* 47).

Уже в ранней повести образ шара связывается с диаметрально противоположными оценками: отождествляется с инфернальным началом, однако выступает и как средство (правда, негодное) борьбы с «дьявольщиной». В сне Короткова Кальсонер видится ему как «живой биллиардный шар на ножках» «на зеленом лугу» (*2,* 10) и, естественно, символизирует несчастье — а в финале романа «Белая гвардия», в счастливом сне Петьки Щеглова, «алмазный шар», тоже лежащий на зеленом лугу, «обдает Петьку сверкающими брызгами».

В пьесе «Бег» яркий светящийся шар (уличный фонарь, лампа, небесное светило) не только ассоциируется с головой, но оказывается сопряжен с дискомфортным психическим состоянием, становясь символом (и стимулом) безумия; ср., также, фразу рассказчика в «Красной короне»: «Фонарь был причиной моей болезни» (*1,* 443). Образ повешенного на фонаре рабочего из «Красной короны» будет развит в «Беге», где наваждением Хлудова становятся не только мертвый Крапилин, но и «длинная цепь лун и фонарей» (*3,* 273); ср. Пилата, которому чудится некто сидящий в пустом кресле (*5,* 300), которого мучит полная луна и который (по крайней мере, до встречи с Иешуа) страдает сильными головными болями. Хлудов пребывает на грани безумия; характерно, что его пародийным «двойником» (Химич 1995, с. 159) в пьесе оказывается полковник де Бризар, аттестуемый как «явно ненормальный» (*3,* 243). Фамилия полковника ассоциируется с французским глаголом «briser» (разбивать, ломать), и причина его болезненного состояния объяснена однозначно: «контужен в голову» (*3,* 234). Заметим, что произносит эти слова есаул Голован[42] — т. е. буквально человек с непомерно большой головой (Даль 1981, т. 1, с. 368); этот «макроцефал» является адъютантом Хлудова. Ср. также в Эпилоге «Багрового острова» комичные попытки Директора театра сгладить впечатление от отчаянного монолога Дымогацкого: «На Польском фронте контужен в голову… громаднейший талантище… форменный идиот… ум… идеология… он уже сидел на Канатчиковой даче раз» (*3,* 210). Учитывая множественные реминисценции из «Горя от ума», допустимо предположить перифраз реплики Загорецкого: «В горах изранен в лоб, сошел с ума от раны» (Грибоедов 1988, с. 101).

«Космичность» образа головы имеет в булгаковском творчестве устойчивый характер; можно говорить о постоянном ассоциативном ряде: голова-яйцо —

[42] Фамилия напоминает о рассказе Н. Лескова «Несмертельный Голован» и повести «Очарованный странник», главный герой которой носит прозвище «Иван Голован»; однако булгаковский персонаж, кажется, не походит на лесковских.

светящийся шар — небесное светило. Так, в «Записках покойника» абсолютно, казалось бы, немотивированно (с точки зрения близкого контекста) возникает портрет некоего начинающего драматурга: «молодой человек с необыкновенно лунной головой и как бы бодающий кого-то» (*4,* 520). Что касается романа «Мастер и Маргарита», то здесь образ «светящегося шара» амбивалентен и связан с оппозицией «солнце — луна» (см. ниже). Актуализируемая в булгаковских произведениях с помощью мотива «потерянной головы» тема крещения (см.: Филипс-Юзвигт 1985) заставляет вновь обратиться к формам реализации «близнецового» мифа — на сей раз в христианском варианте. Выше говорилось о влиянии на Булгакова представителей «мифологической» школы — не только Н. Морозова, но и польского исследователя А. Немоевского, который, начиная с 1910-х годов, развивал теории А. Древса. В работах Немоевского Иоанн и Иисус рассматриваются как астральные близнецы, связанные с символикой солнца и луны: «Они явились на землю для того, чтобы основать новую религию. Один погибнет в начале своей миссии, обливаясь кровью с отрубленной головой; второй вознесется на небо, чтобы там судить живых и мертвых. Почти то же происходит с Ромулом и Ремом» (Немоевский 1920, с. 149); «История страстей Иисусовых мыслилась первоначально как космическое, а не человеческое событие, и ареной (местом наблюдений) его была вся земля, а не одна только страна» (там же, с. 231). Стоит обратить внимание и на то, что имя Мольера, главного героя пьесы «Кабала святош» — Жан-Батист, т. е. буквально «Иоанн Креститель»; неудивительно, что его творчество столь величественно (вспомним эпиграф к пьесе: «Нет ничего, чего бы недоставало для его славы; / Его недоставало для нашей славы» — *3,* 279). При этом судьба «земного» героя зависит от Людовика, «Солнца Франции» (*3,* 281); пародийная форма этого титула — определение «золотой идол» (*3,* 317).

Оба «Ивана» в булгаковских романах, Русаков и Бездомный / Понырев, тоже ассоциируются и с Иоанном Крестителем, и с Иоанном Богословом; при этом болезни обоих героев имеют «астральную» («звездная» — «лунная») природу. То, что «истиной» в романе «Мастер и Маргарита» названа мучительная головная боль (*5,* 26), метафорически выражает «космическое» неблагополучие мира, «потерявшего голову», бьющегося над загадками бытия на пороге новой эры[43].

[43] Ср. точку зрения М. Бессоновой, полагающей, что Иешуа не излечивает Пилата от головной боли, а лишь предсказывает ее близкое окончание: «Знаменателен момент, когда он (хотя и невольно) выходит из своей роли прокуратора и спрашивает “о чем-то ненужном на суде”, но необходимом для жизни: “Что такое истина?” <...> Иешуа известны законы, на которых построен мир, поэтому он знает, что раз прокуратор перестал мыслить односторонне, то голова его должна пройти. Об этом Иешуа и говорит Пилату, строя свое высказывание именно как предсказание» (Бессонова 1996, с. 112—113). Заметим, что данная сцена «симметрична» по отношению к эпизоду, где Воланд предсказывает судьбу Берлиоза: «Вам отрежут голову!»

9

Обратимся теперь к образам животных и птиц, а также к «зооморфным» персонажам в булгаковских произведениях. В предыдущих главах уже шла речь о мифопоэтическом подтексте образов некоторых живых существ — пресмыкающихся, кур, свиней и др. Но едва ли не самое важное место в творчестве и мироощущении Булгакова занимает образ волка.

В традиционных представлениях Волк / Пес выступает мифологическим «двойником» Змея: это ипостаси «лютого зверя», противника Громовержца (см.: Афанасьев 1994, т. 1, с. 735—741, 756, 765; т. 3, с. 798; Иванов, Топоров 1974а, с. 57—61, 124, 171, 203—204). Метафора «человека-волка» у Булгакова амбивалентна: с одной стороны, «волчьими» аллюзиями маркированы персонажи заведомо «отрицательные», явно «не близкие» автору; с другой стороны, «волчьи» черты придаются героям явно автобиографическим (см.: Чудакова 1988а, с. 452—464). В оценочном плане сравнение с волком двойственно, и эта двойственность сохраняется в булгаковском творчестве на всем его протяжении.

Так, в романе «Белая гвардия» образ «серого» вызывает прямые мифопоэтические ассоциации, поскольку слово «серый» — наиболее распространенный синоним слова «волк». Фабула первого романа Булгакова оказывается «вписана» в мифическую ситуацию «разгула волков», причем это в какой-то мере осознают и сами персонажи; ср. газетный лозунг: «Кто честен и не волк, / Идет в добровольческий полк...» (*1,* 249).

В «Белой гвардии» волки не просто «забредают» в Город; они «пасутся» в наиболее сакрализованной его точке — на Владимирской горке, у памятника Крестителю Руси: «Глубокою ночью угольная тьма залегла на террасах лучшего места в мире — Владимирской горки <...> Кто пойдет на Горку ночью, да еще в такое время? Да страшно там просто! И храбрый человек не пойдет. Да и делать там нечего <...> Да еще и ветер там, на высотах... пройдет по сугробным аллеям, так тебе чертовы голоса померещатся. Если бы кто и полез на Горку, то уж разве какой-нибудь совсем отверженный человек, который при всех властях мира чувствует себя среди людей, как волк в собачьей стае[44]. Полный мизерабль, как у Гюго. Такой, которому в Город и показываться не следует, а уж если и показываться, то на свой страх и риск <...> Пошевелится тьма вдоль решетки, и кажет-

[44] Ср. запись в «Окаянных днях» Бунина: «Уголовная антропология выделяет преступников случайных <…> Но совершенно другое <…> преступники “инстинктивные”. Эти всегда как дети, как животные, и главнейший их признак, коренная черта — жажда разрушения, антисоциальность. <…> В мирное время мы забываем, что мир кишит этими выродками, в мирное время они сидят по тюрьмам, по желтым домам. Но вот наступает время, когда “державный народ” восторжествовал. Двери тюрем и желтых домов раскрываются, архивы сыскных отделений жгутся — начинается вакханалия» (Бунин 1990, с. 165—166).

ся, что три чернейших тени жмутся к парапету <...> Отделяется одна тень на Горке, и сипит ее волчий, острый голос» (*1*, 267—269).

В дальнейшем этот «голос» прозвучит уже в квартире Василисы (*1*, 368), и «три тени» обернутся его ночными «гостями». Автор настолько активно подчеркивает деклассированность и «аполитичность» грабителей, прикидывающихся «идейными» петлюровцами, что совершенно ясно: к политике они не имеют никакого отношения и «при всех властях мира» обречены занимать маргинальное, «волчье», положение[45]. «Определяющим в символике волка является признак “чужой”» (СМ, с. 103)[46]. Недаром эти персонажи представлены не столько как обычные «земные» люди, сколько как мифологизированные гротескные фигуры: «гигант» и «урод», предводительствуемые «волком»: «В первом человеке все было волчье, так почему-то показалось Василисе. Лицо было узкое, глаза маленькие, глубоко сидящие, кожа серенькая, усы торчали клочьями, и небритые щеки запали сухими бороздами, он как-то странно косил, смотрел исподлобья, и тут, даже в узком пространстве, успел показать, что идет нечеловеческой, ныряющей походкой привычного к снегу и траве существа» (*1*, 368)[47]. На протяжении эпизода ограбления (*1*, 368—374) слова «волк», «волчий» употреблены более 30 раз. В связи с реминисценциями из «Капитанской дочки» в романе Булгакова можно вспомнить, что пушкинский образ Пугачева («человеко-волка») как «помощного разбойника» восходит к фольклорному мотиву «помощного зверя» (Гиллельсон, Мушина 1977, с. 88). В «Белой гвардии» оценка грабителей, «наказывающих» трусливого мещанина, амбивалентна.

[45] Ср. комическую вариацию данного мотива в комедии «Зойкина квартира», где веселый мошенник Аметистов говорит: «Порядочному человеку при всяких условиях существовать возможно. Я — порядочный, однако же существую» (*3*, 122). Но и булгаковским артистическим жуликам достается доля «волчьей» судьбы — они одиноки и неприкаянны; не случайно тот же Аметистов в финале восклицает: «Судьба ты моя, судьба! Звезда ты моя горемычная!» (*3*, 144); Чарнота в «Беге» именует себя «Вечным Жидом» и «Летучим Голландцем» (*3*, 278).

[46] Волк — человек угрюмый, нелюдим; волчий билет — полугодовая отсрочка, выдаваемая приговоренным к ссылке преступникам, от которых общество отрекается (Даль 1981, т. 1, с. 233). «Волками» объявлялись преступники, изгои (Иванов 1977, с. 190). Ср. фрагмент из очеркового цикла В. Короленко «В пустынных местах» (1890): «Я слышал, что нижегородские статистики, работая в Семеновском уезде, где население преимущественно кормится лесными промыслами, открыли особый род занятий, называемый “волчьим”. “Волк” — это человек, не имеющий ни хозяйства, ни постоянного ремесла… зимой он перебивается в городе по ночлежным домам… С весной, когда вскроются реки, солнце отогреет землю и леса оденутся листвой, — волка тянет за Волгу, в леса. Здесь ему не с чем взяться за настоящую самостоятельную работу, а из чужих рук мешает и гордость, и привычка к дикой независимости. И вот он путается по родным лесам, охотится, или ловит рыбу, или просто хищничает по мелочи, где может» (Короленко 1971, т. 3, с. 106—107).

[47] В пьесе «Белая гвардия» в сцене ограбления Василисы о 1-м Бандите тоже говорится: «Похож на волка» (Булгаков 1990а, с. 95).

Все происходящее кажется Василисе и Ванде до того ирреальным, что повествователь предваряет сцену словами: «Как во сне двигаясь под напором входящих в двери, как во сне их видел Василиса» (*1*, 368). Однако мотив сна включает данный эпизод, как и вообще всю «волчью» линию романа, в новый круг ассоциаций. Самое первое упоминание о бандите-«волке» в «Белой гвардии» связано со сценой, когда он через окно наблюдает за Василисой, устраивающим в стене тайник: «На черной безлюдной улице волчья оборванная серая фигура беззвучно слезла с ветки акации, на которой полчаса сидела, страдая на морозе[48], но жадно наблюдая через предательскую щель над верхним краем простыни работу инженера, навлекшего беду именно простыней на зелено окрашенном окне. Пружинно прыгнув в сугроб, фигура ушла вверх по улице, а далее провалилась волчьей походкой в переулках» (*1*, 202—203). Это описание выглядит перифразом едва ли не самого известного в психоаналитической литературе сна, связанного с фрейдовским пациентом, который получил в истории психоанализа прозвище «человека-волка»; Сергей Панкеев называл себя «самым знаменитым случаем Фрейда» (см.: Человек-волк 1996, с. 258—259). Изложение его детского сна вначале было опубликовано Фрейдом в статье 1913 г. «Сказочный материал в сновидениях», а работа «Из истории одного детского невроза», где дается подробный анализ данного случая, написана в 1915 г. и в начале 1920-х годов переведена на русский язык (см.: Фрейд 1925). Невроз, по поводу которого Панкеев обращался к Фрейду, обострился на почве венерического заболевания (хотя о деталях Фрейд умалчивает); венеролог Булгаков мог почерпнуть информацию о нем в специальной литературе. Но не исключено, что читал он и собственно статью Фрейда, поскольку уже в начале 1920-х годов явно обнаруживает интерес к методам психотерапевтического воздействия — в первую очередь, видимо, из-за собственных проблем с нервами[49].

[48] Ср. образ «сторожащего волка» в рассказе «№ 13. — Дом Эльпит-Рабкоммуна»: «До трех, припав к подножию серой кариатиды, истомленный волчьей жизнью, бодрствовал шпион» (*2*, 242).

[49] Показательно продолжение дневниковой записи от 23/24 декабря 1924 г., где Булгаков анализирует свою неприязнь к И. Василевскому, бывшему мужу Л. Белозерской: «Единственным успокоением является моя прямая. Она всегда — кратчайшее расстояние между двумя точками, и стоит мне вспомнить ее, как я совершенно успокаиваюсь. Дома впал в страшную ярость; так как уже две недели тренирую себя, то сейчас же разъяснил ее, как пес сову, и запер на ключ» (Булгаков 1997, с. 75—76). Далее он пишет о собственной попытке благотворно повлиять на Василевского с помощью гипноза, чтобы избавить того от безволия и растерянности: «Мысленно его гипнотизировал, чтобы он делал, но так как я в этом деле дилетант, то за успех не поручусь» (там же, с. 34). Ср. и разветвленный мотив гипноза в «Мастере и Маргарите»: «Тема гипноза одна из немногих, пронизывающих собой всю структуру романа. Стравинский лечит гипнозом, Иешуа таким же способом лечит Пилата, и в том, что делала в Москве компания Воланда, <...> тоже видят гипноз» (Эткинд 1994, с. 294). В конце 1934 — начале

Вот знаменитый сон «человека-волка»: «Мне снилось, что сейчас ночь и я лежу в своей постели. (<...> Я помню, что видел этот сон зимой и была ночь.) Неожиданно окно открылось само по себе и я испугался, потому что увидел, что несколько белых волков сидят на большом ореховом дереве прямо перед окном. Их было шесть или семь. Волки были почти белые и больше были похожи на лисиц или овчарок, потому что у них были большие хвосты, как у лисиц, а уши они навострили, как у собак, когда они к чему-то прислушиваются. В ужасе, что волки могут меня съесть, я закричал и проснулся» (Фрейд 1991, с. 196). Здесь по меньшей мере шесть элементов, совпадающих с эпизодом «Белой гвардии»: зима — ночь — дерево (в обоих случаях — определенной породы) — волк (там и здесь — насторожившийся) — лиса (ср. фамилию инженера — «Лисович»); в контексте романа существенно и то обстоятельство, что пациент Фрейда видел свой сон перед Рождеством в ожидании Сочельника: день Рождества был и днем его рождения (там же, с. 185, 202).

Незримо присутствуя в жизни Василисы, «волк», до поры до времени не замеченный, в конце концов является воочию в «сне наяву». В булгаковском романе, по-видимому, отразились не только детали цитированного сна, но и элементы его интерпретации Фрейдом: именно в работе с «человеком-волком» Фрейд сформулировал ключевое для психоанализа понятие «первичной сцены», влияющей на возникновение у ребенка страха кастрации и оказывающей влияние на все дальнейшее развитие невротика (см.: Эткинд 1994, с. 87).

Не исключено, что протосюжет «человека-волка» сыграл роль и при создании образа Ивана Русакова, чей опыт «разврата» (видимо, стоящий для него в одном с богоборческими стихами как акт «бунта», хотя герою 24 года, — *1*, 280) привел к столь жестокому разочарованию, что произошло полное «переключение» сексуальной энергии в духовный план. Русаков обращается не к психоаналитику, а к венерологу, но Турбин, помимо сифилиса, констатирует и явно психопатическое состояние пациента: «Серьезно вам говорю, если вы не прекратите это, вы смотрите... у вас мания развивается <...> Убедительно советую, поменьше читайте Апокалипсис... Повторяю, вам вредно» (*1*, 416). Пациент Фрейда Сергей Панкеев с десятилетнего возраста страдал депрессиями, начинавшимися после обеда и достигавшими пика к пяти часам пополудни; фобия волка сменилась у него неврозом навязчивости с религиозным содержанием и маниакально-депрессивным психозом (Фрейд 1991, с. 203, 179). Фобию волка Фрейд

1935 г. (после возникновения «боязни толпы») Булгаков прошел несколько сеансов гипноза у доктора С. М. Берга, а затем и сам пытался лечить гипнозом (там же, с. 282—283). Работая над романом «Мастер и Маргарита», писатель консультировался по поводу медицинских деталей с психиатром С. Л. Цейтлиным; в апреле 1938 г. тот прислал ему книгу о гипнозе (там же, с. 293—294).

рассматривал как «тотемистическую ступень» заместителя отца, которая затем сменяется религиозной фразой (там же, с. 263; см. также работу «Тотем и табу»)[50]. Русаков у Булгакова не страдает «фобией волка», однако, как уже подчеркивалось, у него есть свой демон — в «змеином» облике; взрыв религиозности явно связан с желанием героя отпасть от авторитета «змея» Шполянского, обратившись к более доброму патернальному покровителю (*1*, 291—292).

Переходя к повести «Собачье сердце», повторим, что здесь «святочная» символика[51] пародийно сочетается с символикой Пасхи. Наиболее распространенная интерпретация сюжета состоит в том, что профессор Преображенский совершает акт «творения», превращая собаку в человека, — во всяком случае, придает ей «человекообразный» вид, «преображает»[52]. Однако в самой повести акценты расставлены несколько по-иному: «Кто теперь перед вами? — Преображенский указал пальцем в сторону смотровой, где почивал Шариков. <...> Клим! Клим! — крикнул профессор, — Клим Чугункин!» (*2*, 194). Тело собаки сыграло роль «подвоя», на который оказалась «привита» личность Клима Чугункина во всей ее психофизиологической целостности[53].

[50] Ср. у фрейдистов 1920-х годов соответствующую интерпретацию эпизодов биографии Достоевского, произведения и личность которого подвергались активному исследованию методами психоанализа: «Андрей Достоевский рассказывает, что его брат приблизительно десяти лет страдал волкофобией. Весьма вероятно, что боязнь животных воспринималась как страх перед отцом» (Нейфельд 1925, с. 20). Психоанализом интересовался близкий друг и первый биограф Булгакова П. Попов: так, в 1924 г. он прочитал в ГАХНе доклад на тему «Я и Оно в творчестве Достоевского», который позже был опубликован (см.: Попов 1928).

[51] Ср. также южнославянское именование Святок «песьей неделей» (т. е. нечистой — аналогично «волчьему сезону»); Васильев день — «праздник пса» (Успенский 1994а, т. 2, с. 96).

[52] «Шарик родился на Преображенской заставе, Клим там же умер. Повествование развертывается под знаком преображения, перевоплощения» (Фуссо 1991, с. 29). Ср. наблюдение Б. Гаспарова: «В повести иронически разыграна сцена Преображения: Шариков предстает перед профессором в безобразной одежде, с пестрым галстуком, и вызывает его возмущение тем, что называет его “папашей”. В этих деталях получили негативные воплощение белые одежды, в которых Иисус предстает в сцене Преображения, и раздавшийся с неба голос, назвавший его возлюбленным Сыном (Burgin 1978, p. 502); в отличие от канонической версии, профессор отрекается от своего “отцовства”» (Гаспаров 1994, с. 96).

[53] Ситуация контрастно предваряется рассуждениями Борменталя, который полагает, что человеческий гипофиз «открыл центр речи в собачьем мозгу, и слова хлынули потоками <...> перед нами — оживший развернувшийся мозг, а не мозг вновь созданный. <...> Мозг Шарика в собачьем периоде его жизни накопил бездну понятий. Все слова, которыми он начал оперировать в первую очередь, — уличные слова, он их слышал и затаил в мозгу» (*2*,164). На самом же деле здравомысленных суждений, характерных для «собачьего мозга», в речениях Шарикова становится все меньше и меньше; в его менталитете чем дальше, тем явственней доминирует люмпенски-«волчья» логика.

С учетом парадигмы этой «зимней Пасхи», можем заключить, что научная заслуга Преображенского в «духовно-мистическом» плане выглядит еще более значительной; но в смысле социально-нравственном его фиаско еще углубляется. Реализовав идею бессмертия, профессор ни на шаг не продвинулся к «улучшению человеческой породы», о которой, собственно, и заботился (*2,* 194). Возникает естественный вопрос: а зачем, собственно, таким существам, как его пациенты, нужно бессмертие (как, впрочем, и «омоложение», которым профессор занимался ранее)? Уже в начале повести ясно, что «омолаживаются» далеко не лучшие человеческие экземпляры; теперь же воскрешен, уподоблен Богусыну худший из двуногих. Придать человекоподобный образ собаке оказалось куда проще, чем «очеловечить» Клима Чугункина; характерна фраза Преображенского: «Сделать из этого хулигана человека никому не удастся» (*2,* 192—193). Шарикову «не позволяет» стать человеком ровно то же самое, что «мешало» это сделать его «близнецу» Климу, ни при каком общественном строе не входящему в социальную структуру. Поэтому, вопреки энтузиастическому заявлению Борменталя, «новая человеческая единица» (*2,* 164) не создана, а лишь воссоздана «старая» — причем отнюдь не «человеческая». Профессор совершает не столько «преображение» собаки, сколько воскрешение «человековолка»: во всяком случае, два этих мотива в повести сплетены нераздельно. Поэтому фамилия «Преображенский» является, скорее, интерпретационной «обманкой»: профессору не меньше подошла бы фамилия «Воскресенский»[54] (кстати, она принадлежала и одному из известных русских хирургов), тогда как для Шарикова, пожелавшего «принять наследственную фамилию» (*1,* 172), вполне адекватна, например, фамилия «Климов».

Естественно, что Шариков обнаруживает «идейную» близость с предводителем ночных «гостей» Василисы, которому «волк» с гневом заявляет: «Накопил вещей, нажрал морду, розовый, як свинья, а ты бачишь, в чем добрые люди ходют? Бачишь? У него ноги мороженые, рваные, он в окопах за тебя гнил, а ты в квартире сидел, на граммофонах играл» (*1,* 371). Этому вполне созвучны откровения Шарикова: «Взять все да и поделить... <...> А то что ж: один в семи комнатах расселся, штанов у него сорок пар, а другой шляется, в сорных ящиках питание ищет» (*2,* 183—184). Кстати, эпизод, когда пьяный Шариков является в сопровождении двух неизвестных личностей, прихватывающих затем из квартиры профессора ряд ценных вещей (*2,* 189—190), может рассматриваться как аналог сцены ограбления инженера в «Белой гвардии».

[54] О возможных прототипах булгаковского профессора сказано немало (см., напр.: Паршин 1991, с. 31), но не исключено, что поводом к ономастической игре послужила аллюзия на И. П. Воскресенского — отчима Булгакова, который был директором и врачом приюта для сирот (см.: Виленский 1991, с. 17—18); кстати, в связи с последним обстоятельством особому начинают выглядеть действия Преображенского, приютившего (хотя и с научными целями) бездомного пса, но отказывающегося «взять несколько журналов в пользу детей Франции» (2, 139).

Таким образом, более точно будет определить Шарикова не как «гибрид» собаки и человека, а как существо, находящееся, так сказать, «между собакой и волком» (в «сумеречном» состоянии); причем волчьего в нем становится все больше, а собачье воспринимается как атавизм: «Коты — это временно...» (*2,* 195)[55]. Характерно, что предчувствующему беду псу, запертому перед операцией в ванной, словно является его будущее: в полумраке мерещатся «отвратительные волчьи глаза» (*2,* 153). Впоследствии Шариков станет, как явствует из его удостоверения, «заведующим подотделом очистки города Москвы от бродячих животных (котов и прочее)» (*2,* 198); это «и прочее» звучит многозначительно и зловеще: пока что Шариков борется с бездомными котами — однако не начнет ли он вскоре уничтожать и бродячих собак? а затем уже не только четвероногих, но и двуногих «люмпенов»? да и «люмпенских» идеологов? Не случайна фраза Преображенского о том, что Швондер, науськивая «ученика», играет с огнем: «Швондер и есть самый главный дурак. Он не понимает, что Шариков для него еще более грозная опасность, чем для меня. <...> Если кто-нибудь, в свою очередь, натравит Шарикова на самого Швондера, то от него останутся только рожки да ножки!» (*2,* 195). Стало быть, Преображенский в итоге спасает от собственного «детища» не только себя, но и своего антагониста — председателя домкома; «демон» вновь становится безобидным псом[56].

Б. Гаспаров замечает, что обратная операция происходит в период «мартовских туманов» (*2,* 206), т. е. в сезон Пасхи (Гаспаров 1994, с. 95). Кажется, мы имеем возможность более точно датировать момент второй операции. Звучащая в финале повести фраза: «Шариков сам пригласил свою смерть» (*2,* 204), — в «обратной перспективе» актуализирует момент «крещения» героя, которое совершилось «в конце января» (*2,* 166); из новых «святцев» (календаря) Шариков выбрал имя некоего «святого», память которого «празднуется 4 марта» (*2,* 172), — т. е. словно бы сам назначил момент, начиная с которого должен стать полноп-

[55] В ответ на слова Швондера: «А вдруг война с империалистическими хищниками?» — Шариков «хмуро гавкает»: «Я воевать не пойду никуда» (*2,* 174). Еще сохраняя внешние признаки собаки («лай»), он уже утратил основные ее качества (обязанность защищать от хищников).

[56] Ср. народные легенды о собаке, некогда бывшей человеком (Успенский 1994а, т. 2, с. 115—116); С. Фуссо приводит высказывание, зафиксированное В. Далем: «Не бей собаки, и она была человеком» (Фуссо 1991, с. 30—31; ср.: Даль 1981, т. 4, с. 251). Ср. также известные произведения, герои которых, не перенося общества людей, превращаются в собак или демонстративно предпочитают собачье общество человеческому: например, стихотворение В. Маяковского «Вот так я сделался собакой» (Маяковский 1955—1961, т. 1, с. 88) или поэму С. Есенина «Кобыльи корабли» (Есенин 1995—1999, т. 2, с. 79).

равным членом общества в иллюзорном облике под небывалым именем. Однако момент этот не пройден; таким образом, можно заключить, что «обратное преображение» героя совершилось, по-видимому, не позже 4 марта. Интересно, что, как и Клим Чугункин, дважды умирающий в повести «от ножа» (от финки — в собственном облике, затем от скальпеля — в образе Шарикова), Шарик тоже «умирает» дважды[57] — но дважды и «воскресает». В первый раз «смерть» случается от хлороформа во время перевязки: «И тут он окончательно завалился на бок и издох. Когда он воскрес, у него легонько кружилась голова» (*2,* 129). Во время операции сам Преображенский полагает, что Шарик «все равно издохнет» (*2,* 158), — и после операции пес фактически исчезает: его замещает «воскрешенный» Чугункин; соответственно, в Эпилоге Чугункин «зарезан» во второй раз, а на его месте появляется вторично «воскресший» Шарик.

«Перетекающие» друг в друга пес Шарик, Клим Чугункин и Полиграф Полиграфович Шариков предстают, по существу, как бы единым «сверхперсонажем» или, иначе, тремя «ипостасями» единого образа. Такая ситуация, естественно, актуализирует мотив оборотничества (который, например, в «Белой гвардии» не играет особой роли)[58]: явившись в мир в период наибольшей концентрации в нем «волчьего» начала, «воскресший» Чугункин-Шариков более всего напоминает волкодлака (вовкулака)[59]. Согласно славянским преданиям, «приметой волкодлака <...> является заметная от рождения “волчья шерсть” <...> на голове»

[57] В романе «Мастер и Маргарита» тоже своеобразно реализован мотив «двойной» смерти (вначале погибает тело Берлиоза, затем — голова); Б. Соколов возводит его к повести А. Беляева «Голова профессора Доуэля», но, как видим, «двойная» смерть фигурирует в более ранних булгаковских произведениях.

[58] Отмечая в «Собачьем сердце» реминисценции из поэмы «Двенадцать» (Шаргородский 1991, с. 89), исследователи подчеркивают, что и у Блока пес, символизирующий старый мир, — это существо демоническое, «собака-волк» (Магомедова 1995, с. 252). Каламбурно перефразируя финал блоковской поэмы, можно сказать, что образ Шарикова укладывается в схему: «Позади — голодный пес, / Впереди <..> Исус Христос». Сочетание «маяковских» и «блоковских» реминисценций позволяет усматривать в «Собачьем сердце» игру с «Двенадцатью» и «Тринадцатым апостолом» («Облаком в штанах»): «шелудивый пес» (старый мир) воспринимается как трагический романтический герой-«богоборец».

