

DOI 10.18522/2500-3224-2026-1-80-96

УДК 82.09



ИСТОРИЧЕСКИЙ ЧЕЛОВЕК (ОБРАЗ ИСТОРИИ У М.А. БУЛГАКОВА)

Яблоков Евгений Александрович

Независимый исследователь,

Москва, Россия

eajablokov@gmail.com

Аннотация. Методологической основой работы является структурно-семантический анализ всех художественных произведений Булгакова, позволивший выявить универсалии художественного мира писателя. В статье показано, что в булгаковских сюжетах практически всегда наличествуют детали, посредством которых формируется точка зрения *sub specie aeternitatis*. «Присутствие» вечности проявляется, как правило, в виде катастрофы, составляющей основу сюжета, и в воздействии «потусторонних» сил. При этом весьма важно, что катастрофа оказывается «безрезультатной» в историческом смысле: жизнь людей в ее основных координатах остается прежней. Важнейшая черта булгаковского художественного мира — стабильность основных исторических «координат». Этому соответствует «неизменность» человека как социально-биологического вида. В то же время катастрофы — своего рода «ответ» вечности на периодически возникающие попытки людей радикально изменить жизнь, вмешаться в ход истории. На фоне человеческой «массы», существование которой во все времена характеризуется стабильностью, выделяются главные герои Булгакова — персонажи, пребывающие «между» временем и вечностью.

Ключевые слова: М.А. Булгаков, поэтика, художественный мир, универсалии, история, время, вечность.

Цитирование: Яблоков Е.А. Исторический человек (образ истории у М.А. Булгакова) // Новое прошлое / The New Past. 2026. № 1. С. 80–96. DOI 10.18522/2500-3224-2026-1-80-96 / Yablokov E.A. Historic personality (Mikhail Bulgakov's image of history), in *Novoe Proshloe / The New Past*. 2026. No. 1. Pp. 80–96. DOI 10.18522/2500-3224-2026-1-80-96.

© Яблоков Е.А., 2026

HISTORIC PERSONALITY (MIKHAIL BULGAKOV'S IMAGE OF HISTORY)

Yablokov Evgeny A.

Independent researcher,
Moscow, Russia
eajablokov@gmail.com

Abstract. The methodological basis of research is a structural and semantic analysis of all of Bulgakov's works. This approach proved effective for reconstruction of universals within the writer's artistic world. The article demonstrates that Bulgakov's plots almost always contain details shaping a point of view *sub speciae aeternitatis*. The presence of eternity manifests itself in a catastrophe (forms the basis of the plot), so as in the supernatural forces influence. Important to stress that catastrophe proves ineffective in the historical sense: ultimately human life, in its fundamental coordinates, remains unchanged. Stability of fundamental historical coordinates is the most important feature of Bulgakov's world. This corresponds to the humans "immutability" as a socio-biological species. Catastrophes are a kind of eternity's "response" to the human attempts for radically changing of life and intervening in the course of history. The existence of human mass has always been characterized by stability. Against this backdrop Bulgakov's main protagonists stand out — characters existing between time and eternity.

Keywords: Mikhail Bulgakov, poetics, art world, universals, history, time, eternity.

В заглавии статьи использована цитата из поэмы Н.В. Гоголя «Мертвые души» — «историческим человеком» в ней назван Ноздрев, поскольку «ни на одном собрании, где он был, не обходилось без истории» [Гоголь, 1951, с. 71]. Формула актуализирована в самом известном булгаковском произведении, романе «Мастер и Маргарита» (1940), где, однако, получает расширительное значение: предсказывающая «интересную историю» на Патриарших, Воланд при этом именует себя «историком» (т. 8, с. 19¹); словосочетание «исторический человек» переосмыслено в «серьезном» духе. Таким образом, у Булгакова в слове «история» сочетается несколько значений: наряду с тем, которое реализовано в поэме Гоголя, — «происшествие, случай, событие, чаще неприятное» (ср. гибель Берлиоза) — подразумеваются повествование, где отражена «память человечества о прошлом, о выдающихся событиях и людях», и сами эти события [Ушаков, 1935, с. 1257–1258]; такому пониманию соответствует эпизод гибели Иешуа, который соотносится с евангельским преданием — изложением «основного» события европейской цивилизации, определившего путь истории в целом.

Заметим, что в дискурсе Воланда временная «координата» смерти Берлиоза двойственна: «отрезание головы» (т. 8, с. 16) формально предсказано как будущее, но для «опережающего» знания провидца, каковым притворяется Воланд, все будущее является уже свершившимся, прошлым. Точно так же амбивалентна темпоральная локализация ершалаимских событий — они произошли 1900 лет назад, но у Воланда обретают «наглядное» воплощение (ср. реакцию Бездомного: «...может быть, это и не он рассказывал, а просто я заснул и все это мне приснилось?» (т. 8, с. 44)); давно свершившиеся факты «восстановлены», перенесены из прошлого в настоящее. Эта временная амбивалентность задает одну из важнейших координат художественного мира романа: к Воланду неприменимы категории времени, в поле его зрения находится *вся* — прошлая и будущая — история человечества как актуальное «настоящее». По отношению к ней Воланд, говоря словами М.М. Бахтина, обладает «позицией вневременности» [Бахтин, 2003, с. 60], поскольку воплощает *вечность*. Суть его пребывания в Москве — оценка советской реальности *sub speciei aeternitatis*.

Постоянный признак булгаковских сюжетов — «диффузия» истории и вечности, темпорального и этернального; соответственно, определение «исторический человек» вполне применимо к самому писателю². Это свойство поэтики Булгакова легко объяснить влиянием современной ему эпохи: одной из принципиальных черт культуры Серебряного века был мифологизм. «В литературном мифологизме на первый план выступает идея вечной циклической повторяемости первичных мифологических прототипов под разными “масками”, своеобразной замещаемости литературных и мифологических героев, делаются попытки мифологизации житейской прозы писателями и выявления скрытых мифологических основ реализма литературными

¹ Тексты Булгакова цит. по: Булгаков, 2025; ссылка на собрание сочинений дается в круглых скобках, с указанием номера тома и страницы.

² В 1936 г. Булгаков даже попытается написать школьный учебник по истории (т. 9, с. 267–422).

