Acta eruditorum 2018 Выпуск 28

Главный редактор

Д. В. Шмонин

Зам. главного редактора

М. Ю. Хромцова

Отв. секретарь редколлегии

В. А. Егоров

Редакционная коллегия

В. А. Щученко

О. Г. Оленчук

Т. Н. Рейзвих

И. А. Вахрушева

А. А. Синицын

С. М. Капилупи

И. С. Пучкова

Т. В. Литвин

Издается с 2005 г.

Содержание

О. В. Богданова, Л. К. Оляндэр
ФОРМО- И СМЫСЛООБРАЗУЮЩАЯ РОЛЬ БАЛА
В ХУДОЖЕСТВЕННОЙ СИСТЕМЕ РОМАНА М. БУЛГАКОВА
«МАСТЕР И МАРГАРИТА» И ПОЭМЫ Ю. ТУВИМА «BAL W OPERZE» 3

О. В. Богданова, Н. С. Цветова
АЛЛЮЗИИ «МАСТЕРА И МАРГАРИТЫ» М. БУЛГАКОВА
В РОМАНЕ В. ПЕЛЕВИНА «ЧАПАЕВ И ПУСТОТА» 8

К. Д. Гордович
СМЕРТЬ ПЕРСОНАЖА В СЮЖЕТАХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ
М. ГОРЬКОГО, Е. ЗАМЯТИНА, М. БУЛГАКОВА 13

Т. Т. Давыдова, А. Е. Гузыка
ТВОРЧЕСТВО М. А. БУЛГАКОВА НА СТРАНИЦАХ ЖУРНАЛА «МОСКВА» 19

М. Н. Капрусова
ВЛИЯНИЕ РОМАНА М. БУЛГАКОВА «МАСТЕР И МАРГАРИТА»
НА ТЕКСТ РОК-КОМПОЗИЦИИ
«БАЛ У КНЯЗЯ ТЬМЫ» М. ПУШКИНОЙ (ГРУППА «АРИЯ») 22

М. Н. Капрусова
ИВАН БЕЗДОМНЫЙ М. БУЛГАКОВА КАК ВАРИАНТ ОБРАЗА ПРОРОКА 29

М. Н. Капрусова
ВЛИЯНИЕ РОМАНА М. БУЛГАКОВА «МАСТЕР И МАРГАРИТА»
НА ТЕКСТ РОК-КОМПОЗИЦИИ
«КРОВЬ ЗА КРОВЬ» М. ПУШКИНОЙ (ГРУППА «АРИЯ») 34

М. Н. Капрусова
СЦЕНА ПРОЩАНИЯ С МОСКВОЙ: НЕКОТОРЫЕ ЗАМЕЧАНИЯ
(РОМАН М.А. БУЛГАКОВА «МАСТЕР И МАРГАРИТА») 39

О. Ю. Осьмухина
ХРОНОТОП КВАРТИРЫ В МАЛОЙ ПРОЗЕ М. А. БУЛГАКОВА 43

В. Д. Серафимова
М. А. БУЛГАКОВ. ПРОБЛЕМАТИКА, ПОЭТИКА ПРОЗЫ.
РОМАН «МАСТЕР И МАРГАРИТА» 50

И. С. Урюпин
МАКАР ДЕВУШКИН КАК ЛИТЕРАТУРНЫЙ АРХЕТИП
(НЕСОБРАННЫЙ МИКРОЦИКЛ
«РАССКАЗОВ МАКАРА ДЕВУШКИНА» М. А. БУЛГАКОВА) 56

О. Е. Этингоф
РЕМИНИСЦЕНЦИИ ГРАЖДАНСКОЙ ВОЙНЫ
В РОМАНЕ «МАСТЕР И МАРГАРИТА» (ЕРШАЛАИМ И ВЛАДИКАВКАЗ) 60

О. Е. Этингоф
ЛЕКЦИЯ Е. Ф. НИКИТИНОЙ О М. А. БУЛГАКОВЕ 1969 г. 65

Издается
Русской
христианской
гуманитарной
академией

Адрес редакции:
наб. р. Фонтанки, 15,
комн. 505.
Санкт-Петербург,
191023

Тел. (812) 571-30-75
факс (812) 571-30-75
www.rhga.ru

ISSN 2307–6437

ACTA ERUDITORUM. 2018. Вып. 28.
СПб.: Изд-во Русской христианской гуманитарной академии, 2018.

Подписано в печать 20.08.2018. Формат 60×90 1/8.
Печать офсетная. Усл. печ. л. 9. Тираж 550 экз. Заказ № 803

Издательство РХГА
191023, Санкт-Петербург, наб. р. Фонтанки, д. 15.
Тел. (812) 310-79-29, факс. (812) 571-30-75

Отпечатано в типографии «Поликона»
190020, Санкт-Петербург, наб. Обводного канала, д. 199

УДК 821.161.1.09 +821(4).09

О. В. Богданова, Л. К. Оляндэр
Богданова Ольга Владимировна — доктор филологических наук, профессор
Санкт-Петербургского государственного университета,
olgabogdanova03@mail.ru;
Оляндэр Луиза Константиновна — доктор филологических наук, профессор
Восточноевропейского национального университета
имени Леси Украинки (Луцк, Украина),
olk32@ukr.net

ФОРМО- И СМЫСЛООБРАЗУЮЩАЯ РОЛЬ БАЛА В ХУДОЖЕСТВЕННОЙ СИСТЕМЕ РОМАНА М. БУЛГАКОВА «МАСТЕР И МАРГАРИТА» И ПОЭМЫ Ю. ТУВИМА «BAL W OPERZE»*

В статье через поэтику в компаративистическом аспекте анализируется формо- и смыслообразующая роль бала в художественной системе романа Булгакова «Мастер и Маргарита» и поэмы Ю. Тувима «Bal w operze» **(**«Бал в опере»). Рассматриваются типологические и индивидуальные особенности мировосприятия русского писателя и польского поэта. Характеризуются и осмысляются разнообразные изобразительные и выразительные возможности сцен сатанинского бала в раскрытии как социально-политической проблематики, так и бытийных проблем. Выявляются новаторские приемы организации хронотопа *бала.* Доказана художественно-философская содержательность *временипространства* (М. Бахтин). Установлены диалогические отношения между двумя произведениями.
Ключевые слова: бал, диалог, интертекстуализация, инфернальная фантастика, сатирический смех, формоструктурообразующая функция, структура, текст, трагедия, хронотоп, фильм-опера.

Bogdanova O. V., Oliander L. K.
SHAPE- AND SENSE- FORMING ROLE OF *BALL* IN THE LITERARY SYSTEM OF M. BULGAKOV'S NOVEL "MASTER AND MARGARITA" AND YU. TUVIM'S POEM "BAL W OPERZE"

In the article shape- and sense- forming role of the ball in the literary system of M. Bulgakov's novel "Master and Margarita" and Yu. Tuvim's poem "Bal w Operze" are analyzed through poetics in the comparative aspect. Typological and individual features of Russian writer and Polish poet are considered. Various depictive and expressive possibilities of the scenes of the satanic ball are described and interpreted in revealing both the socioal and political problems and the existential problems. The innovative methods of organizing the chronotope of the *ball* are revealed. The literary and philosophical content of time is proved (M. Bakhtin). Dialogue relations between two works are established.
Keywords: ball, dialogue, intertextualization, infernal fantasy, satirical laughter, shape-structure-forming function, structure, text, tragedy, chronotope, opera film.

Образ *бала*, который широко и разнообразно представлен как в русском, так и в мировом художественном творчестве, привлекал и продолжает привлекать критиков, историков, теоретиков литературы, искусство- и музыковедов. Анализ полученных результатов многостороннего освещения этой проблемы в трудах ученых требует специального рассмотрения, что не входит в нашу задачу. Целесообразно назвать лишь четыре свойства *бала*, выделенные учеными и проявляемые в системе художественного целого, которые имеют непосредственное отношение к его образу, созданному М. Булгаковым и Ю. Тувимом, и носят методологический характер: 1. сюжетообразующая роль бала (В. В. Набоков); 2. бал как часть культуры (Ю. М. Лотман); 3. хронотоп бала (А. В. Леонавичус); 4. мифологичность (Т. Н. Юрченко).

В. Набоков, анализируя роман Джейн Остин «Мэнсфилд-парк» (1814), подчеркивает жизненность смоделированной писательницей действительности и, погружаясь в ткань текста, не *разделяя* форму и содержание, сосредоточивает внимание на образе *бала* (глава 10, часть II), который определяет как «стадию в развитии сюжета», ибо «подготовка к нему сопряжена с разными переживаниями и поступками и дает новый толчок действию романа» [5, с. 25]. *Бал* интересует Набокова и как «новый эпизод, выявляющий характеры действующих лиц» [5, с. 25]. Те же моменты имеют место и в структуре романа «Мастер и Маргарита», и в поэме «Bal w operze», но с той разницей, что тут *бал* не просто *стадия в развитии сюжета*, а основное его звено.

Ю. М. Лотман детально рассматривает *бал* как часть дворянской культуры, обращая внимание на этикет и танцы, в т. ч. на «интимный», пользующийся «репутацией непристойного» вальс [4, с. 521–529]. Ученый, с одной стороны, нацеливает реципиента подходить к *балу* как к тексту с учетом исторического времени; а с другой — помогает увидеть булгаковский и тувимовский *балы* в зеркальном

* Исследование выполнено при финансовой поддержке РФФИ, проект «М. А. Булгаков: pro et contra. История и современное отношение к наследию Михаила Булгакова» № 18–012–00374.

Copyright © 2018

ракурсе по отношению к культуре в целом. Благодаря этому оба *бала* осознаются как явление *антикультуры*. В свете лотмановской концепции особенно ярко проступает значение того, что Большой бал Воланда открывается *вальсом*.

У Ю. Тувима *антикультурная* и антигуманная сущность правящих кругов выражена в сценах бала и на лексическом уровне. Поэт, создавая атмосферу Правительственного бала, групповые и индивидуальные портреты элиты общества, строит предложение на контрастных соединениях высокой и сниженной лексики: «Na talerzu Donny Diany / Ryczy wół zamordowany (На тарелке *Донны Дианы — рычит вол* убитый), / Dżawachadze, *prync* gruziński, / *Rwie* zębami *tyłek* świński, / *Szach Kaukazu*..» (Джавахадзе, *принц грузинский*), / *Рвет* зубами *задницу* свиньи, / Szach Kaukazu …Przez pomyłkę tknął widelcem / W cyc grafini Macabrini… (*Шах Кавказа*… по ошибке *ткнул* вилкой / В *сисю* графини Макабрини) и т. д.

А. В. Леонавичус ставит перед собой цель обобщающего характера — выявить «типологию частного хронотопа бала в русской литературе первой половины XIX в. и описать его основные сюжетные функции» [см.: 3].

Т. Н. Юрченко, устанавливая мифологичность пространства и времени бала, обращает внимание на то, что человек «попадает в другой мир, в иное измерение, обретая иное бытие», ибо *ночное время бала является мифогенным*, и *сакральным* [11, с. 10]. Под этим углом зрения видна не только соотнесенность художественно-философских смыслов, заключенных в образах *бала* у М. Булгакова и Ю. Тувима, но и раскрываются новые аспекты их видения и темы для исследования их мотивики через поэтику произведений. Например, интересно рассмотреть хронотоп «Великого бала у сатаны» как образ квазисада и его противопоставленность сакральности райского сада.

Все это подводит к решению той основной задачи, которая возникает при сопоставлении двух текстов — романа Булгакова «Мастер и Маргарита» и поэмы Тувима «Bal w Operze», и вызвано необходимостью охарактеризовать и осмыслить разнообразные изобразительные и выразительные возможности сцен *сатанинского бала* для раскрытия не только социальной и злободневной политической тематики, но и бытийных проблем. В связи с этим особенно важно установить общность гуманистических позиций Булгакова и Тувима, услышать созвучие их голосов, несмотря на имеющиеся существенные различия.

Основанием для сопоставления служат несколько факторов. Оба произведения были созданы почти одновременно — в конце 1930-х гг.: поэма «Bal w Operze» завершена до 1936 г., фабула «Мастера и Маргариты» сложилась (в третьей редакции) до 1936–1938 гг. С 19 сентября и до 13 февраля 1940, т. е. почти до самой смерти, Булгаков вносил в текст авторские правки [см.: 5, с. 304]. Оба писателя, используя фантастические инфернальные мотивы, описывая *бал*, которым *правит сатана*, трансформируют и обогащают — согласно своим замыслам — традиционный сюжет. И русскому, и польскому писателю инфернальная фантастика помогала не только глубоко проникнуть в реальность, в быт, но и поднять философский круг вечных вопросов — о Добре и Зле, о предательстве и о том, *что есть Истина*. Оба были в оппозиции к тоталитарному режиму, который установился в их странах накануне Второй мировой войны. Оба обратились к приёму карнавализации. И в обоих произведениях звучит смех.

Каждый из названных авторов создавал свою художественно-философскую модель действительности, узнавание конкретных реалий времени было исключительное. И не случайно в некоторых рецепциях и булгаковского романа, и тувимовской поэмы наблюдается определенная односторонность, которая ощутима: роман «Мастер и Маргарита» (особенно четко это проявляется в его экранизации) и поэма «Bal w Operze» чаще всего оцениваются как социальная сатира. Об этом свидетельствуют современные энциклопедические издания в России и Польше [13, с. 45], статьи с историческими комментариями (см. взгляд Ю. Гомулицкого [12, с. 664] и Б. Соколова [8, с. 198]).