[59] «Предания о волках-оборотнях известны у всех индоевропейских народов, и тем ясно указывают на свое незапамятно-древнее происхождение. <...> Древнейшее свидетельство о вовкулаках находим у Геродота, который упоминает, что Нуры, или Невры, <...> почитались у греков и скифов чародеями и что про них рассказывали, будто бы каждый из невров единожды в году обращается на несколько дней в волка, а потом снова принимает свой человеческий облик. Время такого превращения, вероятно, совпадало с колядским праздником, когда на лысой горе гуляют ведуны и ведьмы вместе с нечистыми духами и оборотнями, а в деревнях и селах бегают по улицам ряженые» (Афанасьев 1994, т. 3, с. 528; см. также: Гура 1997, с. 129—130).

(МНМ, т. 1, с. 242); шерсть вообще является характерным атрибутом мифологического противника Громовержца (Иванов, Топоров 1974а, с. 31—35, 48—54; Успенский 1982, с. 106, 166—175). Характерно, что, рисуя портрет «человека маленького роста и несимпатичной наружности» (пока еще безымянного), повествователь «Собачьего сердца» обращает внимание именно на волосы: «Волосы у него на голове росли жесткие, как бы кустами на выкорчеванном поле, а на лице был небритый пух. Лоб поражал своей малой величиной. Почти непосредственно над черными кисточками раскидистых бровей начиналась густая головная щетка» (*2,* 167). Не менее отчетливая деталь — в сцене с барышней-машинисткой, на которой Шариков вознамерился жениться: «Борменталь <...> ввел Шарикова. Тот бегал глазами, и шерсть на голове у него возвышалась, как щетка» (*2,* 201).

По поводу «Собачьего сердца» высказывалось мнение, будто повесть озаглавлена автором «неправильно»: «Первоначальное название, “Собачье счастье”, куда больше подходит по смыслу — ведь у Шарикова нет собачьего сердца» (Проффер 1983, с. XXVI). Действительно, Преображенский прямо отрицает актуальность словосочетания «собачье сердце»: «Весь ужас в том, что у него уже не собачье, а именно человеческое сердце. И самое паршивое из всех, которое существует в природе» (*2,* 195). Но как раз последняя фраза ставит все на свои места, поскольку, как уже отмечалось, акцентирует внимание на переносном значении слова «собачий»[60]. Заголовок булгаковской повести как бы балансирует между прямым (нерелевантным) и переносным (релевантным) смыслами[61]. Если же говорить о прямом значении слова «собачий», то важно подчеркнуть, что в произведениях Булгакова образы собаки и волка скорее противопоставлены, нежели сближены.

10

Рассмотренная смысловая игра заставляет обратить внимание на одно из произведений начала 1920-х годов, которое Булгакову, вероятнее всего, было известно: речь идет о рассказе К. Федина «Песьи души», опубликованном в 1922 г. в первом выпуске альманаха «Серапионовы братья». Его трудно назвать шедевром, однако примечательно, что Федин, предваряя Булгакова, использует «соба-

[60] Не исключено, что заглавие «Собачье сердце» варьирует название пьесы А. Островского «Горячее сердце»: с учетом значения слова «собачий», семантика этих заглавий, при фонетической близости, оказывается диаметрально противоположной, так что каламбур можно считать довольно удачным.

[61] Ср. название булгаковского фельетона, написанного непосредственно перед началом работы над повестью, — «Собачья жизнь» (Гудок. 1924, 4 декабря).

чью» тему[62] для того, чтобы установить градацию понятий «зверь» — «пес» — «человек». Внутреннее напряжение поддерживается с помощью колебаний между «человеческой» и «собачьей» «точками зрения»; рассказ открывается словами: «Мысли собачьи — человеку тайна. А душа у собак ясная и писать о ней можно» (Федин 1922, с. 82). Далее идет повествование, явно ориентированное на «точку зрения» собаки: городские пейзажи и эпизоды из жизни; однако повествователь обрывает сам себя: «Чувствую, что начинаю говорить от собачьего имени. Между тем, мысли собачьи — человеку тайна. Только душа у собаки ясная и писать о ней можно.

Вот о двух собачьих душах <…> и должен рассказать я» (там же, с. 83). Примечательно, что Федин, как позже и Булгаков, дает своему произведению «неправильное» название, предпринимая смысловую игру со словом «песий»; речь в рассказе идет отнюдь не о двух псах — это своеобразная «история любви» между некрасивой сукой и красавцем кобелем: «Кобель был молод, строен, зеленоглаз. Конечно, он не был догом, но кто-то из его предков принадлежал к этой благородной породе» (ср. рассуждения Шарикова о предке-водолазе); затем повествователь все же именует его «зеленоглазым догом» (там же, с. 85) — видимо, подразумевая и сакральные коннотации образа. После того, как сука умирает, дог начинает жить на свалке и дичает: «на этом — конец истории про душу пса и начало другой — про душу зверя» (там же, с. 92); фактически, «пес» — это промежуточное состояние между «человеком» и «зверем»: на первый план выходит онтологическое значение, поэтому семантика пола оказывается ослаблена.

11

В повести «Собачье сердце» (как и в «Роковых яйцах») «Преображение» и «Пасха» оказываются словно оттеснены «Апокалипсисом». При всей фантастичности слухов, гуляющих по Москве, в них, оказывается, есть рациональное зерно: это «слухи о светопреставлении, которое навлекли большевики» (*2,* 165); в повести «Роковые яйца» не так уж неправы оказались крестьяне, называвшие Рокка «антихристом».

Поскольку все действия Преображенского в подтексте повести профанируются, то можно сказать, что история о гениальном хирурге, сумевшем «привить» собаке человеческие черты, в свете мифопоэтических ассоциаций интерпретируется и как сказка о колдуне, создавшем оборотня. В этой связи подчеркнем, что образ «жреца», столь активно намеченный в повести (основной музыкальный лейтмотив — фраза хора жрецов из оперы «Аида»), «программирует» языческие ассоциации: жрец — «то же, что волхв, кудесник <...> название "жреца" было избрано, при переводе Ветхого Завета на славянский язык, для обозначения языческих священнослужителей <...> понятие жречества соединяется со словом "колдун"» (Афанасьев 1994, т. 1, с. 59—60; см. также т. 3, с. 426—426). Ср. в «Повести временных лет» под 1071 г. апокрифическое сообщение о Симоне Волхве: «При апостолах ведь был Симон Волхв, который заставлял волшебством собак говорить по-человечески и сам оборачивался то старым, то молодым или кого-нибудь оборачивал в иной образ» (Лаврентьевская летопись 1997, стб. 180)[63]; «имеется в виду Симон Волхв, упоминаемый в "Деяниях апостолов", однако он явно отождествляется в данном случае со славянскими языческими волхвами. Таким образом, языческим волхвам приписывается, по-видимому, способность превращать песий лай в человеческую речь» (Успенский 1994а, т. 2, с. 89—90). Тема «человеческой речи» в булгаковской повести, естественно, очень важна (ср.: Гаспаров 1994, с. 95): характерна сцена в Эпилоге, когда Преображенский в разговоре со следователем произносит афористическую фразу о том, что говорить — «это еще не значит быть человеком!» (*2,* 206). Образ «говорящей собаки» видим в одноименном фельетоне, написанном Булгаковым примерно за полгода до начала работы над «Собачьим сердцем»; здесь нарисована ситуация в духе О. Генри: некий Джон Пирс, «ковбой и факир», выдавая себя за «белого мага» (*2,* 429), пробавляется чревовещательскими фокусами, обманывая легковерную публику на «некоей станции Мурманской ж. д.» (*2,* 428). Мотив мелькает и в первой редакции «романа о дьяволе» — здесь после устроенного Воландом представления «собака объявила: "Сеанс окончен"» (Булгаков 1992, с. 211).

В «Собачьем сердце» обыгрываются не только различия в образе мыслей между профессором и его «детищем», но и стилистические коллизии, проистекающие из принадлежности персонажей к разным социальным слоям. Характерна крайне болезненная реакция Преображенского на непривычное обращение к нему со стороны «человечка» — «папаша» (*2,* 169); но дело, конечно, не столько в «неэтикетности» обращения, сколько в том, что оно актуализирует запретную тему «родства». Тема эта гротескно подчеркнута реминисценцией из «Фауста» Гете, когда восхищенный Борменталь записывает: «Новая область

[62] Может быть, в рассказе Федина «откликнулось» известное есенинское стихотворение «Песнь о собаке», опубликованное в начале 1919 г.

[63] Интересно, что история Симона–волхва (Симона мага) явилась одним из источников легенды о Фаусте; возможно, например, что мотив Гомункула был подсказан Гете традицией, согласно которой Симон маг вместе с Еленой (его любовницей, которую он выдавал за Елену Троянскую) создал человека путем магической трансформации элементов (Жирмунский 1978, с. 262); Фавстом звали одного из приверженцев Симона-волхва — история этого ученика, в конце концов наставленного апостолом Петром на путь истинный, изложена в Макарьевских Великих минеях-четиих (см.: Верещагин 1995, с. 8—10).

открывается в науке: без всякой реторты Фауста создан гомункул!» (*2,* 164). В трагедии Гете Гомункул (в переводе на русский язык — «человечек») обращается к создавшему его Вагнеру (а не к Фаусту — тут Борменталь ошибается): «А, папенька! Я зажил не шутя. / Прижми нежней к груди свое дитя!» (Гете 1975—1980, т. 2, с. 259). Но в еще большей степени, чем безобидного Гомункула, Шариков напоминает другого романтического героя начала XIX в. — демона Франкенштейна. Булгаков, по сути, сам указывает на это, вводя в текст повести едва перефразированную цитату из эпиграфа к первому изданию романа М. Шелли — строчки, взятые у Мильтона и очень близкие главной идее байроновского «Каина»:

Но разве я просил тебя, творец,
Меня создать из праха человеком?
Из мрака я ль просил меня извлечь?

(*Шелли 1965, с. 16*)

Ср. реплику героя «Собачьего сердца», который «возмущенно лает»: «Разве я вас просил мне операцию делать, <...> хорошенькое дело! Ухватили животную, исполосовали ножиком голову, а теперь гнушаются. Я, может, своего разрешения на операцию не давал» (*2,* 163).

Очередной «новый Адам», «Современный Прометей» (ср. подзаголовок романа М. Шелли) на сей раз оказывается «волком-оборотнем», который в итоге усмирен самим создателем. Однако «колдун» на этом не успокаивается, и в финале повести фраза «К берегам священным Нила» звучит уже как некий зловещий лозунг, напоминающий о неисчерпанном «чародейном» потенциале.

Мотив «волка-оборотня» возникает и в произведениях Булгакова 1930-х годов. Так, в инсценировке «Войны и мира» упоминание о волках, во множестве бродивших по Бородинскому полю после сражения, соседствует с репликой: «Сказывали, самого Полиона-то Платов два раза брал. Слова не знает. Возьмет, возьмет: вот на те, в руках, перекинется птицей, улетит, да и улетит. И убить тоже нет положения» (*4,* 119). В пьесе «Александр Пушкин» Петр Долгоруков, рисуя словесный портрет поэта, говорит: «волосы всклокоченные, а глаза горят, как у волка...» (*3,* 483). Как и в «Собачьем сердце», внимание обращается на волосы персонажа, а весь его облик создает впечатление затравленности: недаром в начале пьесы жена Пушкина называет авторов анонимного пасквиля «сворой низких людей» (*3,* 469). Далее мотив «волка» развивается; характерны реплика Дантеса: «Снег, снег, снег... Что за тоска! Так и кажется, что на улицах появляется волки» (*3,* 493)[64], — а также слова Геккерена, который, получив оскорбительное письмо от Пушкина, называет того «бешеным зверем» и со страхом вспоминает встречу с ним: «У меня до сих пор в памяти лицо с оскаленными зубами» (*3,* 494). Это неотступное видение Геккерена напоминает агрессивных волков «Белой гвардии», осаждающих Василису. В отличие от «белых волков» Сергея Панкеева и «серого волка», являющегося Василисе, Геккерена преследует «волк» черный (ср. «черных зверей» в рассказе «Вьюга», несущихся в снежном поле за «юным врачом», — *1,* 110). В том, что две фабульных линии имеют точки соприкосновения, убеждает, во-первых, активное использование в обоих произведениях темы бурана в ее пушкинской «оркестровке», а во-вторых, явная связь образа агрессивного волка с сексуальной «маргинальностью» персонажей, подвергающихся его атакам.

Естественно, вместо Геккерена на бой с «ядовитым зверем» (*3,* 496) — здесь Пушкин на мгновение предстает и в образе «змея» — выходит «богатырь» Дантес. Что касается барона, то в эпизоде дуэли он, обращаясь к раненому Дантесу, «тихо» спрашивает у него: «А тот?» (*3,* 497), — как бы эвфемистически заменяя этим словом «табуированное» для него имя[65]. Дантес отвечает: «Он больше ничего не напишет», — но, как выясняется, это еще не означает, что «волк» мертв. В финале «волчья» тема в сочетании с мотивом демонической бури получает открытое разрешение:

«С м о т р и т е л ь ш а. Да ведь теперь-то вы чего же за ним?

Б и т к о в. Во избежание! Помер! Помереть-то он помер, а вон видишь, ночью, буря, столпотворение, а мы по пятьдесят верст, по пятьдесят верст!.. Вот тебе и помер! и то опасаюсь, зароем мы его, а будет ли толк? Опять, может, спокойствия не настанет?..

С м о т р и т е л ь ш а. А может, он оборотень?

Б и т к о в. Может, и оборотень» (*3,* 510).

Этот диалог пародийно «откликается» на слова Гончаровой и Жуковского о толпе почитателей Пушкина, стоящей под окнами его квартиры:

«Г о н ч а р о в а. А он этого не видит.

Ж у к о в с к и й. Нет, он видит, Александра Николаевна» (*3,* 504).

Идея бессмертия души поэта, которая «в заветной лире прах переживет и тленья убежит», получает таким образом амбивалентное воплощение. Не появившийся в течение пьесы «на глазах» читателя / зрителя, главный герой даже

[64] Ср. трактовку Петербурга как «ледяного ада» у Мицкевича и Гоголя (Вайскопф 1993, с. 318), восходящую к мифологеме вечной зимы как царства дьявола не только в фольклоре, но и в авторской литературе (напр., у Данте, а в XVIII в. — у Хераскова, у немецких романтиков: Новалиса, Гофмана).

[65] Вспомним античную поговорку «lupus in fabula», которая выражала «суеверный страх перед волком, доходивший до того, что этого зверя неохотно называли по имени, думая, что это заставит его тотчас же явиться» (Клингер 1911, с. 230); русские варианты: «Про волка речь, а он навстречь»; «Серого помянули, а серый здесь»; «Сказал бы словечко, да волк недалечко» (СМ, с. 104; Гура 1997, с. 142).

при жизни был, так сказать, существом нематериальным; и после гибельной дуэли его «онтологический статус», в сущности, не изменился — да и не мог измениться, поскольку обыкновенному, «земному» человеку, каковым является Дантес, не под силу справиться с гениальным «оборотнем».

Финал пьесы «Александр Пушкин» решен в духе финала гоголевской «Шинели»: герой из потустороннего мира беспокоит тех, кто так или иначе повинен в его бедах на этом свете. При этом гоголевская тема одежды получает у Булгакова как бы «негативное» воплощение: Пушкин не стремится соответствовать общепринятой норме, а, наоборот, вопреки заведенному порядку, появляется на балу «в канальском фрачишке», за что Жуковский получает нагоняй от императора (*3*, 480). Образ Пушкина-человека, выстроенный в пьесе, формирует мнение о нем как о существе достаточно агрессивном, и это резко контрастирует с медитативно-умиротворенными стихами, звучащими в тексте: «Зимний вечер» и «Пора, мой друг, пора!». Поэтому «волчий» мотив не только добавляет штрихи в портрет затравленного гения-одиночки, но и создает представление о мистическом существе, способном воздать обидчикам «по делам их».

Существенную роль играет мотив «волка-оборотня» и в другой пьесе Булгакова — «Батум», главный герой которой сочетает черты Христа и Антихриста (Гаспаров 1994, с. 117; Нинов 1994, с. 652; Смелянский 1994, с. 21—22). В какой степени «диссидентские» элементы в юбилейной пьесе могли быть осознаны самим автором, — вопрос особый (см.: Муромцев 1995); но в том, что по крайней мере элементы оценочной двойственности в булгаковском образе Сталина присутствуют, сомневаться не приходится; фигура подобного масштаба в принципе не могла получиться иной — тем более при параллельной работе писателя над «Мастером и Маргаритой».

Как и герой пьесы «Александр Пушкин», главный герой «Батума» недвусмысленно аттестован его врагами как «демонический зверь» (думается, Булгаков осознавал, что день появления на свет Сталина, 21 декабря, вписывается в мифологическую топику «волчьего времени»). Собственно, с провозглашения Сталина «волком» пьеса и начинается:

«И н с п е к т о р. Получите билет и распишитесь.

С т а л и н. Он называется волчий, если я не ошибаюсь?» (*3*, 514).

Далее звучит произносимый героем тост о черном драконе, похитителе солнца (*3*, 526): здесь «змеиная» тема представлена в ее непосредственно «архетипическом» варианте[66]; ср. также фольклорный мотив борьбы царя-Солнца «с нечистою силою (= Зимою), которая нападает на него в виде волка» (Афанасьев 1865—1869, т. 1, с. 744). Ясно, что на внешнем фабульном уровне «Пастырь» должен ассоциироваться с драконоборцем; но связанный с Сосо «волчий» мотив актуализирует и его сходство с драконом. Мифологические ассоциации еще раз прямо звучат в сцене, когда начальник тюрьмы называет Сталина «демоном проклятым» (*3*, 561; ср. повесть «Собачье сердце», где Зина после «потопа», устроенного Шариковым, называет того «проклятым чертом», — *2*, 175). По оценке А. Смелянского, «сцена и весь акт завершены беспрецедентным в сталинской театрализованной агиографии эпизодом, в котором мотив Антихриста, притворившегося Христом, явлен с вызывающей отчетливостью» (Смелянский 1994, с. 22). Между прочим, демонизм Сталина как «проповедника / искусителя» подчеркнут уже в первой картине, где герой «вводит в соблазн» Одноклассника, уговаривая его передать некоему Арчилу прокламации. В начале сцены кажется, что эта просьба — «экспромт» Сталина, однако в конце концов выясняется, что он давно наметил Одноклассника на эту роль (*3*, 517): таким образом, «экспромт» оказывается сыгранным и подозрительно похожим на провокацию. «Чары» героя проявляются и при его встрече с Порфирием; причем характерно, что первая реплика Сталина: «А зачем?» — произносится «из темной комнаты» (*3*, 521); с этими словами он как бы возникает перед Порфирием «из тьмы». Интересно, что в первой редакции пьесы была сцена, в которой собрание подпольщиков происходило ночью на кладбище (см.: Записки ОР ГБЛ 1990, с. 237—241).

Наконец, мотив «оборотничества» явно звучит и в финальной сцене «Батума». «Хотел Булгаков того или нет, но в фокусе его пьесы оказалась одна из самых загадочных и непроясненных страниц биографии молодого Сталина[67]. Из кутаисской тюрьмы в ссылку уходит в последнем действии один человек, а в эпилоге появляется уже другой, и никто не может точно сказать, какой моральной ценой оплачено его возвращение» (Нинов 1994, с. 665)[68]. В начале десятой

[66] В традиционно-культурных представлениях змея как воплощение хтонического начала и подземного мрака выступает противником солнца (Гура 1997, с. 283—286).

[67] В книге «Батумская демонстрация 1902 года», изданной в 1937 г. под редакцией Л. Берии, Булгаков, в частности, выделил те строки, в которых говорится о побеге Сталина благодаря якобы сфабрикованному им удостоверению секретного агента: этот фрагмент воспоминаний Булгаков обвел жирно красным и синим карандашом (см.: Записки ОР ГБЛ 1990, с. 269). Изображая чудесное исцеление Сталина, Булгаков использовал версию А. Барбюса из его книги «Сталин», опубликованной в № 4 и 5 «Роман-газеты» за 1936 г. (Нинов 1994, с. 671).

[68] Не исключено, что Булгакову данный сюжет был известен еще в середине 1920-х годов и он намекнул на него уже в комедии «Багровый остров»: даже при явном (и общепризнанном) внешнем сходстве Кири-Куки с Керенским (похожи в том числе их имена), монолог Кая о жандарме-провокаторе, которого революционный народ избрал своим правителем (*3*, 180), указывает, скорее, на другого политического деятеля. Прямое отношение к политике Сталина имела и проходящая через всю пьесу тема «мировой революции». Одним из прототипов «левака» Саввы Лукича, конечно, явился Троцкий, над которым Сталин к 1927 г. уже одерживал победу. Поэтому, например, слова Директора театра, стремящегося изо всех сил угодить Савве: «Желал бы я видеть человека, который не желает международной революции. (*В партер.*)

картины звучит реплика Порфирия о Сталине: «Он погиб» (*3*, 566), — а завершается картина (как и пьеса в целом) его же репликой: «Вернулся!» (*3*, 570). По мнению Б. Гаспарова, в том, сколь напряженно вглядываются здесь персонажи в Сталина, не сразу узнавая его, «проступают ассоциации не только со сценой явления воскресшего Христа в Эммаус, но и со Вторым пришествием. Одновременно, однако, вся линия инфернальных аллюзий придает этой сцене ассоциативную связь с возвращением в мир Антихриста, развязанного от тысячелетних уз» (Гаспаров 1994, с. 119). «Воскрешение», да еще с полным излечением от туберкулеза (явный намек на «перерождение», «перемену тела»), приносит Сталину тот ледяной «Тартар», который традиционно отождествлялся с адом[69]: «С т а л и н. У меня совершенно здоровая грудь и кашель прекратился... <...> Я, понимаете, провалился в прорубь... там... но подтянулся и вылез... а там очень холодно, очень холодно... И я сейчас же обледенел... Там все далеко так, ну, а тут повезло: прошел всего пять верст и увидел огонек... вошел и прямо лег на пол... а они сняли с меня все и тулупом покрыли... И когда я, значит, провалился... там... то подумал: вот я сейчас буду умирать. Конечно, думаю, обидно... в сравнительно молодом возрасте... и заснул, проспал пятнадцать часов, проснулся, а вижу — ничего нет. И с тех пор ни разу не кашлянул. Какой-то граничащий с чудом случай...» (*3*, 569)[70].

Вспомним, что в произведениях Булгакова «волчьи» мотивы связаны преимущественно с зимним пейзажем, с образом снежной стихии. Как и в повести «Роковые яйца», «русский бог» в пьесе «Батум» оказывается спасителем земли русской: он не только сохраняет жизнь будущему «отцу народов», но и укрепляет его здоровье. Уместно вспомнить о фольклорном образе Св. Николая («Деда

Может быть, кто-нибудь не желает? Поднимите руку» (*3*, 211), — тоже звучат прямым намеком на Сталина, выступавшего против троцкистской идеи «перманентной» (т. е. мировой) революции с тезисом о возможности построения социализма в одной стране.

[69] «Славяне <...> соединяли идею ада не только с западом, но и с севером <...>. В древнеславянских переводах и оригинальных произведениях словом тартар обозначается подземная область, никогда не освещаемая и не согреваемая солнцем, место вечного, нестерпимого холода, куда будут посланы души грешников» (Афанасьев 1994, т. 3, с. 28). Ср. эпизод дантовского «Ада» (Песнь 34), где Люцифер изображен вмерзшим в ледяное озеро Коцит.

[70] Уже подчеркивалась связь мотива шерсти с мифологическим противником Громовержца. Ритуальное надевание шкуры животного в традиционных культурах связано с символизмом «второго рождения» (Элиаде 1994, с. 119). У многих индоевропейских народов в кругу инициационных обрядов встречается ритуальное перерождение в волков (псов): «Как же проходил сам ритуал превращения инициируемого в волка? Можно предположить, что эта операция совершалась путем надевания волчьей шкуры, опоясывания и употребления опьяняющих веществ» (Балушок 1993, с. 59). В пьесе Булгакова «покрывание тулупом» выглядит как некий ритуальный акт, ибо приводит к чудесным последствиям; возможно, подразумевается и «реализованная» метафора: «волк в овечьей шкуре».

Мороза») как покровителя волков (Чубинский, т. 1, с. 167): из царства Зимы «оборотень» возвращается полный сил. Характерно, что среди многочисленных вариантов названия пьесы был и такой: «Вставший из снега» (Нинов 1994, с. 645). Неслучайным выглядит в заключительном эпизоде «Батума» костюм Сталина — он «в солдатской шинели и фуражке» (*3*, 568)[71]: с одной стороны, эта деталь закрепляет факт появления Сталина в мифологизированном облике «образца 1930-х годов» (герой как бы выходит из фабульного времени в будущее), с другой — актуализируется образ «серого», прошедший через все булгаковское творчество.

12

Как известно, адресуясь 30 мая 1931 г. к реальному Сталину, Булгаков сравнивал с волком и самого себя — подчеркивая, однако, свою полную неспособность к «оборотничеству» и мимикрии: «На широком поле словесности российской в СССР я был один-единственный литературный волк. Мне советовали выкрасить шкуру. Нелепый совет. Крашеный ли волк, стриженый ли волк, он все равно не похож на пуделя.

Со мной и поступили как с волком. И несколько лет гнали меня по правилам литературной садки в огороженном дворе.

Злобы я не имею, но я очень устал и в конце 1929 года свалился. Ведь и зверь может устать.

Зверь заявил, что он более не волк, не литератор. Отказывается от своей профессии. Умолкает. Это, скажем, прямо, малодушие. <...> Причина моей болезни — многолетняя затравленность, а затем молчание» (*5*, 455).

Впрочем, мотив погони, травли, охоты, когда гонимый обращается в «зверя», возникает уже в самом начале булгаковского творчества, задолго до шквала разносной критики[72]. Так, в «Необыкновенных приключениях доктора» видим эпизод, явно предваряющий сцены бегства обоих братьев Турбиных в романе «Белая гвардия». Доктор N под влиянием внезапно проснувшегося инстинкта самосохранения спасает свою жизнь: «Вижу — какие-то с красными хвостами на шапках пересекают улицу и кричат:

— Держи его! Держи!

[71] Ср. дневниковую запись Е. Булгаковой 7 ноября 1935 г.: «Проводила М. А. утром на демонстрацию. Потом рассказывал — видел Сталина на трибуне, в серой шинели, в фуражке» (Булгакова 1990, с. 108). Через три месяца после этого: «М. А. окончательно решил писать пьесу о Сталине» (там же, с. 112).

[72] Вновь касаясь вопроса о мнимом «автобиографизме» булгаковских произведений, отметим, что, вопреки реальным фактам биографии писателя, он устойчиво культивировал в своем творчестве образ одинокого, бессемейного, «бездомного» героя: ср. «Записки юного врача», «Морфий», «Тайному Другу», «Записки покойника» и т. д.

Я оглянулся — кого это?

Оказывается — меня!

Тут только я сообразил, что надо было делать, — просто-напросто бежать домой! И я кинулся бежать. Какое счастье, что догадался юркнуть в переулок. А там сад. Забор. Я на забор.

Те кричат:

— Стой!

Но как я ни неопытен во всех этих войнах, а понял инстинктом, что стоять вовсе не следует. И через забор. Вслед: трах! трах! И вот откуда-то злобный, взъерошенный белый пес ко мне. Ухватился за шинель, рвет вдребезги» (*1,* 432—433).

Мотив «псовой охоты» актуализирован и в «Дьяволиаде»: ср. название последней главы «Парфорсное кино и бездна» (*2,* 38); парфорсная охота — охота с гончими на зверя. В одном из эпизодов повести «Роковые яйца» у Персикова, осаждаемого корреспондентами, «физиономия <...> как у затравленного волка» (*2,* 66). В начале 1930-х годов этот мотив, уже с явно автобиографическими аллюзиями, мелькнет в «Жизни господина де Мольера»: «Наш герой чувствовал себя как одинокий волк, ощущающий за собою дыхание резвых собак на волчьей садке» (*4,* 339); в первой редакции пьесы «Кабала святош» Мольер говорит: «Спустили на меня, мой сын, одноглазую собаку мушкетера» (Булгаков 1993а, с. 320). Отсюда — прямой путь к образу «волка» Пушкина.

Эпизоды, в которых булгаковский «волк» выступает не в агрессивно-активной, а в страдательно-пассивной роли (ср. две «ипостаси» братьев Кальсонеров в «Дьяволиаде»), заставляют вспомнить о том, что и в древних мифах и соответствующих обрядах сюжет превращения человека в волка предполагал представление о нем не только как о хищнике, убийце, преследователе, но и как о жертве, изгое, преследуемом (МНМ, т. 1, с. 242). Алексей Турбин в бреду бормочет: «След оставишь... волки...» (*1,* 344) — имея в виду, конечно, гнавшихся за ним «серых»; но в сцене погони повествователь недвусмысленно сравнивает с волком и самого героя (тоже, кстати, одетого в шинель): «Достаточно погнать человека под выстрелами, и он превращается в мудрого волка; на смену очень слабому и в действительно трудных случаях ненужному уму вырастает мудрый звериный инстинкт. <...> Уже совершенно по-волчьи косил на бегу Турбин глазами» (*1,* 347). В ранней редакции романа есть еще более выразительная сцена, в которой «волки» приходят арестовывать «волка», — сон Алексея Турбина: «Озирается Турбин, как волк, — что же он делать-то будет, если браунинг не стреляет? Голоса смутные в передней — идут. Идут! Чекисты идут! <...> И ужаснее всего то, что среди чекистов один в сером, в папахе. И это тот самый, которого Турбин ранил в декабре на Мало-Провальной улице. Турбин в диком ужасе. Турбин ничего не понимает. Да ведь тот был петлюровец, а эти чекисты — большевики?!

Ведь они же враги? Враги, черт их возьми! Неужели же теперь они соединились? О, если так, Турбин пропал!