критиками» [Мелетинский, 1976, с. 8]. К тому же для человека, выросшего в семье профессора-богослова и общавшегося с его коллегами (В.И. Экземплярский, А.А. Глаголев и др.), вполне естественным было мифологизирующее соотнесение наличной реальности с событиями священной истории — характерен «зачин» романа «Белая гвардия», где отец Александр объясняет злободневные события цитатой из Апокалипсиса¹ (т. 1, с. 28).

Отметим еще один важный фактор. Для эпохи, в которую довелось жить Булгакову, было характерно доминирование эсхатологической доктрины «нового мира» и «нового человека». Напомним слова известной песни, ставшей с 1918 г. гимном РСФСР, а затем СССР:

*Весь мир насилья мы разроем
До основания, а затем
Мы наш, мы новый мир построим...
Кто был ничем, тот станет всем.
Это будет последний
И решительный бой...*

[Революционная поэзия, 1954, с. 107]

Характерно, что в повести «Записки на манжетах» (1922) припев этой песни — первое, что слышит герой-рассказчик в Москве, приехав на постоянное жительство (т. 2, с. 28).

Об эсхатологической сущности большевизма немало говорилось еще в начале XX в. Один из известных примеров — работа С.Н. Булгакова (однофамильца, хотя, возможно, дальнего родственника писателя) «Апокалиптика и социализм» (1910): «Социализм — это рационалистическое, переведенное с языка космологии и теологии на язык политической экономии переложение иудейского хилизма <...> Избранный народ, носитель мессианской идеи, или, как позднее в христианском сектантстве, “народ святых”, заменился “пролетариатом” с особой пролетарской душой и особой революционной миссией...» [Булгаков, 1993, с. 424–425].

Задача воспитания «нового человека» ставилась в Советской России вполне конкретно — речь шла о «создании новой идеологии, новых навыков, мыслей, нового миропонимания у работников социалистического общества», для чего требовалась «упорная систематическая работа над перевоспитанием масс» [Бухарин, Преображенский 1919, с. 133, 214]. Перспективы нового «избранного народа» оценивались вполне оптимистично, причем не просто в социально-психологическом, но и в антропологическом плане: «Человеческий род, застывший homo sapiens, снова поступит в радикальную переработку <...> Человек поставит себе целью <...> поднять себя на новую ступень — создать более высокий общественно-биологический

¹ Параллель, типичная для публицистики того времени, — ср., например, статьи опубликованного в 1918 г. сборника «Из глубины» [Из глубины, 1990] или писавшуюся в 1917–1918 гг. книгу В.В. Розанова «Апокалипсис нашего времени» [см.: Розанов, 1994].

тип, если угодно — сверхчеловека» [Троцкий, 1924, с. 193–194]. Для врача Булгакова тема социальной «евгеники», вопрос о возможности становления «нового человека» (в социальном, а тем более в биологическом плане) сочетается с более широкой проблемой исторического прогресса.

Булгаковский стиль не отличается философичностью, при этом произведения писателя изобилуют гротескными и точными деталями современной ему эпохи — недаром первые годы московской жизни Булгаков был фельетонистом. Закономерно, что многие читатели видят в его произведениях не более чем сатирические картинки советской жизни 1920–1930-х гг., остросюжетные комичные «истории», не задумываясь об их глубинном содержании. Между тем злободневность, памфлетность сочетается здесь с философской проблематикой; одним из показателей служат постоянно присутствующие в произведениях Булгакова «знаки» вечности. Характерным признаком «этернальности» является катастрофизм как конститутивное свойство булгаковского сюжета: возникающая кризисная ситуация обозначает «разрыв» в истории, момент актуализации вечности. Катастрофа может быть масштабной или локальной, но важная особенность в том, что через ее посредство в «земных» событиях так или иначе обнаруживается присутствие сил, неподвластных земным законам, связанных с «другой» реальностью. Причем катастрофа далеко не всегда происходит по инициативе этих сил — зачастую они появляются как ответ на действия людей, стремящихся «превзойти» законы земной реальности, радикально изменив привычное бытие. Приведем ряд примеров.

Повесть «Роковые яйца» (1924) целиком построена на реализации мотивов христианской и языческой мифологии: в Пасхальную неделю [см.: Яблоков, 2001, с. 51] профессор Персиков случайно открывает чудодейственный красный луч, невиданно ускоряющий развитие живых организмов (т. 2, с. 57–58). Советский функционер с «говорящей» фамилией Рокк решает использовать изобретение для восстановления куриного поголовья (т. 2, с. 126–129). Однако в организованный им совхоз «Красный луч» вместо куриных доставляют яйца пресмыкающихся и страусов, причем невежественный Рокк не в состоянии отличить одни от других. В итоге из окрашенных красным лучом яиц (налицо пасхальные и вместе с тем «советские» ассоциации) выводятся inferнальные существа, едва не погубившие Советскую республику, — перед лицом адского нашествия Москва готовится к эвакуации (т. 2, с. 155–157). Спастись удастся лишь благодаря «явившемуся» 19 августа, то есть на Преображение Господне, «морозному богу» (т. 2, с. 161) — ипостаси св. Николы, Деду Морозу: вследствие его вмешательства (в середине августа двое суток держится температура – 18°С) существа, соотносимые с библейскими «аспидами и василисками» [Пс. 90:13], гибнут, так что история вновь получает возможность идти своим чередом [см.: Яблоков, 2001, с. 52].

Сходным образом в комедии «Зойкина квартира» (1926) главным виновником всеобщего фиаско оказывается «хтонический» герой, на чьей груди присутствует своего рода опознавательный знак — татуировка: «драконы и змеи» (т. 5, с. 97). Китаец Газолин, который принадлежит к чужой цивилизации, но ассоциируется с соответствующими

персонажами русского фольклора, вроде Тугарина Змея или Змея Горыныча, играет в сюжете «роковую» роль, убивая одного из гостей — высокопоставленного советского чиновника Гуся (т. 5, с. 161) и разрушая таким образом все планы Зои.