Однако социальный ракурс не исчерпывает глубинного и многопланового содержания этих произведений, на что указывал Ч. Милош: «“Бал в Опере”, — писал он, — является чем-то большим, чем политическая сатира, несмотря на его тесные связи с местом и временем, в котором был сотворен» [см. подробно: 14].

Словосочетание *jest* ***czymś*** *więcej* благодаря своей неопределенности стимулирует необходимость конкретизировать понятие ***czymś*****,** раскрыть многозначность сцен и образов, что дает возможности, сопоставляя поэму «Bal w Operze» с романом «Мастер и Маргарита», выйти на тот уровень освоения содержания, который возникает в представлении реципиента благодаря осмыслению связей между текстами и *межтекстом* [6, с. 120].

Оба писателя выбрали местом действия столицу своей страны: Тувим — Варшаву, Булгаков — Москву. В обоих произведениях хронотоп выполняет одну из основных смыслообразующих функций — обрисовывает социальную и политическую ситуацию в государстве. Однако полного тождества между ними не наблюдается: различие — в самом характере типизации.

Варшавская картина Тувима была своеобразным портретом *choroj Europy* (больной Европы). Раскрывая диалектику образа Варшавы, Ч. Милош высказал мысль о том, что «город, в котором был дан бал, мог быть любой город» [10]. Говоря, что все конкретные детали создают точное обличие польской столицы, Милош одновременно утверждает, что ситуация в Варшаве накануне Второй мировой войны была типичной для всех европейских столиц.

В романе «Мастер и Маргарита» место действия обозначено самим Булгаковым — *Москва*. Но число

подмеченных и описанных деталей — в отличие от поэмы «Bal w Operze» — указывает на то, что ситуация в столице Советского Союза не была похожей на обстановку в европейских столицах.

Однако сближение просматривается на художественно-философском уровне сопоставляемых произведений, о чем свидетельствуют сами сцены сатанинских балов. Оба писателя раскрыли торжество антиценностей в человеческих душах, соблазняемых диаволом. Не однажды повторенные как рефрен слова из поэмы «Bal w Operze»:

Tak że wszystkich diabli biorą
diabli biorą
diabli biorą! [15, с. 512]

и

Wszystkich wszyscy diabli wzięli
diabli wzięli
diabli wzięli [15, с. 527],

— могут служить эпиграфом к двенадцатой (*diabli biorą!*), четырнадцатой и семнадцатой (*diabli wzięli!*) главам булгаковского романа — «Чёрная магия и её разоблачение», «Слава петуху!» и «Беспокойный день».

У Тувима действуют мелкие черти:

Hurra, panowie!
Malo, panowie!
Brawo, panowie!
I bac, bac!
Słońce na ziemi!
Człowiek na ziemi!
I krew na ziemi!
I bac, jazz!
I gra orkiestra
Z czterech rogów
Z czterech estrad
Z czterech rogów
IDE
OLO
A tancerzy diabli biorą!
[15, с. 525–526]

Ура, панове!
Мало, панове!
Браво, панове!
И бац, бац!
Солнце на земле!
Человек на земле!
И кровь на земле!
И бац, джаз!
И играет оркестр
С четырех углов,
С четырех эстрад,
С четырех углов
ИДЕ
ОЛО
А танцоров черти берут!
(подстрочник. — *Л. О.*)

У Булгакова — это Князь тьмы, «наделенный явными атрибутами Бога» [5, с. 156] сатана, который характеризуется словами из трагедии И.-В. Гете «Фауст», использованными в эпиграфе:

…так кто же ты, наконец?
— Я — часть той силы,
что вечно хочет
зла и вечно совершает благо [1, с. 10].

Тувимовский «Бал в Опере», — на что указывает уже само название, — главный объект-образ, с помощью которого воссоздается эпоха. Неслучайно сцены *бала* композиционно противопоставлены сценам из городской и сельской жизни и чередуются с ними: противопоставления свидетельствуют, что пока низы работают, верхи только делают вид, что пекутся об их благе. Поэт не соглашается с тем, что происходит. Занятые повседневными заботами, выращиванием хлеба, кормя всю страну, прежде всего тех, кто веселится за их счет на балу в опере, его герои не замечают, что вместо заработка получают обозы с нечистотами, которые вывозят из городов, в т. ч. из Варшавы. В раскрытии трагикомичных проявлений жизни важны сцены встречи двух видов обозов: обозов, которые идут в Варшаву с жизненно необходимыми продуктами, с обозами ассенизаторскими, что тянутся из неё в село. В этих сценах многозначно в сатирическом плане смешивается сакральное с его профанацией, что выражено в описании будничного раннего утра в Варшаве и ее предместьях:

Przez ul. Zdobywców,
Przez Annasza, Kaifasza,
Przez Siwą, przez św. Tekli
I Proroka Ezdrasza,

Przez Krymską, Kociołebską,
Przez Gnomów i przez Dziewic,
Przez Mysią, Addis-Abebską
I Łukasza z Błażewic,

Przez Czterdziestego Kwietnia,
Przez Bulwary Misyine —
Jadę za miasto wozy
Asenizacyjne
[15, с. 518]

Через ул. Победителей,
По Каиафа и Анны,
По Сивой, по Теклинской,
По св. Иоанны,

По Крымской, по Котлевской,
По Гномской, по Де́вичьей,
По Мышиной, Адис-Абебской,
По Луки из Блаже́вичей,

По Сто Пятого Марта,
По Бульварной, по Миллионной —
Едет за город обоз
Ассенизационный
[9, с. 365]

Булгаков использует такой же прием в своем романе. Но он акцентирует внимание не столько на смешивании, сколько на столкновении сакрального и профанного. Так, в частности, построена глава «Казнь» («Страта»).

Во имя разоблачительного пафоса оба писателя поставили в центр своих художественно-философских концепций *лживую идеологию*, раскрыли преступную роль «мастеров» пера: у Тувима — это журналисты, у Булгакова — писатели.

Тувим сконцентрировал и ярко представил деятельность журналистов, которые прикрывали обман *идеологией*, которая является одним из основных мотивов поэмы, тесно связанной с образом *бала*. О нем напоминают ритм и словосочетания *diabli brali (черти взяли)*:

Rozmyślając głęboko nad rolą
Dziennikarze szybko pisali:
– ideolo — ideolo — ideolo —
A tancerzy w hucznej sali
Jeszcze ciągle diabli brali
diabli brali
diabli brali
[15, с. 522].

Трижды повторенные слова *ideolo* и словосочетание *diabli brali* можно прочитать и так: *черти взяли б такую идеологию.* Сатирическая направленность поэмы призвана раскрыть лживость социально-политической жизни общества, и в приведённой строфе это реализуется благодаря контрастному сопоставлению сцен: с одной стороны, журналист, который пишет, а с другой — те, что танцуют на балу в опере. Само по себе предложение: *Rozmyślając głęboko nad rolą* / *Dziennikarze szybko pisali*, — нейтрально, но, сопоставление через противительный предлог ***a*** в предложении *tancerzy w hucznej Sali / Jeszcze ciagle diabli brali,* создает комический эффект: *Rozmyślając głęboko — ciagle diabli brali*. Иначе «черти в своих сетях держали и журналистов». В русском переводе Д. Самойлова эта строфа звучит так:

Рассуждая об этой роли
Борзописцы усердно писали:
«Идеоло-идеоло-идеоло»,
А танцоров в гулкой зале
Все усердней черти брали
черти брали
черти брали…
[9, с. 370]

На первый взгляд, перевод Самойлова точен, а на самом деле точность его относительна. Переводчик сместил акценты, упростил смыслы и в определенной мере изменил ироническую тональность фрагмента, заменив нейтральное слово *Drziennkarze* (*журналисты*) на экспрессивно-ироничное *борзописцы* [10, с. 108], а *ciągle* (беспрерывно, постоянно, всегда) — на *усердно*, убрал ступеньки оборота *diabli brali* (*черти брали*). Из поля зрения исчезла та часть журналистов, которая искренне верила в пропагандируемые идеологические ценности и, серьезно рассуждая о них, даже не догадывается, что их пером водит бес; исчез и признак *постоянности*, характерный для понятия *ciągle*, с которым черти смешивали поступки людей, и *протяжности* дьявольского искушения во времени. Вместо этого переводчиком подчеркнуто рвение чертей, что у Тувима выражено троекратным повтором, размещением на ступеньках. Ступеньки у польского поэта — содержательны и обозначают бесконечность и последовательность падения в ад: человечество сходит с одного уровня на другой, со ступеньки на ступеньку, ниже и ниже.

В изображении бала у Тувима есть характерное отличие: поэт придает большое значение описанию еды, точнее, обжорству. Эти сцены соответствуют тем сценам, которые содержатся в произведениях эпохи Ренессанса, в частности в «Народной книге о докторе Фаусте», где герой одержим жаждою познания мира, сущности и полноты жизни. Ему важно —

> «путешествовать так путешествовать. Для него это значит побывать везде… <…> Так и во всем остальном — в удовлетворении и духа и плоти. Если Фауст садится есть, так он ест и пьет со своими приятелями все, что только вообще когда-либо и где-либо подавалось за столом, в неограниченном количестве. <…> Есть так есть — за всех; пить так пить — за всех; блудить так блудить; мучиться так мучиться — всеми адскими муками» [2, с. 77].

Ничего подобного не происходит с персонажами Тувима, натурами не широкими, а мелкими, которые несут на себе отпечаток окончательного вырождения. *Бал в опере* местами напоминает шабаш ведьм. Как известно, Булгаков тоже хотел его изобразить, но потом отказался от этого намерения и не поместил сцены с едою в текст. *Шабаш* был заменен на *Великий бал* с торжественным приёмом у *сатаны*.

Булгакова с Тувимом сближают мысли о постоянстве человеческих соблазнов: сцены бала подтверждают это. Однако русский писатель поднимает проблему в онтологическом аспекте. У него сама возможность дьявольских соблазнов опирается на неизменность человеческой души, в чём и убеждается Воланд во время сеанса черной магии: «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, или из бронзы или золота» [1, с. 126].

Воланд вроде бы снисходительно относится к такой слабости людей, а Булгаков — нет. Писатель видит в этом одну из причин исторической трагедии. Жажда денег, которая развращает человека, лицемерная идеология ярко выражены и Булгаковым, и Тувимом. Однако к изображению власти денег и идеологии в романе «Мастер и Маргарита» и в поэме «Bal w Operze» авторы соотносятся и по-разному, и сходно.

В отличие от тувимовского бала булгаковский *Великий бал у сатаны* представляет собой кульми-

национный эпизод, к которому стягиваются линии предыдущих двадцати двух главок и от которого идут линии девяти последующих глав-развязок.

У Тувима же черти, посещая бал, начинают им управлять. Образ *бала* предстает синонимом самой жизни, с ее абсурдом.

У Булгакова бал устраивает сам сатана, куда собираются все преступники мира, многие из которых могут быть сопоставлены с теми, кто собрался в Варшаве накануне войны на балу в опере. И обе сцены вследствие ассоциативной интертекстуализации вызывают в памяти песенку Мефистофеля из оперы Шарля Гуно «Фауст»*:* «Сатана там правит бал, там правит бал / Сатана там правит бал, там правит бал…»

Голос Тувима обращен к народу, который он не идеализирует, но в который верит. Булгаков тоже питает надежды на здоровые стороны человеческой натуры. Не случайно замечание П. Палиевского:

> «…обращен роман все-таки больше всего к тому, над кем автор долго и неутешительно смеется — к Ивану Николаевичу Понырeву, бывшему поэту Бездомному. <…> Он возвращает себе собственное имя и от Бездомного начинает понимать, что существует дом, свое, через дом соединяющийся с общечеловеческим — с историей, которую он избрал себе специальностью (“сотрудник Института истории и философии”, сказано там), что есть народ в этой истории, составивший и создающий его имя среди бесчисленных других, словом, есть то растущее целое, которое не в силах разложить никакие Коровьевы и Воланды. Понятно, что этот переход едва намечен. Он и не мог быть иным. От превращения Бездомных и Понырeвых слишком много зависит, чтобы автор мог отнестись к этому несерьезно» [7, с. 119].

Из сопоставления булкаковской и тувимовской позиций, нашедших свое выражение в рассмотренных произведениях, можно заключить, что оба писателя стремились пробудить народ, раскрыв ему глаза на то, что происходит не только вокруг него, но и в нем самом. Сравнение сцен бала, воспроизведенных Булгаковым и Тувимом, расширяет возможности оттенить содержание произведений. Опираясь на мысль Р. Нича о том, что широкое понимание межтекстовости приводит к существенным последствиям в восприятии предмета исследования [6, с. 119–121], — в данном случае это тувимовский *бал в опере* и булгаковский *бал у сатаны*, — необходимо акцентировать внимание на рядоположении обоих сцен, что расширяет возможности более ясно увидеть своеобразные и типологические черты изображенного писателями мира, и, как следствие, создает условия для более глубокого понимания гуманистической направленности творчества писателей.