— Берите его, товарищи! — рычит кто-то. Бросаются на Турбина. — Хватай его! Хватай! — орет недостреленный окровавленный оборотень. — Тримай його! Тримай!» (Булгаков 1998, с. 255). Однако и в окончательной редакции романа сохранилась деталь, подчеркивающая известную родственность двух, казалось бы, антагонистических образов «волка». Браунинг Алексея Турбина (украденный бандитами вместе с культом Най-Турса) при ограблении Василисы оказывается в руке предводителя-«волка» (*1,* 369); выступая в роли «мстителя» мещанину-приспособленцу, бандит парадоксально предстает «двойником» доктора: «волчье» начало в них обоих противостоит «лисьей» психологии домохозяина; кстати, прозвище бандита, «Ураган» (*1,* 373), тоже семантически сходно с фамилией «Турбин», содержащей образ ветра, вихря. Вспоминая ранее отмечавшееся в романе «Белая гвардия» реминисценции из гоголевского «Вия» и из статьи Фрейда, можно привести психоаналитическую интерпретацию центральной коллизии повести Гоголя — гибели Хомы Брута от козней панночки: «Не она, мертвая, мстит ему, а <...> Вий <...>, не кто иной, как imago отца <...> всевидящий бог-отец» (Ермаков 1923а, с. 27). Похоже, что и «женственному» булгаковскому герою явлен в виде «волка-урагана» «отцовский» символ[73].

Довольно сложный, неоднозначный образ «волка» (тоже с явными автобиографическими аллюзиями) создан Булгаковым в «Записках покойника»; этот вопрос был предметом исследования в содержательной статье, касавшейся личных и творческих взаимоотношений между Булгаковым и Слезкиным, одним из прототипов булгаковского Ликоспастова (см.: Арьев 1988). Главный герой неоднократно сравнивается в романе с волком. Так, «пожилой литератор» во время обсуждения книги Максудова говорит про него: «Смотрит на меня волчьими глазами» (*4,* 409). Читая рассказ Ликоспастова «Жилец по ордеру», Максудов вдруг узнает в его герое себя: «Брюки те же самые, втянутая в плечи голова и вол-

---

[73] Любопытно прозвище (или фамилия) и другого бандита, застенчивого «гиганта» с «неестественно маленькими ногами», в облике которого подчеркнута «бесполость» (тем самым он как бы уподоблен Василисе), — Немоляка (*1,* 373): «Он был румян бабьим полным и радостным румянцем, молод, и ничего у него не росло на щеках» (*1,* 368); ср. «персикового юношу» из «Собачьего сердца». Немоляки — одна из хлыстовских сект; с точки зрения ее приверженцев, «Христос» и «Антихрист» — это духовная и телесная стороны личности, которые сосуществуют, пока «Сатана» не будет покорен; в представлении немоляк, «Богородица — сам человек (любого пола), потому что он рождает в себе Христа» (Эткинд 1998, с. 463). Судя по «намекающей» фамилии и «женственности» персонажа, Булгаков, возможно, гротескно воплотил в облике юного бандита образ хлыстовской «богородицы». Вспомним также, что через неделю после вторжения бандитов Елена (этажом выше) будет молиться Богородице «ортодоксальной».

чьи глаза... Ну, я, одним словом!» (*4*, 433). Об этом рассказе герой вспомнит еще раз в разговоре с Бомбардовым: «— А вы, — тонко улыбнувшись, шепнул Бомбардов, — злой человек! <...> Слова его кольнули меня. Я считал, что я совсем не злой человек, но тут же вспомнились слова Ликоспастова о волчьей улыбке...» (*4*, 516). Кстати, единственный приличный костюм у героя — серый (*4*, 479).

Как известно, в своем романе «Столовая гора» («Девушка с гор») Слезкин подчеркивал скрытность, неоткровенность Алексея Васильевича (= Булгакова), его внутреннее одиночество[74]. Булгаков, в своем стиле, соотносит подобный склад характера с образом «волка»; соответственно, и фамилия «Ликоспастов» сконструирована с расчетом на двойную этимологизацию: во-первых, раскладывается на «Лик Спаса»[75] и этим напоминает другие булгаковские антропонимы, созданные на основе церковной фразеологии (Алилуя в «Зойкиной квартире», Ликуй Исаич в «Багровом острове»); во-вторых, может быть понята как «греческая» и приобретает значение «Волкопасов»[76] или «Волкорванов» — «рваный волком» (Арьев 1988, с. 443). Нетрудно заметить, что эти варианты фиксируют противоположные аспекты отношений Ликоспастова к «волку» Максудову: он наставник, «пастырь» героя — но он же и первая жертва его необузданной агрессивности (ситуация, напоминающая линию Преображенский — Шариков в «Собачьем сердце»). Поэтому фамилия не воспринимается как однозначно негативная характеристика ее обладателя, а фиксирует «скользящий смысл» (там же, с. 444).

Неслучайным кажется в «Записках покойника» и то обстоятельство, что автор издевательского фельетона о Максудове, толстяк по фамилии Крупп (*4*, 453), подписывается псевдонимом «Волкодав»[77], фактически акцентируя «волчье» начало в Максудове. При их знакомстве герой замечает, что Крупп, неотрывно

[74] Т. Николаева полагает, что Булгаков явился также прототипом героя повести Слезкина «Разными глазами» (1925) композитора Тесьминова; ср. описание этого персонажа: «Все кажется таинственным в его поступках. <...> Я не назвала бы его красивым. В его лице есть что-то жесткое, хищное, несколько наигранное. Он, конечно, чувствует, что на него смотрят, и рисуется. И вместе с тем мне кажется, что он застенчив, — это делает его взгляд еще более дерзким» (цит. по: Николаева 1999, с. 432).

[75] Ср. сцену в ранней редакции «Мастера и Маргариты», когда во время разговора Воланда с Берлиозом и Иванушкой на песке возникает изображение Христа (Булгаков 1992, с. 216), т. е. «лик Спаса».

[76] В плане мифопоэтических ассоциаций уместно вспомнить, что «волчий пастырь» — это «тучегонитель» Перун (соответственно, Илья), Св. Юрий / Георгий или Св. Николай; Слезкина, кстати, звали Юрием.

[77] «Волкодав» имел реального прототипа: 9 августа 1926 г. в «Новом зрителе» появился фельетон В. Черноярова «Сборная команда», в котором высмеивалось соседство на афише МХАТа булгаковской «Семьи Турбиных» (именно так передано заглавие пьесы) с произведениями Сухово-Кобылина — «Смерть Тарелкина», Эсхила — «Прометей», Бомарше — «Женитьба Фигаро», Шекспира — «Отелло» (см.: Чернояров 1994, с. 151).

глядя на него, внимательнее всего изучает волосы и нос; вспомнит про это Максудов и прочитав фельетон, в котором он изображен как «черноволосый молодой человек с толстейшей драмой под мышкой» (*4*, 492): «Тут я вспомнил задумчивого толстяка, глядевшего на мои волосы... "Черные волосы!"» (*4*, 493). Кроме того, Ликоспастов передает впечатление некоего третьего лица, опять-таки обратившего внимание именно на «масть» Максудова: «черный такой, как жук (я сразу догадался, что это ты)» (*4*, 493).

Эта портретная деталь абсолютно не соответствует «автобиографической» достоверности романа[78], зато заставляет вспомнить о драме «Александр Пушкин». Думается, дело здесь не только в том, что в обоих произведениях речь идет о судьбе художников слова, которые, кстати, оба выступают как этнические «маргиналы»: «арап» — «араб» (М. Чудакова отмечает нарочито нерусскую, арабскую по происхождению фамилию героя «Записок покойника»). Аналогия с Пушкиным мотивирована и по линии отношений прототипов Максудова и Ликоспастова — Булгакова и Слезкина. Одной из ключевых сцен «Столовой горы» является сцена диспута о Пушкине, в котором участвует Алексей Васильевич; в первоначальной редакции роман начинался прямо с нее (Арьев 1988, с. 437; ср. изображение этого диспута в булгаковских «Записках на манжетах» — *1*, 480—481). Так что в плане автобиографических аллюзий «волк» Максудов связан с «волком» Пушкиным, так сказать, генетически. Кстати, и максудовский вариант «побега» сходен с тем, который выпадает на долю Пушкина. В каком-то смысле сходны и посмертные судьбы: Пушкин, кажется, вообще бессмертен («оборотень»); голос же Максудова продолжает (собственно, только начинает) звучать после его гибели (ср. название «Записки покойника»). Роман не окончен, но можно предположить, что герой, по-видимому, не вынес бешеного темпа травящей стаи «волкодавов». Подобная участь ожидает и темноволосого (*5*, 129) героя «Мастера и Маргариты».

В пьесе «Адам и Ева» Адам Красовский («первый» Адам) говорит о Еве и Ефросимове («втором» Адаме): «Они на волчьей тропе» (*3*, 367, 378). Поскольку действие происходит в лесу (герои намерены уйти из лесного «рая» в грешный мир погибшей цивилизации), словосочетание «волчья тропа», наверное, имеет и буквальный смысл; но для Адама путь Евы и Ефросимова — это превращение их в изгоев, отщепенцев, да и сами они мотивируют уход стремлением к окончательной «самоизоляции»

Конечно, образ одинокого, затравленного героя-«волка» в булгаковских произведениях непосредственно связан с психологическим состоянием автора. Еще

[78] «Природа оформила Булгаковых в светлых тонах — все голубоглазые, блондины (в мать), за исключением младшей, Елены. Она была сероглазая, с темно-русыми пышными волосами» (Белозерская-Булгакова 1989, с. 92).

в дневниковых записях начала 1920-х годов Булгаков, вспоминая о контузии, перенесенной им в ноябре 1919 г., считает ее следствием тяжелое нервное заболевание (Булгаков 1997, с. 74—75). К концу десятилетия, когда обстановка вокруг писателя становится крайне неблагоприятной, данный мотив в его творчестве усиливается; в письме Сталину от июля 1929 г. он называет себя «затравленным», «доведенным до нервного расстройства» (*5*, 432); 30 мая 1931 г., сообщая тому же адресату, что «хворает тяжелой формой нейрастении с припадками страха и предсердечной тоски» (*5*, 455), развертывает собственное «жизнеописание» в перспективе «реализованной» метафоры «волка» (этот фрагмент уже цитировался выше). «Страх смерти, одиночества, пространства» (Булгакова 1990, с. 61), знакомый самому писателю, явно отразился в психологии тех персонажей его последнего романа, в ком «волчье» начало сказалось наиболее явственно. «Страх — чувство, приводящее человека к узкому замыканию в себе, к себялюбию, ограничивающему мир и отравляющему существование» (Ермаков 1923б, с. 173). Безотчетный страх, ставший недугом Мастера, и болезненное одиночество Пилата лишний раз подчеркивают, что «ликантропия» сопряжена с невротической неуверенностью, «нецельностью» человека, боязнью контактов с окружающим миром[79]. Чувствуя, сколь грозно доминирует иррациональное начало не только в окружающей действительности, но и в его собственной личности, Мастер может лишь констатировать ситуацию, признав себя сумасшедшим. В сущности, стремление автобиографических героев Булгакова к «покою» — оборотная сторона «волчьего» мироощущения, поскольку это не изживание одиночества, а попытка «идеализировать» его, придав собственной отверженности внешне «бесконфликтный» характер.

Что касается образа Пилата, то для более глубокого его понимания целесообразно обратиться к герою, представляющему более раннее воплощение того же типа, — Хлудову из пьесы «Бег» (см.: Химич 1995, с. 155—156); здесь, может быть, наиболее отчетливо в булгаковском творчестве «волчье» начало совмещено с мотивом духовной и душевной болезни. Уже в первой ремарке, где говорится о Хлудове, появляются характерные детали: «Волосы у него черные»; «На нем солдатская шинель»; «Он болен чем-то, этот человек, весь болен, с ног до головы[80]. <...> Когда хочет изобразить улыбку, скалится» (*3*, 227). «Звериное»

[79] Ср.: «Старые писатели не все верили в волков-оборотней, иные пытались доказать, что есть, дескать, такая особая болезнь, вроде черной меланхолии, при которой больные сами глубоко убеждены в том, что они превращены в волков, и это их побуждает во всем подражать волкам» (Орлов 1991, с. 135).

[80] При внешнем сходстве с одной из характерных «толстовских» фамилий — Нехлюдов, фамилия булгаковского героя вызывает абсолютно иные смысловые ассоциации: если Нехлюдов от диал. *нехлюдок* — «нескладный, неуклюжий человек» (Даль 1981, т. 2, с. 542), то Хлудов — от диал. *хлуда*: «хворь, болезнь» (там же, т. 4, с. 551); судя по всему, эта этимология

начало в Хлудове эффектно проявлено через крайне болезненную реакцию на заботу Корзухина о «пушном товаре»: вначале паясничая и изображая смертельную скуку, Хлудов затем внезапно «выходит из роли» и демонически, по-змеиному «шипит»: «Заграничным шлюхам собольих манжет не видать!» (*3*, 231). Символично и то, что генерал возмущается вероломством Св. Георгия — «волчьего пастыря» (см.: Гура 1997, с. 131), «заморозившего» Сиваш: «Пастырь» небесный предал точно так же, как и «земной» Главнокомандующий.

Стремясь больнее уязвить Хлудова, Серафима называет его «зверюгой» — но при этом как бы «разжалует», переводя «волчье» начало в уничижительный план, и именует генерала «шакалом» (*3*, 235). К ней присоединяется и Крапилин: «Точно так. Как в книгах написано: шакал! Только одними удавками войны не выиграешь! За что ты, мировой зверь, порезал солдат на Перекопе? <...> Стервятиной питаешься? <...> Пропадешь, шакал, пропадешь, оголтелый зверь, в канаве!» (*3*, 236). Обращает на себя внимание контраст образов-понятий «мировой зверь» и «шакал»: высоко-демоническое начало гротескно противостоит пошло-приземленному. Используя лексику самой пьесы, можно сказать, что трагедия Хлудова не только и не столько в том, что он «зверь»[81], а в том, какой именно «зверь». В сущности, в «Беге» видим нечто подобное ситуации в «Собачьем сердце», где герой пребывал «между собакой и волком»; в пьесе «волк», в силу обстоятельств, вынужден играть роль «шакала»[82]. Именно это ставит Хлудова на грань безумия (и он едва ли не переступает эту грань); страстный вопрос: «Кто бы вешал? Вешал бы кто, ваше превосходительство?» (*3*, 233)[83] —

Булгакову была вполне ясна. Заметим, что отчество Хлудова, с учетом «римского» подтекста (ср. имя героя — «Роман») несет значение, прямо противоположное фамилии: Валерьянович от Валерьян, Валерий — «здоровый».

[81] Кстати, «зверь» — одно из наиболее распространенных заместительных названий волка (Гура 1997, с. 143).

[82] Скорее всего, Булгаков не знал, что практически одновременно с «Бегом», в 1927 г., был создан «Степной волк» Германа Гессе, главный герой которого в немалой степени походит на булгаковских «ликантропов».

[83] Морально-психологические проблемы, стоящие перед этим булгаковским героем, заставляют вспомнить поэму Б. Пастернака «Лейтенант Шмидт», опубликованную в 1926 г. (к этому же времени относится и замысел «Бега» — первый вариант окончен летом 1927 г.). Высказывания Шмидта: «Я жил и отдал / Душу свою за други своя»; «Я предрекал неуспех мятежа»; «Было пыткой / Браться и знать, что народ не готов»; «Одним карать и каяться, / Другим — кончать Голгофой» (Пастернак 1985, т. 1, с. 253, 261), — в какой-то мере напоминают реплики Хлудова; напр.: «Вы понимаете, как может ненавидеть человек, который знает, что ничего не выйдет, и который должен делать?» (*3*, 245). Разница, конечно, в том, что Шмидт — герой «светлый» и внутренне цельный, а Хлудов — «демонический» и психологически расколотый. По вопоминаниям Л. Белозерской, Пастернак читал свои стихи в присутствии Булгакова (см.: Белозерская-Булгакова 1989, с. 122).

находит выражение в нескончаемых посмертных визитах Крапилина, и Хлудов, еще при жизни перешагнувший рубеж небытия, может спастись от этих визитов лишь присоединившись к «визитеру», т. е. избавившись от своей «материальной оболочки»[84].

В сходной коллизии участвует и Пилат, который представлен явным «волком», — например, в сцене допроса, в контексте разговора о «собаках», Булгаков несколько раз подчеркивает его «оскал» (*5*, 25); характерна и такая фраза: «Афранию показалось, что на него глядят четыре глаза — собачьи и волчьи» (*5*, 311); в ранней редакции данная фраза звучит еще более определенно: «Четыре глаза в ночной полутьме глядели на Афрания, собачьи и волчьи» (Булгаков 1992, с. 435). «Волчьи глаза» принадлежат Пилату; и, подобно судьбе Хлудова, судьба прокуратора неразрывно сплетена с судьбой его невинной жертвы. Обратим при этом внимание, что хотя Иешуа в романе выступает безродным бродягой и изгоем, в нем, однако, нет ничего «волчьего», отсутствуют замкнутость и стремление к самоизоляции. Фактически он излечивает Пилата не только от гемикрании, но и от ликантропии.

13

Образу волка в булгаковских произведениях, естественно, сопутствует образ собаки, который на первый взгляд предстает как антагонистический, несущий противоположную авторскую оценку; однако в целом «собачьи» мотивы так же неоднозначны, как и «волчьи». В традиционных представлениях «образ собаки амбивалентен, он ассоциируется как с собачьей преданностью, так и с собачьей враждой, злобой» (Успенский 1994а, т. 2, с. 120). Поэтому, наряду с образом собаки-преследователя (чаще в этих случаях возникает представление о собачьей стае), мы видим «собаку» и «волка» в неантагонистических отношениях — выступающих в виде некоего «парного» образа; это, разумеется, не относится к герою «Собачьего сердца», в котором, как уже говорилось, «положительно-собачьего» становится все меньше и меньше: оно вытесняется «волчьим»[85].

[84] Кстати, прототипу Хлудова, генералу Я. Слащёву, фактически отомстил «призрак» его жертвы: в 1929 г. в Москве Слащёв был убит братом одного из рабочих, повешенных по приказанию генерала в Джанкое.

[85] Но интересно, что избранный Шариковым род занятий, по-видимому, несет оттенок самоиронии автора (Золотоносов 1989, с. 164): в Словаре Даля одно из значений слова «булгачить» — «заниматься промыслом живодеров, кошкодавов, собачников» (Даль 1981, т. 1, с. 140). Вряд ли можно всерьез говорить об автобиографичности образа Шарикова, но, вероятно, в нем могли отразиться впечатления от общения самого Булгакова в трудное для него время с интеллигентной «профессорской» средой — обитателями Пречистенки и арбатских переулков (подробнее см.: Ермолинский 1990, с. 37—38; Н. Б. 1987). Ср. суждение мемуариста: «Он [Булгаков] был про-вин-ци-а-лен! <...> И когда он увидел таких людей — уже в зрелом возрасте, он почувствовал зависть и иногда оступался — от этого своего комплекса неполноценности, по Фройду!» (цит. по: Чудакова 1988а, с. 311). Анализируя мотивы произведений Достоевского в булгаковском творчестве, интересно отметить, что в психоаналитических работах 1910—1920-х годов автобиографический элемент «Братьев Карамазовых» трактовался, например, так: «Четыре брата, желающие смерти отца <...>, — это расщепление характера самого Достоевского» (Нейфельд 1925, с. 33); отмечая, что отцеубийца Смердяков страдает эпилепсией, как и сам автор романа, исследователь пишет: «Для психоаналитика это значит, с одной стороны, тождество писателя со Смердяковым, с другой — что угрызения совести возникали у Достоевского после наплыва бессознательных мыслей об отцеубийстве» (там же, с. 31—32). Учитывая параллели Шариков — Смердяков (см.: Жолковский 1995), можно усмотреть в «Собачьем сердце» пародийные рефлексы подобных интерпретаций — с которыми Булгаков, вероятно, был знаком.

В соответствии с традиционно-культурными представлениями, писатель неоднократно использует мотив «духовидства» собак, которые, будучи связаны с царством мертвых, своим воем предвещают несчастья и болезни (Афанасьев 1994, т. 1, с. 732—734), а в булгаковских произведениях стараются предупредить, предотвратить грозящую катастрофу. Так, в повести «Роковые яйца» вой собак заглушает демоническую флейту Рокка; в ранней редакции «Мастера и Маргариты» пес Бимка явно пытается помешать движению Берлиоза навстречу гибели: «Бимка неожиданно обогнал Берлиоза, заскочил впереди него и, отступая задом, пролаял несколько раз. Видно было, как Владимир Миронович (Берлиоз. — *Е. Я.*) замахнулся на него угрожающе, как Бимка брызнул в сторону, хвост зажал между ногами и провыл скорбно» (Булгаков 1992, с. 241). В рассказе «Ханский огонь» вой пса Цезаря (*2*, 383, 385, 397), как выясняется впоследствии, предвещал вовсе не смерть экскурсовода Татьяны Михайловны от зубной боли, а огненную гибель самого дворца-музея.

Обратим внимание, что повесть «Собачье сердце» открывается своеобразной «фразой» героя: «У-у-у-у-у-у-гу-гу-гугу-уу!» (*2*, 119), — хотя и нечленораздельной, но выступающей в качестве своеобразного «камертона» дальнейших событий. С одной стороны, вой мотивирован физическими страданиями пса («О, гляньте на меня, я погибаю! <...> Я теперь вою, вою, да разве воем поможешь?» — *2*, 119); однако, «раздаваясь» непосредственно после подзаголовка «Чудовищная история», он приобретает и «расширительный» смысл, осознается как предвестье грядущего «светопреставления».

Возможно, что мотив «духовидства» собаки, ее мистической связи с «иным» миром обыгран Булгаковым и в том, насколько информированным оказывается пес-«рассказчик» в людских делах, до какой степени разумно и безошибочно судит о ситуации в целом и о каждом из персонажей в отдельности, используя многочисленные подробности, вплоть до личных имен, деталей биографии и

т. п. Булгаков дважды намекает на мистическую связь, существовавшую между персонажами еще в «прошлой» жизни: Шарик провел «самую раннюю юность» на «необъятном дворе у Преображенской заставы» (*2,* 152—153) — и в «пивной у Преображенской заставы» убит Чугункин (*2,* 165); машинистка Васнецова, на которой намеревается жениться Шариков, — это, видимо, именно та самая барышня, которая в начале повести пожалела бездомного пса и чью историю жизни он так хорошо знал (*2,* 120—121). «Клим-Шариков выбирает эту машинистку себе в подруги, потому что пес в нем ее помнит» (Проффер 1983, с. XXVI); показательна фраза Васнецовой после объяснений Преображенского: «Неужели в этой самой подворотне?» (*2,* 201).

Прямо в апокалиптическом духе трактуется вой собак и в пьесе «Адам и Ева»:

«Е ф р о с и м о в (*тревожно*). Чего это собака воет? <...>

А д а м. <...> Ее дразнит гармоника...

Е ф р о с и м о в. Ах, нет, нет. Они целый день воют сегодня. И если б вы знали, как это меня тревожит! <...> Ах, я ни за что не женюсь, пока не узнаю, почему развылись собаки!» (*3,* 332, 339—340). Характерно, что единственным близким существом для нелюдимого, издерганного Ефросимова является его пес: «Ах, если бы не Жак, я был бы совершенно одинок на этом свете <...> я никогда не расстаюсь с ним» (*3,* 340). Мотив будет продолжен в романе «Мастер и Маргарита»: страдающий от боли Пилат мечтает «повалиться на ложе, потребовать холодной воды, жалобным голосом позвать собаку Банга, пожаловаться ей на гемикранию» (*5,* 25). Это желание угадывает Иешуа, а вместе с тем догадывается и о «волчьем» одиночестве прокуратора: «Ты <...> мечтаешь только о том, чтобы пришла твоя собака, единственное, по-видимому, существо, к которому ты привязан. <...> Беда в том, <...> что ты слишком замкнут и окончательно потерял веру в людей. Ведь нельзя же, согласись, поместить всю свою привязанность в собаку. Твоя жизнь скудна, игемон» (*5,* 26—27).

По существу, те же самые слова, только в ином контексте, звучали в пьесе «Адам и Ева» — как перефразированный афоризм из «Роковых яиц» о том, что «лягушка жены не заменит»: «Возможно ли это, естественно ли — так привязаться к собаке? Ведь это же обидно! <...> Ну, издохла собака, ну что ж поделаешь! А тут в сумрачном лесу женщина, и какая женщина, — возможно, что и единственная-то во всем мире, — вместо того, чтобы спать, приходит к его окну и смотрит в глаза, а он не находит ничего лучше, как вспомнить дохлого пса! <...> Разве я хуже Жака? <...> О нет, это величайшая несправедливость — предпочесть мне бессловесного Жака!» (*3,* 374).

Явно звучащая в монологе Евы нота соперничества, по существу, уравнивает любовь и преданность женщины и собаки по отношению к одинокому герою-«волку». Ср. сцену в рассказе «Морфий», где наркоман доктор Поляков отбирает

у Анны, своей «тайной жены» (*1,* 159), ключи от аптеки (после того, как она отказывается сама приготовить для него раствор морфия): «Сзади меня, как верная собака, пошла она. И нежность взмыла во мне, но я задушил ее. Повернулся и, оскалившись, говорю: <...> Сделаете или нет?» (*1,* 162). «Оскал» — весьма характерная гримаса булгаковских героев этого типа.

Обратим внимание и на рассказ «Псалом», где в качестве музыкального лейтмотива использованы строки романса А. Вертинского «Это все, что от Вас осталось» (*2,* 725). В финальном монологе героя, как следствие изменений в его личной жизни, «отрицаются» две из трех несбыточных целей, обозначавшихся словами романса: «Не куплю себе туфли к фраку, не буду петь по ночам псалом. Ничего, как-нибудь проживем» (*2,* 339). В своем парафразе он пропускает одну строку романса — «И заведу себе собаку»: либо эта «цель» должна представляться ему по-прежнему актуальной, либо (что более вероятно) она уже фактически достигнута, герой обрел семью и преданную женщину (кстати, имя героини рассказа — Вера).

Не только любящие женщины в булгаковских произведениях по-собачьи сопутствуют «волкам»; такую же верность хранят и преданные слуги. В рассказе «Ханский огонь» это Иона — «верный слуга» (*2,* 395) Тугай-Бега; однако князь-«оборотень», принявший облик «иностранца», предает старика и собственными руками уничтожает то, что было дорого им обоим, а затем «тенью выныривает из освещенной луной двери» и «тайными тропами ныряет во тьму» (*2,* 399). Примечательно в повести «Роковые яйца» то, как описывается единственный близкий одинокому Персикову человек — сторож Панкрат: «За дверью послышалось урчанье как бы цепного пса, <...> и Панкрат в полосатых подштаниках с завязками на щиколотках предстал в светлом пятне <...> он еще легонько подвывал со сна» (*2,* 51). В пьесе «Александр Пушкин» такой же по-собачьи преданный слуга — камердинер Никита, связанный с главным героем всю жизнь: тридцать лет (*3,* 467).

В булгаковском художественном мире сравнение человека с собакой может эпатировать лишь персонажей вроде Бунши; когда в пьесе «Иван Васильевич» гусляры поют про «собаку крымского царя», это вызывает бурное негодование управдома: «Какая это собака? Не позволю про царя такие песни петь! Он хоть и крымский, но не собака!» (*3,* 459). Напротив, Иешуа не обижается на подобное именование со стороны Левия Матвея: «Первоначально он отнесся ко мне неприязненно и даже оскорблял меня, то есть думал, что оскорбляет, называя меня собакой, — тут арестант усмехнулся, — я лично не вижу ничего дурного в этом звере, чтобы обижаться на это слово» (*5,* 25).

Известно, откуда Булгаков «заимствовал» имя для собаки прокуратора; характерно, что это имя первоначально «принадлежало» женщине — как вспоминала Л. Белозерская, именно ее Булгаков называл Любангой или, сокращенно,

Бангой: «Имя Банга перешло в роман "Мастер и Маргарита". Так зовут любимую собаку Пилата...» (Белозерская-Булгакова 1989, с. 161)[86]. Упрекая Ефросимова за его привязанность к собаке, Ева поистине заменила собой «бессловесного Жака». Однако в системе булгаковских оценок оказывается, что «поместить всю свою привязанность» в женщину также не вполне «человечно». «Волчья тропа» ведет влюбленных «в Швейцарию», в нирвану забвения — сна — смерти. В то же время «волк» бессемейный, бездомный, сопровождаемый не женщиной, а лишь собакой, обретает, видимо, более высокое счастье: «уходит от вечного покоя» (*3,* 273) ради вечного пути по голубой лунной дороге.

13

Общеизвестное функциональное сходство мифопоэтических образов волка, собаки и свиньи (см.: Афанасьев 1994, т. 1, с. 720) заставляет здесь вновь вернуться к «свинским» мотивам булгаковских произведений, чтобы сделать несколько дополнительных замечаний.

В пьесе «Иван Васильевич» энтузиастический монолог «радиоголоса», призывающего «относиться к свинье хорошо», чтобы иметь «возможность ее дрессировать» (*3,* 435), явно напоминает уверенные фразы Преображенского (до появления Шарикова в его квартире) о бесполезности насилия и о том, что ласка — «единственный способ, который возможен в обращении с живым существом. Террором ничего поделать нельзя с животным, на какой бы ступени развития оно ни стояло» (*2,* 129). Жизнь опровергает этот тезис: при обращении с «волками», как и со «свиньями», ласка бесполезна. Коллизия «недочеловека», антропологически неполноценного существа, претендующего быть полноправным членом общества, повторяет фонвизинскую комедию «Недоросль», где «отрицательные» персонажи (Скотинин, Простакова, Митрофан) настолько сближены со свиньями, что в отношении их не действенно никакое «просвещение»: «человекообразные» скоты, свиньи-«андроиды» могут быть лишь принуждены к повиновению, но не очеловечены. Потому и «просветительская» утопия Преображенского терпит крах.

«Взаимопроникновение» мира людей и мира свиней в романах «Белая гвардия», «Мастер и Маргарита» и в комедии «Иван Васильевич» позволяет, по аналогии с «Собачьим сердцем», говорить об эффекте «оборотничества». В «Иване Васильевиче» тема «перевертыша», «двойника» вообще оказывается главной: фабулу движет перепутывание управдома Бунши с царем Иваном Грозным. Позиция автора — не просто юмористический демократизм в духе Марка Твена

[86] См. автограф шутливой записки, написанной Булгаковым 14 мая 1928 г., в которой употребляется прозвище «Банга» (Белозерская-Булгакова 1989, альбом фотографий).

(«Принц и нищий»): в комедии пародийно реализуется идея диалектического единства трусливого обывателя и диктатора[87].