Другой мотив из «Роковых яиц» перейдет в пьесу «Бег» (1928). Здесь, как и в повести, «вторжение» вечности дает о себе знать «космическим» холодом: «Случился зверский, непонятный в начале ноября месяца в Крыму мороз» (т. 5, с. 264), — слово «зверский» адресовано как бы лично главному герою Хлудову, которого вестовой (вестник — «ангел») Крапилин назовет «мировым зверем» (т. 5, с. 279), то есть антихристом. Св. Никола помог красным — по этому поводу Хлудов «бунтует» против небес: «Сиваш, Сиваш заморозил Господь Бог. Что же это делается, ваше высокопреосвященство? Вы ему в ноги бух, а он вас на Перекопе в пух! Фрунзе по Сивашу как по паркету прошел! Видно, Бог от нас отступился. Георгий-то Победоносец смеется!» (т. 5, с. 274). Вследствие потери Перекопа Хлудову приходится сдать Крым — крушением последнего оплота белогвардейцев будут обусловлены все дальнейшие события и судьбы героев. При этом главная сюжетная линия пьесы связана с моральной эволюцией «зверя-антихриста» Хлудова: пробудившаяся совесть ведет героя к тому, чтобы в загробном мире «соединиться» с погубленным им «ангелом» Крапилиным, — это станет для Хлудова наградой в вечности [см.: Яблоков, 2023].

В романе «Белая гвардия» (1924) в образе Города, как именуется исторический Киев, явственны «древнеримские» знаки — характерно, что в самом начале повествования возникают астральные образы Венеры и Марса (т. 1, с. 25), символизирующие «тождество» современности и античности. Показательно в этой связи, что в эпизоде молитвы Елены возникает видение древнего Иерусалима и воскресшего Иисуса (т. 1, с. 281). С помощью подобных подтекстных деталей сюжетным событиям придается универсально-«вневременной» характер. Идущее на Город войско Петлюры представлено в бурлескно «апокалиптическом» виде — как сообщается в романе, стремительные исторические коллизии второй половины 1918 г. начались с того, что Петлюра был выпущен из тюремной камеры № 666 (т. 1, с. 78). Вместе с тем само существование этого inferнального «таинственного узника из городской тюрьмы» ставится под сомнение: «Миф. Миф Петлюра. Его не было вовсе» (т. 1, с. 90–91). Характерно, что «очевидцы», рассказывающие о прошлом Петлюры, вспоминают его в Москве на Малой Бронной улице (т. 1, с. 79), — иными словами, Петлюра изначально «явился» на тех же Патриарших прудах, где «материализуется» Воланд (заметим, что в «Белой гвардии» данный мотив возник более чем за пять лет до начала работы Булгакова над «Мастером и Маргаритой»).

В повести «Собачье сердце» (1925) исследование проблемы омоложения — иначе говоря, стремление профессора Преображенского «отменить» время, фактически раскрыв секрет бессмертия, — вызывает «ответ» вечности в виде персонификации смерти¹. Евгенический эксперимент непредсказуемо приводит к явлению антропоморфного

¹ Своеобразно повторена сюжетная схема «Роковых яиц», где красный луч способен обеспечить невиданное ускорение онтогенеза, но практическое использование изобретения создает смертельную опасность для человечества.

существа, соотносимого с мифологемой апокалиптического зверя: вместо собачьего в Шарикове преобладает inferнальное и смертоносное «волчье» начало [см.: Яблоков, 2001, с. 346–347], — характерно, что в итоге своей «эволюции» Шариков становится профессиональным убийцей: «Вчера котов душили, душили» (т. 2, с. 249).

Рассказы цикла «Записки юного врача» (1925–1927), которые большинство читателей и даже некоторые исследователи считают всего лишь автобиографическими очерками, на деле также повествуют о «катастрофах». Жизнь, которая на первый взгляд представляет собой обыкновенную сельскую действительность, оказывается онтологически двойственной: каждый «врачебный» эпизод обнаруживает присутствие «иной», неведомой реальности, перед лицом которой Юный врач чувствует себя бессильным. Впрочем, в итоге — тоже с помощью неких неведомых ему сил — герою всякий раз удается более-менее удачно выйти из положения [см.: Яблоков, 2019].

В большинстве булгаковских произведений «контакт» с вечностью осуществляет персонаж, принадлежащий к типу культурного героя, чья деятельность способна радикально изменить историю, повлияв на развитие цивилизации. К этому типу относятся профессор Персиков в повести «Роковые яйца», профессор Преображенский в повести «Собачье сердце», к нему принадлежит и герой пьесы «Адам и Ева» (1931) академик Ефросимов, открывший средство против солнечного газа, фактически победивший войну и распространяемую ею смерть и тем самым обеспечивший «продолжение» истории; Ева называет его «великим колдуном», который «вызвал [людей] с того света» (т. 7, с. 49).

В пьесе «Блаженство» (1934) в основе сюжета — восходящий к роману (1895) Г. Уэллса мотив машины времени¹: создав ее, инженер Рейн обретает возможность перемещаться между эпохами — в «пространстве» вечности. Недалекому управдому Бунше-Корецкому (в афише пьесы он обозначен как «князь и секретарь домоуправления» (т. 7, с. 67)), грозящему донести на изобретателя в милицию, Рейн втолковывает: «Просто-напросто я делаю опыты над изучением времени. Да впрочем, 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?..» (т. 7, с. 72). Соответственно, сюжет пьесы объединяет три хронотопа: помимо современности это 2222 г., куда герои совершают путешествие, а также XVI в., откуда на время «извлечен» Иоанн IV, который проводит некоторое время в XX в. (хотя совсем не так, как в комедии «Иван Васильевич» (1936), широко известной по фильму Л.И. Гайдая).

В ряде случаев булгаковский культурный герой связан с (условно) литературной деятельностью. Таков заглавный персонаж пьесы «Александр Пушкин» (1935),

¹ Отметим, что в булгаковских произведениях активно используются реминисценции из произведений Уэллса: так, мотивы повести «Роковые яйца» во многом заимствованы из романа 1904 г. «Пища богов» (он даже упомянут в булгаковской повести (т. 2, с. 100)), в «Собачьем сердце» явно присутствуют мотивы романа «Остров доктора Моро» (1896) [см.: Яблоков, 2025, с. 350–353, 365, 371, 376, 415–417, 430].

который при этом не появляется на сцене — как бы не имеет физического облика; при этом его стихи паронимически отождествляются со стихией (через всю пьесу проходит лейтмотив снежной бури [7, 161, 187, 217]) и вместе с их создателем являются воплощением универсальной «космической» сущности¹ [см.: Яблоков, 2011, с. 352–354] — их создатель буквально «не от мира сего».