ЛИТЕРАТУРА

1. Булгаков М. А. Мастер и Маргарита. М.: Высш. школа, 1989. — 559 с.
2. Волков И. Ф. Творческие методы и художественные системы. М.: Искусство, 1988. — 253 с.
3. Леонавичус А. В. Хронотоп бала в русской литературе (к истокам традиции) // Новый филологический вестник. М., 2015. № 4 (35). — С. 32–46.
4. Лотман Ю. М. Пушкин. СПб.: Искусство, 1995. — 257 с.
5. Набоков В. В. Лекции по зарубежной литературе // https://www.e-reading.club/book.php?book=115221
6. Нич Ришард. Світ тексту: постструктуралізм і літературознавство. Львів: Літопис, 2007. — 316 с.
7. Палиевский П. В. Последняя книга М. Булгакова // Наш современник. 1969. № 3. С. 116–119.
8. Соколов Б. В. Булгаковская энциклопедия. М.: Локид; Миф, 1997. — 592 с.
9. Тувим Ю. Стихи. М.: Худож. лит-ра, 1965. — 415 с.
10. Словарь русского язика: в 4 т. / ИЯ АН СССР; под ред. А. П. Евгеньевой. — 2-е изд., испр. и доп. М.: Русский язык, 1981. — 649 с.
11. Юрченко Т. Н. Мифологема бала в русской литературе 20–40-х XIX в. Автореф. … канд. филол. наук. Специальность 10.01.01. Горно-Алтайск, 2001. — 17 с.
12. Gomulicki Ju. Człowiek-wiersz, czyli o Julianie Tuwimie // Tuwim Ju. Nowy wybór poezji. Warszawa: PIW, 2002. — 706 s.
13. Literatura polska. Encyklopedia RWN. Epoki literackie, prądy i kierunki, dzieła i twórcy. Warszawa: Wydawnictwo naukowe PWN, 2007. — 862 s.
14. Miłosz Czesław. «Bal w Opierze». Apokalipsa według Juliana Tuwima // http://wyborcza.pl/1, 75475,327994.html?as=6&startsz=x
15. Tuwim Ju. Bal w Opierze // Nowy wybór poezji. Warszawa: PIW, 2002. S. 505–528.

УДК 82–21

О. В. Богданова, Н. С. Цветова
Богданова Ольга Владимировна — доктор филологических наук, профессор Санкт-Петербургского государственного университета,
olgabogdanova03@mail.ru
Цветова Наталья Сергеевна — доктор филологических наук, профессор Санкт-Петербургского государственного университета,
cvetova@mail.ru

АЛЛЮЗИИ «МАСТЕРА И МАРГАРИТЫ» М. БУЛГАКОВА В РОМАНЕ В. ПЕЛЕВИНА «ЧАПАЕВ И ПУСТОТА»*

В статье проводится последовательное сопоставление культового романа М. Булгакова «Мастер и Маргарита» и современного постмодернистского романа В. Пелевина «Чапаев и Пустота». На основе сравнения сюжетно-композиционной структуры, сопоставления образно-персонажной системы, сравнения хронотопа и нарративного вектора, рассмотрения поэтико-аксиологического уровня выявляются «архетипические» черты двух романов, устанавливается линия преемственности текстов, уточняются классификационные основания для маркирования постмодерна как течения в актуальной русской прозе.
Ключевые слова: история русской литературы XX в., М. Булгаков «Мастер и Маргарита», В. Пелевин «Чапаев и Пустота», типология, сопоставление.

Bogdanova O. V., Cvetova N. S.
ALLUSIONS OF “THE MASTER AND MARGARITA” by M. BULGAKOV IN THE NOVEL OF V. PELEVIN “CHAPAEV AND EMPTINESS”

The article presents a consistent comparison of M. Bulgakov’s cult novel “Master and Margarita” and V. Pelevin’s modern postmodern novel “Chapaev and Emptiness”. Based on the comparison of the plot-composite structure, imagery and characters system, comparison of the chronotope determines the general and typological features of the texts. When considering the poetic-axiological level, the “archetypal” features of the two novels are revealed, the line of continuity of texts is established. The article specifies the classification of the grounds for postmodernism as a current in contemporary Russian prose.
Keywords*:* history of Russian literature of the twentieth century, M. Bulgakov novel “Master and Margarita”, V. Pelevin novel “Chapaev and Emptiness”, typology, comparison.

Роман М. Булгакова «Мастер и Маргарита» стал в русской культурной действительности романом XX века, влияние и воздействие которого на последующее развитие отечественной литературы несомненно. Очевидно, что и современная русская проза испытывает влияние булгаковского текста. Другое дело, что постмодернистское приятие текста романа Булгакова иное, чем просто следование традиции или отталкивание от нее. Писатели-постмодернисты *играют* с текстами предшественников, играют сознательно и намеренно.

Особое место в современной русской литературе занимает творчество Виктора Пелевина и, в частности, его роман «Чапаев и Пустота» (1996), который со всей очевидностью несет на себе печать булгаковского претекста. При этом следует отметить, что в отличие от современных писателей постмодернистов ранний Пелевин более других писатель прозаик «классический» и «традиционный», и менее других «постмодерный». Проявляется это прежде всего не на уровне приема (использование/неиспользование условности, привнесение/непривнесение фантастики, следование/неследование иронич-ности и гротесковости и др.), а на уровне традиционной *смыслосодержащей* составляющей текста, на уровне философского осмысления мира, которое традиционно предлагалось (и предлагается) русской литературой.

На связь Пелевина с Булгаковым уже указывала критика, и Пелевин заметил по этому поводу: «”Мастер и Маргарита” как любой гипертекст обладает таким качеством, что сложно написать что-либо приличное, что не походило бы на “Мастера и Маргариту”. Причина, видимо, в том, что тексты эти отталкиваются от одной и той же ситуации и выносят один и тот же приговор, потому что другой был бы ненатурален» [3].

Подобно тому, как это делает Булгаков, предпосылая «Мастеру и Маргарите» эпиграф о сопричастности добра и зла, так и Пелевин уже в эпиграфе к роману задает философскую установку тексту: «Глядя на лошадиные морды и лица людей, на безбрежный живой поток, поднятый моей волей и мчащийся в никуда по багровой закатной степи, я часто думаю: где Я в этом потоке? (Чингиз Хан)» [1, с. 6]. Причем постановка эпиграфа перед текстом «Пре-

* Исследование выполнено при финансовой поддержке РФФИ, проект «М. А. Булгаков: pro et contra. История и современное отношение к наследию Михаила Булгакова» № 18–012–00374.

дисловия», «созданного» Урганом Джамбоном Тулку VII, «Председателем Буддийского Фронта Полного и Окончательного Освобождения (ПОО(б))» [1, с. 7], опосредует весь текст романа (в т. ч. и предисловия), эксплицируя художественность их совокупной природы и изначально актуализируя интонацию вопроса, фактически соприкасаясь с пилатовско-булгаковским «Что есть истина?». И тогда в самом обобщенном и упрощенном виде итог романа есть постижение Истины, осознание своего места («где я?») в этом мире, проникновение в смысл бессмертия (смерти и бессмертия) героями.

Главным персонажем романа Пелевина (с точки зрения сюжетной структуры текста) становится герой по имени Петр Пустота. Именно он ищет ответы на «проклятые» и «вечные» вопросы бытия. Но так как по сюжету романа он оказывается Учеником относительно Учителя, то и в заглавии романа он значится вслед за Чапаевым, тем самым подчеркивается не сюжетная, но идейная роль образа Учителя (из интернет-интервью Пелевина известно, что первоначально роман должен был называться «Василий Иванович Чапаев» [3]).

Роман Пелевина имеет причудливую форму и построение, которые можно отнести на счет преднамеренного постмодернистского повествовательного хаоса. Но если положиться на сопоставительные связи с Булгаковым, то можно констатировать, что изысканная форма романа современного прозаика опосредована булгаковским претекстом. Косвенным (но и самым очевидным) подтверждением этого положения может служить структурно-композиционный прием «переключения» глав, переход из одного времени в другое: вслед за Булгаковым Пелевин финальные строки предшествующей главы делает началом последующей, через имитацию сходства констатирует разность, позволяет наррации плавно перейти к иному хронотопу, к иным событиям.

Действие романа Пелевина структурно размещено в двух временных пластах: 1918–1919 гг. и 1990–1992 гг. Но этим хронотоп не исчерпывается: по дате, стоящей в конце «предисловия», роман-мемуар был написан в Кафка-юрт в 1923–1925 гг. А галлюцинирующее сознание Петра Пустоты и душевнобольных из 17-й образцовой психбольницы города Москвы свободно перемещается в вечность — что в стилистике романа Пелевина означает в «никуда» или в «никогда». Иными словами — герои Пелевина существуют единовременно в нескольких темпоральных пластах и в нескольких разнородных ипостасях. Для Петра Пустоты: он комиссар дивизии Чапаева (ориентировочный хронотоп 1918–1919 гг.), он же душевнобольной из палаты № 7 (хронологически примерно 1990-е гг.) и он же поэт-декадент, по кафе-кабаре «Музыкальная табакерка» знающийся с Брюсовым, Блоком, Ал. Толстым, Маяковским, Бурлюком. Наконец он же — тот, кто взял себе имя убитого им гимназического приятеля Фанерного (фон Эрнена). Причем все экспликации героя-симулякра (и других романных героев-симулякров — Анны, Котовского, героев-сопалатников из Склифосовского и, несомненно, Чапаева) по-постмодернистски разновалентны и равновероятны. И если вернуться к положению о коннективной зависимости романа Пелевина от текста Булгакова, то «вторичность» перевоплощений пелевинских героев очевидна: персонажи Пелевина по-постмодернистически булгаковские.

Подобно тому, как писатель-сатирик избирает композиционным приемом организации текста трехчастную структуру, базирующуюся на хронотопе современности, истории, вечности, так и Пелевин моделирует его мир в той же пространственной точке — Москва — и парцеллирует события на трех временных уровнях: история (революционные события 1910-х гг.), современность (время «перестроечных» 1990-х) и вечность (в терминологии романа «никогда» и «всегда»). Троичная система романа в обоих случаях становится фундаментом художественного истолкования действительности, опорой в поиске вселенской гармонии, истины и себя.

Первоначально кажется, что временные соответствия романов таковы:

Булгаков «Мастер и Маргарита»	Пелевин «Чапаев и Пустота»
Современность Москва 1930-х гг.: линия Мастера и Маргариты, Бездомного, Берлиоза, обитателей психбольницы	Современность Москва 1990-х гг.: линия Петра и обитателей психбольницы
История линия Иешуа и Понтия Пилата; Левий Матвей	История линия Чапаева, Фанерного, Анны, Котовского
Вечность линия Иешуа; линия Воланда и его креатуры	Вечность линия Чапаева, линия барона Юнгерна

Однако роман Пелевина предлагает и другое видение времен, когда за основу событийного ряда может быть взята не современность 1990-х годов, а современность 1910-х, а 1990-е в таком контексте оказываются историей будущего, которую провидит герой Петр Пустота.

Булгаков «Мастер и Маргарита»	Пелевин «Чапаев и Пустота»
Современность Москва 1930-х гг.: линия Мастера и Маргариты, Бездомного, Берлиоза, обитателей психбольницы	Современность Москва 1910-х гг.: линия Чапаева, Фанерного, Анны, Котовского
История линия Иешуа и Понтия Пилата; Левий Матвей	История будущего линия Петра и обитателей психбольницы
Вечность линия Иешуа; линия Воланда и его креатуры	Вечность линия Чапаева, линия барона Юнгерна

Таковая корректировка хронотопа в пелевинском тексте в большей мере отражает романные константы, и доказательством тому служит предисловие Ургана Джамбона Тулку VII (датированное 1925-м г.), которое фокусирует временную привязку к 1910–1920-м гг. А если согласиться с этим допущением, то последнее соотношение временных пластов становится в большей степени булгаковским, т. к. «история» у Булгакова *угадана* Мастером в творчестве, в воображении, «история» у Пелевина *угадана* Петром во сне (другое дело, что у Булгакова история — прошлое, у Пелевина — будущее).

В обоих романах связующим звеном трех хронотопических уровней служит единый связующий образ (у Булгакова — Воланд, у Пелевина — Чапаев). В обоих случаях этот фантасмагорический «сквозной» персонаж не становится непосредственным участником событий «истории» (Воланд только *говорит* о своем присутствии во время событий в Ершалаиме, Чапаев лишь *говорит* о сновидениях Петра). Слияние-соприкосновение времен происходит у Булгакова — через посредство мира сатаны (неслучайно первоначальные варианты названия романа были связаны с образом Воланда — «Князь тьмы», «Копыто консультанта», «Черный маг» и др.), у Пелевина — через образ мистического Чапаева (именем котрого и должен был первоначально называться пелевинский роман). Постижение коннекции времен доверено у Булгакова — Мастеру, у Пелевина — Петру Пустоте. Сопоставимость героев (обеих персонажных пар) заставляет внимательнее приглядеться к образной системе романов.

Персонажная система романа Булгакова создается сюжетными парами героев: Мастер / Бездомный, Берлиоз / Бездомный, Иешуа / Левий Матвей, Иешуа / Понтий Пилат, Воланд / Иешуа, Воланд / Мастер, Воланд / Маргарита, Стравинский / больные.

Персонажная система текста Пелевина формируется сюжетными парами героев: Чапаев / Пустота, Чапаев / Анна, Чапаев / Котовский, Чапаев / Юнгерн, Тимур Тимурыч / больные.

Понятно, что все они (в той или иной мере) варьируют одну и ту же — архитипическую — пару «Учитель / Ученик». Их ролевая функция эксплицирована. И первой среди этих пар может быть рассмотрена «высшая» пара-параллель — «Воланд // Чапаев».

Как известно, лик сатаны лишен определенности, он динамичен и трансформативен. В романе Булгакова Воланд многолик, его миссия и его черты нередко трансформируются (в качестве реалистической «мотивировки» — не всегда сами черты, сколько обывательское представление о них). Воланд даже внешне выглядит по-разному — у него внешность то профессора, то гипнотизера, то артиста. Столь же неоднозначен и многолик образ и личность романного Чапаева. Чапаев у Пелевина — то интеллигент-декадент, то командир «рубаха парень», то факир, то «печальный дух» эпохи. На дьявольское начало образа Чапаева указывает слух (оценка=уверенность) сослуживцев по дивизии, которые полагают, что командир продал «душу дьяволу» [1, с. 318]. И писатель, начиная со сцены появления Чапаева в романе, не маскирует инфернальных черт персонажа.