Предваряя обращение к «птичьим» мотивам в булгаковских произведениях, заметим, что образ «летучих» поросят, атакующих Василису во сне (кстати, персонаж «Мастера и Маргариты» тоже превращен в «летучего» борова), своеобразно «откликнулся» в повести «Роковые яйца» в фамилии высокопоставленного советского чиновника «Птахи-Поросюка, заведующего отделом животноводства при верховной комиссии» (*2,* 79). «Внутренняя форма» его фамилии («поросюк» — укр. поросенок) актуализируется, когда разгневанный Персиков приказывает Панкрату передать Птахе, что тот — свинья (*2,* 104). В целом фамилия воплощает образ забавного «зоологического гибрида», но в то же время первая ее часть перекликается с именем древнеегипетского бога-демиурга (Птах), выступавшего богом плодородия и одновременно покровителем загробного мира; любопытно, что «он изображался небольшого роста с огромным брюхом, ушами, глазами и ртом, с головой, прикрытой половиной яичной скорлупы» (Фет 1889, с. LIV) и, стало быть, по-своему напоминает булгаковских Кальсонеров.

15

Обратимся к образам птиц в произведениях Булгакова. Как уже отмечалось, в повести «Роковые яйца» и в романе «Белая гвардия» существенное «терминологическое» значение имеет слово «гады». В романе оно употреблено по отношению к «беглецам», притекшим в Город «с севера», но, как и в повести, ассоциируется с темой иноземного нашествия, ибо эфемерный покой Города обеспечен лишь присутствием немцев. И как в «Роковых яйцах» из-за передохших кур Москве угрожает нашествие, подобное наполеоновскому, так в романе приходу «Наполеона» — Петлюры фактически способствуют... петухи: «Галльские петухи в красных штанах, на далеком европейском западе, заклевали толстых кованных немцев до полусмерти. Это было ужасное зрелище: петухи во фригийских колпаках с картавым клекотом налетали на бронированных тевтонов и рвали на них клочья мяса вместе с броней» (*1,* 232). Поражение немцев в войне и революция в Германии решающим образом сказываются на судьбе Города: «— Немцы побеждены, — сказали гады. — Мы побеждены, — сказали умные гады» (*1,* 232). Причем местные петухи, вслед за галльскими «сородичами», тоже обнаруживают причастность к политической ситуации. Николка, про-

[87] В ином идейном контексте тема «двойничества» царя и простолюдина реализована в ранней редакции «Мастера и Маргариты», где Иванушка превращается в юродивого из трагедии (или оперы) «Борис Годунов» и при этом оказывается «двойником» Ивана Грозного (см.: Булгаков 1992, с. 242).

бираясь по Городу, уже взятому петлюровцами, «впервые увидал живого человека. Бежала какая-то дама по противоположному тротуару, и шляпа с черным крылом сидела у нее на боку, а в руках моталась серая кошелка, из нее выдирался отчаянный петух и кричал на всю улицу: "Пэтурра, Пэтурра"» (*1,* 317). Характерно, что «французская» птица произносит фамилию Петлюры с немецким акцентом (*1,* 239).

«Говорящий петух» воспринимается как последнее из многочисленных «знамений», предвосхитивших катастрофу Города (*1,* 225—227). Эти знамения, своеобразный отголосок «римской» темы, заставляют вспомнить о том, что в гимназии, где учился Булгаков, преподавал древние языки П. Бодянский — автор книги по истории Древнего Рима; кстати, эта книга находилась в библиотеке Булгакова (см.: Кончаковский 1997, с. 48). Атмосфера неуверенности и суеверий, царящая в булгаковском Городе, напоминает описания Бодянского, анализирующего причины «тревожного, пугливого настроения римского общества» в эпоху войн (VI в. от основания Рима): «И без того суеверный римлянин теперь делается еще суевернее; и без того легковерный, он становится еще более легковерным. Везде ему видятся и слышатся грозные голоса высших сил»; «Каждый год, иногда даже по несколько раз в году, приходят вести о том, что в том или другом месте Римского государства замечены были различные чудесные знамения»; «Настроение было тревожное, и являлись чудеса, и от этих чудес еще более усиливалось пугливое настроение общества» (Бодянский 1882, с. 44—47).

Прослеживая в булгаковском романе «переклички» со стихами «сатириконца» Дона-Аминадо (см.: Петровский 1991б), можно привести цитату из предисловия к парижскому сборнику его стихов «Дым без отечества»; оно имеет заголовок «О птицах» — и именно на них иронически возлагается вина за гибель России: «Одно в этом мире для меня несомненно. Погубили нас — птицы. Буревестники. Чайки. Соколы и вороны. Петухи, поющие пред зарей. Несуществующие, самым бесстыдным образом выдуманные альбатросы. Реющие, непременно реющие, кречеты. Умирающие лебеди. Злые коршуны и сизые голуби. И, наконец, раненые горные орлы: царственные, гордые и непримиримые» (Дон-Аминадо 1921, с. 7). И, точно подхватывая тему, возникает на страницах булгаковского романа Лариосик, держа в руке клетку со скромной канарейкой и возглашая: «Птица — лучший друг человека. Многие, правда, считают ее лишней в доме, но я одно могу сказать — птица уж, во всяком случае, никому не делает зла» (*1,* 326). «Три жупела времени — приметы пошлого быта: гитара, абажур и клетка с канарейкой, как некая квинтэссенция "мещанства", возвращены Булгаковым в ряд законных и даже поэтических предметов» (Лакшин 1994, с. 258)[88].

[88] Возможно, здесь имел место и полемический выпад Булгакова против Маяковского, в стихотворении которого «О дряни» канарейка объявляется главным символом мещанства и угрозой коммунизму.

Даже если с канарейкой и не связаны радужные перспективы, то показательно все же, что символом истинного идиллического уюта в «Белой гвардии» выступает семейство, носящее фамилию Щегловы (*1,* 322); самый счастливый сон в финале романа тоже «достается» его младшему представителю.

Образы птиц в булгаковской прозе достаточно устойчиво связаны с мотивом «знамения», некоего небесного знака; поэтому наблюдение за птицами приобретает характер своеобразных «ауспиций». В развитие темы «вещего» петуха в романе «Белая гвардия» Маркизов в пьесе «Адам и Ева» на фразу Ефросимова: «Нигде не идет война. Это чувствуется по пению птиц», — отвечает: «Петух со сломанной ногой — петух необыкновенного ума — не проявлял беспокойства и не смотрел в небо» (*3,* 367)[89]. Уходя вместе с Евой из леса, Ефросимов берет петуха с собой, как «поводыря»; когда в финале пьесы он и Ева возвращаются, в руках у профессора по-прежнему «плетенка с петухом» (*3,* 379).

Лесные птицы в пьесе реагируют своим пением на окончание катастрофы — так же, как в «Роковых яйцах» молчанием возвещали о ее наступлении: «Утром, при первом же блеске солнца, рощи, которые приветствовали обычно светило неумолчным и мощным стрекотанием птиц, встретили его полным безмолвием. <...> Словно перед грозой. <...> Все птицы собрались в косяки и на рассвете убрались куда-то из Шереметева вон, на север» (*2,* 93—94).

Мотив небесного знамения, данного через птиц, наиболее явственно реализован в романе «Мастер и Маргарита». Так, идею спасения бродячего философа Пилату приносит ласточка, как бы случайно залетевшая во дворец, а затем вылетающая «на волю», будто демонстрируя Пилату «оптимальный» ход событий. «В течение ее полета в светлой теперь и легкой голове прокуратора сложилась формула. Она была такова: игемон разобрал дело бродячего философа Иешуа, по кличке Га-Ноцри, и состава преступления в нем не нашел. <...> Крылья ласточки фыркнули над самой головой игемона, птица метнулась к чаше фонтана и вылетела на волю. Прокуратор поднял глаза на арестанта и увидел, что возле того столбом загорелась пыль» (*5,* 29—30). Роль ласточки здесь соответствует ее мифопоэтическому образу: в традиционных представлениях это «чистая, святая птица, наделяемая женской символикой. В песне ласточка уподобляется Божьей Матери <...> В народной легенде о распятии Христа ласточки, в отличие от воробьев, старались избавить его от мучений <...>. Оттого гнездо ласточки под крышей обеспечивает дому счастье и благодать» (СМ, с. 242). Ласточка противопоставлена воробью, чей облик может принимать злой дух (СМ, с. 113); в булгаковском романе воробей выпархивает из липы от хохота Воланда (*5,* 45), нахальный воробышек танцует фокстрот на столе у профессора Кузьмина (*5,*

[89] В философии гностиков петух — символ предвидения, прозорливости, бодрствования как эманаций Логоса (МНМ, т. 2, с. 310).

208—209); ср. также образ Воробьевых гор, расположенных как бы на границе между посюсторонним и потусторонним миром[90].

Если в эпизоде с ласточкой «знамению» соответствует символика блеска, ясности, просветления (золотой потолок — медная статуя — светлая и легкая голова — солнечный луч), то в следующем эпизоде (тоже в соответствии с характером «предсказания») доминирует черный цвет. Отвечая на вопрос Берлиоза о том, почему назначенное заседание в МАССОЛИТе не состоится, Воланд уподобляется «авгуру»[91]: «— Потому, — ответил иностранец и прищуренными глазами поглядел в небо, где, предчувствуя вечернюю прохладу, бесшумно чертили[92] черные птицы, — что Аннушка уже купила подсолнечное масло, и не только купила, но даже разлила» (*5,* 17). Как и в пьесе «Адам и Ева», петух в романе противостоит демоническим силам; в главе 14-й, которая носит название «Слава петуху!» (*5,* 147), петушиный крик спасает Римского от нашествия вурдалаков (*5,* 154); сходный мотив присутствует и в сцене бала: Маргарите «показалось, что кричат оглушительные петухи, что где-то играют марш. Толпы гостей стали терять свой облик. И фрачники и женщины рассыпались в прах. Тление на глазах Маргариты охватило зал, над ним потек запах склепа» (*5,* 267).

Если в повести «Роковые яйца» образ «красного петуха» имеет зловещий характер, то в написанном два года спустя рассказе «Полотенце с петухом» петух представлен как «спаситель». Уже само название рассказа ориентирует читателя на фольклорно-поэтические ассоциации. Рассказ строится на противопоставлении белого цвета как цвета смерти — красному цвету жизни. Соответственно, вначале возникает образ петуха «белого», лишенного оперения и обескровленного: «На левой руке у меня стояла перевернутая дном кверху кадушка, и на ней лежали мои ботинки, рядом с ними ободранный голокожий петух с окровавленной шеей, рядом с петухом его разноцветные перья грудой. <...> Его я должен был съесть» (*1,* 74). Этому созвучно изображение изувеченной девушки, умирающей от кровопотери: «Свет "молнии" показался мне желтым и живым, а ее лицо бумажным, белым. <...> На белом лице у нее, как гипсовая, неподвижная, потухала действительно редкостная красота» (*1,* 78). «Ведь у нее же нет крови!» (*1,* 79) — думает герой-рассказчик, начиная операцию. Намек на благополучный финал реализуется именно через «неуничтожимость» красного цвета. Фельдшер не хочет прикрывать якобы умирающую девушку простыней — «жаль было кровавить простыню. Однако через несколько секунд ее пришлось накрыть. Она лежала как труп, но она не умерла» (*1,* 79). Эта деталь — красный цвет, пробившийся сквозь смертельную белизну, — симметрично повторится в финале рассказа, когда одноногая девушка, чьи щеки «замело розовой краской», «в широчайшей юбке, обшитой по подолу красной каймой», дарит своему спасителю «длинное снежно-белое полотенце с безыскусственным красным вышитым петухом» (*1,* 82), который в данном случае действительно символизирует чудо воскрешения и победы над смертью — и, между прочим, животворный эротизм; дарение вышитого полотенца — одна из распространенных деталей свадебного обряда: «в Малой России повсеместно невеста одаряет жениха и его родственников платками или полотенцами» (Сумцов 1996, с. 152); дарение платка означает акт избрания (Забелин 1862—1869, с. 220). В финальной сцене «юный врач» и его первая пациентка смущенно целуются, подобно жениху и невесте (*1,* 82).

[90] Впрочем, в раннем рассказе «Налет» (обратим внимание и на название) образ воробья лишен какой-либо инфернальности, а, напротив, символизирует человечность: Абрам, «маленький, взъерошенный, как воробей», противопоставлен «герою» Яку Грузному; истинным героем — т. е. человеком, а не «сверхчеловеком» — оказывается именно «воробей» Абрам (*1,* 464—465).

[91] Перед этим он действовал как «астролог»: «Раз... два... Меркурий во втором доме... луна ушла... шесть — несчастье... вечер — семь... <...> Вам отрежут голову!» (*5,* 16).

[92] Фраза «чертили бесшумно птицы» (обратим внимание, что глагол употреблен без дополнения) есть и в соответствующем эпизоде ранней редакции романа (Булгаков 1992, с. 32), причем употребляется здесь отнюдь не как глагол движения; ср. сцену, где Внучата (впоследствии Варенуха) рассказывает Римскому о якобы имевшем место кутеже Лиходеева: «Оказалось, что Степан Богданович <...> не ограничился вчерашней попойкой в Покровском-Стрешневе и начал <...> чертить (т. е. вытворять черт знает что. — *Е. Я.*) и на следующий день» (там же, с. 96).

15

Что касается символики природных стихий, то на протяжении всего творчества Булгакова в его произведениях особенно активны образы воды и огня. Однако их соотношение не остается неизменным: если в произведениях 1920-х годов эти стихии сосуществуют на равных, обозначая глубинную «демоническую» (вернее, оценочно амбивалентную) сущность бытия, то в произведениях 1930-х годов, в особенности в романе «Мастер и Маргарита», символика воды связана с более положительным началом, нежели символика огня.

В раннем творчестве писателя важное место занимает образ снега, снежной бури, связанный с темой «потопа»[93]. Данный мотив принципиально важен в романе «Белая гвардия»; снег как основной атрибут зимы обладает здесь определенной «самостоятельностью»: пребывает в «статичном» состоянии при дне-

[93] Ср., например, образ природных стихий у Достоевского: «Оппозиция "Земля — Вода" интерпретируется, в частности, как антитеза реального и мнимого, кажущегося. Разновидностями инварианта воды являются все жидкие стихии: болото, мокрый снег, грязь (здесь Достоевский совпадает с представлениями славянского фольклора, трактующего все эти начала как нечистые, дьявольские, связанные с бесовством)» (Минц и Лотман 1983, с. 39).

ном свете и «оживляется» в темноте. Иными словами, снегопад в романе всегда начинается в сумерки и идет ночью; метеорологический «фон» явно соответствует динамике событий. Наиболее драматичный период в фабуле «Белой гвардии» — дни 12—14 декабря, когда вокруг Города сжимается кольцо осады: в эти дни снег идет регулярно. 12-го отбывает в Германию поезд (увозящий «крысу»-Тальберга), и на него со злобой смотрят юнкера: «на теплушки налетела жгучая вьюга. Заносило в эту ночь Пост» (*1,* 200); в ту же ночь грабитель-«волк» наблюдает за Василисой, а потом уходит в «метель, темноту, сугробы» (*1,* 203). Наступает 13 декабря, и днем снегопад прекращается, начинаясь вновь к вечеру, когда Алексей возвращается из Александровской гимназии: «Прохожих на улице было мало, и шел крупный снег» (*1,* 265). Той же ночью, но уже под утро — «предрассветный снег» (*1,* 276). Затем начинается важнейший в романе день 14 декабря, день взятия Города петлюровцами: уже с утра он «обещал быть серым, с непроницаемой завесой не очень высоко над Украиной» (*1,* 276). В течение всего дня собирается снегопад: мы видим «густое, обещающее снег небо» (*1,* 300) в три часа дня, во время боя; «небо, чрезвычайно низкое и густое» (*1,* 315), во время бегства Николки. И только после его встречи с мальчиком-кадетом, когда как констатация факта звучат слова: «Петлюра Город взял» (*1,* 318), — снегопад наконец начинается: «Путь Николки был длинен. Пока он пересек Подол, сумерки совершенно закутали морозные улицы, и суету и тревогу смягчил крупный мягкий снег, полетевший в пятна света у фонарей. <...> Все больше начинало лепить сверху» (*1,* 318). Ночь с 14 на 15 декабря, ночь торжества петлюровцев над Городом и его защитниками, — кульминация снегопада в романе: «Густейший снег шел четырнадцатого декабря 1918 года и застилал Город» (*1,* 321); «Очень сильно мело» (*1,* 322). Наконец, снег проявляет и способность превращаться во вполне реальную вооруженную силу: «Конная сотня, вертясь в метели, выскочила из темноты сзади на фонари и перебила всех юнкеров, четырех офицеров» (*1,* 323). Но еще до этого повествователь, размышлявший об истоках петлюровщины, печально пояснял: «Откуда же взялась эта страшная армия? Соткалась из морозного тумана в игольчатом синем и сумеречном воздухе» (*1,* 320). Вечером следующего дня, 15 декабря, снегопад возобновляется, но уже не так активно: «Шел жидкий снежок, пушинки его мерно летали за окном» (*1,* 365). Именно из этого «снежка» и возникнут («соткутся») три «гостя» Василисы. Таким образом, снегопад являясь ночным «фоном» событий, символизирует в «Белой гвардии» ту силу, которая наползает на Город и наконец поглощает его целиком. Ее вполне уместно назвать «темной» — недаром воплощается она именно в ночном снегопаде. Неудивительно, что полумистические персонажи, обещающие Городу гибель, тоже представлены на фоне снегопада: это и «мужичонков гнев», бегущий «по метели» (*1,* 237), и Шполянский, которого мы видим «под снегом, летящим в электрическом свете» (*1,* 289).

После того, как Город захвачен, снегопад прекращается (во всяком случае, о нем больше не говорится); летевший снег как бы успокоился, достигнув цели. События 16—17 декабря (в том числе парад петлюровцев) и 22 декабря («воскресение» старшего Турбина) уже не связаны с метелью. Вновь разыграется она в последний вечер пребывания Петлюры в Городе. Стихия, до времени улегшаяся, вновь возмущена: «подлетел февраль и завертелся в метели»; второго февраля «валилась, рассыпаясь миллионами хлопьев, вьюга» (*1,* 413); затем, в сцене обеда, еще раз говорится о «метели за окнами» (*1,* 418). В этот день петлюровцы уходят из Города. К ночи метель прекращается и открывается «черное небо с играющими звездами» (*1,* 421): звезды, естественно, несовместимы с «осадками» — петлюровцы изгнаны «навеки вон» (*1,* 421).

Ясно, что сближение петлюровского движения со снежной стихией намечено уже через пушкинский эпиграф. Следует, однако, оговориться, что, при всей серьезности темы «бурана», она окрашена и бурлескными тонами. Этому, в частности, служат эпизоды, в которых пейзажи «со снегопадом» представлены как декорации к операм Чайковского, причем в двух случаях из трех — на пушкинские темы («Ночь под Рождество», «Пиковая дама», «Евгений Онегин»). В «оперном» варианте снегопад выглядит не обостренно трагически, а вполне безобидно.

Противостояние между двумя образами снега («дневным» — лежащим и «ночным» — летящим) в романе Булгакова имеет немаловажное значение и для создания образа Города. Если воспринять снег не просто как цветовой знак, но и как нечто «вещественное», то оказывается, что «снежный, прекрасный город» (*1,* 186), при всей его красоте, непрочен — сродни масленичному «снежному городку». А в круг ассоциаций с «Капитанской дочкой» включается и сопоставление «белого города на горах» с пушкинской Белогорской крепостью; судьбы этих локусов сходны. «Снежный» Город оказывается «потоплен» в снежной же стихии: столкнулись, так сказать, два проявления одной и той же субстанции; это по-своему соответствует булгаковской концепции гражданской войны. В ключе эпиграфа из «Капитанской дочки» название «Белая гвардия» может быть интерпретировано как «Снежное войско»; в таком виде оно «повествует» не только и даже не столько о защитниках Города, сколько об их противниках: одни хранят покой «белого нетронутого снега» (*1,* 218), другие подобны ночной вьюге.

Двойственность образа снега помогает понять, почему Булгаков, фактически воспроизведя в «Записках покойника» («Театральном романе») историю создания «Белой гвардии», выбрал для романа и пьесы Максудова «контрастное» название «Черный снег» (*4,* 438). Это не девственно-чистая дневная белизна, а «негативная», «теневая» проекция — снег «безлунный, темный» (*1,* 276); обезображенный кровавой лужей, которая кажется черной в свете электрического фонаря, или летящий черными хлопьями в темноте; ср. в «Записках юного врача» — «метельная египетская тьма» (*1,* 114). Кстати, в одной из ранних редак-

ций «романа о дьяволе» в сцене «сеанса черной магии» встречаем словосочетание «червонный снег» (Булгаков 1992а, с. 291): в его семантике контрастно сталкиваются белый (реальный цвет советских червонцев) и червонный (т. е. золотой или красный) цвета.

Через десять лет после «Белой гвардии» образ демонической снежной стихии, овладевшей Петербургом, станет основным в пьесе «Александр Пушкин», лейтмотивом которой звучат строки пушкинского стихотворения «Зимний вечер» (Гозенпуд 1988, с. 158); словами: «Буря мглою небо кроет...» — драма начинается и завершается. А. Смелянский полагает, что мотив стихии звучит здесь «в иной разработке», нежели в «Белой гвардии»: в романе пушкинская тема бурана реализована «как тема мирового катаклизма, разгула природной и социальной стихии», а «в пьесе о Пушкине <...> из безначального хаоса извлечена гармония, найден заповедный путь. “Стихия свободной стихии” откликается в “стихии свободного стиха” — и в этом созвучии торжество поэта, оправдание его крестного пути» (Смелянский 1989, с. 416). Однако и в «Белой гвардии» хаосу противостоит нечто действительно неуничтожимое: это, во-первых, Город, а во-вторых, сам строй мироздания, вечный Космос. С другой стороны, автор пьесы «Александр Пушкин», думается, отнюдь не случайно избрал в качестве средства репрезентации «отсутствующего» поэта именно строки, посвященные описанию стихии: гармония «чревата» хаосом и всегда готова обернуться своей противоположностью.

Весьма неожиданным оказывается подтекстное «тождество» двух внешне противоборствующих стихий в повести «Роковые яйца». Поскольку змеи в повести соотносятся с мотивом огня, то вполне логично, что «пламень» оказывается побежден «льдом»: реализуется мифопоэтическое представление о морозе-кузнеце, сковывающем змея (Афанасьев 1994, т. 1, с. 583—585); В. Пропп характеризует Мороза-Трескуна, или Студенца, как одного из традиционных сказочных «волшебных помощников» (Пропп 1986, с. 181—182, 315). Как и в мифологизированной истории наполеоновского нашествия на Россию, спасителем в повести оказывается Дед Мороз, «русский бог» — Никола[94], который в народных представлениях нередко ассоциируется с «зимним» кузнецом (Афанасьев 1994, т. 1, с. 584); причем «Никола Зимний» фактически наступает в августе.

Мотив сверхъестественного погодного явления (неожиданный мороз, ветер и т. п.) в произведениях Булгакова довольно активен. Так, в пьесе «Бег» немаловажным «действующим лицом» оказывается «зверский, непонятный в начале ноября в Крыму мороз», который «сковал Сиваш, Чонгар, Перекоп и эту стан-

[94] Ср. «зачин» романа «Белая гвардия», в котором обращение к Деду Морозу дается едва ли не стихами и звучит как заклинание: «О, елочный дед наш, сверкающий снегом и счастьем!» (*1*, 179)

цию» (*3*, 227), облегчив красным взятие Крыма и окончательную победу в гражданской войне: «Сиваш, Сиваш заморозил господь бог» (Булгаков 1990а, с. 428); «Никогда не бывало, а теперь воду из Сиваша угнало, и большевики как по паркету прошли. Георгий-то Победоносец смеется!» (*3*, 233). Как и в «Роковых яйцах», характерно сопоставление «чуда» с военной операцией и образом святого-змееборца. Ср. также в ранней редакции «Мастера и Маргариты» сцену, когда Педулаев (будущий Лиходеев) не может вернуться в Москву из Владикавказа, куда он заброшен Воландом, из-за того, что под Ростовом (в июне!) сильные снежные заносы (Булгаков 1992, с. 212).

Являясь в повести «Роковые яйца», как некий высокопоставленный начальник, «на машине» (*2*, 114), «морозный бог» парадоксально уравнен в этом отношении с «аспидами и василисками», привезенными на «полугрузовичке» и выведенными «машиной». Деталь многозначительная, если учесть, что в культурно-генетическом процессе православный Николай Мирликийский «восходит» к языческому Волосу, а через него — к мифическому Змею (Успенский 1982, с. 73). Трудно сказать, в какой степени мог быть осознан Булгаковым выбор именно такого «чудесного помощника», но одна характерная деталь обращает на себя внимание — говоря о волшебном избавлении от «гадов», повествователь выражается достаточно нетрадиционно: «Их *задушил* мороз (курсив наш. — *Е. Я.*)» (*2*, 115). Такой образ действий «помощника» поистине придает ему некие змеиные черты, подтверждая, что для автора повести «третья сила» принципиально не слишком-то отличается от двух «первых»: «Дед Мороз» оказывается сходен с огнедышащими «драконами».

17

Столь же амбивалентно в булгаковском творчестве 1920-х годов «политическое» значение астральных символов. Достаточно показателен, например, образ звезд в романе «Белая гвардия». Разумеется, культурная традиция заставляет обращать внимание в первую очередь на «высокий» смысл этого образа; как подчеркивает Р. Шредер, доминирующие в художественном пространстве булгаковского романа символы любви и войны (Венера и Марс) ассоциативно связаны с образом кометы в «Войне и мире». В момент зарождения любви к Наташе «Пьер, только глядя на небо, не чувствовал оскорбительной низости всего земного в сравнении с высотою, на которой находилась его душа. При въезде на Арбатскую площадь, огромное пространство звездного темного неба открылось глазам Пьера. Почти в середине этого неба <...> стояла огромная яркая комета 1812-го года, та самая комета, которая предвещала, как говорили, всякие ужасы и конец света. Но в Пьере светлая звезда эта с длинным лучистым хвостом не возбуждала никакого страшного чувства. <...> Пьеру казалось, что эта звезда

вполне отвечала тому, что было в его расцветшей к новой жизни, размягченной и ободренной душе» (Толстой 1928—1958, т. 10, с. 372)[95]. Ср. в финале «Белой гвардии» слова повествователя о красноармейце-часовом: «Удобнее всего ему было смотреть на звезду Марс, сияющую в небе впереди над Слободкой. И он смотрел на нее. <...> Вырастал во сне небосвод невиданный. Весь красный, сверкающий и весь одетый Марсами в их живом сверкании. Душа человека мгновенно наполнялась счастьем» (*1*, 425). Однако образ небосвода, испещренного пятиконечными звездами, — это не только лубочно-оптимистическая картина «торжества» большевизма, но и предвестье будущей трагедии: своеобразная иллюстрация слов Жилина о том, что на небесах приготовлены райские хоромы для погибших при штурме Перекопа красноармейцев; видимо, это их души и светятся пятиконечными звездами.

Эпизод, когда Николка, выйдя из часовни после отпевания Най-Турса, видит «ночь, снег, и звезды крестами, и белый Млечный путь» (*1*, 407), соотносится с фрагментом «Анны Карениной», где Левин после объяснения с Кити в ночь накануне сватовства смотрит в окно: «Из-за покрытой снегом крыши видны были узорчатый с цепями крест и выше его — поднимающийся треугольник созвездия Возничего с желтовато-яркою Капеллой. Он смотрел то на крест, то на звезду, вдыхая в себя свежий морозный воздух <...> опять сел к форточке, чтобы купаться в холодном воздухе и глядеть на этот чудной формы молчаливый, но полный для него значения крест и на возносящуюся желто-яркую звезду» (Толстой 1928—1958, т. 18, с. 423). Ср. также финальный фрагмент «Белой гвардии» — картину звездного неба, «занавеса Бога»: «Похоже было, что в неизмеримой высоте за этим синим пологом у царских врат служили всенощную. В алтаре зажигали огоньки, и они проступали на завесе целыми крестами, кустами и квадратами. Над Днепром с грешной и окровавленной земли поднимался в черную, мрачную высь полночный крест Владимира» (*1*, 428). Это вполне «созвучно» финалу толстовского романа, в котором герой, опять-таки глядя на ночное небо, обретает смысл жизни: «Левин <...> смотрел на знакомый ему треугольник звезд и на проходящий в середине его Млечный Путь с его разветвлениями. При каждой вспышке молнии не только Млечный Путь, но и яркие звезды исчезали, но, как только потухала молния, как будто брошенные какой-то меткой рукой, опять появлялись на тех же местах» (Толстой 1928—1958, т. 19, с. 397—

[95] Данный фрагмент толстовского романа включен Булгаковым в инсценировку «Войны и мира» (сцена 3): помимо эпизода с кометой, здесь использованы сцена знакомства Пьера с Рамбалем, сопровождаемая зрелищем кометы и зарева первого пожара в Москве (Толстой 1928—1958, т. 11, с. 374), а также размышления пленного Пьера в поле, когда он, глядя на полную красную луну и звезды, смеется над теми, кто «держит в плену» его бессмертную душу (там же, т. 12, с. 105—106).

398). И вполне в духе толстовского героя, даже с его интонациями, повествователь у Булгакова призывает взглянуть на земные дела «с точки зрения вечности» — в космическом масштабе: «звезды останутся, когда и тени наших тел и дел не останется на земле. Нет ни одного человека, который бы этого не знал. Так почему же мы не хотим обратить свой взгляд на них? Почему?» (*1*, 428)[96].

Однако в целом призыв «обратить взгляд на звезды» отнюдь не тождествен авторской позиции и не должен пониматься прямолинейно[97]. «Финальный вопрос остается безответным: здесь — конец романа. Формально вопрос этот задан автором. Но на протяжении повествования перед читателями прошла уже целая галерея персонажей, с прямой речью и внутренними монологами которых постоянно смыкалась речь автора, превращаясь в несобственно прямую <...> Сам же автор там, где он явно выступал от своего имени, был так саркастически умен, так далек от сентиментальной наивности, что принадлежность ему последних двух абзацев допускает, по крайней мере, тень сомнения» (Федоров 1990, с. 451).