Непосредственно с вечностью связан и герой «последнего закатного романа» (т. 10, с. 338) — в прошлом историк (т. 8, с. 140), который, подобно «непоэту» Пушкину, является «неписателем». Именован «мастер» означает, что его носитель, непонятным образом «угадавший» (т. 8, с. 137) далекое прошлое, сумел преодолеть временную дистанцию и «восстановить» давно минувшие события в их физической осязаемости; роман мастера — своего рода аналог машины времени. Характерно, что его роман составляет единое целое с «рассказом-показом» Воланда и сном Ивана Бездомного, поэтому повествование, именуемое романом, строго говоря, не является текстом в традиционном смысле слова [см.: Яблоков, 2018]. Тожественность дискурсов Воланда, Ивана и мастера показывает, что оба «земных» героя причастны вечности.

В итоге пути этих персонажей расходятся. Воланд, воплощающий, как уже говорилось, вечность в «антропоморфном» облике, после нескольких дней пребывания в Москве возвращается в «космическое» состояние, превращаясь в звездное небо — символ бесконечной вселенной (т. 8, с. 385–386). Мастер вместе с Маргаритой обретут вечный «покой» (т. 8, с. 366), который в системе булгаковского романа представляет собой амбивалентную «награду-наказание» [см.: Яблоков, 2001, с. 88, 318]. Что касается бывшего поэта, а ныне профессора Понырева, он продолжает «земное» существование, но ежегодно в дни весеннего полнолуния вновь становится «бездомным» («когда наступает полнолуние, ничто не удержит Ивана Николаевича дома» (т. 8, с. 398–399)) и идет по Москве, после чего видит сон, уводящий в вечность: «...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» (т. 8, с. 400–401). Впрочем, после укола потустороннее «катастрофическое» зрелище сменяется эйфорическим: «лунная река» (т. 8, с. 401) символизирует мировое женское начало — герой возвращается к «материнской» первооснове бытия. Однако это лишь онирические видения, и наутро герой их не помнит: «Его исколотая память затихает» (т. 8, с. 402).

Последний в ряду булгаковских культурных героев — Сталин в пьесе «Батум» (1939). Внешне подразумевается его исключительная — разумеется, «светлая» — роль в революционном апокалипсисе и создании «нового мира» (правда, в сюжете герой представлен лишь в начале пути). Однако в подтексте выстраивается ряд коннотаций, намекающих на принадлежность Сталина к иным потусторонним сферам: от получения им «волчьего билета» в начале пьесы (т. 7, с. 222) до финального

¹ Показательно парадоксальное на первый взгляд высказывание Булгакова в письме П.С. Попову 24 апреля 1932 г.: «С детства я терпеть не мог стихов (не о Пушкине говорю; Пушкин — не стихи!)» (т. 10, с. 153).

явления «преображенного» (прошедшего сквозь ледяной ад и ставшего «бес-смертным»: благодаря холоду он чудесным образом избавился от чахотки) героя в серой шинели и фуражке (т. 7, с. 288) — в «волчьем» облике [см.: Яблоков, 2023, с. 295–297].

Завершая краткий обзор, резюмируем: все перечисленные сюжетные ситуации представляют собой разнородные и разномасштабные «катастрофы», причем глубинная суть каждой из них — актуализация вечности как универсального «фона», на котором разыгрывается история человечества, историческая «мистерия». Впрочем, применительно к булгаковскому «миру-театру», где философские проблемы сочетаются с гротескным антуражем советского быта, правильнее говорить о симбиозе мистерии и арлекинады.

* * *

Это тем более ясно, если обратить внимание не только на причины и динамику изображаемых «катастроф», но и на их *результаты*. В письме Правительству СССР 28 марта 1930 г. Булгаков именовал себя «мистическим писателем» (т. 10, с. 104), однако, как убеждает анализ, «сверхъестественное» интересует Булгакова не само по себе, а лишь постольку, поскольку является функцией «земных» процессов. И характерно, что в его художественном мире после каждого исторического «зигзага», вызванного «катастрофой» того или иного масштаба, жизнь людей *возвращается* к исходному состоянию — человеческая история продолжает неуклонно идти своим путем.

Так, в повести «Роковые яйца» страшное нашествие, едва не погубившее Советскую республику (а то и всю цивилизацию), попросту забывается: «...весною 29-го года опять затанцевала, загорелась и завертелась огнями Москва... <...> О лuche и катастрофе 28-го 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» (т. 2, с. 161–162).

Сюжет «Собачьего сердца» завершается «обратной» операцией над Шариковым, вследствие которой восстанавливается статус-кво — «вернувшийся» в мир пес Шарик не помнит, что с ним произошло: «Так свезло мне, так свезло... <...> Утвердился я в этой квартире. Окончательно уверен я, что в моем происхождении нечисто. Тут не без водолаза. <...> Правда, голову всю исполосовали зачем-то, но это заживет до свадьбы» (т. 2, с. 258). Хотя вид присутствующего здесь же профессора Преображенского заставляет предположить, что применительно к нему статус-кво может означать новую попытку проникновения в мировую тайну (и, соответственно, новый «виток» катастрофы): «Высшее существо, важный песий благотворитель, сидел в кресле... <...> Пес видел страшные дела. Руки в скользких перчатках важный человек погружал в сосуд, доставал мозги. Упорный человек настойчиво все чего-то добивался в них, резал, рассматривал, щурился и пел:

— К берегам священным Нила...» (т. 2, с. 258–295).

В финале романа «Белая гвардия» сюжетного «возвращения к началу» нет, однако характерен «футурологический» монолог повествователя, утверждающего, что

трагические события и жертвы, о которых шла речь, фактически ничего не изменят в жизни: «А зачем оно было? Никто не скажет. Заплатит ли кто-нибудь за кровь?

Нет. Никто.

Просто растает снег, взойдет зеленая украинская трава, заплетет землю... выйдут пышные всходы... задрожит зной над полями, и крови не останется и следов. Дешева кровь на червонных полях, и никто выкупать ее не будет.

Никто» (т. 1, с. 293).

Существенно также, что сюжет «Белой гвардии» завершается серией снов, в которых страшная реальность оказывается как бы «недействительной». При этом в финальном эпизоде возникает образ звезд с призывом повествователя «обратить свой взгляд на них» (т. 1, с. 300) — буквально приобщиться к вечности¹.