Черты внешности героев, их амуниция едва ли не детально совпадают. Например, оба они — и Воланд, и Чапаев — обладатели шпаг. У Булгакова на шпагу же опирается Воланд во время Великого бала, как кажется Бездомному на Патриарших прудах, трость Воланда превращается в шпагу. У Пелевина Чапаев владеет необыкновенной шпагой, в блеске ее стали герой может разглядеть (или показать) невидимое. Всеведение и всевидение Чапаева задано у Пелевина изначально, так же как и у Булгакова. Сверхъестественными возможностями наделены оба героя, хотя проявления их способностей имеют различный формат.

Инспекцию жителей Москвы Воланд осуществляет посредством сеанса черной магии в Театре варьете. Не в театре, но в больнице почти магические «сеансы» проводит (мелкий) «двойник» Воланда=Чапаева, врач образцовой 17-й психбольницы Тимур Тимурович. Причем в значение слова «сеанс» Пелевин вкладывает отчасти и непосредственную кинематографическую слагаемую, т. к. участником медицинского (больничного) «сеанса» становятся киногерои Шварценеггер и «просто Мария». «Дьявольские» портретные черты персонажей проступают — традиционные неправильности, асимметрия лица, отсутствие (или дефект) одного из глаз (как

в Шварценеггере, так и в Марие, сочетая в себе инфернальное вневременное и технологическое актуальное). А визуальный образ булгаковского слова «faland» (как известно, имя булгаковского Воланда корнями восходит к *нем.* «faland» — лукавый, обманщик) находит свое отражение в фаллической образности пелевинского «сеанса» Тимура Тимуровича (специально оговоренная антенна в виде фаллоса). Усилителем «волондова» начала в сеансах, проводимых Тимуром Тимуровичем, становится использование гипноза, как известно, у Булгакова послужившего для московских обывателей рациональным объяснением иррациональной сущности «сеанса» в Театре-варьете.

Другая сопоставимая романная пара — Мастер / Петр Пустота. У Булгакова герой — историк, прежде работавший в музее, сделавшийся писателем и поэтом (как известно, в ранней редакции «Мастера и Маргариты» герой именовался Поэтом). У Пелевина — герой поэт и писатель, сделавшийся историком (традиция философского романа — герой-поэт, герой-писатель, герой-мыслитель, ибо, по Новалису, «поэт постигает природу лучше, чем разум ученого»). Эта пара героев становится точкой соприкосновения всех линий хронотопа: прошлого, настоящего и будущего, Ершалаима и Москвы (у Булгакова), Москвы 1910-х и Москвы 1990-х (у Пелевина).

Оба романных героя — во многом персонажи (авто)биографические: реальный сожженный роман Булгакова воссоздан Мастером в художественном тексте. Буддийские истины Петра Пустоты освоены самим Пелевиным на Тибете. М. А. Булгаков — Мастер, Пелевин — Петр Пустота. Знаменитый «засаленный и вечный колпак» Мастера — предмет внешнего облика самого Булгакова. Название следующего романа Пелевина — «Generation “П”», понимаемое и интерпретируемое как «поколение Пелевина».

Сходство обстоятельств: постижение Истины в обоих случаях оказывается возможным «через посредство» психического заболевания, больницы и докторов — Стравинского у Булгакова и Тимура Тимурыча у Пелевина. Более того, видения-сны Петра Пустоты столь же реальны, как и роман Мастера (напр., Володин — не только сопалатник Петра, но один из героев сцены с Черным Бароном, бароном тьмы).

Идеалистическая философия обоих писателей (и героев) зиждется на учении Иммануила Канта, упоминаемого у Булгакова и не эксплицированного, но «растворенного» в тексте Пелевина.

«Бритый» Мастер (первое появление) оттеняет восточную, буддистскую «бритоголовость» пелевинских персонажей. Пелевинский парадокс: все есть ничто, нигде — везде, музыка = тишина — кажется, «очень буддийским», постмодерным. Но в том же ключе рассуждает и Маргарита, когда обещает Мастеру: «Слушай беззвучие <…> слушай и наслаждайся тем, чего тебе не дали в жизни, — тишиной <…>»

Симптоматично, что применительно к роману Булгакова можно говорить «Поэзия — это кокаин!..» [1, с. 308], и то же всецело (и буквально) приложимо и к роману Пелевина.

Обретение Мастером покоя вместе с возлюбленной Маргаритой («Беречь твой сон буду я», — говорит Маргарита) символизирован переходом через Лету, через реку забвения, у Булгакова через ручей («…в блеске первых лучей миновали ручей и двинулись по песчаной дороге»; «память Мастера, беспокойная, исколотая память стала потухать…»). У Пелевина постижение героем истины, обретение истинной свободы достигается также в пределах реки, воды, у Пелевина это река УРАЛ (не природный Яик), но «условная река абсолютной любви».

«Долевое участие» следующей персонажной пары — Иешуа / Юнгерн («черный барон») — в пространстве обоих текстов локализовано и ограничено: как Иешуа появляется в романе Булгакова на один день, так Юнгерн у Пелевина — на одну ночь. Можно предположить, что именование героя Пелевина — «*черный барон*» — (отчасти) ведет свое происхождение от компиляции булгаковских выражений «князь тьмы» и «черный маг», рядом с которым появляется и становится участником событий *барон* Майгель. Хотя с очевидностью опирается на историческую личность барона Унгерна, одной из самых таинственных и «культовых» фигур Гражданской войны.

Подобно тому, как Воланд у Булгакова имеет свою креатуру, так у пелевинского Чапаева есть своя свита, в которой значатся Анна, Петр, Котовский, водитель броневика, отчасти Фурманов.

Допустимое сопоставление обнаруживается и в паре Коровьев / Анна. Если Коровьев-Фагот и кот Бегемот буквально «соткались из воздуха» у Булгакова, то рождение яви и ликов у героя Пелевина (хотя и может иметь реалистическую мотивацию) происходит из загадочного тумана.

Даже образ «нехорошей квартиры» находит свою параллель в романе Пелевина: квартира Фанерного, куда был приглашен Петр Пустота, стала по-настоящему «нехорошей» (по-булгаковски) квартирой, т. к. именно здесь Петр совершил преступление (убил фон Эрнена). Здесь же неожиданным и странным образом появляется Чапаев, не говоря уже о «трансформации» (перемене имени и сферы деятельности), которая происходит с самим Петром Пустотой. И подобных деталей-перекличек множество.

Для современной русской литературы постмодернистской ориентации характерно отталкивание (негативное противостояние) от философской структуры мира, предложенной традиционной христианской философией: Рай = верх, ад = низ, вектор направленности соответственно вертикален и устремлен к небесам. Современные постмодернисты более тяготеют к буддистской интерпретации мироздания, в самом общем смысле сводимой к приятию всего в мире, равновеликости и равнополезности добра

и зла, деиерархичности вселенной. И, на первый взгляд, здесь кроется принципиальное противоположение между романами Булгакова и Пелевина. Но это обманчиво. Фактически Булгаков едва ли не первым в русской литературе своим романом посягает на христианскую иерархию небесно-положительного начала Христа и адско-негативную интенцию сатанинского начала, Булгаков едва ли не первым уравнивает значимость двух противоположных и противонамеренных начал, узаконивает их равновесие и мирение (ср. Б. Соколов: «Нетрадиционность Воланда проявляется в том, что он, будучи дьяволом, наделен некоторыми явными атрибутами Бога» [2, с. 173]). Иными словами, роман Булгакова полемичен к традиционному прочтению христианской философии, он нивелирует их разновекторность, условно говоря, приоткрывает дверь восточной традиции, на философском уровне предуведомляя о приближении постмодернистских взглядов конца XX века. И это одна сторона проблемы: Булгаков в движении с запада на восток. Другая сторона — Пелевин, который, кажется, пишет первый русский «буддистский» роман, но на самом деле остается истинным христианином, приверженцем этико-эстетической стороны православного мировидения (хотя герой Пелевина и говорит о своем «католическом воспитании» [1, с. 319]). Пелевин стилизует свое повествование под буддистскую притчу, но генетически близкое писателю христианство обнаруживает себя на различных уровнях: христианская троица дает себя знать в структуре романа, в организации системы образов, в «троекратности» осознания действительности, в этико-эстетических константах и др. Тем самым Пелевин продолжает традицию философского осмысления действительности по-булгаковски: при внешнем приближении к восточной традиции, на самом деле, продолжает традицию булгаковского (нео-христианского) дуализма добра и зла. Пелевин пишет христианский роман в буддистских одеждах, тем самым знаменуя деиерархическое пересоздание православной мифофилософии в художественную философию постмодерна.

Таким образом, Пелевин может быть назван последовательным продолжателем традиций Булгакова. Постмодернизм оказывается не менее созвучен творчеству Булгакова, чем творчеству Пелевина, неслучайно некоторые современные исследователи и критики ведут начало постмодернистского летоисчисления в т. ч. от Булгакова.

ЛИТЕРАТУРА

1. Пелевин В. Чапаев и Пустота. Желтая стрела. — М.: Вагриус, 1999. — 486 с.
2. Соколов Б. Булгаков. Энциклопедия. — М., 2003. — 573 с.
3. Транскрипт IRC-конференции с Пелевиным // URL: http: // zhurnal. rinet. ru: 8084 / slova/ pelevin/ psyhat. htm (дата доступа 12.02.2018)

УДК 82.1

К. Д. Гордович
Гордович Кира Дмитриевна — доктор филологических наук,
профессор Высшей школы печати и медиатехнологий
Санкт-Петербургского государственного университета промышленных технологий и дизайна,
grdvkda@mail.ru

СМЕРТЬ ПЕРСОНАЖА В СЮЖЕТАХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ М. ГОРЬКОГО, Е. ЗАМЯТИНА, М. БУЛГАКОВА*

В произведениях М. Горького, Е. Замятина, М. Булгакова часто изображается смерть персонажей. Она может быть неожиданной и случайной, может восприниматься как наказание или как выход из неразрешимой ситуации. Среди героев есть и те, кто добровольно сам расстается с жизнью, и те, кто посягает на жизнь других. Анализ эпизодов смерти персонажей позволяет выявить особенности авторского подхода. В отношении литературных героев к смерти (своей и чужой) обнаруживается их уровень самосознания, способность к самооценке.
Ключевые слова: смерть, самоубийство, убийство, осмысление, выход, бунт

Gordovich K. D.
THE DEATH OF A CHARACTER IN NARRATIVES OG MAXIM GORKY, YEVGENY ZAMYATIN, MIKHAIL BULGAKOV

The works of Maxim Gorky, Yevgeny Zamyatin, Mikhail Bulgakov frequently feature the death of their characters. It can be sudden and accidental, or can be considered punishment or an escape from an irresolvable situation. Some characters voluntarily part from life, some make attempts on the life of another. Analysing episodes of the death of characters underlines the peculiarities of the authors' approaches. In the characters' attitude to death (their own and that of others) we see their level of self-awareness and their aptitude for self-identity.
Keywords: death, suicide, murder, perception, escape, revolt

Насколько правомерно объединять в одной работе столь разных писателей? В 1892 году, когда началась литературная биография Горького, Замятин вступил в школьный возраст, а Булгаков только родился. При всем различии происхождения, образования, жизненного опыта, их объединяет «еретичество», которое проявлялось и в особенностях обращения к образам Бога и дьявола, и в отношении к существующему миропорядку, и, в частности, в изображении смерти. Еретичество в данном случае рассматривается не как религиозное понятие, а как инакомыслие, бунт против общепринятого. Каждый из трех писателей говорил о своем «еретичестве», о своем противостоянии власти.

Горький до начала творчества познал изнанку жизни, прошел трудовую школу, близко сталкивался с людьми, выброшенными на «дно», понял значение книги как источника знаний и ограниченность этого знания. Главный постулат, вынесенный из жизненного «университета» — человека создает его сопротивление окружающей среде. Отсюда и интерес ко всякому бунту, любой форме несогласия, протеста. В очерке на смерть В. И. Ленина Горький не побоялся писать о своем «органическом отвращении к политике» [7, с. 419]. Несмотря ни на что, он был убежден в фантастической талантливости русского народа. И он же расплачивался в конце жизни за «золотую клетку» отказом от права на еретичество, от права на несогласие с властью.

Замятин — сын священника, инженер-кораблестроитель — пришел в литературу как сатирик с повестями о русской провинции. Его творческий путь после революции — путь независимого художника, создавшего антиутопическую модель государства, образы мечтателей и обывателей, людей ярких и серых, бунтарей и послушных. В программной статье 1921 года «Я боюсь» он сформулировал требования, необходимые для существования подлинной литературы: «…настоящая литература может быть только там, где ее делают не исполнительные и надежные чиновники, а безумцы, отшельники, еретики, мечтатели, бунтари, скептики» [16, с. 352].

Булгаков — сын профессора Духовной академии, врач — пришел в литературу сложившимся человеком. Именно в литературе он, видимо, надеялся сохранить личную свободу и независимость в мире, раздираемом войнами и революциями. И его постигла та же неудача. Об этом он пишет в письме Сталину в мае 1931 года, оценивая свое положение в отечественной литературе:

> «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» [3, с. 455].

Выбор аспекта для анализа связан не столько с выражением прямого еретичества авторов в их

* Исследование выполнено при финансовой поддержке РФФИ, проект «М. А. Булгаков: pro et contra. История и современное отношение к наследию Михаила Булгакова» № 18–012–00374.

Copyright © 2018

отношении к смерти как событию сакральному. Обращает на себя внимание частотность эпизодов, изображающих смерть персонажа. Эти эпизоды играют важную роль в развитии сюжета, но еще значимее они для выявления мировосприятия и героев, и автора. Рассмотрим различные варианты изображения смерти в творчестве трех писателей — самоубийства, убийства, смерти неожиданные, неосмысленные, смерть как итог жизни.