Легко еще раз убедиться в этом, сопоставив «Белую гвардию» с произведениями Дона-Аминадо — А. Шполянского, чья фамилия, видимо, не случайно дана одному из персонажей булгаковского романа (Петровский 1991б). Прямого биографического сходства между ним и его «однофамильцем» у Булгакова,

[96] Финалу «Белой гвардии» будет изоморфен финал булгаковской инсценировки «Войны и мира» (сцена 30): здесь последняя реплика Чтеца о звездах сопутствует эпизоду примирения вчерашних врагов, когда русские солдаты обогревают и кормят Рамбаля и Мореля (*4*, 120—121; ср.: Толстой 1928—1958, т. 12, с. 196). Вспомним также «звездный» мотив в «Майской ночи» Гоголя: «Весь ландшафт спит. А вверху все дышит, все дивно, все торжественно. А на душе и необъятно, и чудно, и толпы серебряных видений возникают в ее глубине. Божественная ночь! Очаровательная ночь!» (Гоголь 1976—1978, т. 1, с. 60; см. также с. 80). Характерно, что в «Записках покойника» именно в гоголевском духе (с примесью пушкинской «Полтавы») будет «воспроизводить» содержание максудовского романа явно не читавший его член худсовета Независимого театра: «— Эти, — продолжал он, — описания южной природы... Э... звездные ночи, украинские... потом шумящий Днепр... э... как выразился Гоголь... э... Чуден Днепр, как вы помните... а запахи акации... Все это сделано у вас мастерски... <...> В особенности... э... впечатляет это описание рощи... сребристых тополей листы... вы помните? <...> Тут мы встретились взорами. И в моем говоривший прочитал, я полагаю, злобу и изумление.

Дело в том, что в романе моем не было ни акаций, ни сребристых тополей, ни шумящего Днепра, ни... словом, ничего этого не было» (*4*, 501—502).

[97] Уже отмечались переклички с драмой Андреева «К звездам», в которой «путь земной» и «путь небесный» оценочно равнозначны. Кроме того, вспомним, что за три года до Андреева мотив «per aspera ad astra» был своеобразно реализован в комедии Чехова «Вишневый сад», где Петя Трофимов заявляет: «Обойти то мелкое и призрачное, что мешает быть свободным и счастливым, — вот цель и смысл нашей жизни. Вперед! Мы идем неудержимо к яркой звезде, которая горит там вдали! Вперед! Не отставай, друзья!» (Чехов 1985, с. 334). Ясно, что авторское отношение к персонажу в чеховской пьесе не лишено изрядной доли иронии.

по-видимому, нет; может быть, поэта-сатирика сближает с «предтечей антихриста» всепроникающий и несколько циничный сарказм, хотя в публикациях Дона-Аминадо, которые могли быть известны Булгакову в пору работы над «Белой гвардией», наряду с иронией «сатириконского» толка сильны иные ноты — горечи, усталости и мучительной ностальгии.

Эмигрировав во Францию, Дон-Аминадо в 1921 г. выпустил книжку стихов «Дым без отечества», в которой, вспоминая пережитый им в Киеве 1918 год[98], вполне в булгаковском тоне описывал царившую тогда неразбериху: «Петлюра, гетман, дьявол, черт!» (Дон-Аминадо 1921, с. 21). Первая часть сборника имеет примечательный заголовок: «К звездам! и обратно»; как видим, при оценке высокого романтического порыва двойственность уступает место жестокой иронии. Основной объект сатиры Дона-Аминадо — прекраснодушный романтизм, фразерство и безыдейность дореволюционной интеллигенции, «потерявшей» Россию:

Расточали каждый час,
Жили скверно и убого.
И никто, никто из нас
Никогда не верил в Бога.

Ах, как было все равно
Сердцу — в царствии потемок!
Пили красное вино
И искали Незнакомок.

Возносились в облака,
Пережевывали стили,
Да про душу мужика
Столько слов наворотили,

[98] Стихотворение Дона-Аминадо «Прощание с Киевом» (с эпиграфом: «Была без радости любовь, / Разлука будет без печали») было опубликовано 23 декабря 1918 г. в киевской газете «Свободные мысли» (газету «Свободные вести» читает в булгаковском романе Алексей Турбин — *1*, с. 248):

Не негодуя, не кляня,
Бегу под небо голубое.
Пусть будет чуден без меня
И Днепр, и многое другое.
Не так уж тесен Божий мир,
А мне мила моя свобода.
Adieu, Аскольд! Прощай и Дир!
И... хай живе меж вами згода!

(Цит. по: *Бурмистренко, Рогозовская 1995, с. 133*)

Что теперь еще саднит
При одном воспоминанье...

(*Дон-Аминадо 1921, с. 23*)

Последние строки прямо перекликаются с ироническими фразами о «богоносцах» в булгаковском романе. Мироощущение интеллигенции подвергнуто Доном-Аминадо безжалостной критике еще и потому, что, по мнению сатирика, «мессианский» псевдопатриотизм привел к ужасающему отставанию России от Европы. Русские писатели, конечно, воспевали русскую «всеотзывчивость» (противопоставляя ее, скажем, «немецкому» эгоизму), однако у Дона-Аминадо на этот счет не находится никаких слов, кроме убийственно саркастических:

— За синею птицей, за спящей царевной!
Воистину, был этот путь многотруден.
То русский мужик умирает под Плевной,
То к черту в болото увяжется Рудин.

А как умилялись Венерой Милосской!
Шалели и млели от всех мемуаров.
И три поколенья плохой папироской
Дымили у бедной стены Коммунаров.

И все для того, чтоб в конечном итоге,
Прослыв сумасшедшей, святой и кликушей,
Лежать в стороне от широкой дороги
Огромной, гниющей и косною тушей.

(*там же, с. 25—26*)

Подобные идеи во многом созвучны мыслям автора «Белой гвардии». Даже лучшие из булгаковских героев подвергаются критике за то, что мало понимали и еще меньше хотели понимать в «земных» делах. Ирония Дона-Аминадо по поводу всякого рода запредельных «звездных» порывов в общем близка Булгакову.

Возвращаясь теперь к «звездным» мотивам первого булгаковского романа, можем констатировать, что финал, оформленный как конъюнктурный политический лозунг в тонах библейской книги Экклезиаста, все же не звучит как размышления Андрея Болконского после ранения на Аустерлицком поле или заключительная сцена чеховского «Дяди Вани»: «Мы отдохнем! Мы услышим ангелов, мы увидим все небо в алмазах» (Чехов 1985, т. 10, с. 238)[99]. Не случайно перед последними абзацами (сон Петьки и монолог о звездах) автор дает три

[99] Ср. также «звездные» коннотации фамилии доктора Астрова — героя, живущего ради «светлого будущего», сажающего леса и мечтающего о счастливом человеке «через сто, двести лет» (Чехов 1985, т. 10, с. 200—201, 232).

главки, в каждой из которых возникает «свой» образ звезд (часовой у бронепоезда, Русаков за книгой, сон Елены): эти фрагменты как бы резюмируют все возможные смыслы.

Тема звездного неба наполняется античными ассоциациями и христианской символикой; призыв соотнести нравственный закон с безмерностью звездного неба заставляет вспомнить об этическом учении Канта и философии Толстого. При этом образ «взрывающейся» звезды в финале осмыслен в связи как с символикой Христа, так и с символикой Сатаны (Гаспаров 1994, с. 215). В «журнальной» редакции финала «Белой гвардии» акцентировался именно образ Венеры, которая традиционно отождествлялась как с Иоанном Крестителем (предвосхищение Солнца-Христа; ср. также слова Христа: «Я есмь <...> звезда светлая и утренняя» — Откр. 22: 16), так и с Люцифером («Сам сатана принимает вид Ангела света» — 2 Кор. 11: 14; «Как упал ты с неба, денница, сын зари!» — Ис. 14: 12).

Наряду с «высокими» смыслами, в образе звезд актуализированы и иные значения. Звезды втягиваются в политическое противостояние: «взрывающаяся» звезда изгоняет из Города петлюровцев; свет звезды на небе перекликается с блеском звезды на шинели красноармейца (*1,* 426). Со звездой на груди появляется в сне Елены Шервинский, и эта звезда названа сусальной (*1,* 427). Соотнесенность с таинственной фигурой Шполянского (да еще с учетом пильняковских реминисценций) придает образу звезд значение чернокнижной пентаграммы; «сатанинский» смысл образа звезды возникает по ассоциации с Апокалипсисом, где о Звере говорится: «И он сделал то, что всем <...> положено будет начертание на правую руку их или на чело их» (Откр. 13: 16). В пьесе «Бег» эти слова цитирует «химик Махров» (т. е. архиепископ Африкан), имея в виду красноармейские звезды (*3,* 221). Пятиконечная звезда, традиционный знак пентаграммы, функционирующий как один из символов черной магии, изначально воспринимался и как знак Спасителя: каждый угол символизировал рану Христа и пять букв имени «Иисус», что служило якобы защитой от злых духов: не случайно, например, в «Фаусте» Гете Мефистофель боится этого знака (Гете 1975—1980, т. 2, с. 457). Для Ивана Русакова «обращение к звездам» — это средство избавление от «звездной» болезни, сифилиса, путем углубления в метафизические проблемы. Для Най-Турса и следующего за ним Николки звезды — символ рыцарственного служения, подвига и отдыха в раю (заметим, рядом с красными бойцами, попадающими в тот же самый рай). Для Мышлаевского и Шервинского — знак перемены политического лагеря в результате честной капитуляции перед превосходящими силами противника либо в силу элементарного приспособленчества. Наконец, Алексею звезды несут открытый вопрос о том, как жить дальше; ср. характерную деталь: знак вопроса, рисуемый врачом Турбиным на груди Русакова, среди «звездной сыпи» (*1,* 415).

Можем заключить, что звезды в финале булгаковского романа должны восприниматься не столько как вечный, неуничтожимый идеал, к которому следует стремиться, сколько как вечная проблема, стоящая перед людьми: некий сложный, многоаспектный вопрос, задаваемый человечеству самим бытием. Попытавшись ответить на этот вопрос, можно кое-что понять в мире; но понимание еще не гарантирует блаженства.

18

Наконец, коснемся тех отношений, которые в булгаковском художественном мире Булгакова складываются между основными астральными символами — солнцем и луной. В творчестве писателя, как нам представляется, постепенно формировалось предпочтительное отношение к «отраженному» свету по сравнению с «прямым» (соответственно, к «водному» символу по сравнению с «огненным»). В раннем творчестве это предпочтение не выявлено; образы солнца и луны находятся в целом в «равновесном» отношении (хотя уже в рассказе «Красная корона» заявлено о ненависти к солнцу, а в «Китайской истории» возникает амбивалентный образ смертоносного «солнца детства»).

В повести «Роковые яйца» «живой» свет, как уже говорилось, призван восторжествовать над электрическим «красным лучом»: солнце вначале предстает «положительным» образом. Кажется, что Булгаков, в духе Розанова, намерен противопоставить пораженную «лунной аномалией» цивилизацию — органической «солнечной» жизни. Однако это не совсем так. В главе 5-й разгул «куриного мора» устойчиво связывается именно с мотивом жары и солнцем, которое здесь лишено сакральной символики и названо «огненной рожей» (*2,* 61). Именно в «очень солнечный августовский день» (*2,* 80) является к профессору «Рок с бумагой». Позитивные коннотации образа солнца подкрепляются пассажем в начале главы 8-й, где рисуется «райская» пора «зрелого августа» (*2,* 86); но после того, как в разгар жаркого дня является ужасный «василиск», мотив смертельного жара, губительного дьявольского пламени окончательно становится доминирующим и лишается положительного значения.

В «Белой гвардии» прямой оппозиции «солнце vs. луна» нет, однако характерно, что в сцене петлюровского парада (кажется, единственный раз в романе) над инфернально черной толпой возникает огромное кровавое солнце (*1,* 391), которое метафорически «замещает» здесь «несуществующего» «Наполеона»-Петлюру; несмотря на влияние «киевского мифа», образ «красного солнышка» имеет отнюдь не благостный, а зловещий характер[100]. В системе астральных

[100] Подобный мотив возникнет и в повести «Жизнь господина де Мольера»; герой в агонии видит Рону — «но в момент светопреставления, солнце, в виде багрового шара, стало погружаться в воду» (*4,* 393).

символов «Белой гвардии» положительный смысл приобретают ночное небо, «занавес Бога» (*1*, 426), и на нем — «звезды крестами и белый Млечный Путь» (*1*, 407): этот образ предвосхищает «лунную дорогу» в романе «Мастер и Маргарита». Кроме того, с лунной символикой связан образ «алмазного шара» в финале «Белой гвардии».

Можно отметить связь сна Петьки Щеглова с некоторыми эпизодами романа «Преступление и наказание», одним из лейтмотивов которого является переход от летней жары и духоты к дождю и «очищающей» грозе (такая же «метеорологическая» коллизия присутствует в «Мастере и Маргарите»[101]). «Алмазный шар» обдающий «сверкающими брызгами», напоминает сцену, когда Свидригайлов перед смертью представляет себе «куст, весь облитый дождем, так что чуть-чуть плечом задеть и миллионы брызг обдадут всю голову» (Достоевский 1988—1991, т. 5, с. 481). Действие главы, в которой рассказывается о последнем вечере Свидригайлова, сопровождается грозой и дождем (там же, с. 472), так что свои последние визиты он делает, промокнув до нитки, но не желая переодеться перед «отъездом в Америку», — при том, что, по его словам, никогда не любил воды, «даже в пейзажах» (там же, с. 478)[102]. Не случайно ночь самоубийства Свидригайлова — ночь наводнения: «Вода прибывает» (там же, с. 481); под утро — «совершенно густой туман и ничего разглядеть нельзя» (там же, с. 483); именно «в тумане» Свидригайлов и сводит счеты с жизнью (там же, с. 485).

В пьесе «Бег» Константинополь-«Вавилон» тоже противопоставлен России как царство жары и духоты — царству прохлады и мороза. Сравним звучащие в пьесе слова о Константинополе: «Ужасный город! Нестерпимый город! Душный город! <...> Никогда нет прохлады, ни днем, ни ночью!» (*3*, 263), — и о России: «Черная ночь с голубыми электрическими лунами. Случился зверский, непонятный в начале ноября в Крыму мороз» (*3*, 227); «Помню, какой славный бой был под Киевом, прелестный бой! Тепло было, солнышко, но не жарко» (*3*, 252); «Помните, мороз, окна, фонарь — голубая луна?» (*3*, 266); «Я хочу опять на Караванную, я хочу опять видеть снег!» (*3*, 276).

И у Достоевского, и у Булгакова «водно-световые» мотивы связаны с приобщением к космическому всеединству в вечности, с погружением в женскую, «материнскую» стихию. В последнем булгаковском романе антитеза двух светил приобретает вполне систематический характер. Мотив слепящего света, жары, духоты, вызванных солнцем и сопряженных с психофизиологическим

[101] Ср. также мотив страшной жары и духоты в рассказе 1926 г. «Воспаление мозгов», построенном как комичная перебранка героя-рассказчика с собственными мозгами и с головой вообще (*2*, 636—637).

[102] «В те минуты, когда подходит время для переступания порога, для преодоления самого себя, человек Достоевского обнаруживает в воде положительный, живительный смысл» (Карасев 1995, с. 101).

дискомфортом различной степени, достигает здесь полного развития[103]. Начало романа «Мастер и Маргарита»: «В час жаркого весеннего заката на Патриарших прудах появилось двое граждан» (*5*, 7), — также перекликается с первыми строками романа Достоевского: «В начале июля, в чрезвычайно жаркое время, один молодой человек вышел из своей каморки» (Достоевский 1988—1991, т. 5, с. 5)[104]. Дальнейшее движение Раскольникова — как и героев Булгакова, обращающихся в водяные пузыри (*5*, 361) или купающихся в лунном свете, — это путь «к воде». Так, после «пробы» ему снится, что он в оазисе «пьет воду прямо из ручья, <...> и чудесная такая голубая вода» (Достоевский 1988—1991, т. 5, с. 67—68); далее мотив «голубой воды» развивается: «Небо было без малейшего облачка, а вода почти голубая, что на Неве так редко бывает» (там же, с. 110). В ночь самоубийства Свидригайлова Раскольников тоже бродит под дождем (там же, с. 485) около Невы, но «уйти в воду» не решается (там же, с. 490). В итоге с водой оказывается связан мотив «воскрешения» героя: окончательное перерождение Раскольникова совершается в ясный день на берегу «широкой и пустынной реки» (там же, с. 517); сравним с этим почти точную цитату из Апокалипсиса в романе «Мастер и Маргарита»: «Мы увидим чистую реку воды жизни» (*5*, 319).

Напротив, солнце в булгаковских произведениях 1930-х годов определенно вызывает негативные ассоциации. Характерно, например, что в пьесе «Адам и Ева» боевой газ, угрожающий гибелью всей цивилизации, назван «солнечным»[105];

[103] Диалог в «Мастере и Маргарите»: «— Тесно мне, — вымолвил Пилат, — тесно мне! <...> — Сегодня душно, где-то идет гроза, — отозвался Каифа, не сводя глаз с покрасневшего лица прокуратора и предвидя все муки, которые еще предстоят. “О, какой страшный месяц нисан в этом году!”» (*5*, 37) — может быть представлен и как реминисценция из гоголевской «Страшной мести»: «Крест на могиле зашатался, и тихо поднялся из нее высохший мертвец. <...> Страшную муку, видно, терпел он. «Душно мне! душно!» — простонал он диким, нечеловеческим голосом» (Гоголь 1976—1978, т. 1, с. 143). Тема «страшной мести» в отношении Пилата переосмыслена Булгаковым в духе «Преступления и наказания» («месть» — муки совести). Интонационно сходный фрагмент — сцена в Торгсине: «Горько мне! Горько! Горько! — завыл Коровьев» (*5*, 340).

[104] В другой редакции — «в час небывало жаркого заката» (Булгаков 1995—2000, т. 9, с. 156): как и у Достоевского, подчеркивается исключительность погодной ситуации.

[105] Бьющий из аппарата Ефросимова «ослепительный луч» (*3*, 332) по цвету близок к красному. Рассказывая об изобретении, профессор упоминает про «раствор перманганата в стеклах» (*3*, 350): самый известный из перманганатов — это перманганат калия, марганцевокислый калий, т. е. обычная марганцовка; поскольку это вещество участвует в создании «поляризованного луча» (*3*, 355), естественно предположить, что он окрашен соответствующим цветом. Таким образом, «конфигурация» мотивов в пьесе — оптический аппарат, разлагающий «солнечный газ» с помощью «красного луча», — напоминает «Роковые яйца» (хотя и с «обратным знаком»: в повести как раз принципиально важно, что получить «красный луч» из солнечного света не удается); в обоих случаях луч оказывает воздействие на живую клетку.

столь же важно, что он отождествлен с тоталитарной идеей, стремящейся восторжествовать во всем мире (*3,* 343). Точно так же «Король-Солнце» в произведениях о Мольере оказывает, скорее, неблагоприятное воздействие на судьбу героя.

Интересно, что из всех персонажей «Мастера и Маргариты» яркий солнечный свет и жара не страшны, кажется, лишь Марку Крысобою: «Солнце било прямо в кентуриона, не причиняя ему никакого вреда» (*5,* 169). Лицо Крысобоя возникает перед прокуратором «вместо» луны, разрушив сладкий сон Пилата о голубой лунной дороге: «Все это было хорошо, но тем ужаснее было пробуждение. <...> Первое, что сделал прокуратор, это привычным жестом вцепился в ошейник Банги, потом больными глазами стал искать луну и увидел, что она немного отошла в сторону и посеребрилась. Ее свет перебивал неприятный, беспокойный свет, играющий на балконе перед самыми глазами. В руках у кентуриона Крысобоя пылал и коптил факел» (*5,* 310). Ясно, что Крысобой (словно в насмешку носящий имя одного из евангелистов) — нечто вроде живого автомата: он вне сферы действия природных стихий, вне философской символики света и тьмы, как бы «по ту сторону добра и зла». Что же касается Иешуа — персонажа, с которым этическая проблематика романа связана непосредственно, то он подчеркнуто «сторонится от солнца» (*5,* 26), «заслоняется от солнца» (*5,* 28): видимо, потому, что оно несет ему близкую гибель; ср. также фразу Пилата, узнавшего, что Иешуа отказался выпить напиток: «Безумец! <...> Умирать от ожогов солнца!» (*5,* 296).

С Иешуа соотносится мотив «света»; однако положительное значение в романе обретает свет не солнечный, а лунный — отраженный свет вечного пути к Истине по голубой дороге; в такой расстановке акцентов, как нам кажется, проявился последовательный антиутопизм булгаковского мироощущения. Что же касается собственно «света» Истины, слепящего блеска этического Абсолюта, то на обладание им может претендовать лишь фанатичный и ограниченный Левий Матвей[106]. Между прочим, в сцене казни он прямо обращается к солнцу как к Богу: «Он сжал сухие кулаки, зажмурившись, вознес их к небу, к солнцу, которое сползало все ниже, удлиняя тени и уходя, чтобы упасть в Средиземное море, и потребовал у Бога немедленного чуда. Он требовал, чтобы Бог тотчас же послал Иешуа смерть.

Открыв глаза, он убедился в том, что на холме все без изменений <...> Солнце посылало лучи в спины казнимых, обращенных лицами к Ершалаиму. Тогда Левий закричал:

— Проклинаю тебя, Бог! <...> Зажмуриваясь, Левий ждал огня, который упадет на него с неба и поразит его самого. Этого не случилось, и, не разжимая век,

[106] Ср. эпизод замятинского романа «Мы», герой которого говорит о предстоящей всем «Великой Операции»: «мне кажется — ну вот я уверен — завтра совсем не будет теней, ни от одного человека, ни от одной вещи, солнце — сквозь все...» (Замятин 1990, т. 2, с. 121—122).

Левий продолжал выкрикивать язвительные и обидные речи небу. Он кричал о полном своем разочаровании и о том, что существуют другие боги и религии. Да, другой Бог не допустил бы того, никогда не допустил бы, чтобы человек, подобный Иешуа, был сжигаем солнцем на столбе» (*5,* 174). «Солнцепоклонничество» персонажа сказывается и в одной из его записей на пергаменте, которую читает Пилат: «Мы увидим чистую реку воды жизни... Человечество будет смотреть на солнце сквозь прозрачный кристалл» (*5,* 319). Здесь перефразировано начало последней главы Апокалипсиса: «И показал мне чистую реку воды жизни, светлую, как кристалл» (Откр. 22: 1), — однако характерно, что в этой и в предыдущей главах Откровения Иоанна обитателям грядущего Небесного Иерусалима не только не «обещается» солнце, но, напротив, прямо говорится о бесполезности небесных светил: «Город не имеет нужды ни в солнце, ни в луне для освещения своего; ибо слава Божия осветила его, и светильник его — Агнец» (Откр. 21: 23; 22: 5). «Вечного солнца», таким образом, жаждет сам Левий Матвей.

Образ грядущего «вечного солнца» намечен и в пьесе «Батум»; здесь тост, произносимый Сталиным, представляет собой вариацию гоголевского сюжета об украденном месяце: «Настанет время, когда кто-нибудь сочинит — только не сказку, а быль. О том, что некогда черный дракон похитил солнце у всего человечества. И что нашлись люди, которые пошли, чтобы отбить у дракона это солнце, и отбили его. И сказали ему: “Теперь стой здесь в высоте и свети вечно! Мы тебя не выпустим больше!”» (*3,* 526—527). Ясно, что ни утопист Левий, ни «марксист» Сталин диалектиками не являются. Левий, в силу умственной ограниченности, неспособен к восприятию единства противоположностей; это подчеркивается в первую очередь в сцене беседы с Воландом. Отношение последнего к образам солнца и луны в романе двойственно. Обращенный к Левию монолог о принципиальной неразделимости света и тени (*5,* 350) обычно трактуется как защита «темного» начала бытия: сказывается «давление» точки зрения Левия, называющего Воланда «духом зла и повелителем теней» (*5,* 343). По сути же собеседник иносказательно объясняет Матвею (впрочем, не понимающему объяснений), что он, Воланд, олицетворяет высшее начало, гармонизирующее обе крайности, что в его «ведомство» входят и свет, и тьма — сам же он не склоняется ни к одному из полюсов[107].

Заметим, что уже внешний облик Воланда рисуется Булгаковым с явной целью подчеркнуть единство противоположностей: «Правый глаз черный, ле-

[107] Позиция Воланда предстает тем более неоднозначной с учетом истории Варенухи, буквально «потерявшего тень» (*5,* 153); и в фольклоре, и в литературной традиции подобное явление понимается как знак влияния нечистой силы и оценивается, естественно, отрицательно — тем более примечательно, что «защитником» теней оказывается тот, кому, по идее, больше подобает их отнимать.

вый почему-то зеленый» (*5,* 10); «Два глаза уперлись Маргарите в лицо. Правый с золотою искрой на дне, сверлящий любого до дна души, и левый — пустой и черный[108], вроде как узкое игольное ухо[109], как вход в бездонный колодец всякой тьмы и теней» (*5,* 246). Эта «золотая искра» в глазу Воланда прямо ассоциируется с солнечным светом: «Оба находящиеся на террасе глядели, как в окнах, повернутых на запад, в верхних этажах громад зажигалось ослепительное солнце. Глаз Воланда горел точно так же, как одно из таких окон, хотя Воланд был спиной к закату» (*5,* 349). В финале романа образ «князя тьмы» также сочетает мотивы темноты и света: «Маргарита не могла бы сказать, из чего сделан повод его коня, и думала, что возможно, что это лунные цепочки и самый конь — только глыба мрака, и грива этого коня — туча, а шпоры всадника — белые пятна звезд» (*5,* 368—369). Намек на объединение «дневного» и «ночного» образов содержит портрет Воланда в сцене их первой встречи с героиней: «Кожу на лице Воланда как будто бы навеки сжег загар. <...> Колено <...> темной ноги <...> Еще разглядела Маргарита на раскрытой безволосой груди Воланда искусно из темного камня вырезанного жука на золотой цепочке и с какими-то письменами на спинке. Рядом с Воландом на постели, на тяжелом постаменте, стоял странный, как будто живой и освещенный с одного бока солнцем глобус» (*5,* 246)[110]. Цвет загара «уравновешивается» солярной символикой скарабея; глобус же символизирует статус Воланда, олицетворяющего универсально-космическое начало.

В аспекте проблемы Истины, которая проходит через все творчество Булгакова, можно сказать, что «солнечному пути экстраверсии, рационального зна-

[108] Ср. в романе «Белая гвардия» глаза поручика Мышлаевского: «Правый в зеленых искорках, как уральский самоцвет, а левый темный» (*1,* 358).

[109] Данное сравнение, хотя и призвано усиливать инфернальность образа, вызывает ассоциации отнюдь не с «инфернальным» контекстом: «Удобнее верблюду пройти сквозь игольные уши, недели богатому войти в царство Божие» (Лк. 18: 25).

[110] Ср. сходную деталь в гетевском «Фаусте» — в сцене «Кухня ведьмы» Самец-обезьяна говорит:

Вот шар земной,
Как заводной
Кубарь негромкий.
Внутри дупло.
Он, как стекло,
Пустой и ломкий.
Вот здесь пятно
Освещено,
А здесь потемки.

(*Гете 1975—1980, т. 2, с. 89—90*)

ния» здесь предпочтен «лунный путь интроверсии, созерцания, интуиции» (Юнг 1991, с. 290). Характерно, что истина открывается героине «Мастера и Маргариты» именно в лунном свете: «Ночь густела, летела рядом, хватала скачущих за плащи и, содрав их с плеч, разоблачала обманы. <...> Когда же навстречу им из-за края леса начала выходить багровая и полная луна, все обманы исчезли, свалились в болото, утонула в туманах колдовская нестойкая одежда» (*5,* 367).

«Луна открывает религиозному человеку не только то, что Смерть неотделима от Жизни, но также и в первую очередь то, что Смерть не окончательна, за ней всегда следует новое рождение» (Элиаде 1994, с. 100). Все «явления» Мастера связаны с луной (беседа с Иванушкой и больнице, сцена в квартире № 50); это признак его «запредельного» (с «земной» точки зрения — призрачного) существования, исключенности из человеческого общества: «подполье» — тюрьма — сумасшедший дом — смерть. Что касается Маргариты, то ее с Иваном Бездомным автор романа не случайно «не только объединяет одним отчеством, но и ставит в одни и те же ситуации: оба оказываются перед лунным путем (у Маргариты лунная дорожка в квартире Латунского, у Ивана — лунный луч в квартире № 47), Иван тоже видит “не то конька-горбунка, не то дракона”; в подлинной фамилии героя, Понырев, через мотив воды[111] проявлена связь с обрядом инициации, символикой перерождения» (Докукина-Бобель 1992, с. 46)[112]; вскоре после того, как в кухне квартиры № 47 он увидит лунный луч, Иван ныряет в воду Москвы-реки вблизи Храма Христа Спасителя (*5,* 53—54)[113].

В финале «Мастера и Маргариты» герои сна Бездомного / Понырева, преодолев «земное притяжение», уходят «к луне» (*5,* 383), а «ученику» и «младше-

[111] «Поныра, поныр — ныряла, ныряльщик, охотник или мастер нырять» (Даль 1981, т. 3, с. 289); соответственно, «Понырев» — букв. «из семьи ныряльщиков». Ср., кстати, рассуждения бездомного пса Шарика о бабушке, согрешившей с водолазом: в обоих случаях актуальна сема тайны, глубинного смысла в связи с мотивом воды. Заметим, что как в случае с Шариком, так и в случае с Иваном Бездомным медицина, исказив «природное» начало, скорее навредила, чем добилась успеха.

[112] По мнению Е. Филиппс-Юзвигт, в самом имени Иван Понырев «просвечивает» ассоциация с Иваном Купалой (Филипс-Юзвигт 1985, с. 225).

[113] Возможно, впрочем, что фамилия героя обязана своим происхождением станции Поныри Курской ж/д, мимо которой Булгаков неоднократно проезжал, например, по дороге в Крым и обратно; о названии еще одной станции на той же дороге, Плавск, напоминает и другая «водная» фамилия, Поплавский. Выскажем предположение, что последняя могла возникнуть и по ассоциации с талантливым и рано погибшим поэтом русского зарубежья Б. Поплавским (в стихах которого выражены инфернально-мистические мотивы); что касается иронической окраски образа, то у автора «Белой гвардии» могли быть основания для недовольства «реальным» Поплавским — возможно, Булгакову было известно, что на диспуте о советской литературе, организованном в Париже в марте 1928 г. Д. Святополк-Мирским, Б. Поплавский

му брату», не имеющему возможности последовать за ними, предстоит участь блудного сына — путь не небесный, но земной. Моменты прозрений связаны с весенним полнолунием; в эти моменты к булгаковским персонажам применимы слова, сказанные о герое одного из рассказов А. Платонова: «Луна делала его лучшим и безумным. В такие минуты он постигал и видел все» (Платонов 1994, с. 346).

явил, что «в советской России вовсе нет литературы и что когда-нибудь, через много лет, о усской революции напишут романы люди, вовсе не участвовавшие в гражданской войне, а ейчас можно писать только по воспоминаниям» (цит. по: Янгиров 1999, с. 62).