В звездное небо, как уже говорилось, воплотится и Воланд в финале «Мастера и Маргариты». Показательно, что, завершив в 1938 г. последнюю редакцию романа главой «Прощение и вечный приют», Булгаков менее чем через год ощутил необходимость добавить Эпилог, один из главных мотивов которого именно в том, что после совершившихся бурных событий (некоторые критики и литературоведы утверждали, будто явление Воланда и К^о — чуть ли не эквивалент Страшного суда) жизнь москвичей и людей вообще в принципе не изменилась. В эпилоге романа фактически повторены мотивы финала повести «Роковые яйца» — ср.: «Прошло несколько лет, и граждане стали забывать и Воланда, и Коровьева, и прочих» (т. 8, с. 395); «...затянулись правдиво описанные в этой книге происшествия и угасли в памяти» (т. 8, с. 392–393); «...почти все объяснилось, и кончилось следствие, как вообще все кончается» (т. 8, с. 395).

«Вторжения» вечности в историю в булгаковском художественном мире фантастичны и ярки (собственно, они всякий раз и составляют основу сюжета), но, как ни странно, «неэффективны» — катастрофа завершается, и жизнь продолжает идти своим чередом. Люди не извлекают из катастроф никаких уроков; «проблески» вечности, периодически нарушающие ход истории, — своего рода откровения — фактически пропадают втуне.

Вопреки насаждавшемуся в Советской России историческому материализму — философской доктрине, в основе которой лежала идея общественного прогресса, — Булгаков утверждает «видовую» неизменность человека. Показательна в этом смысле пьеса «Блаженство», поскольку в ней речь идет о путешествии героев в коммунистическое будущее — XXIII век. Сопоставление людей «бесклассового» (т. 7, с. 94) общества и современной писателю эпохи показывает, что «будущие»

¹ Следует заметить, что по ходу сюжета образ звезд в «Белой гвардии» обретает разноплановые коннотации — например, ассоциируется с красноармейской эмблемой, а также с симптомами сифилиса (ср. сцену, где Иван Русаков, глядя на себя в зеркало, видит «звездную сыпь» (т. 1, с. 150)). Соответственно, пафосный призыв «обратиться к звездам» опосредован бурлескными коннотациями. Впрочем, то же самое можно сказать практически о любом булгаковском произведении.

человеческие отношения во многом определяются теми же факторами и движущими силами, которые обуславливают жизнь людей XX в.: например, директор заведения под названием Институт гармонии, занимающегося евгеническим подбором «идеальных» супружеских пар, оказывается подвержен элементарной ревности (т. 7, с. 93, 103). Отсутствие сущностной разницы между историческими эпохами эффектно иллюстрируется «побочной» сюжетной линией «Блаженства», связанной с Иоанном Грозным. Будучи «изъят» из XVI в., он проводит некоторое время в XX в. (не слишком долго, поскольку в разных эпохах время движется с неодинаковой скоростью), спрятавшись на чердаке (т. 7, с. 74), — наглядная демонстрация того, что в сравнении со средневековым «темным прошлым» советское «будущее», вопреки официальной идеологии, предстает не менее «темным». Характерно, что, когда в финале милиционеры открывают чердак, Иоанн предстает «в состоянии тихого помешательства» — Аврора констатирует: «Он сошел с ума!» (т. 7, с. 112); в таком виде царя и возвращают в «его» время. Можно предположить, что именно после «экскурса» в социалистическое общество свихнувшийся Иоанн превратится в «Грозного», то есть морально регрессирует. Хотя не исключено, что кратковременное пребывание в «адском» месте, напротив, заставит царя раскаяться и смягчиться (бурлескная аналогия судьбы Хлудова в «Беге»).

Идея постоянства человеческой природы, функционально связанного с «устойчивостью» основных координат истории, непосредственно выражена в монологе булгаковского персонажа — «историка», который по отношению к истории является универсальным и беспристрастным «свидетелем»¹. Воланд объясняет буфетчику Сокову: «...я вовсе не артист, а просто мне хотелось повидать москвичей в массе, а удобнее всего это было сделать в театре. Ну, вот моя свита, — он кивнул в сторону кота, — и устроила этот сеанс, я же лишь сидел и смотрел на москвичей» (т. 8, с. 211). Формально представленный как «артист», Воланд выступает в качестве «зрителя» — предстает своего рода «ревизором» (очередная гоголевская реминисценция). Причем его «приговор», на сатирическом фоне булгаковского романа, вовсе не так уж суров: «Ну что же <...> они — люди как люди. Любят деньги, но ведь это всегда было... Человечество любит деньги, из чего бы те ни были сделаны, из кожи ли, из бумаги ли, из бронзы или золота. Ну легкомысленны... ну что ж... и милосердие иногда стучится в их сердца... обыкновенные люди... В общем, напоминают прежних...» (т. 8, с. 128–129).

«Обыкновенность» в этом контексте отнюдь не негативное качество. В человеческой «популяции», как и в природных сообществах, сам собой поддерживается «баланс» добра и зла. Соответственно, история в булгаковском мире идет своим чередом до тех пор, пока люди не пытаются подвергнуть ее целенаправленной «корректировке». Вследствие этого возникает состояние мира, для характеристики которого вполне подходит заглавие первой повести Булгакова: «Дьяволиада»

¹ Не станем здесь углубляться в анализ образа Воланда; скажем лишь, что его «сатанинские» атрибуты носят «театральный» характер — в «земном» континууме этот персонаж играет многие роли (в том числе роль сатаны), на деле олицетворяя бесконечный Универсум, не знающий добра и зла [см.: Яблоков, 2001, с. 159–160].

(1921). Вознамерившись радикально изменить мир, люди сами доводят жизнь до абсурдно-«адского» состояния. Эта схема вполне наглядно показывает отношение Булгакова к идее исторического прогресса.

* * *

Выше речь шла о людях «обычных» — усредненной человеческой массе, в которой отдельные личности, так сказать, не выделены. Однако преимущественное внимание Булгакова привлекают те, кто, как мы подчеркивали, онтологически находится «между» временем и вечностью. Подобный персонаж имеет большой творческий потенциал, но, как правило, пребывает в конфликтных отношениях с «историей» — наличными жизненными обстоятельствами. Такая «чуждость» миру закономерно приводит подобных героев к «выбытию» из истории — своего рода «эскапизму», который может реализовываться в разных формах.