У раннего Горького смерть присутствует во многих произведениях. Иногда важен сам факт смерти, в других случаях — то, как расстается с жизнью герой, в третьих — реакция на случившееся. Самоубийство совершает разочарованный в жизни Коновалов. С известия об этой смерти и начинается рассказ, но мысль о слабости и несостоятельности героя опровергается в ходе повествования, в том, как в неудачах он обвиняет лишь самого себя: «Жизнь у меня без всякого оправдания. Зачем я живу на земле и кому я на ней нужен? [8, с. 19] Сами мы пред собой виноваты» [8, с. 21].

Самоубийством можно назвать и смерть Сокола, кидающегося со скалы, чтобы еще хоть раз оказаться в небе. Самоубийство совершает романтический герой Данко, который «сжег для людей свое сердце и умер, не прося у них ничего в награду себе». Обратим внимание, как автор в параллель этим романтическим поступкам включает слова и жесты прямо противоположного смысла. Рядом с безрассудным Соколом разумный Уж: «Летай иль ползай, конец известен: все в землю лягут, все прахом будет» [9, с. 483]. Рядом с Данко осторожный обыватель, который, «боясь чего-то, наступил на гордое сердце ногой» [10, с. 357].

Подготовка, попытка осуществления самоубийства и последствия этого в центре рассказа «Случай из жизни Макара». Причина та же, что и у Коновалова — ощущение своей ненужности. Но если в «Коновалове» внимание сосредоточено именно на жизни героя, то в центре повествования о случае из жизни автобиографического героя игра со смертью, попытки осмысления подобного «выхода». Во всем, что происходит после попытки, подчеркнуто недоумение, растерянность, неуверенность в себе, но при этом ощущение намечающегося выхода из тупика. Толчком оказались и те реплики, которые слышит Макар от посторонних людей, и слова навестивших его в больнице рабочих из булочной.

Целый ряд героев Горького выступает в роли убийц. Уже в первом рассказе «Макар Чудра» цыган Лойко убивает красавицу Радду, которую он так страстно полюбил, а в ответ его лишает жизни отец девушки. Потенциальными убийцами воспринимаются и Челкаш, и Гаврила (рассказ «Челкаш») — каждый без особых сомнений готов лишить жизни другого. Теперь мотивом оказывается уже не любовь, а деньги. Ни в том, ни в другом случае автор не включает ни собственной этической оценки, ни осмысления убийства исполнителями или свидетелями. «Человек за все платит собой», — эта мысль реализуется и в романтических, и в реалистических произведениях.

Объектом изображения и осмысления в повести «Городок Окуров» становится не столько смерть ни в чем не повинных людей, сколько те, кто убивает, убивает без повода, без смысла, в атмосфере хаоса, воспринимаемого как «все дозволено». Вавила Бурмистров может «нечаянно» убить невинного человека и ничуть не мучиться от содеянного: «Почто человека убил? — А я знаю? — как сквозь сон ответил Вавила. — Нечаянно это! Так уж — попал он под колесо, ну и … Что мне он? [5, с. 88]. Мысли его о свободе «какие-то неясные и само слово «отдавалось в душе бесцветным, слабым эхом и, ничего не задевая в ней, исчезало» [5, с. 107]. Под стать таким мыслям и поступки: «Вавила бил людей молча, слепо: крепко стиснув зубы, он высоко взмахивал рукою, ударял человека в лицо и, когда тот падал, не спеша искал глазами другого» [5, с. 114].

Смерть как крах всей жизни, ее обессмысливающая показана Горьким в «Вассе Железновой». Перипетии сюжета, в том числе и отравление (убийство) мужа Вассой, связаны с борьбой за наследника, с возможностью сохранить дело жизни, передав его детям. Внезапная смерть Вассы — сильной, яркой, хозяйки дела, дома, главы семьи — символизирует ее поражение в этой борьбе.

Продолжение развития этого мотива видим в «Егоре Булычове». Если Васса умирает внезапно, то Егору дается возможность выразить, выкричать свой протест, несогласие с судьбой, с ее неизбежностью и безвыходностью. Человек дела, поступка, он не может примириться с тем, что ничего нельзя сделать, ничем нельзя противостоять смерти. Отсюда и фарсовые эпизоды со знахаркой, с трубачом. Егор бунтует не только против собственной слабости, но готов обвинить в бессилии и священника, и самого Творца.

> «Булычов. Все — отцы. Бог — отец, царь — отец, ты — отец, я — отец. А силы у нас — нет. И все живем на смерть. Я — не про себя, я про войну, про большую смерть.
>
> Павлин. Вы, Егор Васильевич, — успокойтесь…
>
> Булычов. А — на чем? Кто меня успокоит? Чем?» [6, с. 109].
>
> Павлин. Напрасно раздражаете себя такими мыслями. И что значит смерть, когда душа бессмертна? [6, с. 120].
>
> Булычов… Ну, ведь всякому… интересно: что значит — смерть? Или, например, жизнь? [6, с. 121].

Вопрос о жизни рядом с вопросом о смерти. И тот и другой важны автору, герою, читателю и зрителю пьесы. На них нет и не может быть ответа, но они не могут не прозвучать.

Среди персонажей Замятина тоже достаточно много тех, кто совершает убийство. Вспомним, прежде всего, «Уездное» и его главного героя Анфима Барыбу. Он напоминает Вавилу Бурмистрова из повести Горького неосмысленностью участия в дра-

ках, в насилии: «Нагнувши голову, как баран, пробился Барыба вперед. Зачем-то это нужно было, чуял всем нутром, что нужно, стиснул железные челюсти, шевельнулось что-то древнее, звериное, желанное, разбойничье. Быть со всеми, орать, как все, колотить, кого все» [15, с. 75]. Эта звериная жестокость проявляется не только по отношению к чужим, посторонним, но, оказывается, и «своего», почти приятеля готов «продать» Барыба: «Да мы с ним вроде приятели были, чудно очень как-то, неловко… А и правда, черт с ним, все равно, чахотка там эта …А тут бы местишко еще если заполучить…» [15, с. 80].

Вспомним Дракона, спокойно говорящего о только что убитом человеке, не только без всякой тени сомнения, но с сознанием своей правоты: «Веду его: морда интеллигентная — просто глядеть противно. И еще разговаривает, стервь, а? Разговаривает! — Ну и что же — довел? — Довел: без пересадки — в Царствие Небесное. Штыком» [12, с. 148].

Вспомним героиню рассказа «Наводнение», из мести так страшно убивающую свою соперницу: «Не думая, подхваченная волной, она подняла топор с полу, она сама не знала зачем. Еще раз стукнуло в окно огромное пушечное сердце. Софья увидела глазами, что держит топор в руке. «Господи, господи, что ж это я? — отчаянно крикнула внутри одна Софья, а другая в ту же секунду обухом топора ударила Ганьку в висок» [13, с. 290].

Заметим, что писатель при описании совершенных убийств не включает эмоции персонажей, но всякий раз добавляет отягчающие обстоятельства. Барыба предает друга, Софья убивает приемную дочь. Вне зависимости от дальнейшего развития сюжета, «приговор» герою уже состоялся. Пусть в Драконе вдруг проснется человеческое в заботе о замерзшей птичке, он остается драконом. Пусть у Софьи родится ребенок и она чудом останется жива, пусть ее простит муж, но не сможет забыть совершенного она сама.

В «Рассказе о самом главном» читатель попадает в непростой клубок запутанных человеческих отношений. При том, что действие в рассказе происходит во время гражданской войны, автор не стремится рассказывать о страшных зверствах. Отражение времени в том, что врагами могут оказаться вчерашние близкие друзья. Писатель проигрывает ситуацию ожидания убийства, возможного убийства, отказа от убийства, ситуации выбора, принятия решений. Острота момента подчеркнута тем, что на карту всякий раз ставится жизнь человека.

Показателен диалог Дорды и Куковерова, после того, как Куковеров не воспользовался шансом — лежащим перед ним пистолетом.

> «— Ты — идиот, интеллигент! Я тебе это всегда говорил.
>
> — Помню… — улыбка, пепел — седой, чуть курчавый — скоро осыпется, упадет.
>
> — Я бы взял и выстрелил. Это уж будь покоен. Завтра в тебя выстрелю — не я, ну, это все равно.
>
> — Завтра — да. А сейчас ты…
>
> — Довольно, не мели ерунду! Ты, может быть, воображаешь, что я тебе это нарочно подложил? Идиот!
>
> — Ладно. А я, может быть, тебе за эту одну минуту… Слушай, неужели ты не понимаешь, что самое главное…» [14, с. 218].

Интересен вариант включения эпизода смерти главного героя в рассказе «Африка». Мечта всей жизни близка к осуществлению, но уже все случилось, уже продолжения не будет: «Есть Африка. Федор Волков доехал» [11, с. 95].

Возможно и использование автором смерти одного из главных героев для проверки другого. В рассказе «Пещера» приближение неизбежной смерти Маши заставляет Мартина Мартиновича забыть о себе, всех своих принципах. Сначала эти чувства толкают его на кражу дров у соседей. Потом на то, чтобы отдать Маше заветный флакончик. Смерть, данная любимому человеку, не страшная, а освобождающая. Завершающий повествование образ пещеры, мамонта переключает ситуацию в иной, нереальный мир.

Смерть персонажей в произведениях Булгакова порой воспринимается как сюжетный ход в начале произведения (неожиданная, хотя и «предсказанная» смерть Берлиоза в «Мастере»), в других случаях как итог развития сюжетной линии (Пилат, Мастер, Иуда). Попытаемся понять смысл, заключенный в этих эпизодах и с точки зрения развития судьбы героя, и в плане их роли в структуре художественного текста.

Начнем со случайной смерти Берлиоза. Для развития сюжета, она, безусловно, важна — и для «сумасшествия» Бездомного, и для поселения Воланда в освободившуюся квартиру. Однако практически нет ни сопереживания, ни мыслей о безвременной кончине, ни горечи утраты и вообще каких-либо психологических моментов. Смерть Берлиоза становится толчком для развития действия.

В более раннем произведении — в «Собачьем сердце» — тоже был «случайный» персонаж, его «случайная» смерть — алкоголик Чугункин, чей гипофиз использован в операции по преображению Шарика в Шарикова. В обоих случаях происходят дорожные происшествия. Они приносят смерть, но не тех персонажей, к которым автор привлекает внимание читателя.

Смерть персонажа может восприниматься и как определенный итог его жизни — результат ошибок, неправильного, неправедного поведения. Обратимся к рассказу «Морфий». Всем известна автобиографическая основа сюжета, известен факт преодоления, выхода писателя из кризисной ситуации. Для своего героя Булгаков выбирает другой финал. Смерть доктора Полякова воспринимается как наказание за слабость, неспособность противостоять привычке.

Булгаков-врач, хорошо знавший степень опасности пагубной зависимости, не склонен перекладывать ответственность на обстоятельства, даже если они сильнее, все-таки последнее слово за человеком — сможет или нет. Булгаков смог, его герой Поляков — нет. Почему такой ход выбрал писатель? Потому что он типичнее? Потому что при нем сильнее звучит мотив личной ответственности?

Как наказание воспринимается и смерть Иуды. При том, что самым тяжким пороком названа трусость, грех предательства стал клеймом Иуды и именно в таком контексте сохранилось это имя на века. Особенность этой смерти в сюжете романа еще и в том, что она насильственная, с ней связаны другие персонажи, для которых она кажется уменьшением собственной вины в происходящем. Для Булгакова же, думается, важно, что Иуда не сам расправился с собой, ему не дал писатель ни осознания содеянного, ни раскаяния.

В «Театральном романе» смерть героя обрамляет сюжет — с нее, собственно, начинается и ею заканчивается повествование. Записки Максудова («покойника») позволяют нам увидеть начало новой деятельности героя, когда он еще очень не уверен в себе и только фиксирует оценки и реакции окружающих его «собратьев» по цеху.

Отражена в записках и первая попытка расчета с жизнью. Она неожиданно прервана. Но случайности бывают в жизни, здесь — закономерность, — еще не пройдены все испытания. Еще не испита чаша. Сам себе герой задает несколько позже вопрос — почему он не повторил попытку самоубийства:

> «Почему человек, потерпевший крупную неудачу, да еще и меланхолик, не сделал вторичной попытки лишить себя жизни? Признаюсь прямо: первый опыт вызвал какое-то отвращение к этому насильственному акту <…> Но истинная причина, конечно, не в этом. Всему приходит час» [4, с. 519].

Видимо, час трагедии еще не пробил, пока это лишь трудности.

Однако мысль о смерти периодически возвращается: «Меня не будет, меня не будет очень скоро! Я решился, но все же это страшновато…» [4, с. 445]; «О, чудный мир конторы! Филя! Прощайте! Меня скоро не будет. Вспоминайте же меня и вы!» [4. с. 478]; «И вскоре ужас и отчаяние охватили меня, и показалось мне, что я построил домик и лишь только в него переехал, как рухнула крыша» [4, с. 489]; «Но вдруг <…> О, это проклятое слово! Уходя навсегда, я уношу в себе неодолимый, малодушный страх перед этим словом!» [4, с. 497].

Оказываются несовместимыми сознание своей причастности миру искусства и требованиями принять правила «приспособления», к которым окружающие привыкли. Важно, оказывается, не какой роман, а как его примут, что о нем скажут. Для самого же автора «если он плох, то это означало, что жизни моей приходит конец» [4, с. 410].