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Булгаков не принадлежал к числу авторов, выражавших свои взгляды в прямой публицистической форме. В первую очередь это объясняется складом личности; но, вероятно, есть и другая причина: при той репутации, которой писатель пользовался у критиков, открытые высказывания по проблемам окружающей жизни были небезопасными, а полемика (даже если бы он и ввязался в нее) — бесполезной. Поэтому судить о его взглядах приходится главным образом на основании филологического анализа произведений.

Рассматривая очерки Булгакова начала 1920-х годов, исследовательница писала о «мнимой авторитетности» повествовательной позиции его рассказчика (см.: Чудакова 1979, с. 101—102); однако такой «мнимой авторитетностью» окрашена, по сути, вся система булгаковской поэтики, «сверхзадача» которой — воплощение идеи двойственного мира, коллизии явления и сущности. Динамичность фабул, внешняя прямолинейность характеров, кажущаяся определенность авторской позиции опосредуются мощным подтекстом, который «размывает» поверхностное впечатление. Думается, это в какой-то мере соответствовало особенностям личности самого Булгакова, у которого «рельефность» внешнего образа и декларируемая определенность жизненных принципов сочетались с болезненной рефлексией и постоянным внутренним «самоотрицанием».

Одна из характерных черт булгаковского стиля — синтез явной «архетипичности» с острой «фельетонностью». Искусственный разрыв этого двуединства, игнорирование специфики булгаковской художественности либо сводит произведения писателя к перепевам традиционных мотивов мировой культуры, либо превращает их в завуалированные карикатуры на современников. Между тем, основу художественного мироощущения Булгакова составляла именно гротескная коллизия законов «большого» времени и «сиюминутных» проблем эпохи, в которой он физически существовал. Для его художественного мышления принципиально важна модель непреходящего диалога между вечностью, историей и культурой, между непредсказуемым и бесконечно саморазвивающимся бытием «как оно есть» — и «культурным слоем», аккумулирующим «остановленные мгновения» и словно обретающим метафизическое инобытие. Диалог этот не разыгрывается на специально отведенной площадке: он пронизывает каждый

«квант» художественной реальности, влияет на любой характер и сказывается во всяком поступке.

Читательское восприятие здесь должно сочетать непосредственно-конкретный смысл фабульных событий с такой их интерпретацией, которая задается историко-культурными ассоциациями; подобно героям Булгакова, его читатель призван ощутить себя на грани двух реальностей — мифологически-вневременной и конкретно-исторической. В таких условиях легко подпасть под влияние культурной традиции, редуцируя фабулу к известным «архетипическим» моделям. Но внимательное чтение обнаружит в происходящем его собственную имманентную логику: всякий момент бытия в булгаковском мире претендует на неповторимость и как бы не желает мериться общей меркой. Как писатель XX в. Булгаков создавал произведения, отличающиеся высочайшим уровнем интертекстуальности, представляющие собой своеобразный «музей культур» (А. Белый); однако здесь по-своему проявилось действие закона самоотрицания: «объективная» логика фабульных событий во многом противоречит их осмыслению в рамках культурной традиции. Идея «вечного повторения», круговорота сочетается у Булгакова с пафосом уникальности всякого момента бытия. Подчеркнем еще раз, что художественному мышлению писателя адекватен не выбор одной из точек зрения (универсальное / сиюминутное), но именно их сосуществование: эту принципиальную диалогичность можно назвать «двойной экспозицией» художественной реальности.

Центральная сюжетная ситуация в булгаковских произведениях связана с прикосновением человека к «чистой» сущности бытия. Конкретные причины, обусловливающие такой «контакт», и формы, в которых он реализуется, весьма различны (социальный катаклизм, стихийное бедствие, чудесное открытие или изобретение, создание гениального художественного текста и т. п.) — хотя, разумеется, всегда экстраординарны. В каждом случае подобное событие означает выход к универсальной Истине — и вызывает непредсказуемую «реакцию». Вместе с тем, глобальный катаклизм («конец света») чаще всего представлен не как «абсолютная» ситуация — уникальная и означающая фундаментальные перемены, а как коллизия периодически повторяющаяся и реально ничего не меняющая. Трагические катаклизмы сопровождаются явно бурлескными интонациями; в высокий пафос вносится примесь балаганной шутки — особенно впечатляет взаимопроникновение сакрального и профанного начал в «Мастере и Маргарите». В итоге эсхатологические ожидания оказываются словно обманутыми: катастрофа совершается, однако время не останавливается, и жизнь движется дальше, по новому «витку». Стремление показать качественную нерасчлененность и в конечном счете тождественность сталкивающихся крайностей означает перенос внимания на тех, кто волею судеб оказался «между двух огней»: резкое усиление личностного акцента. Пафос одиночества и трагического стоицизма сближает творчество Булгакова с экзистенциальными поисками всей мировой литературы и философии XX века. Взгляд «sub speciae aeternitatis» сочетается с утверждением важной роли каждого отдельного человека в общем строе мироздания; острая философская фантастика перемешивается с «бытовой» изобразительной пластикой, развенчивающая сатира опосредуется трагическим пафосом, а «конец света» парадоксально ничего не завершает. Формируется образ мира, о котором человек не в состоянии сказать «последнего» слова — однако, ощущая свою гносеологическую беспомощность, все же пытается быть духовно «адекватен» бытию; дистанция между «бытовым» и «философским» сведена здесь к минимуму.

Художественный мир Булгакова — мир в высшей степени проникновенного, трагически-романтического пафоса и, вместе с тем, всеобщей игры, внушающей надежды на «невсамделишность» испытаний и обретение более благоприятной судьбы. «Театр» и жизнь взаимопроникают; жизнь обретает статус вечно варьируемой «репетиции» — сцена же, в духе афоризма великой актрисы, оказывается «единственным местом, где не играют». Эти, казалось бы, взаимоотрицающие качества в совокупности дают ту уникальную субстанцию философского оптимизма, что лежит в основе булгаковского мироощущения и привлекательна для любого, кто хоть раз в жизни обращался к булгаковским текстам.

ЛИТЕРАТУРА

Авербах 1925 — *Авербах Л.* «Дьяволиада» [Рец.] // Известия. 1925. 20 сент.

Адамович 1993 — *Адамович Г.* Одиночество и свобода. СПб., 1993.

Адамович 1994 — *Адамович Г.* Бунин: Воспоминания // Дальние берега: Портреты писателей эмиграции. Мемуары. М., 1994.

Акимов 1995 — *Акимов В. М.* Свет художника, или Михаил Булгаков против Дьяволиады. М., 1995.

Алданов 1918 — *Алданов М. А.* Армагеддон. СПб., 1918

Алданов 1922 — *Алданов М. А.* Огонь и дым. Париж, 1922.

Алданов 1923а — *Алданов М. А.* Загадка Толстого. Берлин, 1923.

Алданов 1923б — *Алданов М.* Святая Елена маленький остров. Берлин, 1923.

Алданов 1915 — *Алданов М.* Толстой и Роллан. Пг., 1915. Т. 1.

Алексеев 1983 — *Алексеев М. П.* Ч. Р. Метьюрин и его «Мельмот Скиталец» // *Метьюрин Ч. Р.* Мельмот Скиталец. М., 1983.

Альтман 1978 — *Альтман М. С.* Пестрые заметки // Достоевский: Материалы и исследования. Л., 1978. Вып. 3.

Амфитеатров 1911—1916 — *Амфитеатров А. В.* Собр. соч.: [В 37 т.] СПб., 1911—1916.

Амфитеатров 1989 — *Амфитеатров А.* Закат старого века: Романы. Фельетоны. Литературные заметки. Кишинев, 1989.

Андреев 1919 — *Андреев Л.* SOS! Спасите! Paris, 1919.

Андреев 1921 — *Андреев Л.* Дневник Сатаны. Гельсингфорс, 1921.

Андреев 1990 — *Андреев Л.* Собр. соч.: В 6 т. М., 1990. Т. 2.

Андреев 1993 — *Андреев М. Л.* Беатриче Данте и Маргарита Булгакова // Дантовские чтения / 1990. М., 1993.

Аникст 1979 — *Аникст А.* «Фауст» Гете: Литературный комментарий. М., 1979.

Аничков 1913 — *Аничков Е. В.* Язычество и древняя Русь. СПб., 1913.

Апулей 1992 — *Апулей.* Золотой осел // *Апулей.* Золотой осел. *Лукиан.* Диалоги. Л., 1992.

Арутюнова 1991 — *Арутюнова Н. Д.* Истина: фон и коннотации // Логический анализ языка: Культурные концепты. М., 1991.

Арутюнова 1995 — *Арутюнова Н. Д.* Истина и этика // Логический анализ языка: Истина и истинность в культуре и языке. М., 1995.

Архангельская 1972 — *Архангельская Е. Г.* Некоторые наблюдения над авторской речью в романе М. Булгакова «Белая гвардия» // Историко-типологические и синхронно-типологические исследования. М., 1972.

Арьев 1988 — *Арьев А.* «Что пользы, если Моцарт будет жив...»: Михаил Булгаков и Юрий Слезкин // М. А. Булгаков-драматург и художественная культура его времени. М., 1988.

Аскольдов 1990 — *Аскольдов С. А.* Религиозный смысл русской революции // Из глубины. М., 1990.

Афанасьев 1984 — Народные русские сказки А. Н. Афанасьева: В 3 т. М., 1984.

Афанасьев 1994 — *Афанасьев А. Н.* Поэтические воззрения славян на природу: [В 3 т.] М., 1994.

Ахматова 1933 — *Ахматова А.* Последняя сказка Пушкина // Звезда. 1933. № 1.

Бабичева 1985 — *Бабичева Ю. В.* Комедия-пародия М. Булгакова «Багровый остров» // Жанры в историко-литературном процессе. Вологда, 1985.

Байрон 1974 — *Байрон Дж. Г.* Соч.: В 3 т. М., 1974. Т. 2.

Балушок 1993 — *Балушок В. Г.* Инициации древних славян: попытка реконструкции // Этнографическое обозрение. 1993. № 4.

Барков 1990 — *Барков А. Н.* О Булгакове, Маргарите и МАСтерах СОциалистической ЛИТЕратуры: Литературно-детективный этюд. Киев, 1990.

Барков 1992 — *Барков А.* К вопросу о религиозно-философских аспектах романа М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита» // Творчество Михаила Булгакова: К столетию со дня рождения писателя. Киев, 1992.

Барт 1994 — *Барт Р.* Миф сегодня // *Барт Р.* Избр. работы: Семиотика. Поэтика. М., 1994.

Баршт 1996 — *Баршт К. А.* Рисунки в рукописях Достоевского. СПб., 1996.

Бахтин 1986 — *Бахтин М. М.* [К философии поступка] // Философия и социология науки и техники: Ежегодник / 1984—1985. М., 1986.

Безродный 1996 — *Безродный М.* Конец цитаты. СПб., 1996.

Белая 1990 — *Белая Л. В.* Лексико-семантические и функциональные особенности антропонимики М. А. Булгакова: На материале романа «Мастер и Маргарита» // Филологические науки. 1990. № 5.

Белобровцева 1994 — *Белобровцева И.* Мотив гомункулуса в творчестве М. Булгакова // Булгаковский сб. Таллинн, 1994. Вып. 2.

Белобровцева 1997 — *Белобровцева И. З.* Роман Михаила Булгакова «Мастер и Маргарита»: Конструктивные принципы организации текста. Тарту, 1997.

Белобровцева, Кульюс 1998 — *Белобровцева И., Кульюс С.* Иностранец в романе М. Булгакова «Мастер и Маргарита» // Булгаковский сб. Таллинн, 1998. Вып. 3.

Белозерская-Булгакова 1989 — *Белозерская-Булгакова Л. Е.* Воспоминания. М., 1989.

Белый 1935 — *Белый А.* Петербург. М., 1935.

Белый 1981 — *Белый А.* Петербург. М., 1981.

Белый 1994 — *Белый А.* Символизм как миропонимание. М., 1994.

Бем 1936 — *Бем А. Л.* У истоков творчества Достоевского. Прага, 1936.

Бердяев 1989 — *Бердяев Н. А.* Философия свободы. Смысл творчества. М., 1989.

Бердяев 1990 — *Бердяев Н. А.* Духи русской революции // Из глубины. М., 1990.

Бессонова 1996 — *Бессонова М. И.* Лейтмотивы как форма выражения авторской позиции в романе М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита». Дисс. ... канд. филол. наук. М., 1996.

Блок 1971 — *Блок А.* Собр. соч.: В 6 т. М., 1971.

Бобров 1998 — *Бобров С.* «Мастер и Маргарита»: Ершалаим и/или Москва? // Булгаковский сб. Таллинн, 1998. Вып. 3.

Боголюбов, Чекин 1991 — *Боголюбов В., Чекин И.* Белый дом: О чем они молчали... Социальная драма белогвардейцев в 3 действиях, 5 картинах // Литературное обозрение. 1991. № 5.

Богомолов 1988 — *Богомолов Н. А.* Андрей Белый и советские писатели: К истории творческих связей // Андрей Белый: Проблемы творчества. М., 1988.

Бодянский 1882 — *Бодянский П. Н.* Римские вакханалии и преследования их в VI веке от основания Рима. Киев, 1882.

Бокшанская 1993 — Из писем О. С. Бокшанской к М. А. Булгакову, Л. Е. Булгаковой-Белозерской и Е. С. Булгаковой: 1930—1938 // Русская литература. 1993. № 2.

Бочаров 1985 — *Бочаров С. Г.* О художественных мирах. М., 1985.

Бочаров 1995 — *Бочаров С. Г.* Французский эпиграф к «Евгению Онегину»: Онегин и Ставрогин // Московский пушкинист. М., 1995. Вып. 1.

Буассье 1914 — *Буассье Г.* Римская религия от времен Августа до Антонинов. М., 1914.

Бузина 1992 — *Бузина О.* Сюжетосложение в романе М. Булгакова «Белая гвардия» // Творчество Михаила Булгакова: К столетию со дня рождения писателя. Киев, 1992.

Булашев 1909 — *Булашев Г. О.* Украинский народ в своих легендах и религиозных воззрениях и верованиях. Киев, 1909. Вып. 1.

Булгаков 1922 — *Булгаков М.* Юрий Слезкин: Силуэт // Сполохи (Берлин). 1922. № 12.

Булгаков 1990а — *Булгаков М. А.* Пьесы 1920-х годов. Л., 1990.

Булгаков 1990б — *Булгаков М.* Под пятой: Мой дневник. М., 1990.

Булгаков 1992 — *Булгаков М.* Великий канцлер. М., 1992.

Булгаков 1993а — Неизвестный Булгаков. М., 1993.

Булгаков 1993б — *Булгаков С. Н.* Соч.: В 2 т. М., 1993.

Булгаков 1994 — *Булгаков М. А.* Пьесы 1930-х годов. СПб., 1994.

Булгаков 1995 — *Булгаков М.* Записки юного врача. Киев, 1995.

Булгаков 1995—2000 — *Булгаков М.* Собр. соч.: В 10 т. М., 1995—2000.

Булгаков 1997 — *Булгаков М.* Дневники. Письма: 1914—1940. М., 1997.

Булгаков 1998 — *Булгаков М. А.* Белая гвардия. М., 1998.

Булгакова 1990 — Дневник Елены Булгаковой. М., 1990.

Бунин 1988 — *Бунин И. А.* Собр. соч.: В 4 т. М., 1988.

Бунин 1990 — *Бунин И. А.* Окаянные дни. М., 1990.

Бунин 1998 — *Бунин И. А.* Публицистика 1918—1953 годов. М., 1998.

Бурмистренко, Рогозовская 1995 — *Бурмистренко С., Рогозовская Т.* Сорок семь дней из жизни Города: Хроника конца 1918 — начала 1919 года // Collegium (Киев). 1995. № 1—2.

Бэлза 1978 — *Бэлза И. Ф.* Генеалогия «Мастера и Маргариты» // Контекст-1978. М., 1978.

Бэлза 1981 — *Бэлза И. Ф.* К вопросу о пушкинских традициях в отечественной литературе: На примере произведений М. А. Булгакова // Контекст-1980. М., 1981.

Бэлза 1989 — *Бэлза И. Ф.* Дантовская концепция «Мастера и Маргариты» // Дантовские чтения / 1987. М., 1989.

Бэлза 1991 — *Бэлза И.* Партитуры Михаила Булгакова // Вопросы литературы. 1991. № 5.

Вайль, Генис 1986 — *Вайль П., Генис А.* Булгаковский переворот // Континент. 1986. № 47.

Вайскопф 1993 — *Вайскопф М.* Сюжет Гоголя: Морфология. Идеология. Контекст. М., 1993.

Вайскопф, Толстая 1994 — *Вайскопф М., Толстая Е.* Москва под ударом, или Сатана на Тверской: «Мастер и Маргарита» и предыстория мифопоэтического «московского» текста // Литературное обозрение. 1994. № 3—4.

Валлотон 1991 — *Валлотон А.* Александр I. М., 1991.

Василевский 1922 — *Василевский И. (Не-Буква)* Люди будущего // Накануне. 1922. 2 дек.

Вахитова 1991 — Переписка М. А. Булгакова с А. П. Гдешинским: 1923—1940 / Публикация Т. М. Вахитовой // Творчество Михаила Булгакова: Исследования. Материалы. Библиография. Л., 1991. Кн. 1.

Вейнингер 1991 — *Вейнингер О.* Пол и характер. М., 1991.

Великая 1991 — *Великая Н. И.* «Белая гвардия» М. Булгакова: Пространственно-временная структура произведения, ее концептуальный смысл // Творчество Михаила Булгакова. Томск, 1991.

Вергилий 1979 — *Вергилий.* Буколики. Георгики. Энеида. М., 1979.

Вересаев 1993 — *Вересаев В.* Спутники Пушкина: В 2 т. М., 1993.

Верещагин 1995 — *Верещагин Е. М.* Апостол Петр в роли шутника, как он представлен в Макарьевских Великих минеях-четиих // Русская словесность. 1995. № 2.

Вертинский 1990 — *Вертинский А.* Дорогой длинною... М., 1990.

Веселовский 1880 — *Веселовский А. Н.* Разыскания в области русских духовных стихов. СПб., 1880. Ч. 2.

Веселовский 1883 — *Веселовский А. Н.* Разыскания в области русского духовного стиха. СПб., 1883. Ч. 6—10.

Ветловская 1977 — *Ветловская В. Е.* Поэтика романа «Братья Карамазовы». Л., 1977.

Викторович 1975 — *Викторович В.* Понятие мотива в литературоведческих исследованиях // Русская литература XIX в. Горький, 1975.

Виленский 1991 — *Виленский Ю. Г.* Доктор Булгаков. Киев, 1991.

Виленский, Навроцкий, Шалюгин 1995 — *Виленский Ю. Г., Навроцкий В. В., Шалюгин Г. А.* Михаил Булгаков и Крым. Симферополь, 1995.
Вильмонт 1966 — *Вильмонт Н.* Великие спутники. М., 1966.
Виницкий 1998 — *Виницкий И.* Нечто о привидениях: Истории о русской литературной мифологии XIX века. М., 1998.
Виноградов 1987 — *Виноградов И.* Завещание мастера // *Виноградов И.* По живому следу. М., 1987.
Виролайнен 1995 — *Виролайнен М. Н.* Культурный герой нового времени // Легенды и мифы о Пушкине. СПб., 1995.
Владимиров 1998 — *Владимиров И.* Алый мах всадника из Апокалипсиса // *Булгаков М. А.* Белая гвардия. М., 1998.
Волошин 1989 — *Волошин М.* Лики творчества. 2-е изд. Л., 1989.
Волошин 1991 — *Волошин М.* Стихотворения. Статьи. Воспоминания современников. М., 1991.
Волошин 1993 — «Буду рад вас видеть в Коктебеле...»: Переписка Максимилиана Волошина и Михаила Булгакова // *Волошин М.* Избранное: Стихотворения. Воспоминания. Переписка. Минск, 1993.
Воробьева 1995 — *Воробьева И.* Бледный Пьеро — кузен из Житомира // Collegium (Киев). 1995. № 1—2.
Воронов 1924 — *Воронов С.* Сорок три прививки от обезьяны к человеку: Омоложение. Л.; М., 1924.
Воспоминания о Грине 1971 — Воспоминания об Александре Грине. Л., 1971.
Вулис 1991 — *Вулис А.* Роман М. Булгакова «Мастер и Маргарита». М., 1991.
Вяземский 1982 — *Вяземский П. А.* Собр. соч.: В 2 т. М., 1982.
Гаврюшин 1995 — *Гаврюшин Н. К.* Нравственный идеал и литургическая символика в романе М. Булгакова «Мастер и Маргарита» // Творчество Михаила Булгакова: Исследования. Материалы. Библиография. СПб., 1995. Кн. 3.
Галинская 1986 — *Галинская И. Л.* Загадки известных книг. М., 1986.
Гальковский 1916 — *Гальковский Н. М.* Борьба христианства с остатками язычества в древней Руси. Харьков, 1916. Т. 1.
Гаршин 1984 — *Гаршин В. М.* Соч. М., 1984.
Гаспаров 1994 — *Гаспаров Б. М.* Литературные лейтмотивы: Очерки русской литературы XX века. М., 1994.
Гашек 1963 — *Гашек Я.* Похождения бравого солдата Швейка во время мировой войны: [В 2 т.] М., 1963. Т. 1.
Геннинг 1930 — *Геннинг М.* Дьявол, его миф и история в христианской религии. М., 1930.
Гершензон 1910 — *Гершензон М.* Жизнь В. С. Печерина. М., 1910.
Гете 1975—1980 — *Гете И. В.* Собр. соч.: В 10 т. М., 1975—1980.
Гиллельсон, Мушина 1977 — *Гиллельсон М. И., Мушина И. Б.* Повесть А. С. Пушкина «Капитанская дочка»: Комментарий. Л., 1977.

Гильманов 1994 — *Гильманов В.* Мифологическое мышление в сказке Э. Т. А. Гофмана «Золотой горшок» // В мире Э. Т. А. Гофмана. Калининград, 1994. Вып. 1.
Гностики 1997 — Гностики, или О «лжеименном знании». Киев, 1997.
Гоголь 1976—1978 — *Гоголь Н. В.* Собр. соч.: В 7 т. М., 1976—1978.
Гозенпуд 1971 — *Гозенпуд А. А.* Достоевский и музыка. Л., 1971.
Гозенпуд 1988 — *Гозенпуд А.* «Последние дни» («Пушкин»): Из творческой истории пьесы // М. А. Булгаков-драматург и художественная культура его времени. М., 1988.
Гозенпуд 1993 — *Гозенпуд А.* Поэтика ремарок у Булгакова // Михаил Булгаков: «Этот мир мой...» СПб., 1993. Т. 1.
Голосовкер 1987 — *Голосовкер Я. Э.* Логика мифа. М., 1987.
Горбачев 1927 — *Горбачев Г.* Творчество М. Булгакова // Вечерняя красная газета. 1927. 24 мая.
Горький 1990 — *Горький М.* Несвоевременные мысли и рассуждения о революции и культуре: 1917—1918. М., 1990.
Гофман 1962 — *Гофман Э. Т. А.* Избр. произв.: В 3 т. М., 1962. Т. 1.
Грейвс 1992 — *Грейвс Р.* Мифы Древней Греции. М., 1992.
Грибоедов 1988 — *Грибоедов А. С.* Соч. М., 1988.
Грин 1922 — *Грин А.* Тифозный пунктир // Накануне: Литературное приложение. 1922. 3 дек.
Грин 1980 — *Грин А. С.* Собр. соч.: В 6 т. М., 1980. Т. 3.
Грознова 1991 — *Грознова Н. А.* Повесть «Собачье сердце» в литературном контексте 20-х годов // Творчество Михаила Булгакова: Исследования. Материалы. Библиография. Л., 1991. Кн. 1.
Гройс 1991 — *Гройс Б.* Ницшеанские темы и мотивы в советской культуре 30-х годов // Бахтинский сб. М., 1991. Вып. 2.
Гроссман-Рощин 1925 — *Гроссман-Рощин И.* Стабилизация интеллигентских душ и проблемы литературы // Октябрь. 1925. № 7.
Грубин 1988 — *Грубин А.* О некоторых источниках пьесы М. Булгакова «Кабала святош» («Мольер») // М. А. Булгаков-драматург и художественная культура его времени. М., 1988.
Грубин 1993 — *Грубин А. А.* В плену «душной маски»: Театр Мольера в концепции Михаила Булгакова // Михаил Булгаков: «Этот мир мой...» СПб., 1993. Т. 1.
Гуль 1924 — *Гуль Р.* Валентин Катаев: Молодая проза // Накануне: Литературная неделя. 1924. 27 янв.
Гумилев 1991 — *Гумилев Н.* Соч.: В 3 т. М., 1991.
Гура 1997 — *Гура А. В.* Символика животных в славянской народной традиции. М., 1997.
Даль 1981 — *Даль В. И.* Толковый словарь живого великорусского языка: [В 4 т.] М., 1981.
Данте 1992 — *Данте Алигьери.* Божественная комедия. М., 1992.

Дело Бейлиса 1999 — Дело Менделя Бейлиса. СПб., 1999.

Джулиани 1988 — *Джулиани Р.* Жанры русского народного театра и роман М. Булгакова «Мастер и Маргарита» // М. А. Булгаков-драматург и художественная культура его времени. М., 1988.

Джулиани 1999 — *Джулиани Р.* Игровой элемент в малой прозе Булгакова: фельетон «Сорок сороков» и раек // Михаил Булгаков на исходе XX века. СПб., 1999.

Дмитриев 1994 — *Дмитриев С. В.* Пенаты и Диоскуры в истории раннего Лация // Религия и община в Древнем Риме. М., 1994.

Дмитриева 1984 — *Дмитриева Л. С.* Художественное время в романе М. А. Булгакова «Белая гвардия» // Пространство и время в литературе и искусстве. Даугавпилс, 1984.

Долгополов 1988 — *Долгополов Л.* Андрей Белый и его роман «Петербург». Л., 1988.

Докукина-Бобель 1992 — *Докукина-Бобель А.* О коньке-горбунке, драконе и прекрасной царевне: К вопросу о лунной реалии в романе «Мастер и Маргарита» М. Булгакова // Творчество Михаила Булгакова: К столетию со дня рождения писателя. Киев, 1992.

Дон-Аминадо 1921 — *Дон-Аминадо.* Дым без отечества. Париж, 1921.

Достоевский 1988—1991 — *Достоевский Ф. М.* Собр. соч.: В 15 т. Л., 1988—1991. Т. 1—10.

Драгоманов 1876 — *Драгоманов М.* Малорусские народные предания и рассказы. Киев, 1876.

Древс 1926 — *Древс А.* Миф о христе. М., 1926.

Дуличенко 1994 — *Дуличенко А. Д.* Еще раз о русском *чуре* // Филологические записки. Воронеж, 1994. Вып. 3.

Дьяченко 2000 — *Дьяченко А. П.* Карел Чапек и Герберт Уэллс // Санкт-Петербург — Прага: Ежегодник Общества братьев Чапек в Санкт-Петербурге. СПб., 2000.

Дюма 1905 — *Дюма А.* Королева Марго. М., 1905.

Дюма 1992 — *Дюма А.* Тысяча и один призрак. Женщина с бархаткой на шее. М., 1992.

Евразийство 1992 — Евразийство: Опыт систематического изложения // Пути Евразии: Русская интеллигенция и судьбы России. М., 1992.

Евреинов 1923 — *Евреинов Н. Н.* Драматические соч. Пг., 1923. Т. 3.

Евреинов 1998 — *Евреинов Н.* В школе остроумия: Воспоминания о театре «Кривое зеркало» М., 1998.

Егоров 1987 — *Егоров Б. Ф.* Булгаков и Гоголь: Тема борьбы со злом // Исследования по древней и новой литературе. Л., 1987.

Ермаков 1923а — *Ермаков И. Д.* Очерки по анализу творчества Н. В. Гоголя. М.; Пг., 1923.

Ермаков 1923б — *Ермаков И. Д.* Этюды по психологии творчества А. С. Пушкина. М.; Пг., 1923.

Ермолинский 1990 — *Ермолинский С.* Из записок разных лет: Михаил Булгаков. Николай Заболоцкий. М., 1990.

Ерофеева 1994 — *Ерофеева Н. Н.* Сон Татьяны в смысловой структуре романа Пушкина «Евгений Онегин» // Сон — семиотическое окно. [М., 1994]

Ерыкалова 1994 — *Ерыкалова И. Е.* Адам и Ева [Комментарии] // *Булгаков М. А.* Пьесы 1930-х годов. СПб., 1994.

Ерыкалова 1995 — *Ерыкалова И. Е.* Закат Европы в «Блаженстве» // Творчество Михаила Булгакова: Исследования. Материалы. Библиография. СПб., 1995. Кн. 3.

Есенин 1995—1999 — *Есенин С.* Полн. собр. соч.: В 7 т. М., 1995—1999. Т. 1—6.

Есипова 1985 — *Есипова О.* Пушкин в пьесе М. Булгакова // Болдинские чтения. Горький, 1985.

Жданов 1971 — *Жданов В.* Последние книги Л. Н. Толстого: Замыслы и свершения. М., 1971.

Жирмунский 1978 — *Жирмунский В. М.* История легенды о Фаусте // Легенда о докторе Фаусте. 2-е изд. М., 1978.

Жолковский 1994 — *Жолковский А. К.* Блуждающие сны и другие работы. М., 1994.

Жолковский 1995 — *Жолковский А. К.* О Смердякове: К проблеме «Булгаков и Достоевский» // Лотмановский сб. М., 1995. Вып. 1.

Жуковский 1954 — *Жуковский В. А.* Соч. М., 1954.

Жулинский 1989 — *Жулинский А.* Художник, распятый на кресте политики // Дружба народов. 1989. № 12.

Забелин 1862—1869 — *Забелин И. Е.* Домашний быт русских цариц. М., 1862—1869.

Замятин 1924 — *Замятин Е.* О сегодняшнем и о современном // Русский современник. 1924. № 2.

Замятин 1990 — *Замятин Е. И.* Избр. произв.: В 2 т. М., 1990.

Запальская 1988 — *Запальская О.* Выбор и покой // Выбор. 1988. № 2

Записки ОР ГБЛ 1990 — Записки Отдела рукописей Государственной библиотеки им. В. И. Ленина. М., 1990. Вып. 48.

Захер-Мазох 1993 — *Захер-Мазох Л.* Венера в мехах. Демонические женщины. М., 1993.