Один из типичных булгаковских финалов — погружение в сон; в онирическом состоянии персонаж «недоступен» окружающему миру, и возникает надежда на «недействительность» невзгод. Серией снов завершается «Белая гвардия»: «Дом на Алексеевском спуске, дом, накрытый шапкой белого генерала, спал давно и спал тепло. <...> В теплых комнатах поселились сны» (т. 1, с. 294). Характерно, что единственный «бодрствующий» персонаж, Иван Русаков, читающий Апокалипсис, останавливается на «оптимистичной» фразе: «Болезни и страдания казались ему неважными, несущественными. Недуг отпадал, как короста с забытой в лесу отсохшей ветви. Он видел синюю, бездонную мглу веков, коридор тысячелетий. И страха не испытывал, а мудрую покорность и благоговение. Мир становился в душе, и в мире он дошел до слов: "...слезу с очей их, и смерти не будет уже, ни плача, ни вопля, ни болезни уже не будет, ибо прежнее прошло"» (т. 1, с. 298).

Последним в онирическом ряду стоит сон ребенка — Петьки Щеглова, характеризующийся явно светлым колоритом: «Петька добежал до алмазного шара и, задохнувшись от радостного смеха, схватил его руками. Шар обдал Петьку сверкающими брызгами. Вот весь сон Петьки. От удовольствия расхохотался в ночи. И ему весело стрекотал сверчок за печкой. Петька стал видеть иные легкие и радостные сны» (т. 1, с. 299). В данном эпизоде, как отмечено исследователями [см.: Лурье, Рогинский, 1989, с. 590], присутствует реминисценция из романа Л.Н. Толстого «Война и мир» (1869) — имеется в виду сон Пьера о символизирующем жизнь водяном шаре [Толстой, 1940, с. 158], который означает приобщение к «материнскому» всеединству.

Сном героя завершается пьеса «Батум» — в «бытовом» плане это мотивировано исключительной усталостью Сталина, по словам которого он «последние четверо суток не спал ни одной минуты» (т. 7, с. 289). Однако в аспекте отмечавшихся «инфернальных» коннотаций важна «получеловеческая» поза, в которой засыпает Сталин, отказавшийся лечь на постель, — сидя на полу у печки, он «кладет голову на край кушетки» со словами «...я здесь посижу...» (т. 7, с. 289) — это последняя реплика героя, «преображение» которого, как мы подчеркивали, сопряжено с инфернальными коннотациями.

Другая форма «выхода» из времени и акцентирования «внеисторичности» героя — его подчеркнутое «дистанцирование» от окружающей реальности. Так, герой «Собачьего сердца» профессор Преображенский, который всеми возможными способами «игнорирует» советскую действительность, в финальной сцене показан отрешенным от мира и обдумывающим важнейшую, поистине мировую проблему (т. 2, с. 259) (характерно, что эта сцена сочетается с мотивом сна — точнее, полудремы — Шарика).

В финале пьесы «Адам и Ева», когда выясняется, что «мировая гражданская война» (т. 7, с. 46) не привела к гибели человечества и окончилась победой «светлых» (то есть просоветских) сил, заглавные герои мечтают «изолироваться» от исторического процесса. Характерен монолог Евы: «А я не хочу никакого человеческого материала, я хочу просто людей, а больше всего — одного человека. А затем домик в Швейцарии, и — будь прокляты идеи, войны, классы, стачки... Я люблю тебя и обожаю химию...» (т. 7, с. 60). О том же говорит Ефросимов: «Мне надо одно — чтобы перестали бросать бомбы, — и я уеду в Швейцарию» (т. 7, с. 66). Правда, с учетом последней фразы пьесы — реплики Дарагана: «Иди, тебя хочет видеть генеральный секретарь» (т. 7, с. 66), — закономерны сомнения в том, что героям удастся осуществить их намерение.

Если персонажи «Адама и Евы» мечтают о реальной эмиграции, то Голубков и Серафима в пьесе «Бег» парадоксально хотят вернуться в Советскую Россию, чтобы оказаться в эмиграции «внутренней». Характерна финальная реплика Серафимы, звучащая как закливание: «Я хочу опять на Караванную... Я хочу увидеть снег. Я хочу все забыть, хочу сделать так, как будто ничего не было!» (т. 5, с. 338). Очевидно, что герои стремятся не столько в иное пространство, сколько в иной исторический период, в иное время — которое, однако, ушло безвозвратно. Парадокс еще в том, что в 1921 г., когда завершается сюжет «Бега», Караванной улицы в Петрограде «не существовало»: в 1920 г. она была переименована [см.: Яблоков, 2023, с. 586]. Очевидно, что стремление «выйти» из реальной истории в мифологизированный идеальный хронотоп вряд ли может быть реализовано. В романе «Мастер и Маргарита» такое же намерение возникнет у заглавных героев, мечтающих вернуться в подвал (т. 8, с. 293), но их подлинный «выход» из времени будет связан уже не с земной реальностью.

Очередной формой «ухода» из истории является смерть героя. В повести «Рокковые яйца» профессор Персиков в итоге погибает, убитый озверевшей толпой (т. 2, с. 160); о его «приобщении» к вечности свидетельствует финальный абзац, из которого явствует, что доцент Иванов, пытаясь получить красный луч, не добился успеха: «Как ни просто было сочетание стекол с зеркальными пучками света, его не скомбинировали второй раз, несмотря на старания Иванова. Очевидно, для этого нужно было что-то особенное кроме знания, чем обладал в мире только один человек — покойный профессор Владимир Ипатьевич Персиков» (т. 2, с. 162).

Смертью героя завершается и сюжет пьесы «Александр Пушкин». При этом тема поэтического бессмертия (ср.: «Нет, весь я не умру...» [Пушкин, 1995, с. 424]) сопровождается мифопоэтическими реминисценциями, вводящими мотив бессмертия

физического и, соответственно, «неуничтожимости» героя [см.: Яблоков, 2001, с. 352–354]. Показателен финальный диалог по поводу «онтологической» природы Пушкина:

«Б и т к о в. <...> Помереть-то он помер, а вон видишь, ночью, буря, столпотворение, а мы по пятьдесят верст, по пятьдесят верст!.. Вот тебе и помер! Я и то опасаясь, 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» (т. 7, с. 217).