Невозможность принять мир, где нужно «приспосабливаться», и подтверждается осуществленным самоубийством. Потому и оборвались записки и остался не завершенным роман. Смерть героя — трагический финал не сложившейся судьбы. Личная трагедия.

Умирает в финале «закатного» романа главный герой — Мастер. О его уходе из жизни сообщено в больничной справке о смерти пациента. Однако эта формальная справка совсем не отражает того, что произошло и как это воспринимает и автор, и читатель. По-настоящему речь идет об освобождении человека, уставшего от борьбы, разуверившегося в возможности преодоления тех препятствий, с которыми сталкивается на пути творческий человек.

Мастер прошел все стадии борьбы с критиками, с цензурой (в отличие от наивного в этом плане Максудова).

Герой «Театрального романа» был подчеркнуто одинок. Рядом с Мастером Маргарита, а в финале его земной судьбы участвует Воланд. И — главное — он уже стал Мастером. Тем очевиднее трагизм финала. Обстоятельства оказались сильнее человека. Он сломлен и уже не может и не хочет продолжать борьбу: «У меня больше нет никаких мечтаний и вдохновения, — ответил Мастер, — ничто меня вокруг не интересует, кроме нее» [2, с. 284]; «Я ничего не боюсь, Марго … и не боюсь потому, что я все уже испытал. Меня слишком пугали и ничем более напугать не могут» [2, с. 355].

Степень преданности ушедшему может проявиться и в смерти вместе с ним. Смерть Маргариты — это высшее подтверждение самоотверженности, готовности быть рядом до конца, до края и за краем.

Остается ли сломленный человек трагическим героем? Воспринимается ли финал как трагический, а не просто печальный? Думается, что очень важно для понимания этого расширение сюжета. Судьба Мастера соотнесена с судьбой Иешуа. Трагедия в том, что оказалось не услышанным Слово, оказалось возможным убийство безвинного. Трагедия индивидуальной судьбы расширяется и воспринимается во вселенском масштабе, в контексте истории.

Эпизод казни Иешуа прочитывается не как смерть отдельного конкретного человека, а как общая трагедия. Не случайно автор основное внимание переключает на тех, от кого зависела эта смерть, и на то, кто и как к ней отнесся. Центральное место среди этих персонажей принадлежит Пилату, поскольку последнее слово в решении о казни было за ним.

В приказе Пилата о казни Иешуа выражена солидарность с решением синедриона. Даже особого страха за карьеру в случае несогласия с этим решением тоже не было. Сработала скорее инерция, хотя внутренний протест и симпатии к осужденному были с самого начала, но он их благополучно заглушил, о чем сам потом и сожалел. Приведем его мысленный (во сне) диалог с Иешуа:

«Неужели вы, при вашем уме, допускаете мысль, что из-за человека, совершившего преступление против кесаря, погубит свою карьеру прокуратор Иудеи.

— Да, да, — стонал и всхлипывал во сне Пилат.

Разумеется, погубит. Утром бы еще не погубил, а теперь, ночью, взвесив все, согласен погубить. Он пойдет на все, чтобы спасти от казни решительно ни в чем не виноватого безумного мечтателя и врача!» [2, с. 310].

Пилату не дано смерти, он осужден на вечные муки: «…к своей речи о луне он нередко прибавляет, что более всего в мире ненавидит свое бессмертие и неслыханную славу. Он утверждает, что охотно бы поменялся своей участью с оборванным бродягой Левием Матвеем» [2, с. 370].

Однако в финале (пусть и через две тысячи лет) автор решает «освободить» героя. Именно этим завершает произведение Булгаков. Именно так «дописывает» роман Мастер:

«Свободен! Свободен! <…> Человек в белом плаще с кровавым подбоем поднялся с кресла и что-то прокричал хриплым, сорванным голосом. Нельзя было разобрать, плачет он или смеется и что он кричит» [2, с. 370].

Равнозначно ли освобождение прощению? Скорее перед нами жест милосердия (не зря же и у Воланда возникает сопоставление с Фридой). Возможность милосердия и подтверждает, что перед нами трагический герой, заслуживший его, выстрадавший, оплативший вину муками. Но и слово «прощение» звучит в тексте: «Этот герой ушел в бездну, ушел безвозвратно, прощенный в ночь на воскресенье сын короля звездочета, жестокий пятый прокуратор Иудеи всадник Понтий Пилат» [2, с. 372].

Как и в случае с Пилатом, в пьесе «Бег» трагическим героем оказывается человек, совершивший много убийств, разделяющий вину организаторов гражданской войны как общей трагедии народа.

Перед нами Хлудов — волевой, яркий, популярный и ненавидимый военачальник, на совести которого бесчисленные жертвы. Но, видимо, всему есть предел, и последний повешенный Хлудовым — вестовой Крапилин — становится постоянным спутником и собеседником. У многих из окружения Хлудова есть подозрение, что он сошел с ума, но для Булгакова это не клинический, а психологический исход. Отметим характер общения с невидимым для других и молчаливым спутником: «Если ты стал моим спутником, солдат, то говори со мной. Твое молчание давит меня <…> Или оставь меня» [1, с. 247];

«Ты достаточно измучил меня, но наступило просветление. <…> Как ты отделился один от длинной цепи лун и фонарей? Как ты ушел от вечного покоя? Ведь ты был не один. О нет, вас много было. (Думает, стареет, поникает.) На чем мы остановились? Да, итак, все это я сделал зря. <…> Но ты, ловец, в какую даль проник за мной и вот меня поймал в мешок, как в невод? [1, с. 273].

Обратим внимание на принятое решение о «выходе», которое озвучивается для себя и «спутника»: «Не мучь же более меня! Пойми, что я решился! Клянусь!» [1, с. 273].

Важно, что слова подтверждаются поступком. Когда решение принято, призрак бледнеет и исчезает. И, наконец, последняя пуля — себе в голову. Сам. И это финал «Бега», последний штрих, подтвержденный авторским словом «Конец».

На мой взгляд, Хлудов трагический герой, потому что, несмотря на кровь, жестокость, которые сопровождают его образ, он оказывается способен к мукам совести, даже если они не кажутся раскаянием. Он оказался способен и на последний шаг — не позволяют жить дальше сила разочарования и осознание провала. В сознании читателя нет к Хлудову ни презрения, ни ненависти. Он воспринимается трагическим героем, несущим в себе трагедию гражданской войны.

Рассмотрев разные варианты изображения смерти персонажей, отметим особенности, характерные для каждого писателя. У Горького — это отсутствие этической оценки и психологического восприятия смерти. Основное внимание переключено на мировоззренческие вопросы. У Замятина отношение к смерти и поведение в момент пороговой ситуации является главной проверкой и эмоционального мира персонажа, и жизненной позиции, и авторского к нему отношения. Булгаков чаще всего смерть изображает как выход или подтверждение безвыходности ситуации. Может быть, смерть — наказание, смерть — освобождение. Смерть центральных персонажей интерпретируется как трагедия личности в ее связи с трагедией общезначимой.

ЛИТЕРАТУРА

1. Булгаков М. Бег // Булгаков М. Собрание соч. в пяти томах, том 3. — М.: ХЛ, 1990
2. Булгаков М. Мастер и Маргарита // Булгаков М. Собр. соч.: в 5 т. Т. 5. — М.: ХЛ, 1990.
3. Булгаков М. Письмо к И. В. Сталину // Булгаков М. Собр. соч.: в 5 т. Т. 5. — М.: ХЛ, 1990.
4. Булгаков М. Театральный роман // Булгаков М. Булгаков М. Собрание соч.: в 5 т. Т. 4. — М.: ХЛ, 1990.
5. Горький М. Городок Окуров // Горький М. Собр. соч.: в 30 т. Т. 9. — М.: ГИХЛ, 1950.
6. Горький М. Егор Булычев и другие / Горький М. Собр. соч.: в 30 т. Т. 18. — М.: ГИХЛ, 1952.
7. Горький М. В. И. Ленин. (Первая редакция) // Горький М. Книга о русских людях. — М.: Вагриус, 2000.
8. Горький М. Коновалов // Горький М. Собр. соч.: в 30 т. Т. 3. — М.: ГИХЛ, 1950.
9. Горький М. Песня о Соколе // Горький М. Собр. соч.: в 30 т. Т. 1. — М.: ГИХЛ, 1949.
10. Горький М. Старуха Изергиль // Горький М. Собр. соч.: в 30 т. Т. 1. — М.: ГИХЛ, 1949.

11. Замятин Е. Африка // Замятин Е. Избранное. — М.: Правда, 1989.
12. Замятин Е. Дракон // Замятин Е. Избранное. — М.: Правда, 1989.
13. Замятин Е. Наводнение // Замятин Е. Избранное. — М.: Правда, 1989.
14. Замятин Е. Рассказ о самом главном // Замятин Е. Избранное. — М.: Правда, 1989.
15. Замятин Е. Уездное // Замятин Е. Избранное. — М.: Правда, 1989.
16. Замятин Е. Я боюсь // Замятин Е. Избранные произв.: в 2 т. Т. 2. — М.: ХЛ, 1990.

УДК 821.161.1

Т. Т. Давыдова, А. Е. Гузыка
Давыдова Татьяна Тимофеевна — доктор филологических наук,
профессор Московского политехнического университета;
Гузыка Анастасия Евгеньевна — студентка Московского политехнического университета,
Института издательского дела и журналистики

ТВОРЧЕСТВО М. А. БУЛГАКОВА НА СТРАНИЦАХ ЖУРНАЛА «МОСКВА»

В 2017 году литературный журнал «Москва» отметил 50-летие первой публикации романа М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита». К этому событию были приурочены публикации двух статей: «Черная магия и ее разоблачение» А. В. Воронцова и «Прелестный роман “Мастер и Маргарита”» А. Н. Ужанкова. В основе статьи анализ этих публикаций с точки зрения их роли в российском булгаковедении.
Ключевые слова: Булгаков, критика, Иешуа, Воланд, булгаковедение, литературный журнал, юбилей, «Москва».

Davydova T. T.; Guzyka A. E.
CREATION OF M. A. BULGAKOV IN THE MAGAZINE “MOSKVA”

In 2017, the literary magazine Moscow celebrated 50 years of the first publication of Bulgakov’s novel “Master and Margarita”. This event was marked by the publication of two articles: “Black magic and its revelation” A. V. Vorontsov and “Deceptive novel “Master and Margarita”” A. N. Ujankov. The article is based on the analysis of these publications in terms of their role in Russian study of Bulgakov.
Keywords: Bulgakov, criticism, Yeshua, Woland, Bulgakov, literary magazine, anniversary, “Moskva”.

Роман «Мастер и Маргарита» М. А. Булгакова впервые был опубликован в сокращенном варианте на страницах журнала «Москва» спустя 26 лет после смерти писателя («Москва», № 11, 1966 г., № 1, 1967 г.). В те годы главным редактором был Евгений Ефимович Поповкин (1907–1968), писатель, журналист, сегодня пост главного редактора журнала «Москва» занимает В. В. Артемов (с февраля 2012 года).

Журнал «Москва», издающийся с 1957 года в Москве, единственный из литературно-художественных толстых журналов имеет раздел «Домашняя церковь», который открывает читателям духовно-культурные религиозные ценности. Поэтому естественно, что редактор журнала счел необходимым отметить 50 лет со дня публикации на его страницах булгаковского романа, автор которого затрагивает и проблемы добра, зла, религиозной веры, бессмертия души. Вот почему в журнале «Москва» за 2017 г. были опубликованы статья А. В. Воронцова «Черная магия и ее разоблачение», № 1, и А. Н. Ужанкова «Прелестный роман «Мастер и Маргарита», № 7. В данной работе мы рассмотрим эти две статьи.

«Мастер и Маргарита» — неомифологический роман, построенный

> «по принципу обрамления — внешний роман о Мастере включает в себя внутреннее повествование о Иешуа и Пилате. Последовательное соблюдение принципа “синтетизма” Булгаковым ведет к тому, что два романа — о Пилате и Мастере — обретают жанровое единство: их связывают общая проблематика, сюжетные мотивы, циклическое мифологическое время, герои-двойники» [2, с. 274], «Булгаков, задумавший в начале написать внутренний роман в виде антиевангелия, дает антиевангельские мотивы чуда от дьявола, а не от Бога и пародию на христианскую идею воскресения во плоти и христианское причастие лишь в обрамляющем романе» [2, с. 276] (бал, прощение Фриды, кубок с кровью Майгеля).

По воспоминаниям А. Н. Ужанкова, доктора филологических наук, кандидата культурологии, автора анализируемой статьи «Прелестный роман “Мастер и Маргарита”»,

> «сокращенный вариант романа аккуратно переплетали и давали читать «только на одну ночь» самым близким знакомым, чтобы “не зачитали”. <…> Роман цитировали наизусть, не знать его считалось предосудительным, особенно в студенческой среде на филфаке. <…> Тогда пытались читать между строк и за именем Иешуа увидели образ Христа и воспринимали роман в романе как роман о Христе. Запретная тема привораживала. И в очередной раз интеллигенция соблазнилась, потому что роман оказался не о Христе, а об Иешуа Га-Ноцри. А это не одно и то же» [3].