Зелинский 1916 — *Зелинский Ф. Ф.* Золотой век // *Зелинский Ф. Ф.* Из жизни идей. Пг., 1916.

Зелинский 1978 — *Зелинский А. Н.* Конструктивные основы древнерусского календаря // Контекст-1978. М., 1978.

Земская 1988 — *Земская Е. А.* Из семейного архива: Материалы из собрания Н. А. Булгаковой-Земской // Воспоминания о Михаиле Булгакове. М., 1988.

Зеркалов 1984 — *Зеркалов А.* Евангелие Михаила Булгакова. Ann Arbor, 1984.

Зиммель 1928 — *Зиммель Г.* Гете. М., 1928.

Золотницкий 1913 — *Золотницкий Н. Ф.* Цветы в легендах и преданиях. М., 1913.

Золотоносов 1989 — *Золотоносов М.* «Родись второрожденьем тайным...»: Михаил Булгаков: позиция писателя и движение времени // Вопросы литературы. 1989. № 4.

Золотоносов 1991 — *Золотоносов М.* «Сатана в нестерпимом блеске...»: О некоторых новых контекстах изучения «Мастера и Маргариты» // Литературное обозрение. 1991. № 5.

Золотоносов 1992 — *Золотоносов М.* Мастурбанизация: «Эрогенные зоны» советской культуры 1920—1930-х годов // Литературное обозрение. 1992. Спец. вып.: Эротика в русской литературе: От Баркова до наших дней.

Золотоносов 1995 — *Золотоносов М.* «Мастер и Маргарита» как путеводитель по субкультуре русского антисемитизма (СРА). СПб., 1995.

Золотусский 1991 — *Золотусский И.* Заметки о двух романах Булгакова // Литературная учеба. 1991. № 2.

Зощенко 1994 — *Зощенко М. М.* Собр. соч.: В 5 т. М., 1994.

Ибсен 1909 — *Ибсен Г.* Полн. собр. соч.: [В 4 т.] СПб., 1909.

Иванов 1900 — *Иванов П. В.* Вовкулаки: Материалы для характеристики миросозерцания крестьян-малороссов // Юбилейный сборник в честь В. Ф. Миллера. М., 1900.

Иванов 1974 — *Иванов Вяч. Вс.* Опыт истолкования древнеиндийских ритуальных и мифологических терминов, образованных от AŠVA — «конь»: Жертвоприношение коня и дерево asvattha в древней Индии // Проблемы истории языков и культуры народов Индии. М., 1974.

Иванов 1975 — *Иванов Вяч. Вс.* Реконструкция индоевропейских слов и текстов, отражающих культ волка // Изв. АН СССР. Сер. лит. и яз. Т. 34. 1975. № 5.

Иванов 1977 — *Иванов Вяч. Вс.* Древнебалканский и общеиндоевропейский текст мифа о герое — убийце Пса и евразийские параллели // Славянское и балканское языкознание. М., 1977. Вып. 4.

Иванов, Топоров 1974а — *Иванов В. В., Топоров В. Н.* Исследования в области славянских древностей: Лексические и фразеологические вопросы реконструкции текстов. М., 1974.

Иванов, Топоров 1974б — *Иванов В. В., Топоров В. Н.* Проблема функций кузнеца в свете семиотической типологии культур // Материалы Всесоюзного симпозиума по вторичным моделирующим системам. Тарту, 1974. Вып. 1 (5).

Иванчик 1988 — *Иванчик А. И.* Воины-псы: Мужские союзы и скифские вторжения в Переднюю Азию // Советская этнография. 1988. № 5.

Иваньшина 1998 — *Иваньшина Е. А.* Автор — текст — читатель в творчестве Михаила Булгакова 1930-х годов: «Адам и Ева», «Мастер и Маргарита». Дисс. … канд. филол. наук. Воронеж, 1998.

Иезуитова 1976 — *Иезуитова Л. А.* Творчество Леонида Андреева: 1892—1906. Л., 1976.

Ильф и Петров 1961 — *Ильф И., Петров Е.* Собр. соч.: В 5 т. М., 1961. Т. 3.

Ильф и Петров 1995 — *Ильф И., Петров Е.* Золотой теленок. *Щеглов Ю. К.* Комментарии к роману «Золотой теленок». М., 1995.

Ионин 1990 — *Ионин Л. Г.* Две реальности «Мастера и Маргариты» // Вопросы философии. 1990. № 2.

Йованович 1980 — *Йованович М.* Евангелие от Матфея как литературный источник «Мастера и Маргариты» // Зборник за славистику. Нови Сад, 1980. Вып. 18.

Йованович 1980 — *Йованович М.* «Братья Карамазовы» как литературный источник «Мастера и Маргариты» // Зборник за славистику. Нови Сад, 1982. Вып. 23.

Йованович 1980 — *Йованович М.* Об источниках «Мастера и Маргариты» // Известия ОЛЯ. Сер. лит. и яз. Т. 51. 1992. № 1.

Ирвинг 1957 — *Ирвинг В.* Новеллы. М., 1957.

Исмагулова 1992 — *Исмагулова Т.* «Наши» у Булгакова // Творчество Михаила Булгакова: К столетию со дня рождения писателя. Киев, 1992.

К. Р. 1994 — *К. Р. [Романов К.]* Времена года. СПб., 1994.

Каверин 1989 — *Каверин В.* Эпилог. М., 1989.

Каганская 1991 — *Каганская М.* Белое и красное // Литературное обозрение. 1991. № 5.

Каганская, Бар-Селла 1984 — *Каганская М. и Бар-Селла З.* Мастер Гамбсъ и Маргарита. Тель-Авив, 1984.

Казаркин 1988 — *Казаркин А. П.* Истолкование литературного произведения: Вокруг «Мастера и Маргариты» М. Булгакова. Кемерово, 1988.

Казаркин 1988 — *Казаркин А. П.* Типы авторства в романе «Мастер и Маргарита» // Творчество Михаила Булгакова. Томск, 1991.

Кандинский-Рыбников 1993 — *Кандинский-Рыбников А. А.* Учение о счастье и автобиографичность в «Повестях покойного Ивана Петровича Белкина, изданных А. П.». М., 1993.

Карасев 1994 — *Карасев Л. В.* Метафизика сна // Сон — семиотическое окно. [М., 1994]

Карасев 1995 — *Карасев Л. В.* Онтологический взгляд на русскую литературу. М., 1995.

Карр 1858 — *Карр А.* Клодильда // Библиотека для чтения. 1858. № 9.

Катаев 1923 — *Катаев В.* Печатный лист о себе: Глава из повести «Похождения трех бездельников» // Накануне: Литературное приложение. 1923. 15 апр.

Катаев 1924 — *Катаев В.* Фантомы: Московский фельетон // Накануне. 1924. 1, 3, 5 янв.

Катаев 1983 — *Катаев В.* Собр. соч.: В 10 т. М., 1983. Т. 1.

Каутский 1924—1925 — *Каутский К.* Предшественники новейшего социализма: [В 2 т.] М., 1924. Т. 1; М.; Л., 1925. Т. 2.

Кацис 1991 — *Кацис Л.* «...О том, что никто не придет назад»: Предреволюционный Петербург в «Белой гвардии» М. А. Булгакова // Литературное обозрение. 1991. № 5.

Кацис 1996 — *Кацис Л. Ф.* «...О том, что никто не придет назад». II. Предреволюционный Петербург и литературная Москва в «Белой гвардии» М. А. Булгакова // Литературное обозрение. 1996. № 5—6.

Керлот 1994 — *Керлот Х. Э.* Словарь символов. М., 1994.

Кирпичников 1879 — *Кирпичников А.* Св. Георгий и Егорий Храбрый: Исследования литературной истории христианской легенды. СПб., 1879.

Клейман 1991 — *Клейман Р. Я.* Мениппейные традиции и реминисценции Достоевского в повести М. Булгакова «Собачье сердце» // Достоевский: Материалы и исследования. Л., 1991. Вып. 9.

Клингер 1911 — *Клингер В.* Животное в античном и современном суеверии. Киев, 1911.

Кнабе 1990 — *Кнабе Г. С.* Римская тема в русской культуре и в творчестве Тютчева // Тютчевский сб. Таллинн, 1990.

Кожевникова 1974 — *Кожевникова Н. А.* О приемах организации текста в романе М. Булгакова «Белая гвардия» // Уч. зап. Азербайджанского пед. ин-та языка и литературы. Баку, 1974. № 3.

Кожевникова 1977 — *Кожевникова Н. А.* О сквозных мотивах в пьесах М. А. Булгакова // Вопросы стилистики. М., 1977. Вып. 12.

Кожевникова 1990 — *Кожевникова Н. А.* Словоупотребление в романе М. Булгакова «Белая гвардия» // Литературные традиции в поэтике Михаила Булгакова. Куйбышев, 1990.

Козлов 1988 — *Козлов Н. П.* Место романа М. Булгакова «Белая гвардия» в русской советской прозе 20-х годов // Содержательность форм в художественной литературе. Куйбышев, 1988.

Козлов 1989 — *Козлов Н. П.* От романа к пьесе: «Белая гвардия» и «Дни Турбиных» М. Булгакова // Содержательность форм в художественной литературе. Куйбышев, 1989.

Колесникова 1995 — *Колесникова Е. И.* «Нет документа, нет и человека...»: Обзор биографических материалов М. Булгакова в Пушкинском Доме // Творчество Михаила Булгакова: Исследования. Материалы. Библиография. СПб., 1995. Кн. 3.

Колтунова 1985 — *Колтунова М. В.* Функция древнего мифа в поэтике романа // Классические традиции в русской советской литературе. Куйбышев, 1985.

Комаров 1983 — *Комаров С. А.* О художественной структуре романа М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита» // Художественное творчество и литературный процесс. Томск, 1983. Вып. 5.

Кончаковский 1997 — *Кончаковский А. П.* Библиотека М. Булгакова: Реконструкция. Киев, 1997.

Кончаковский, Малаков 1993 — *Кончаковский А. П., Малаков Д. В.* Киев Михаила Булгакова: Фотоальбом. 2-е изд. Киев, 1993.

Кораблев 1988 — *Кораблев А.* Время и вечность в пьесах М. Булгакова // М. А. Булгаков-драматург и художественная культура его времени. М., 1988.

Кораблев 1991 — *Кораблев А.* Тайнодействие в «Мастере и Маргарите» // Вопросы литературы. 1991. № 5.

Кораблев 1996 — *Кораблев А.* Мастер: Астральный роман. Донецк, 1996. Ч. 1.

Кораблев 1997а — *Кораблев А.* Мастер: Астральный роман. Донецк, 1997. Ч. 2.

Кораблев 1997б — *Кораблев А.* Мастер: Астральный роман. Донецк, 1997. Ч. 3.

Коринфский 1901 — *Коринфский А. А.* Народная Русь: Круглый год сказаний, поверий, обычаев и пословиц русского народа. М., 1901.

Короленко 1971— *Короленко В. Г.* Собр. соч.: В 6 т. М., 1971.

Костанди 1994 — *Костанди О.* К проблеме западных источников романа М. Булгакова «Мастер и Маргарита» // Булгаковский сб. Таллинн, 1994. Вып. 2.

Костанди 1998 — *Костанди О.* К проблеме криптографии в романе «Мастер и Маргарита» М. Булгакова // Булгаковский сб. Таллинн, 1998. Вып. 3.

Котляревский 1986 — *Котляревский И.* Соч. Л., 1986.

Краснов 1928 — *Краснов П. Н.* За чертополохом. Рига, 1928. Кн. 1.

Краснов 1929 — *Краснов П. Н.* За чертополохом. Рига, 1929. Кн. 2.

Краснов 1990 — *Краснов Г.* Мотив в структуре прозаического произведения // Вопросы сюжета и композиции. Горький, 1990. Вып. 7.

Крепс 1984 — *Крепс М.* Булгаков и Пастернак как романисты: Анализ романов «Мастер и Маргарита» и «Доктор Живаго». Ann Arbor, 1984.

Кржижановский 1989 — *Кржижановский С.* Воспоминания о будущем: Избранное из неизданного. М., 1989.

Круговой 1979 — *Круговой Г.* Гностический роман М. Булгакова // Новый журнал. 1979. № 134.

Крюкова 1992 — *Крюкова Г.* Об историзме романа М. А. Булгакова «Белая гвардия» // Творчество Михаила Булгакова: К столетию со дня рождения писателя. Киев, 1992.

Кузмин 1994 — *Кузмин М.* Подземные ручьи. СПб., 1994.

Кузякина 1988 — *Кузякина Н.* Михаил Булгаков и Демьян Бедный // М. А. Булгаков-драматург и художественная культура его времени. М., 1988.

Куницын 1990 — *Куницын В.* Свет и покой мастера Михаила Булгакова: Попытка философского анализа // Советская литература. 1990. № 6.

Кульюс 1998 — *Кульюс С.* «Эзотерические» коды романа М. Булгакова «Мастер и Маргарита»: Эксплицитное и имплицитное в романе. Тарту, 1998.

Куртис 1995 — *Куртис Дж.* М. А. Булгаков и иностранные языки // Творчество Михаила Булгакова: Исследования. Материалы. Библиография. СПб., 1995. Кн. 3.

Кушлина, Смирнов 1986 — *Кушлина О., Смирнов Ю.* Магия слова: Заметки на полях романа М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита» // Памир. 1986. № 5, 6.

Кушлина, Смирнов 1987 — *Кушлина О. В., Смирнов Ю. М.* Поэтика романа М. Булгакова «Мастер и Маргарита»: Методическая разработка к спецсеминару. Душанбе, 1987.

Лаврентьевская летопись 1997 — Лаврентьевская летопись. М., 1997.

Лакшин 1966 — *Лакшин В. Я.* О прозе Михаила Булгакова и о нем самом // *Булгаков М.* Избранная проза. М., 1966.

Лакшин 1987 — *Лакшин В.* Булгакиада. М., 1987.

Лакшин 1989 — *Лакшин В. Я.* Мир Михаила Булгакова // *Булгаков М. А.* Собр. соч.: В 5 т. М., 1989. Т. 1.

Лакшин 1994 — *Лакшин В. Я.* Берега культуры. М., 1994.

Лалош 1867 — *Лалош М.* Времяисчисление христианского и языческого мира. СПб., 1867.

Лебедев-Кумач 1925 — *Лебедев (Кумач) В.* Развод; Пролетарский рассказ; Промахнулся; Ухищрения любви; Терсбор; Гибель Алексахина; История в лавке Трепыхалова; Ошибка. М., 1925.

Левина 1991 — *Левина Л. А.* Нравственный смысл кантианских мотивов в философском романе М. Булгакова «Мастер и Маргарита» // Филологические науки. 1991. № 1.

Лежнев 1923 — *Лежнев И.* Две прививки. — Штейнах и Ленин // Россия. 1923. № 8.

Лежнев 1925 — *Лежнев А.* Литературные заметки // Красная новь. 1925. № 7.

Лежнев 1987 — *Лежнев А.* О литературе. М., 1987.

Ленин — *Ленин В. И.* Полн. собр. соч. 5-е изд.

Леонов 1929 — *Леонов Л.* Собр. соч.: В 5 т. Харьков; М., 1929. Т. 3.

Лермонтов 1969 — *Лермонтов М. Ю.* Собр. соч.: В 4 т. М., 1969.

Лесскис 1979 — *Лесскис Г. А.* «Мастер и Маргарита» Булгакова: манера повествования, жанр, макрокомпозиция // Изв. АН СССР. Сер. лит. и яз. 1979. № 1.

Лесскис 1990 — *Лесскис Г.* Последний роман Булгакова // *Булгаков М. А.* Собр. соч.: В 5 т. М., 1990. Т. 5.

Лесскис 1999 — *Лесскис Г. А.* Триптих М. Булгакова о русской революции: «Белая гвардия», «Записки покойника», «Мастер и Маргарита». Комментарии. М., 1999.

Лихачев 1968 — *Лихачев Д. С.* Внутренний мир художественного произведения // Вопросы литературы. 1968. № 8.

Лотман 1972 — *Лотман Ю.* Анализ поэтического текста. Л., 1972.

Лотман 1980 — *Лотман Ю. М.* Роман А. С. Пушкина «Евгений Онегин»: Комментарий. Л., 1980.

Лотман 1992—1993 — *Лотман Ю. М.* Избр. статьи: В 3 т. Таллинн, 1992—1993.

Лотман, Успенский 1982 — *Лотман Ю. М., Успенский Б. А.* «Изгой» и «изгойничество» как социально-психологическая позиция в русской культуре преимущественно допетровского периода // Труды по знаковым системам. Тарту, 1982. Вып. 15.

Лукиан 1992 — *Апулей.* Золотой осел. *Лукиан.* Диалоги. Л., 1992.

Луначарский 1908—1911 — *Луначарский А.* Религия и социализм: [В 2 т.] СПб., 1908—1911.

Луначарский 1921 — *Луначарский А. В.* «Гибель Фауста» Берлиоза. М., 1921.

Луначарский 1923 — *Луначарский А. В.* Христианство и марксизм. М., 1923

Луначарский 1925 — *Луначарский А.* Критические этюды: Русская литература. Л., 1925.

Луначарский 1928 — *Луначарский А. В.* Личность христа в современной науке и литературе: Об «Иисусе» Анри Барбюсса. Стенограмма диспута А. В. Луначарского с митрополитом Ал. Введенским. М., 1928.

Луначарский 1964 — *Луначарский А. В.* Первые новинки сезона // *Луначарский А. В.* Собр. соч.: В 8 т. М., 1964. Т. 3.

Лурье 1988 — *Лурье Я.* Историческая проблематика в произведениях М. Булгакова: М. Булгаков и «Война и мир» Л. Толстого // М. А. Булгаков-драматург и художественная культура его времени. М., 1988.

Лурье 1989 — *Лурье Я. С.* «Белая гвардия» // *Булгаков М. А.* Собр. соч.: В 5 т. М., 1989. Т. 1.

Лурье 1991 — *Лурье Я. С.* Рукописи М. А. Булгакова в Пушкинском Доме // Творчество Михаила Булгакова: Исследования. Материалы. Библиография. Л., 1991. Кн. 1.

Лурье 1992 — *Лурье Я. С.* Иван Грозный и древнерусская литература в творчестве М. Булгакова // Труды Отдела древнерусской литературы ИРЛИ. СПб., 1992.

Лурье 1993 — *Лурье С.* Механика гибели // Звезда. 1993. № 7.

Лурье 1995 — *Лурье Я. С.* Рукописи М. А. Булгакова в Пушкинском Доме // Творчество Михаила Булгакова: Исследования. Материалы. Библиография. СПб., 1995. Вып. 3.

Лурье, Рогинский 1989 — *Лурье Я. С., Рогинский А. В.* «Белая гвардия» // *Булгаков М. А.* Собр. соч.: В 5 т. М., 1989. Т. 1.

Лурье, Серман 1965 — *Лурье Я., Серман И.* От «Белой гвардии» к «Дням Турбиных» // Русская литература. 1965. № 2.

Магомедова 1995 — *Магомедова Д. М.* Две интерпретации пушкинского мифа о бесовстве: Блок и Волошин // Московский пушкинист. М., 1995. Вып. 1.

Максименков 1997 — *Максименков Л.* Сумбур вместо музыки: Сталинская культурная революция 1936—1938. М., 1997.

Максимов 1994 — *Максимов С. В.* Нечистая, неведомая и крестная сила. СПб., 1994.

Малевич 1989 — *Малевич О.* Карел Чапек. 2-е изд. М., 1989.

Мандельштам 1990 — *Мандельштам О.* Собр. соч.: В 2 т. М., 1990.

Маркович 1981 — *Маркович В. М.* О мифологическом подтексте сна Татьяны // Болдинские чтения. Горький, 1981. [Вып. 6]

Марцинковский 1929 — *Марцинковский В. Ф.* Записки верующего: Из истории революционного движения в Советской России: 1917—1923. Прага, 1929.

Марцинковский 1991 — *Марцинковский В. Ф.* Достоверно ли Евангелие?: На основании первоисточников. М., 1991.

Маяковский 1955—1961 — *Маяковский В. В.* Полн. собр. соч.: В 13 т. М., 1955—1961.

Мелетинский 1976 — *Мелетинский Е. М.* Поэтика мифа. М., 1976.

Мелетинский 1976 — *Мелетинский Е. М.* О литературных архетипах. М., 1994.

Меньшой 1998 — *Меньшой А.* Москва в 1928-м году // Булгаковский сб. Таллинн, 1998. Вып. 3.

Мережковский 1908 — *Мережковский Д.* Павел I. СПб., 1908.
Мережковский 1991 — *Мережковский Д.* «Больная Россия». Л., 1991.
Мережковский 1993 — *Мережковский Д. С.* Наполеон. М., 1993.
Мережковский 1996 — *Мережковский Д.* Иисус Неизвестный. М., 1996.
Метьюрин 1983 — *Метьюрин Ч. Р.* Мельмот Скиталец. 2-е изд. М., 1983.
Мечников 1987 — *Мечников И. И.* Этюды оптимизма. М., 1987.
Миллер 1876 — *Миллер Вс.* Очерки арийской мифологии в связи с древнейшей культурой. М., 1876. Т. 1.
Миндлин 1988 — *Миндлин Э.* Молодой Булгаков // Воспоминания о Михаиле Булгакове. М., 1988
Минц, Лотман 1983 — *Минц З. Г., Лотман Ю. М.* Историко-литературные заметки. 2. Образы природных стихий в русской литературе: Пушкин — Достоевский — Блок // Уч. зап. Тартуского гос. ун-та. 1983. Вып. 620.
Михаил Булгаков 1991 — Михаил Булгаков: современные толкования: 1891—1991. Сб. обзоров. М., 1991.
Мишле 1997 — *Мишле Ж.* Ведьма. Женщина. М., 1997.
Михеева, Орелович 1982 — *Михеева Л., Орелович А.* В мире оперетты. Л., 1982.
МНМ — Мифы народов мира: Энциклопедия: В 2 т. 2-е изд. М., 1991—1992.
Молок 1994 — *Молок Д. Ю.* Сон Сципиона: Сновидение и политика в Древнем мире // Сон — семиотическое окно. [М., 1994]
Морозов 1907 — *Морозов Н.* Откровение в грозе и буре: История возникновения Апокалипсиса. СПб., 1907.
Морозов 1924 — *Морозов Н. А.* Христос: [В 7 т.] Л., 1924. Т. 1.
Мошинская 1995 — *Мошинская Р. П.* Пушкин в прозе М. Булгакова // Московский пушкинист. М., 1995. Сб. 1.
Муромский 1995 — *Муромский В. П.* Пьеса М. А. Булгакова «Батум»: К проблеме интерпретации // Творчество Михаила Булгакова: Исследования. Материалы. Библиография. СПб., 1995. Кн. 3.
Мустангова 1927 — *Мустангова Е.* Михаил Булгаков // Печать и революция. 1927. № 4.
Мягков 1991 — *Мягков Б. С.* Алфавитный указатель произведений М. А. Булгакова: Материалы к библиографии // Творчество Михаила Булгакова: Исследования. Материалы. Библиография. Л., 1991. Кн. 1.
Мягков 1993 — *Мягков Б. С.* Булгаковская Москва. М., 1993.
Мягков 1995 — *Мягков Б. С.* Последние дни Михаила Булгакова: Фрагменты литературно-биографической хроники // Collegium (Киев). 1995. № 1—2.
Н. Б. 1987 — *Н. Б. [Шапошникова Н.]* «Москва и москвичи» вокруг Булгакова // Новый журнал. 1987. Кн. 166.
Нейфельд 1925 — *Нейфельд И.* Достоевский: Психоаналитический очерк / Под редакцией проф. З. Фрейда. Л.; М., 1925.
Некрасов 1967 — *Некрасов В.* Дом Турбиных // Новый мир. 1967. № 9
Немоевский 1920 — *Немоевский А.* Бог Иисус: Происхождение и состав евангелий. Пб., 1920.

Немоевский 1923 — *Немоевский А.* Философия жизни Иисуса: Об основной ошибке исторической школы. М., 1923.
Немцев 1991 — *Немцев В. И.* Михаил Булгаков: Становление романиста. Самара, 1991.
Непомнящий 1987 — *Непомнящий В.* Поэзия и судьба: Над страницами духовной биографии Пушкина. 2-е изд. М., 1987.
Николаева 1999 — *Николаева Т. М.* Отречение Юрия Слезкина и русская интеллигенция на переломе // Russian Literature (Amsterdam). 1999. V. 45.
Никольский 1997 — *Никольский С. В.* Притчи о новых Адамах: Из истории антиутопий XX века: Братья Чапеки, А. Толстой, М. Булгаков // Славяноведение. 1993. № 3.
Никольский 1999 — *Никольский С. В.* На грани метафор и аллюзий: О некоторых зашифрованных мотивах в антиутопиях Булгакова // Изв. РАН. Сер. лит. и яз. Т. 58. 1999. № 1.
Никонова 1987 — *Никонова Т. А.* «Дом» и «город» в художественной концепции романа М. А. Булгакова «Белая гвардия» // Поэтика русской советской прозы. Уфа, 1987.
Нинов 1988 — *Нинов А.* О драматургии и театре Михаила Булгакова: Итоги и перспективы изучения // М. А. Булгаков-драматург и художественная культура его времени. М., 1988.
Ницше 1989 — *Ницше Ф.* Антихристианин // Сумерки богов. М., 1989.
Новалис 1914 — *Новалис.* Гейнрих фон Офтердинген. М., 1914.
Новиков 1974 — *Новиков Н. В.* Образы восточнославянской волшебной сказки. Л., 1974.
Новикова 1995 — *Новикова М.* Что есть «покой»? // Collegium (Киев). 1995. № 1—2.
Нусинов 1929 — *Нусинов И.* Путь М. Булгакова // Печать и революция. 1929. № 4.
Овидий 1977 — *Овидий.* Метаморфозы. М., 1977.
Орлов 1991 — *Орлов М. А.* История сношений человека с дьяволом. М., 1991.
Овчинников 1988 — *Овчинников И.* В редакции «Гудка» // Воспоминания о Михаиле Булгакове. М., 1988.
Парнов 1998 — *Парнов Е.* Женщина для обезьяны // Врачебные тайны. 1998. № 5.
Паршин 1991 — *Паршин Л.* Чертовщина в Американском посольстве в Москве, или 13 загадок Михаила Булгакова. М., 1991.
Пастернак 1985 — *Пастернак Б.* Избранное: В 2 т. М., 1985.
Переверзев 1924 — *Переверзев В.* Новинки беллетристики // Печать и революция. 1924. № 5.
Перед премьерой 1993 — Перед премьерой: 1926 год в жизни Михаила Булгакова // Независимая газета. 1993. 17 нояб.
Перес 1912 — *Перес Ж. Б.* Почему Наполеона никогда не существовало, или Великая ошибка, источник бесконечного числа ошибок, которые следует отметить в истории XIX века. М., 1912.

Петрова 1979 — *Петрова Н. В.* От «Киева-города» к «Белой гвардии» // Замысел и его художественное воплощение в произведениях советских писателей. Владимир, 1979.

Петровский 1988 — *Петровский М.* Михаил Булгаков и Владимир Маяковский // М. А. Булгаков-драматург и художественная культура его времени. М., 1988.

Петровский 1989а — *Петровский М. С.* М. Булгаков: киевские театральные впечатления // Русская литература. 1989. № 1.

Петровский 1989б — *Петровский М.* «Стал сатириком нашей эпохи...» // *Булгаков М.* Театральный роман. Повести. Ставрополь, 1989.

Петровский 1990 — *Петровский М.* «Писатели из Киева»: А. Куприн и М. Булгаков // *Петровский М.* Городу и миру: Киевские очерки. Киев, 1990.

Петровский 1991а — *Петровский М.* Мифологическое городоведение Михаила Булгакова // Театр. 1991. № 5.

Петровский 1991б — *Петровский М.* Смех под знаком Апокалипсиса: М. Булгаков и «Сатирикон» // Вопросы литературы. 1991. № 5.

Петровский 1992 — *Петровский М.* С кем Вы, мастер Булгаков? // Творчество Михаила Булгакова: К столетию со дня рождения писателя. Киев, 1992.

Пильняк 1990 — *Пильняк Б.* Романы. М., 1990.

Пильский 1927 — *Пильский П.* «Белая гвардия» («Дни Турбиных») // *Булгаков М.* Белая гвардия (Дни Турбиных). Рига, 1927.

Пильский 1928 — *Пильский П.* Ирония и фантастика: О Михаиле Булгакове, «Роковых яйцах» и «Дьяволиаде» // *Булгаков М.* Роковые яйца. Рига, 1928.

Писарев 1981 — *Писарев Д. И.* Литературная критика: В 3 т. Л., 1981.

Писатели и художники 1924 — Писатели и художники // Накануне: Литературная неделя. 1924. 30 марта.

Питоева 1995 — *Питоева К. Н.* Дом: Доверительная беседа с воображаемым посетителем Музея Михаила Булгакова в Киеве // Collegium (Киев). 1995. № 1—2.

Платек 1989 — *Платек Я.* Мастер и музыка: Перечитывая М. А. Булгакова // *Платек Я.* Верьте музыке. М., 1989.

Платек 1990 — *Платек Я.* Странное сближение // Музыкальная жизнь. 1990. № 17.

Платонов 1966 — *Платонов А.* Первое свидание с А. М. Горьким // Литературная Россия. 1966. 5 авг.

Платонов 1984—1985 — *Платонов А.* Собр. соч.: В 3 т. М., 1984—1985.

Платонов 1988 — *Платонов А.* Чевенгур. М., 1988.

Платонов 1994 — *Платонов А.* Невозможное // «Страна философов» Андрея Платонова: Проблемы творчества. М., 1994. [Вып. 1]

Платонов 1999 — *Платонов А.* Московское Общество Потребителей Литературы (МОПЛ): Отчет хроникера // Октябрь. 1999. № 2.

Плутарх 1994 — *Плутарх.* Сравнительные жизнеописания: В 2 т. М., 1994.

По 1984 — *По Э.* Избранное. М., 1984.

Пономарев 1998 — *Пономарев Е. Р.* О творческой истории книги Бунина «Освобождение Толстого» // Русская литература. 1998. № 1.

Попов 1928 — *Попов П.* Я и Оно в творчестве Достоевского. М., 1928.

Потебня 1865 — *Потебня А. А.* О мифических значениях некоторых обрядов и поверий. II. Баба-Яга // Чтения в Обществе истории и древностей российских при Московском Университете. М., 1865. Кн. 3.