Таким образом, причастность Пушкина к «неземному» миру подтверждается даже персонажами «из народа», представляющими поэта заложным покойником [см.: Зеленин, 1916, с. 1].

Смерть является формой выхода и для героя пьесы «Бег». Хлудов, «преследуемый» молчаливым мертвым Крапилиным, жаждет «соединиться» с ним, однако понятно, что это возможно лишь в «инобытии». Именно для этого Хлудов стремится вернуться в Россию:

«С е р а ф и м а. Вы тайком хотите, под чужим именем?

Х л у д о в. Под своим именем. Явлюсь и скажу: я приехал, Хлудов.

С е р а ф и м а. Безумный человек, вы подумали о том, что вас сейчас же расстреляют!

Х л у д о в. Моментально, мгновенно! А? Ситцевая рубашка, подвал, снег. Готово! (*Оборачивается.*) И тает мое бремя. Смотрите, он ушел и встал вдали!» (т. 5, с. 334).

Мотив «явлений» Крапилина позволяет предположить, что для Хлудова, как и для вестового, смерть станет формой «инобытия». Однако трудно сказать, «реален» ли потусторонний пришелец, которого никто, кроме Хлудова, не видит; поэтому вопрос о том, станут ли они вместе с (бывшим) генералом «существовать» в вечности, остается открытым.

Зато бесспорно «инобытие» героев романа «Мастер и Маргарита». О причастности мастера вечности уже говорилось в связи с сущностной природой его романа, в котором «воскрешены» события древней истории. В итоге воскрешен и сам мастер вместе с Маргаритой: отравленные Азazelло и им же возвращенные к жизни, герои получают «посмертное» существование, обретая «вечный дом» (т. 8, с. 389) — словосочетание, ассоциирующееся с «идеальным» бытием, но вместе с тем вызывающее мортальные ассоциации: «вечный дом» — часто употреблявшееся у евреев название для гробниц [Маккавейский, 2003, с. 195].

* * *

В своем обзоре мы (по необходимости кратко) охарактеризовали большинство крупных произведений Булгакова. Высказанные соображения основываются на наших предыдущих работах, в которых представлен целостный анализ творчества писателя. Это позволяет сделать выводы об основных «координатах» его художественного мира. В скобках заметим, что применительно к Булгакову, который

вошел в литературу вполне зрелым, тридцатилетним человеком и работал не так уж долго (около 20 лет), не приходится говорить о существенной мировоззренческой и эстетической эволюции: отмеченные константы актуальны на всем протяжении творчества писателя.

Один из признаков булгаковских сюжетов — «фельетонность»; современная жизнь убедительно представлена в «достоверных» (хотя вместе с тем гротескных) деталях, характеризующих конкретную историческую эпоху. Однако не менее важно «обратное» свойство — катастрофизм, угроза «конца истории»; в «распаде» времени, нарушении логики исторического процесса обнаруживается присутствие вечности. Булгаковский художественный мир характеризуется «диффузией» этернального и темпорального.

При всей склонности Булгакова изображать исторические катаклизмы разного масштаба принципиально важно, что катастрофа всякий раз оказывается в историческом смысле «безрезультатной» — жизнь людей продолжает идти своим чередом. Важнейший признак булгаковского художественного мира — неизменность основных «координат» истории и «параметров» человека как социально-биологического существа. При этом катастрофы возникают, как правило, именно вследствие стремления людей радикально изменить жизнь — такие «человекобожеские» претензии вызывают своего рода «ответ» со стороны вечности.

На фоне человеческой «массы», конститутивные признаки которой во все времена неизменны, выделяются персонажи, пребывающие «между» временем и вечностью. Именно они являются главными героями произведений писателя. Финалы их судеб, как правило, связаны с «окончательным» приобщением к вечности, которое может принимать разные формы (сон, эмиграция, смерть, инобытие). Что касается «оставляемой» ими исторической реальности — она продолжает существовать по неизменным в принципе законам.

ИСТОЧНИКИ И ЛИТЕРАТУРА

Бахтин М.М. К философии поступка // Бахтин М.М. Собр. соч.: в 7 т. М.: Русские словари; Языки славянской культуры, 2003. Т. 1. С. 7–68.

Булгаков М.А. Собр. соч.: в 10 т. М.: Дмитрий Сечин, 2025.

Булгаков С.Н. Соч.: в 2 т. М.: Наука, 1993. Т. 2. 603 с.

Бухарин Н. и Преображенский Е. Азбука коммунизма. Популярное объяснение программы Российской коммунистической партии большевиков. Екатеринбург: Изд. Екатеринбургского губ. агентства «Центропечати», 1919. 224 с.

Гоголь Н.В. Полн. собр. соч.: в 14 т. М.; Л.: Академия наук СССР, 1951. Т. 6. 924 с.

Зеленин Д.К. Очерки русской мифологии. Выпуск первый. Умершие неестественной смертью и русалки. Пг.: Тип. А.В. Орлова, 1916. 312 с.

Из глубины: Сборник статей о русской революции. М.: Московский ун-т, 1990. 297 с.

- Лурье Я.С., Рогинский А.В. «Белая гвардия» [Комментарии] // Булгаков М.А. Собр. соч.: в 5 т. М.: Художественная литература, 1989. Т. 1. С. 573–590.
- Маккавейский Н.К. Археология истории страданий Господа Иисуса Христа. Киев: Пролог, 2003. 374 с.
- Мелетинский Е.М. Поэтика мифа. М.: Наука, 1976. 407 с.
- Пушкин А.С. «Я памятник себе воздвиг нерукотворный...» // Пушкин А.С. Полн. собр. соч.: в 17 т. М.: Воскресенье, 1995. Т. 3. Кн. 1. С. 424.
- Революционная поэзия (1890–1917). Л.: Сов. писатель, 1954. 620 с.
- Розанов В.В. Апокалипсис нашего времени // Розанов В.В. Мимолетное. М.: Республика, 1994. С. 413–473.
- Толковый словарь русского языка: в 4 т. Под ред. Д.Н. Ушакова. М.: Советская энциклопедия, 1935. Т. 1. 1424 стб.
- Толстой Л.Н. Полн. собр. соч.: в 90 т. М.: Худ. литература, 1940. Т. 12. 426 с.
- Троцкий Л. Литература и революция. М.: Гос. издательство, 1924. 422 с.
- Яблоков Е.А. Исцеляющий миф: Коды традиционной культуры во «врачебных» рассказах М.А. Булгакова. М.: Институт славяноведения РАН, 2019. 370 с.
- Яблоков Е.А. Комментарии // Булгаков М.А. Собр. соч.: в 10 т. М.: Дмитрий Сечин, 2025. Т. 2. С. 260–430.
- Яблоков Е.А. Подвал мастера. М.А. Булгаков: поэтика и культурный контекст. М.: Полимедиа, 2018. С. 240–253.
- Яблоков Е.А. Про «Бег». Пьеса Михаила Булгакова в контексте его творчества и эпохи. М.: Дмитрий Сечин, 2023. 814 с.
- Яблоков Е.А. Художественный мир Михаила Булгакова. М.: Языки славянской культуры, 2001. 423 с.