Однако во второй части своей статьи Ужанков начинает противоречить своему высказыванию и концепции образа Иешуа — философа, но не богочеловека. Он пишет:

> «Левий Матвей не воспринимает богочеловечность своего учителя (в романе Мастера-Булгакова она и не показана), не знает его предназначения (по сути, не верит в него) и даже прихватил кухонный нож, чтобы уменьшить его страдания на кресте, то есть помешать исполнить предначертанное Богом Отцом…»

Через несколько абзацев Ужанков говорит о подмене:

Copyright © 2018

> «Иисус Христос немногословен, Иешуа Га-Ноцри болтлив, даже чрезмерно болтлив. Если Иисус Христос — это Сын Божий и тем самым Ему доступны все знания, то Иешуа всего лишь грамотей, который знает, помимо арамейского языка, еще и греческий. Если Сын Божий Иисус Христос творит чудеса (потому что он Богочеловек), исцеляет и воскрешает, то Иешуа Га-Ноцри всего лишь обыкновенный экстрасенс, который снимает головную боль у Понтия Пилата (эдакое суггестивное воздействие на голову). Если Иисус Христос бессмертен, то Иешуа Га-Ноцри, по глупости своей, просто бесстрашен» [3].

Стоит возразить уважаемому ученому, что

> «Иешуа не Сын Божий, а "безумный мечтатель и врач". <…> В отличие от Иисуса, не идеализировавшего человеческую природу, но постоянно обличавшего грехи людей и звавшего к покаянию, Иешуа утверждает, что все вокруг добрые». Его трагизм в «бескомпромиссности его приверженности к истине. Поэтому неизбежна его гибель в столкновении с господствующей церковной властью» [2, с.278–279] .

Создается впечатление, что автор анализируемой нами статьи никак не может решить, разделить два образа или же полагаться на прочтение романа времен первой публикации. К концу рассуждений он постепенно приходит к последнему. «Иешуа Га-Ноцри, который замещает в романе Иисуса Христа, просит Понтия Пилата, чтобы тот его отпустил…» — с этим можно согласиться, ведь Булгаков при написании романа опирался на Евангелия, соответственно «заместить» Иисуса Христа образом какого-нибудь пророка возможно. Но далее читаем:

> «Что написал Мастер? Роман о Понтии Пилате, и даже не о Иешуа Га-Ноцри, то есть не о Христе. <…> Чего хотел Мастер? он не искал Истину — Бога, он сознательно ее искажал. Он превратил Христа в душевнобольного Иешуа Га-Ноцри» [3] .

Таким образом, можно сказать, что трактовка концепции образа Иешуа Га-Ноцри А. Н. Ужанковым противоречива.

Ужанков пишет, что

> «прелесть кроется уже в самом названии сочинения "Мастер и Маргарита". Судя по нему, речь в творении М. Булгакова должна была бы пойти о двух людях — художнике и его возлюбленной, — но на самом деле это сочинение о дьяволе <…>» [3].

Анализируя историю создания романа Булгаковым, можно предположить, что под «Мастером» в названии романа скрывается имя Воланда. Ведь в рукописях до 1937 года Мастером назывался он сам. Таким образом, название романа можно прочитать как «Воланд и Маргарита». Воланд являлся главным действующим лицом в первых вариантах романа (сами варианты названий «Роман о дьяволе, «Консультант с копытом» и т. д. красноречиво говорят об этом) и он же остался им в последней версии. В первой главе Воланд появляется на Патриарших прудах, в последней покидает Москву. Все происходящее в романе в той или иной мере имеет к нему отношение. Маргарита же представлена как типичная мсковичка — современница автора романа. Это женщина, готовая продать душу дьяволу, стать ведьмой, разрушить семейный очаг ради своей любви. Мастер же — человек в руках Сатаны. Он нужен Воланду, чтобы превратить рассказанную историю о Понтии Пилате в рукопись.

Но вернемся к Воланду.

> «У Булгакова чрезвычайно активны дьявольские силы, несущие в мир хаос и разрушение. <…> Булгаковские Воланд и его свита вершат свой суд, карая многочисленных грешников за пристрастие к презренному металлу, нечестность, распущенность, злоупотребление служебным положением, доносительство. Такой суд в общем мифологическом контексте романа является репетицией Страшного Суда. В то же время Воланд и его свита <…> артистическим игровым поведением утверждают ценность именно творческой свободы» [2, с. 284].

Подобно тому, как М. А. Булгаков разворачивал свой сюжет вокруг Воланда, так же и А. Н. Ужанков и А. В. Воронцов (писатель, критик и публицист) построили свои работы. В статье «Прелестный роман…» события романа рассматриваются с точки зрения событий Евангелия и причастности к сюжетным линиям Воланда.

> «Он астролог, маг и чародей, но не творец! — пишет Ужанков. — Сатана может лишь пародировать Бога. Если Бог творит чудеса, то Воланд способен только на фокусы, подменяя одно другим. И знает лишь то, что сам подстроил…» [3].

А. В. Воронцов в целом основывает статью на анализе взаимоотношений Воланда и москвичей.

Статья «Черная магия и ее разоблачение» Воронцова представляет собой синтез публицистики и критики, что лишает эту работу цельности. Автор проводит параллель скандальной акции 2013 года у ТЦ «Квадрат» в Киеве с театром «Варьете»:

> «В воскресенье в Киеве, в торговом центре "Квадрат", прошла скандальная акция, участникам которой было предложено раздеться до нижнего белья, а взамен получить одежду бесплатно. В блогосфере теперь активно обсуждаются фотографии женщин и мужчин в нижнем белье, стоящих на промозглой погоде возле торгового центра, ожидая начала акции. Впрочем, судя по отзывам очевидцев, жертвы участников оказались напрасными — далеко не все получили призы, на которые рассчитывали… "Булгаковского Воланда с театром «Варьете» выдумывать для киевлян уже не требуется. Они уже идут на бал сатаны"» [1],

— приводит комментарии Д. Скворцова (соучредителя политического клуба «Альтернатива»)

Воронцов. Критик подчеркивает, что «герои «Мастера» — не москвичи! <…> прототипы их взяты с малой родины Булгакова — Киева» [1] и широко (для литературно-критической статьи) освещает события майдана. Первая половина статьи — чисто публицистическая, но затем Воронцов резко меняет свою методологию, начиная анализировать роман Булгакова в аспекте сатиры: «Да, удивительным провидцем оказался Михаил Афанасьевич Булгаков… Но будет ли справедливым мнение, что его писательская сила — в язвительнейшей и пророческой сатире?» [1].

«Мастер и Маргарита» — роман с ярко выраженной полемически-пародийной основой. Булгаков пародирует литературные стили, жанры и явления литературного быта 1920–1930-х гг., спорит с «каноническими источниками». Поэтому неуместна отсылка Воронцова к работе Булгакова в «Гудке», на которую ссылается критик, интерпретируя роман о дьяволе как очередной поверхностный фельетон писателя. Булгаковская мысль глубже: в романе пародируется натужно-оптимистический стиль поэтов Пролеткульта и поэтов-приспособленцев (обобщенными фигурами таких литераторов являются Иван Бездомный и Рюхин). Сатирическую функцию имеет также любимый булгаковский прием — реализация тропов. Гротескный образ пустого костюма, ставящего резолюции на бумагах, пишущего и говорящего по телефону вместо своего владельца, председателя Зрелищной комиссии, представляет собой два реализованных тропа — синекдоху и метафору. Булгаков сатирически показывает тогдашнее привилегированное общество, и его художественные приемы разнообразны.

Заканчивает свою статью Воронцов словами: «Каковы были дела мертвых, таков и суд. Каковы были грехи живых, таковы и напасти» [1]. Но при этом, как видно из романа, некоторым персонажам простили их грехи. В финале романа Воланд, пусть по просьбе Иешуа, дарует душам мастера и Маргариты посмертный покой. В этом также заключается необычность образа Воланда.

Критик Латунский жив, а буфетчик Соков, жадный до денег, умирает от рака печени. Маргарита же, разрушившая храм семьи, уйдя от мужа, и ставшая ведьмой, благодаря своей самоотверженной любви все же получает прощение.

В целом статья Воронцова скорее политическая, чем литературно-критическая. За интересным сравнением следует углубление в политику, а значение сатиры Булгакова-романиста принижено.

Празднование юбилея первой публикации романа «Мастер и Маргарита» в журнале «Москва» — важное событие. Именно к нему и была приурочена публикация статей Воронцова и Ужанкова. Однако было неуместно помещать критику булгаковского шедевра с подзаголовком «к 50-летию первой публикации».

Обе разобранные нами статьи интересны с точки зрения концентрации анализа «Мастера и Маргариты» вокруг образа Воланда. Также авторы упоминают первые впечатления от прочтения романа в советские времена, что расширяет представление о рецепции произведения в разные годы. При этом из-за вышеупомянутого одностороннего критического разбора булгаковского шедевра статьи Воронцова и Ужанкова не сыграли значительной роли в российском булгаковедении.

ЛИТЕРАТУРА

1. Воронцов А. В. Черная магия и ее разоблачение // URL: http://moskvam.ru/publications/publication_1663.html (Дата обращения 12.01.2018)
2. Давыдова Т. Т. Русский неореализм: идеология, поэтика, творческая эволюция (Е. Замятин, И. Шмелев, М. Пришвин, А. Платонов, М. Булгаков и др.): учеб. пособие / Т. Т. Давыдова. — М.: Флинта: Наука, 2005.
3. Ужанков А. Н. Прелестный роман «Мастер и Маргарита» // URL: http://moskvam.ru/publications/publication_1781.html (Дата обращения 12.01.2018)

УДК 82 (091)

М. Н. Капрусова
Капрусова Марина Николаевна — доцент, кандидат филологических наук,
доцент кафедры филологических дисциплин и методики их преподавания
Борисоглебского филиала ФГБОУ ВО «Воронежский государственный университет»,
kaprusova@mail.ru

ВЛИЯНИЕ РОМАНА М. БУЛГАКОВА «МАСТЕР И МАРГАРИТА» НА ТЕКСТ РОК-КОМПОЗИЦИИ «БАЛ У КНЯЗЯ ТЬМЫ» М. ПУШКИНОЙ (ГРУППА «АРИЯ»)*

Статья посвящена рассмотрению влияния романа М. Булгакова «Мастер и Маргарита» на текст рок-композиции «Бал у Князя Тьмы» М. Пушкиной. Ключевое понятие в анализируемом тексте — «бал-шабаш», а главным героем стихотворения является Воланд. Для М. Пушкиной Воланд — воплощение справедливости и возмездия. В романе Булгакова четыре главных героя: Воланд, Иешуа, Мастер и Маргарита. Образов Иешуа и Мастера нет в тексте М. Пушкиной. У Булгакова Воланд, его свита, Маргарита и гости бала делают одно дело — утверждают веру в вечное бытие. Булгаковский Воланд — созидатель. В тексте М. Пушкиной Воланд противопоставлен гостям-грешникам и даже Маргарите. У нее Воланд — карающая сила. У М. Пушкиной образ Воланда сближен с образом Перуна (скрыто эта связь присутствует и в романе М. Булгакова). По мнению М. Пушкиной, Маргарита погубила душу, приблизившись к злу — гостям шабаша. Маргарита тоже достойна карающего и очищающего огня, который насылает на город Князь Тьмы — Перун. В этом М. Пушкина принципиально расходится с Булгаковым.
Ключевые слова: аллюзия, роман, текст, стихотворение, рок-композиция, влияние, образ

Kaprusova M. N.
INFLUENCE OF THE NOVEL “MASTER AND MARGARITA” BY M. BULGAKOV ON THE LYRICS OF THE ROCK-COMPOSITION “BALL AT THE PRINCE OF DARKNESS” BY M PUSHKINA (GROUP “ARIA”)

This article reviews the influence of the novel “Master and Margarita” by M. Bulgakov on the lyrics of the rock-composition “Ball at the Prince of Darkness” by M. Pushkina. Key notion in the analyzed lyrics — “Ball Sabbat” and the song’s main character is Voland. For M. Pushkina Voland — is the embodiment of justice and retribution. In the novel by Bulgakov there are four main characters: Voland, Yeshua, Master and Margarita. However, the figures of Yeshua and the Master are not present in M. Pushkina’s lyrics. In the Bulgakov’s novel Voland, his entourage, Margarita and the guests of the ball are all doing the same thing — asserting the faith in the eternal life. Bulgakov’s Voland — is a doer, a creator. In her lyrics, M. Pushkina is contrasting Voland to the sinner-guests and even to Margarita. In her composition Voland is a punitive force. In M. Pushkina’s composition the image of Voland is close to the image of Perun (such connection is also hiddenly present in the novel by M. Bulgakov). In M. Pushkina’s opinion, Margarita ruined her soul by approaching the evil — the Sabbat’s guests. Margarita also is worthy of the punitive and cleansing fire that the Prince of Darkness — Perun sends over city. Here M. Pushkina fundamentally diverges with Bulgakov.
Keywords*:* allusion, novel, lyrics, text, song, rock-composition, influence, image

М. Пушкина в своих произведениях неоднократно обращалась к образам, темам и мотивам романа М. Булгакова «Мастер и Маргарита». В этой статье мы рассмотрим текст рок-композиции «Бал у Князя Тьмы» [30].

Как следует из названия композиции, ключевое понятие в анализируемом тексте — «бал», а главным героем стихотворения является Воланд.

В булгаковедении образ Воланда трактуется различно: Воланд воспринимается как библейский сатана [20; 29, с. 19, 22, 25–26, 28, 35, 38, 41, 63, 82–85, 100–101, 106–107, 113]; как персонаж, который от редакции к редакции «все более освобождался от прямых отождествлений <…> с дьяволом» [40, с. 74]; как «скептически настроенный союзник Бога» [33, с. 16]; как языческое божество (Один и др.) [29, с. 179–183, 188–189, 192–194; 38, с. 156–157]; как воплощение справедливости [22, с. 315; 27, с. 123; 44, с. 158], как сила, наказывающая за пороки и даже исправляющая нравы [22, с. 315–317]; как воплощение «бесконечного Универсума», который не знает добра и зла [44, с. 159]; как «функция воздаяния за добрые и возмездия за злые дела» [23, с. 84]; как воплощение истины [44, с. 159]; как персонаж, в котором «явствен мотив деяния, протеста против рутины жизни, застоя, предрассудков» [22, с. 314]; как «бесстрастное всевидящее око и механизм «весов и кармы»», «он не судит», «он исполняет» [4, с. 101]; и др.