ППБЭС — Полный православный богословский энциклопедический словарь: [В 2 т.] М., 1992.

Приходько 1979 — *Приходько И. С.* Традиции западноевропейской менипеи в романе Булгакова «Мастер и Маргарита» // Замысел и его художественное воплощение в произведениях советских писателей. Владимир, 1979.

Пришвин 1982—1986 — *Пришвин М. М.* Собр. соч.: В 8 т. М., 1982—1986.

Пришвин 1994 — *Пришвин М. М.* Дневники: 1918—1919. М., 1994.

Пропп 1986 — *Пропп В. Я.* Исторические корни волшебной сказки. Л., 1986.

Проффер 1983 — *Проффер Э.* Предисловие // *Булгаков М. А.* Собр. соч.: [В 10 т.] Анн Арбор, 1983. Т. 3.

Проффер 1991 — *Проффер Э.* Художник и власть: По страницам романа «Мастер и Маргарита» // Иностранная литература. 1991. № 5.

ПСРЛ — Полное собрание русских летописей. СПб., 1908. Т. 2.

Пурин 1994 — *Пурин А.* Примечания // *Кузмин М.* Подземные ручьи. СПб., 1994.

Пушкин 1974—1978 — *Пушкин А. С.* Собр. соч.: В 10 т. М., 1974—1978.

Пушкин 1978 — А. С. Пушкин-критик. М., 1978.

Раабен 1988 — *Раабен И.* В начале двадцатых // Воспоминания о Михаиле Булгакове. М., 1988.

Райт 1985 — *Райт А. К.* «Мастер и Маргарита» Михаила Булгакова в свете работы Германа Гессе «Немного о теологии» // Славянские культуры и мировой культурный процесс. Минск, 1985.

Ракицкий 1990 — Встречи с М. А. Булгаковым: Из воспоминаний Н. П. Ракицкого // Дружба народов. 1990. № 3.

Ранкур-Лаферриер 1996 — *Ранкур-Лаферриер Д.* Психика Сталина: Психоаналитическое исследование. М., 1996.

Рейсер 1961 — *Рейсер С. А.* «Русский бог» // Изв. АН СССР. Отд. лит и яз. 1961. Т. 20. Вып. 1.

Ренан 1991 — *Ренан Э.* Жизнь Иисуса. М., 1991.

Роднянская 1978 — *Роднянская И. В.* Художественное время и художественное пространство // Краткая Литературная энциклопедия: В 9 т. М., 1978. Т. 9.

Розанов 1913 — *Розанов В. В.* Опавшие листья. СПб., 1913.

Руднев 1994 — *Руднев В. П.* Сновидение и событие // Сон — семиотическое окно. [М., 1994]

Русские былины 1958 — Русские народные былины. М., 1958.

Рыбаков 1981 — *Рыбаков Б. А.* Язычество древних славян. М., 1981.

Рыбаков 1988 — *Рыбаков Б. А.* Язычество Древней Руси. М., 1988.

Рыстенко 1909 — *Рыстенко А. В.* Легенда о Георгии и драконе в византийской и славянорусской литературах // Зап. Императорского Новороссийского ун-та. Одесса, 1909. Т. 112.

Савельева, Полетаев 1997 — *Савельева И. М., Полетаев А. В.* История и время. В поисках утраченного. М., 1997.

Сад демонов 1998 — Сад демонов: Словарь инфернальной мифологии Средневековья и Возрождения. М., 1998.

Сазонова, Робинсон 2000 — *Сазонова Л. И., Робинсон М. А.* «Я стала ведьмой...»: Мифологическая основа образа Маргариты у М. Булгакова // Миф в культуре: человек — не-человек. М., 2000.

Саллюстий 1894 — *Гай Саллюстий Крисп.* Полн. собр. соч. СПб., 1894.

Сатанизм 1913 — Сатанизм. М., 1913.

Сахно 1994 — *Сахно С. Л.* Уроки рока: Опыт реконструкции «языка судьбы» // Понятие судьбы в контексте разных культур. М., 1994.

Светоний 1993 — *Гай Светоний Транквилл.* Жизнь двенадцати Цезарей. М., 1993.

СД — Славянские древности: Этнолингвистический словарь: В 5 т. М., 1995. Т. 1.

Сидорович 1994 — *Сидорович О. В.* Дивинация: религия и политика в архаическом Риме // Религия и община в древнем Риме. М., 1994.

Силецкий 1994 — *Силецкий В. И.* Превратности Лахесис: Доля — случай — рок // Понятие судьбы в контексте разных культур. М., 1994.

Симонов 1988 — *Симонов Р.* Мои любимые роли // Воспоминания о Михаиле Булгакове М., 1988.

Скобелев 1994 — *Скобелев В. П.* О функции архаико-эпического элемента в романной структуре «Белой гвардии»: Приватное «Я» и коллективная одушевленность // Возвращенные имена русской литературы: Аспекты поэтики, эстетики, философии. Самара, 1994.

Скоропадский 1997 — Обиженный гетман: Как Михаил Булгаков рассорил Павла Скоропадского и Алексея фон Лампе // Родина. 1997. № 9.

Скоропанова 1971 — *Скоропанова И. С.* Роман М. А. Булгакова «Белая гвардия»: К вопросу об идейно-художественном своеобразии // Вестн. Белорусского ун-та. Минск, 1971. № 3.

Скороспелова 1985 — *Скороспелова Е. Б.* Русская советская проза 20—30-х годов: Судьбы романа. М., 1985.

Слезкин 1924а — *Ю. Л. С<лезкин>.* Белая гвардия Мих. Булгакова // Накануне: Литературная неделя. 1924. 9 марта.

Слезкин 1924б — *Слезкин Ю.* Голый человек. М., 1924.

Слезкин 1925 — *Слезкин Ю.* Девушка с гор. М., 1925.

Слезкин 1979 — *Слезкин Ю.* «Пока жив — буду верить и добиваться...» // Вопросы литературы. 1979. № 9.

Сливицкая 1968 — *Сливицкая О. В.* Проблема социального и «космического» зла в творчестве И. А. Бунина: «Братья» и «Господин из Сан-Франциско» // Русская литература XX века: Дооктябрьский период. Калуга, 1968. Сб. 1.

СМ — Славянская мифология: Энциклопедический словарь. М., 1995.

Смелянский 1989 — *Смелянский А.* М. Булгаков в Художественном театре. 2-е изд. М., 1989.

Смелянский 1994 — *Смелянский А.* Театр Михаила Булгакова: тридцатые годы // *Булгаков М. А.* Пьесы 1930-х годов. СПб., 1994.

Смирнов 1991 — *Смирнов Ю.* Весь этот джаз... // Памир. 1991. № 5.

Смирнов 1993 — *Смирнов Ю. М.* Театр и театральное пространство в романе М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита» // Михаил Булгаков: «Этот мир мой...» СПб., 1993. Т. 1.

Смирнов 1994 — *Смирнов Ю.* Реминисценции мифа в «Мастере и Маргарите»: источники, память жанра и пределы интерпретации // Булгаковский сб. Таллинн, 1994. Вып. 2.

Смирнов 1998 — *Смирнов Ю.* Поэтика и политика: О некоторых аллюзиях в произведениях М. Булгакова // Булгаковский сб. Таллинн, 1998. Вып. 3.

Снегирев 1997 — *Снегирев И.* Словарь русских пословиц и поговорок. Русские в своих пословицах. Н. Новгород, 1997.

Соколов 1991 — *Соколов Б.* Роман М. Булгакова «Мастер и Маргарита»: Очерки творческой истории. М., 1991.

Софронова 2000 — *Софронова Л. А.* О мифопоэтическом значении оппозиции человек / не-человек // Миф в культуре: человек — не-человек. М., 2000.

Спендель де Варда 1988 — *Спендель де Варда Д.* Сон как элемент внутренней логики в произведениях М. Булгакова // М. А. Булгаков-драматург и художественная культура его времени. М., 1988.

Спиридонова 1989 — *Спиридонова Л. А.* Амфитеатров // Русские писатели 1800—1917: Биографический словарь. М., 1989. Т. 1.

Сталин 1951—1952 — *Сталин И. В.* Соч.: В 13 т. М., 1951—1952.

Степанов 1997 — *Степанов Ю. С.* Константы: Словарь русской культуры. Опыт исследования. М., 1997.

Сулима 1995 — *Сулима М.* Два етюди // Collegium (Киев). 1995. № 1—2.

Сумцов 1890 — *Сумцов Н. Ф.* Культурные переживания. Киев, 1890.

Сумцов 1996 — *Сумцов Н. Ф.* Символика славянских обрядов. М., 1996.

Тайлор 1989 — *Тайлор Э. В.* Первобытная культура. М., 1989.

Театральная пародия 1976 — Русская театральная пародия XIX—начала XX века. М., 1976.

Техника 1934 — Маркс, Энгельс, Ленин, Сталин о технике. М.; Л., 1934.

Тинченко 1997 — *Тинченко Я.* Белая гвардия Михаила Булгакова. Киев; Львов, 1997.

Тихонов 1931 — *Тихонов Н.* Война. Л., 1931.

Толстой 1925 — *Толстой А.* Бунт машин. Харьков, 1925.

Толстой 1928—1958 — *Толстой Л. Н.* Полн. (Юбилейное) собр. соч.: В 90 т. М., 1928—1958.

Толстой 1994 — *Толстой Н. И.* Славянские народные толкования снов и их мифологическая основа // Сон — семиотическое окно. [М., 1994]

Топоров 1967 — *Топоров В. Н.* К реконструкции мифа о мировом яйце: На материале русских сказок // Труды по знаковым системам. Тарту, 1967. Вып. 3.
Троцкий 1991 — *Троцкий Л.* Литература и революция. М., 1991.
Турбин 1994 — *Турбин В. Н.* Михаил Булгаков: катакомбы и перекрестки // *Турбин В. Н.* Незадолго до Водолея. М., 1994.
Тургенев 1975—1979 — *Тургенев И. С.* Собр. соч.: В 12 т. М., 1975—1979.
Тынянов 1977 — *Тынянов Ю. Н.* Поэтика. Теория литературы. Кино. М., 1977.
Тютчев 1984 — *Тютчев Ф. И.* Соч.: В 2 т. М., 1984. Т. 1.
Украинский футуризм 1996 — Український футуризм: Вибрані сторінки / Az ukrán futurizmus: Szemelvények. Hiredьgaza / Nyíregyháza, 1996.
Успенский 1982 — *Успенский Б. А.* Филологические разыскания в области славянских древностей: Реликты язычества в восточнославянском культе Николая Мирликийского. М., 1982.
Успенский 1994а — *Успенский Б. А.* Избр. труды: В 2 т. М., 1994.
Успенский 1994б — *Успенский Б. А.* Краткий очерк истории русского литературного языка. М., 1994.
Утехин 1979 — *Утехин Н. П.* Исторические грани вечных истин: «Мастер и Маргарита» М. Булгакова // Современный советский роман: Философские аспекты. Л., 1979.
Уэллс 1923 — *Уэллс Г.* Спасение цивилизации. Пг., 1923.
Файман 1988 — *Файман Г.* «Местный литератор» — Михаил Булгаков: Владикавказ: 1920—1921 // М. А. Булгаков-драматург и художественная культура его времени. М., 1988.
Федин 1922 — *Федин К.* Песьи души // Серапионовы братья. Пб., 1922. Альм. 1.
Федоров 1984 — *Федоров В.* О природе поэтической реальности. М., 1984.
Федоров 1990 — *Федоров А. В.* К вопросу об образе автора (повествователя) как факторе смысловой многоплановости художественной речи // Res philologica / Филологические исследования. М.; Л., 1990.
Федорова 1969 — *Федорова Е. В.* Латинская эпиграфика. М., 1969.
Фет 1889 — *Фет А.* Объяснение второй части // *Гете*. Фауст. М., 1889. Ч. 2.
Фиалкова 1986 — *Фиалкова Л. А.* Пространство и время в романе М. А. Булгакова «Белая гвардия»: К проблеме изучения жанра и композиции произведения // Жанр и композиция литературного произведения. Петрозаводск, 1986.
Фиалкова 1988 — *Фиалкова Л.* Москва в произведениях М. Булгакова и А. Белого // М. А. Булгаков-драматург и художественная культура его времени. М., 1988.
Филипс-Юзвигг 1985 — *Филипс-Юзвигг Е.* Парадигма метафоры крещения в «Мастере и Маргарите» Булгакова // Записки Русской академической группы в США. N.Y., 1985. V. 18.
Флавий 1991 — *Иосиф Флавий.* Иудейская война. Минск, 1991.
Флоренский 1914 — *Флоренский П.* Столп и утверждение Истины. М., 1914.
Флоренский 1990 — *Флоренский П. А.* [Соч.: В 2 т.] У водоразделов мысли. М., 1990. Т. 2.

Флоренский 1993 — *Флоренский П.* Имена. [Б/м] 1993.
Фоменко 1990 — *Фоменко Л. П.* Цитаты в романе М. А. Булгакова «Белая гвардия» // О жанре и стиле советской литературы. Калинин, 1990.
Франк-Каменецкий 1934 — *Франк-Каменецкий И. Г.* Женщина-город в библейской эсхатологии // С. Ф. Ольденбургу к пятидесятилетию научно-общественной деятельности: 1882—1932. Л., 1934.
Франс 1908 — *Франс А.* Собр. соч. М., 1908. Т. 3.
Фрейд 1913 — *Фрейд З.* Толкование сновидений. М., 1913.
Фрейд 1925 — *Фрейд З.* Психоанализ детских неврозов. М.; Л., 1925.
Фрейд 1991 — *Фрейд З.* Психоаналитические этюды. Минск, 1991.
Фрейденберг 1997 — *Фрейденберг О. М.* Поэтика сюжета и жанра. М., 1997.
Фуссо 1991 — *Фуссо С.* «Собачье сердце» — неуспех превращения // Литературное обозрение. 1991. № 5.
Химич 1995 — *Химич В. В.* «Странный реализм» М. Булгакова. Екатеринбург, 1995.
Хинкулов 1981 — *Хинкулов Л.* Михаил Булгаков и Алексей Турбин // Радуга. 1981. № 5.
Хлудов, Яшлавский 1996 — *Хлудов В., Яшлавский А.* Евангелие от Азефа: Кто и зачем породил социалистов-революционеров // Московский комсомолец. 1996. 22 сент.
Ходасевич 1991 — *Ходасевич В.* Смысл и судьба «Белой гвардии» // Литературное обозрение. 1991. № 5.
Холл 1997 — *Холл Дж.* Словарь сюжетов и символов в искусстве. М., 1997.
Цветаева 1981 — *Цветаева М.* Мой Пушкин. 3-е изд. М., 1981.
Цицерон 1888 — *Цицерон Марк Туллий.* Тускуланские беседы. Киев, 1888. Кн. 1
Цицерон 1917 — *Цицерон Марк Туллий.* Сон Сципиона. М., 1917.
Чаадаев 1989 — *Чаадаев П. Я.* Статьи и письма. М., 1989.
Чапек 1924 — *Чапек К.* RUR. Прага, 1924.
Чапек 1974—1977 — *Чапек К.* Собр. соч.: В 7 т. М., 1974—1977.
Чеботарева 1972 — *Чеботарева В.* Повести и рассказы М. А. Булгакова 20-х гг. // Уч. зап. Азербайджанского пед. ин-та. Сер. 12. Баку, 1972. №.4.
Чеботарева 1974 — *Чеботарева В. А.* К истории создания «Белой гвардии» // Русская литература. 1974. № 4.
Чеботарева 1984 — *Чеботарева В. А.* О гоголевских традициях в прозе М. А. Булгакова // Русская литература. 1984. № 1.
Человек-волк 1996 — Человек-волк и Зигмунд Фрейд. Киев, 1996.
Чернец 1995 — *Чернец Л. В.* Мир произведения // Русская словесность. 1995. № 2.
Чернояров 1994 — *Чернояров В.* Сборная команда // Булгаковский сб. Таллинн, 1994. Вып. 2.
Черных 1998 — *Черных А.* Становление России советской: 20-е годы в зеркале социологии. М., 1998.
Чехов 1985 — *Чехов А. П.* Собр. соч.: В 12 т. М., 1985.
Чубинский 1872—1878 — Труды Этнографическо-статистической экспедиции в Западно-Русский край, снаряженной Русским географическим обществом: Юго-

Западный отдел. Материалы и исследования, собранные П. П. Чубинским: [В 7 т.] СПб., 1872—1878.

Чудаков 1992 — *Чудаков А. П.* Слово — вещь — мир. От Пушкина до Толстого: Очерки поэтики русских классиков. М., 1992.

Чудакова 1976а — *Чудакова М.* Архив М. Булгакова // Записки ОР ГБЛ. М., 1976. Вып. 37.

Чудакова 1976б — *Чудакова М.* Творческая история романа М. Булгакова «Мастер и Маргарита» // Вопросы литературы. 1976. № 1.

Чудакова 1976в — *Чудакова М.* Присутствует Александр Грин // Сельская молодежь. 1976. № 6.

Чудакова 1977 — *Чудакова М. О.* Опыт реконструкции текста М. А. Булгакова // Памятники культуры: Новые открытия / 1977. М., 1977.

Чудакова 1979 — *Чудакова М. О.* Поэтика Михаила Зощенко. М., 1979.

Чудакова 1980 — *Чудакова М. О.* М. А. Булгаков-читатель // Книга: Исследования и материалы. М., 1980. Вып. 40.

Чудакова 1982 — *Чудакова М. О.* Общее и индивидуальное, литературное и биографическое в творческом процессе М. А. Булгакова // Художественное творчество: Вопросы комплексного изучения / 1982. Л., 1982.

Чудакова 1986 — *Чудакова М. О.* «И книги, книги...» // Они питали мою музу: Книги в жизни и творчестве писателей. М., 1986.

Чудакова 1987а — *Чудакова М.* Адам и Ева свободны // Огонек. 1987. № 37.

Чудакова 1987б — *Чудакова М. О.* [Предисловие к публикации главы из романа «Белая гвардия» и писем М. Булгакова] // Новый мир. 1987. № 2.

Чудакова 1988а — *Чудакова М. О.* Жизнеописание Михаила Булгакова. 2-е изд. М., 1988.

Чудакова 1988б — *Чудакова М. О.* Некоторые проблемы источниковедения и рецепции пьес Булгакова о гражданской войне // М. А. Булгаков-драматург и художественная культура его времени. М., 1988.

Чудакова 1988в — *Чудакова М.* О мемуарах и мемуаристах: Вместо послесловия // Воспоминания о Михаиле Булгакове. М., 1988.

Чудакова 1989 — *Чудакова М. О.* Рассказы. Приложение [Комментарии] // *Булгаков М. А.* Собр. соч.: В 5 т. М., 1989. Т. 1.

Чудакова 1991а — *Чудакова М. О.* Весной семнадцатого в Киеве // Юность. 1991. № 5.

Чудакова 1991б — *Чудакова М. О.* Пастернак и Булгаков: Рубеж двух литературных циклов // Литературное обозрение. 1991. № 5.

Чудакова 1994 — *Чудакова М. О.* Евгений Онегин, Воланд и Мастер // Возвращенные имена русской литературы: Аспекты поэтики, эстетики, философии. Самара, 1994.

Чудакова 1995 — *Чудакова М. О.* Пушкин у Булгакова и «соблазн классики» // Лотмановский сб.. М., 1995. Вып. 1.

Чудакова 1996 — *Чудакова М. О.* Антихристианская мифология советского времени: Появление и закрепление в государственном и общественном быту красной пятиконечной звезды как символа нового мира. Виппероские чтения-1995: Библия в культуре и искусстве. М., 1996. Вып. 28.

Шаргородский 1991 — *Шаргородский С.* Собачье сердце, или Чудовищная история // Литературное обозрение. 1991. № 5.

Шварц 1988 — *Шварц А.* Жизнь и смерть Михаила Булгакова: Документальное повествование. Нью-Йорк, 1988.

Шелли 1965 — *Шелли М.* Франкенштейн, или Современный Прометей. М., 1965.

Шенталинский 1995 — *Шенталинский В.* Рабы свободы: В литературных архивах КГБ. М., 1995.

Шифман 1993 — *Шифман И. Ш.* Комментарии // Учение: Пятикнижие Моисеево. М., 1993.

Шкловский 1924 — *Шкловский В.* И. Бабель: Критический романс // ЛЕФ. 1924. № 2.

Шкловский 1990 — *Шкловский В.* Гамбургский счет: Статьи. Воспоминания. Эссе 1914—1933. М., 1990.

Шмелев 1991 — *Шмелев И.* Пути земные. М., 1991.

Шнеерсон 1993 — *Шнеерсон М.* Заметки о Булгакове // Новый журнал. 1993. № 192—193.

Шпенглер 1993 — *Шпенглер О.* Закат Европы: Очерки морфологии мировой истории. М., 1993. Т. 1.

Штаерман 1993 — *Штаерман Е. М.* Манилий и его время // *Манилий Марк.* Астрономика: Наука о гороскопах. М., 1993.

Штернберг 1936 — *Штернберг Л. Я.* Античный культ близнецов при свете этнографии // *Штернберг Л. Я.* Первобытная религия в свете этнографии: Исследования, статьи, лекции. Л., 1936.

Штирнер 1922 — *Штирнер М.* Единственный и его собственность. [Б/м] 1922.

Штраус 1992 — *Штраус Д. Ф.* Жизнь Иисуса: Обработанные для немецкого народа книги первая и вторая. М., 1992.

Шубин 1988 — *Шубин Л.* Горят ли рукописи?: Или о трудностях диалога писателя с обществом // Нева. 1988. № 5.

Щедрин 1947—1950 — *Щедрин Н. (Салтыков М. Е.)* Избр. произв.: В 7 т. М., 1947—1950.

Щеглов 1995 — *Щеглов Ю. К.* Комментарии к роману «Золотой теленок» // *Ильф И., Петров Е.* Золотой теленок; *Щеглов Ю. К.* Комментарии к роману «Золотой теленок». М., 1995.

Эйхенбаум 1974 — *Эйхенбаум Б.* Лев Толстой: Семидесятые годы. Л., 1974.

Экземплярский 1915 — *Экземплярский В.* Евангелие Иисуса Христа перед судом Фр. Ницше: Популярные чтения. Пг., 1915.

Экземплярский 1912 — *Экземплярский В.* За что меня осудили? Киев, 1912.

Элиаде 1987 — *Элиаде М.* Космос и история. М., 1987.

Элиаде 1994 — *Элиаде М.* Священное и мирское. М., 1994.

Элиаде 1995 — *Элиаде М.* Аспекты мифа. М., 1995.

Эльбаум 1981 — *Эльбаум Г.* Анализ иудейских глав «Мастера и Маргариты» Михаила Булгакова. Ann Arbor, 1981.

Эндрюс 1992 — *Эндрюс Э.* Взаимосвязь творчества Булгакова и Замятина: Развитие символики Замятина в романе «Мастер и Маргарита»: Тема революции в аспекте интертекстуального анализа // Вестник Санкт-Петербургского гос. ун-та. Сер. 2. 1992. Вып. 2.

Эпштейн 1988 — *Эпштейн М.* Парадоксы новизны: О литературном развитии XIX—XX веков. М., 1988.

Эткинд 1994 — *Эткинд А.* Эрос невозможного: История психоанализа в России. М., 1994.

Эткинд 1996 — *Эткинд А.* Содом и Психея: Очерки интеллектуальной истории Серебряного века. М., 1996.

Эткинд 1998 — *Эткинд А.* Хлыст: Секты, литература и революция. М., 1998.

Эрдман 1990 — *Эрдман Н.* Пьесы. Интермедии. Письма. Документы. Воспоминания современников. М., 1990.

Юнг 1991 — *Юнг К. Г.* Архетип и символ. М., 1991.

Яблоков 1988 — *Яблоков Е. А.* «Я — часть той силы...»: Этическая проблематика романа М. Булгакова «Мастер и Маргарита» // Русская литература. 1988. № 2.

Яблоков 1991 — *Яблоков Е. А.* Александр Грин и Михаил Булгаков: Романы «Блистающий мир» и «Мастер и Маргарита» // Филологические науки. 1991. № 4.

Яблоков 1992 — *Яблоков Е. А.* Лицо времени за стеклом вечности: Историософия Михаила Булгакова // Общественные науки и современность. 1992. № 3.

Яблоков 1994 — *Яблоков Е. А.* Они сошлись... // Михаил Булгаков, Владимир Маяковский: диалог сатириков. М., 1994.

Яблоков 1997а — *Яблоков Е. А.* Мотивы прозы Михаила Булгакова. М., 1997.

Яблоков 1997б — *Яблоков Е. А.* Роман Михаила Булгакова «Белая гвардия». М., 1997.

Яблоков 1999 — *Яблоков Е.* Homo Creator — Homo Faber — Homo Spectator: Тема «мастерства» у А. Платонова и М. Булгакова // Russian Literature (Amsterdam). 1999. V. 46. N 2.

Якобсон 1987 — *Якобсон Р.* Статуя в поэтической мифологии Пушкина // *Якобсон Р.* Работы по поэтике. М., 1987.

Янгиров 1988 — *Янгиров Р.* М. А. Булгаков — секретарь Лито Главполитпросвета // М. А. Булгаков-драматург и художественная культура его времени. М., 1988.

Янгиров 1999 — *Янгиров Р.* Русская эмиграция о романе «Белая гвардия»: 1920—1930-е гг. // Михаил Булгаков на исходе XX века. СПб., 1999.

Яновская 1983 — *Яновская Л.* Творческий путь Михаила Булгакова. М., 1983.

Яновская 1992 — *Яновская Л. М.* Треугольник Воланда: К истории романа «Мастер и Маргарита». Киев, 1992.

Ярославский 1923 — *Ярославский Ем.* Как родятся, живут и умирают боги. М., 1923.

Abraham 1993 — *Abraham P.* Роман «Мастер и Маргарита» М. А. Булгакова. Брно, 1993.

Baratt 1985 — *Baratt A.* Apocalypse or revelation?: Man and history in Bulgakov's «Belaya gvardija» // New Zealand Slavonic Journal. 1985. N 2.

Baratt 1987 — *Baratt A.* Between two worlds: A critical introduction to «The Master and Margarita». Oxford, 1987.

Bethea 1989 — *Bethea D. M.* Apocalypse in Modern Russian Fiction. Princeton, 1989.

Burgin 1978 — *Burgin D. L.* Bulgakov's Early Tragedy of the Scientist-Creator: An Interpretation of «The Heart of a Dog» // Slavic and East European Journal. 1978. V. 22. N 4.

Curtis 1987 — *Curtis J. A. E.* Bulgakov's last decade: The writer as hero. Cambridge, 1987.

Drawicz 1990 — *Drawicz A.* Mistrz i diabel: O Michale Bulhakowie. Krakow, 1990.

Edwards 1982 — *Edwards T. R. N.* Three russian writers and the irrational: Zamyatin, Pil'nyak and Bulgakov. Cambridge, 1982.

Goscilo 1978 — *Goscilo H.* Point of View in Bulgakov's «Heart of a Dog» // Russian Literature Triquarterly. 1978. V. 15.

Haber 1992 — *Haber E. C.* The social and political context of Bulgakov's «The fatal eggs» // Slavic review. Stanford, 1992. V. 5. N 3.

Levin 1980 — *Levin V.* Michail Bulgakow und Lev Tolstoj: Ein Beitrag zur Rezeptionsgeschichte von «Krieg und Frieden» // Die Welt der Slaven. München, 1980. Jahrgang XXV. Heft 2.

Milne 1990 — *Milne L.* Mikhail Bulgakov: A Critical biography. Cambrige, 1990.

Natov 1985 — *Natov N.* Mikhail Bulgakov. Boston, 1985.

Proffer 1984 — *Proffer E.* Bulgakov: Life and work. Ann Arbor, 1984.

Pruitt 1981 — *Pruitt D.* St. John and Bulgakov: The model of a parody of Christ // Canadian-American slavic studies. 1981. V. 15. N 2—3.

Ridley 1976 — *Ridley R. A.* Wolf and Werewolf in Baltic and Slavic Tradition // The Journal of Indo-European Studies. 1976. V. 4.

Schroder 1969 — *Schroder R.* Bulgakow's Roman «Die weiße Garde»: Der Zerfall einer Familie als weltgeschichtlicher Epilog und Prolog // *Bulgakow M.* Die weiße Garde. Berlin, 1969.

Tulard 1965 — *Tulard J.* L'Anti-Napoléon: La légende noire de l'Empereur présentée par Jean Tulard. P., 1965.

Tulard 1971 — *Tulard J.* Le mythe de Napoléon. P., 1971.

West 1997 — *West St.* Tacitean sidelights on *The Master and Margarita* // International Journal of the Classical Tradition. 1997. V. 3. N 4.

Wright 1978 — *Wright A. C.* Mikhail Bulgakov: Life and interpretations. Toronto, 1978.

СОДЕРЖАНИЕ

Введение. Белогвардеец — сатанист — постмодернист... 7
Глава I. Сюжеты и метасюжеты 12
Глава II. Время 78
Глава III. Образы потустороннего мира 138
Глава IV. Пространство 182
Глава V. Человек перед лицом истины 208
Глава VI. Персонажи 260
Глава VII. Символика природных объектов 308

Заключение 391
Литература 394

Евгений Александрович Яблоков

ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ МИР МИХАИЛА БУЛГАКОВА

Издатель А. Кошелев

Художественное оформление обложки
Александра Григорьева

Корректор Г. Амелин

Подписано в печать 20.05.2001. Формат 70x100 1/16.
Бумага офсетная № 1, печать офсетная.
Усл. печ. л. 26,5. Заказ № 1788. Тираж 2000.

Издательство «Языки славянской культуры».
129345, Москва, Оборонная, 6-105; № 02745 от 04.10.2000.
Тел.: 207-86-93. Факс: (095) 246-20-20 (для аб. М153).

E-mail: mik@sch-Lrc.msk.ru
Каталог в ИНТЕРНЕТ
http://www.lrc-mik.narod.ru

Отпечатано в полном соответствии
с качеством предоставленных диапозитивов
в ППП «Типография «Наука»
121099, Москва, Шубинский пер., 6

*

Оптовая и розничная реализация — магазин «Гнозис».
Тел.: (095) 247-17-57, Костюшин Павел Юрьевич (с 10 до 18 ч.).
Адрес: Зубовский б-р, 17, стр. 3, к. 6.
(Метро «Парк Культуры», в здании изд-ва «Прогресс».)

Foreign customers may order this publication
by E-mail: koshelev.ad@mtu-net.ru
or by fax: (095) 246-20-20 (for ab. M153).