REFERENCES

- Bakhtin M.M. K filosofii postupka [Towards a philosophy of action], in Bakhtin M.M. *Sobr. soch.: v 7 t* [Collected Works: in 7 volumes]. Moscow: Russkie slovari; Yazyki slavyanskoi kul'tury, 2003. Vol. 1. Pp. 7–68 (in Russian).
- Bulgakov M.A. *Sobr. soch.: v 10 t.* [Collected works: in 10 vol.] Moscow: Dmitrii Sechin, 2025 (in Russian).
- Bulgakov S.N. *Soch.: v 2 t.* [Works: in 2 vol.] Moscow: Nauka, 1993. Vol. 2. 603 p. (in Russian).
- Bukharin N. i Preobrazhenskii E. *Azbuka kommunizma. Populyarnoe ob'yasnenie programmy Rossiiskoi kommunisticheskoi partii bol'shevikov* [The ABCs of Communism. A popular explanation of the program of the Russian Communist Party of Bolsheviks]. Ekaterinburg: Izd. Ekaterinburgskogo gub. agentstva "Tsentropechati", 1919. 224 p. (in Russian).
- Gogol' N.V. *Poln. sobr. soch.: v 14 t.* [Complete works: in 14 vol.] Moscow; Leningrad: Akademiya nauk SSSR, 1951. Vol. 6. 924 p. (in Russian).

Zelenin D.K. *Ocherki russkoi mifologii. Vypusk pervyi. Umershie neestestvennoi smert'yu i rusalki* [Essays on Russian Mythology. Issue One. Unnatural Deaths and Mermaids].

Petrograd: Tip. A.V. Orlova, 1916. 312 p. (in Russian).

Iz glubiny: Sbornik statei o russkoi revolyutsii [From the Depths: A Collection of Articles on the Russian Revolution]. Moscow: Moskovskiy un-t, 1990. 297 p. (in Russian).

Lur'e Ya.S., Roginskii A.V. "Belaya gvardiya" (Kommentarii) ["White Guard" (Comments)], in Bulgakov M.A. *Sobr. soch.: v 5 t.* [Collected Works: in 5 volumes]. Moscow: Khudozhestvennaya literatura, 1989. Vol. 1. Pp. 573–590 (in Russian).

Makkaveiskii N.K. *Arkheologiya istorii stradanii Gospoda Iisusa Khrista* [Archaeology of the history of the sufferings of the Lord Jesus Christ]. Kiev: Prolog, 2003. 374 p. (in Russian).

Meletinskii E.M. *Poetika mifa* [Poetics of myth]. Moscow: Nauka, 1976. 407 p. (in Russian).

Pushkin A.S. "Ya pamyatnik sebe vozdvig nerukotvornyi..." ["I have erected a monument to myself, not made by hands..."], in Pushkin A.S. *Poln. sobr. soch.: v 17 t.* [Collected Works: in 17 volumes]. Moscow: Voskresen'e, 1995. Vol. 3. Book. 1. P. 424 (in Russian).

Revolutsionnaya poeziya (1890–1917) [Revolutionary poetry (1890–1917)]. Leningrad: Sov. pisatel', 1954. 620 p. (in Russian).

Rozanov V.V. *Apokalipsis nashego vremeni* [The apocalypse of our time], in Rozanov V.V. *Mimoletnoe* [Fleeting]. Moscow: Respublika, 1994. Pp. 413–473 (in Russian).

Tolkovyi slovar' russkogo yazyka: v 4 t. [Explanatory dictionary of the Russian language: in 4 vol.]. Ed. by D.N. Ushakov. Moscow: Sovetskaya entsiklopediya, 1935. Vol. 1. 1424 p. (in Russian).

Tolstoi L.N. *Poln. sobr. soch.: v 90 t.* [Complete works: in 90 vol.] Moscow: Khud. literatura, 1940. Vol. 12. 426 p. (in Russian).

Trotskii L. *Literatura i revolyutsiya* [Literature and revolution]. Moscow: Gos. izdatel'stvo, 1924. 422 p. (in Russian).

Yablokov E.A. *Istsel'yayushchii mif: Kody traditsionnoi kul'tury vo "vrachebnykh" rasskazakh M.A. Bulgakova* [The Healing Myth: Codes of Traditional Culture in Mikhail Bulgakov's "Medical" Stories]. Moscow: Institut slavyanovede-niya RAN, 2019. 370 p. (in Russian).

Yablokov E.A. *Kommentarii* [Comments], in Bulgakov M.A. *Sobr. soch.: v 10 t.* [Complete works: in 10 vol.] Moscow: Dmitrii Sechin, 2025. Vol. 2. Pp. 260–430 (in Russian).

Yablokov E.A. *Podval mastera. M.A. Bulgakov: poetika i kul'turnyi kontekst* [Master's Basement. M.A. Bulgakov: Poetics and Cultural Context]. Moscow: Polimedia, 2018. Pp. 240–253 (in Russian).

Yablokov E.A. *Pro "Beg". P'esa Mikhaila Bulgakova v kontekste ego tvorchestva i epokhi* [About "The Flight". Mikhail Bulgakov's play in the context of his work and the era]. Moscow: Dmitrii Sechin, 2023. 814 p. (in Russian).

Yablokov E.A. *Khudozhestvennyi mir Mikhaila Bulgakova* [The Mikhail Bulgakov's artistic world]. Moscow: Yazyki slavyanskoi kul'tury, 2001. 423 p. (in Russian).

Статья принята к публикации 11.02.2026