Для М. Пушкиной Воланд — воплощение справедливости, возмездия, он судья и тот, кто «каждому воздаст по делам его». В стихотворении он появляется под такими именами: «Воланд-господин», «всетемнейший князь», «мессир», «Князь Тьмы». Косвенные обозначения его сути (здесь и далее в статье выделено нами. — *М. К.*): «*дьявольская*

* Исследование выполнено при финансовой поддержке РФФИ, проект «М. А. Булгаков: pro et contra. История и современное отношение к наследию Михаила Булгакова» № 18–012–00374.

знать», «*черная* свита». Как видим, автор стихотворения остается в рамках булгаковской традиции. Именования *Воланд, мессир* проходят через весь роман [6, с. 79–80, 81, 83, 99, 123, 242, 243]. «Князь тьмы» — одно из первоначальных названий романа «Мастер и Маргарита» [5, с. 7]. Маргариту именуют «черной королевой» [6, с. 259]. Дьяволом и сатаной называют или считают Воланда герои романа и рассказчик [6, с. 132, 246, 283, 321, 354, 357]. Он сам называет себя так [6, с. 45–46, 251]. Однако у Булгакова это авторский прием: так он показывает, что даже умные и талантливые люди находятся в плену штампов. Им сложно понять, как взаимодействуют *свет* и *тьма / тень*. Большинство людей XX века — максималисты, они не признают полутонов, для них существует лишь белое и черное, Бог и дьявол. Воланду проще с этим согласиться и говорить с людьми на привычном для них языке. Е. А. Яблоков пишет:

> «Выступая как персонификации культурных представлений человечества, “потусторонние” существа в булгаковских романах сами напоминают актеров, исполняющих роли потусторонних существ: они неизбежно “театральны” <…>» [44, с. 156].

И далее:

> «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» [44, с. 157].

Использует М. Пушкина и формулу «Воланд-господин». В этом случае она напоминает читателю и о «Фаусте» Гете, и о романе Булгакова: «Немецкое имя Воланд (*der Voland* — «черт») восходит к Гете («Platz! Junker Voland kommt!» — «Место! Идет господин Воланд!» — сцена «Вальпургиева ночь»)» [23, с. 83].

Уже названием текста — «Бал у Князя Тьмы» — М. Пушкина отсылает читателя (слушателя) к одному из центральных эпизодов романа М. Булгакова — Весеннему балу полнолуния. Определим участников и функцию бала у Булгакова. Участники: Воланд, его свита, гости бала, Маргарита, невольные участники: Берлиоз и барон Майгель. Функция бала (ежегодно) — доказать, что жизнь не кончается после смерти, дать мертвецам подпитаться энергетически [29, с. 96–97]. Функция бала (в этот раз), кроме названного, — *начать* ночь, когда сводятся все счеты (для этого нужны были Маргарита Николаевна и Мастер).

У М. Пушкиной видение другое. Участники: Воланд; гости, которые в этом тексте названы «дьявольской знатью», «черной свитой», «все, кто из могил»; и неназванные, но подразумевающиеся, как покажет дальнейший анализ, Маргарита и Город. Функция бала в этом тексте — наказать, воздать по делам. Причем, это касается всех участников бала-«шабаша». Именно так определяет автор стихотворения булгаковский Весенний бал полнолуния. Возможно, М. Пушкина создавала свой текст под влиянием не канонического текста романа, а редакций и вариантов, которые тоже опубликованы и широко известны [7]. На эту мысль наталкивает и именование Воланда Князем Тьмы.

Впрочем, обращение М. Пушкиной к образу шабаша может иметь и другую функцию: включение в текст еще одной культурной линии — языческой традиции, что было бы естественно в контексте текстов, включенных в альбом «Крещение огнем» (например, «Патриот», «Крещение огнем»), и его названия.

Сначала в стихотворении речь идет о гостях бала, о тех, что поют «громкую хвалу / сумеркам богов». Заметим, что выражения «сумерки богов» в романе Булгакова нет. Это словосочетание отсылает нас к «ошибочному переводу термина Рагнарёк из германо-скандинавской мифологии», «названию финальной части оперы Рихарда Вагнера “Кольцо Нибелунгов“», «иногда встречающемуся переводу названия книги Фридриха Ницше “Сумерки идолов”» [35].

Разумеется, отправной точкой и для Р. Вагнера, и для Ф. Ницще, и для М. Пушкиной является названный образ скандинавской мифологии: «Рагнарёк [судьба (гибель) богов], в скандинавской мифологии гибель богов и всего мира, следующая за последней битвой богов и хтонических чудовищ» [24, с. 461]. Среди предвестий рагнарёка — нарушение родовых норм, кровавые распри родичей, моральный хаос. Исчезнут солнце и месяц, упадут с неба звезды. Произойдут землетрясения: «дрожит и гудит мировой ясень Иггдрасиль, вода заливает землю» [24, с. 461]. В процессе борьбы богов и чудовищ Сурт сжигает огнем мир. При этом погибают все люди. «Но за гибелью мира последует его возрождение» [24, с. 462].

Очевидно, что автор стихотворения рассчитывает на то, что читатель уловит мерцание смыслов. Итак, «хвала сумеркам богов» — это хвала смерти, хвала языческому варианту конца света.

Далее о бале-шабаше у М. Пушкиной сказано, что «кровь из черепов / пьют здесь как вино». На Весеннем бале полнолуния у Булгакова кровь, превратившуюся в вино, пьют только Воланд и Маргарита, но это изображено как некий символический акт, подтверждающий справедливость происходящего. Ощущения торжества греха не возникает. Исследователи считают, что в главы окончательной редакции, описывающие Весенний бал полнолуния, и в главы, предшествующие ему, Булгаков привнес лишь некоторые черты классических шабаша и черной мессы [5, с. 297, 301, 302, 304, 308–309, 310–312, 323; 21, с. 287–290; 31; 34, с. 149–152].

Шабаш в народном представлении — это богохульства и бесчинства [42]. Считали, что на шабаше присутствующие «отрекаются от христианской веры и поклоняются Сатане. Шабаш завершается огромным пиршеством. Там пожирают младенцев, и сборище заканчивается общей оргией, где колдуны совокупляются с демонами-суккубами, а ведьмы с демона-

ми-инкубами» [32]. Однако заметим, что если участники шабаша и держат в руках черепа, то они лошадиные [43], а вот налито в них может быть все что угодно: от крови, которой любит лакомиться дьявол, до дурманящего сока деревьев [1, с. 37; 42, с. 618].

Ничего подобного в романе Булгакова не изображено. А М. Пушкина контаминирует две картины — булгаковскую (человеческий череп, наполненный кровью, но только один) и мифологическую (лошадиные черепа, наполненные не обязательно кровью, но в руках всех участников) — и делает сцену более зловещей (все гости пьют кровь из человеческих черепов). Вот только Воланд М. Пушкиной в происходящем участвует еще меньше, чем булгаковский.

О гостях бала-шабаша в тексте М. Пушкиной прямо говорится: «каждый здесь нечист, каждый обнажен», — то есть откровенно грешен. Отсюда вердикт:

> Правит бал мессир —
> По делам воздаст
> Всем, кто из могил
> Прилетел на вальс <…>.

Опять начинается мерцание смысла. Заманчиво прочитать эти строки в русле мифологической традиции. Согласно народным представлениям о шабаше, как сообщает М. А. Орлов,

> «обыкновенно пиршество заканчивалось тем, что каждая ведьма отдавала хозяину пиршества, то есть сатане, подробный отчет во всех пакостях, которые ей удалось совершить со времени последнего их собрания, причем удостаивались либо похвалы и награды за рвение, либо нагоняя за нерадивость; нерадивых иногда тут же жестоко били» [28, с. 378].

Но такая трактовка сцены идет вразрез и с романом Булгакова, на который М. Пушкина явно ориентируется, и с ее собственным текстом. У Булгакова мессир на балу никого не наказывает. Напротив, уже приглашение на бал — поощрение. Все грехи гости совершили когда-то. А на бал попадают не за это и не вопреки этому, а потому, что являются доказательством бессмертия, посмертного существования. Об этом и говорит Воланд, обращаясь к голове Берлиоза [6, с. 265]. Однако формула «по делам воздаст» все же отсылает нас к роману Булгакова, но скорее не к конкретным сценам, а к концепции, которая вырисовывается после анализа отдельных сцен (с Берлиозом, Лиходеевым, Варенухой, Римским, Босым и др., ведь они поплатились за выбор неправедного пути [6, с. 9–19, 44–46, 83, 98–99, 102–103, 109–110, 150, 156, 283]).

Следующие четыре строки переносят внимание читателя на следующего персонажа:

> Бал у Князя Тьмы,
> Полночь без пяти,
> Пять минут,
> И душу не спасти…

Читатель понимает, что речь здесь идет о Маргарите, но переданы не ее переживания, а восприятие автора стихотворения. Булгаковской Маргарите перед встречей с Воландом страшно, страшно неизвестности: «Тут Маргарита взволновалась настолько, что у нее застучали зубы и по спине прошел озноб» [6, с. 245]. Но она совсем не думает о возможной гибели души, «надежда на счастье кружила ее голову» [6, с. 244]. Последние же перед балом 5–10 минут Маргарита и вовсе прожила совершенно бездумно. Масса впечатлений упала на нее: кровавый душ, «королевский алмазный венец» в волосах, «тяжелое в овальной раме изображение черного пуделя на тяжелой цепи», которая сразу начала натирать шею, последние напутствия Коровьева, облет залов, знакомство с «королем вальсов»… [6, с. 253–256]. К тому же в романе Булгакова вообще невозможно вычленить из массива мифологического времени, в которое попала Маргарита, эти реальные (земные) пять минут. Весь роман Булгакова, по сути, повествует об иллюзорности времени и реальности вечности. И это касается не только случившегося в Ершалаиме «четырнадцатого числа весеннего месяца нисана» [6, с. 19], но и произошедшего однажды весной в советской Москве. Об остановках времени в романе М. Булгакова писали, например, И. Бэлза, И. Белобровцева, С. Кульюс, М. Барр [4, с. 226; 5, с. 297; 8, с. 216].

Можно предположить, что во фразах «бал у Князя Тьмы, полночь без пяти», «пять минут» звучит и ирония М. Пушкиной, автора эпохи постмодернизма. Уж очень все это напоминает «Песенку про пять минут» из кинофильма «Карнавальная ночь» (1956) [19], симпатичную, но сладкую до приторности. Горькой иронией где-то на периферии сознания современного человека звучит: «Я вам песенку спою про пять минут!»; «Пять минут, пять минут! / Разобраться, если строго, / Даже в эти пять минут / Можно сделать очень много! / Пять минут, пять минут! / Бой часов раздастся вскоре!».

В этом парадоксальном наложении смыслов тоже просматривается следование булгаковской традиции: его игре слов и смыслов. Вспомним, например: «На половине покойника сидеть не разрешается!» [6, с. 95] или

> «– Кто прописан в ней? Алоизий Могарыч? — Коровьев дунул в страницу домовой книги. — Раз, и нету его, и, прошу заметить, — не было. А если застройщик удивится, скажите, что ему Алоизий снился. Могарыч? Какой такой Могарыч? Никакого Могарыча не было [6, с. 281].

Слово *могарыч* имеет следующие значения — выпивка по случаю какой-нибудь сделки, вознаграждение при сделке, угощение, делаемое покупателем [26]. Очевидно, что Алоизий поставил могарыч застройщику, когда прописывался в подвал Мастера. Налицо игра смыслов: отчество героя и его действия.

Но вернемся к тексту М. Пушкиной. Констатируется, что земля и воздух осквернены и требуют

очищения. Впервые здесь М. Пушкина намекает, кто такой ее Воланд:

Вальс гремит на бис,
Вальсу вторит гром…

Ключевой образ здесь — гром. Гром — это образ-эмблема романа «Мастер и Маргарита» [5, с. 175, 233–234, 274, 275, 361, 368–369; 38, с. 156–157; 11; 16, с. 229–231]. По нашему мнению, у образа грома М. Булгакова и М. Пушкиной общий генезис — славянская мифология. И можно предположить, что М. Пушкина обращается не только к роману Булгакова, но и к первоисточнику.

> «Гром — в народной традиции карающее орудие небесных сил — Бога, Ильи Пророка, Перуна. <…> Повсеместно у славян существует верование, что Бог, св. Илья или небесный змий громом поражает дьявола, черта, которые, прячась и спасаясь, забираются в воду или под дерево, под камень» [36, с. 151].

> «Перун — в славянской мифологии бог грозы (грома). <…> Перун, первоначально в образе всадника на коне или на колеснице <…>, поражает своим оружием змеевидного врага <…>» [12, с. 305].

> «У Перуна была огромная свита из родственников и помощников: Гром, Молния (тетушка Маланьица; молнии и стрелы называли также перунами), Град, Дождь, русалки и водяные, ветры, которых четыре, как и четыре стороны света. Отсюда день Перуна — четверг <…>, иногда ветров семь, девять, двенадцать или просто много (древнерусское “Перун есть многъ”). Перуну и другим богам, олицетворяющим силы природы, служат богатыри, волоты. Если они разгуляются, то с гор камни выворачивают, деревья валят, реки запруживают завалами. Таких героев разной силы в славянской мифологии множество: Горыня, Верни-гора, Валигора, <…> Дубыня, Дубыдер, Вертодуб, <…> Верни-гора, Запри-гора, <…> Соловей-разбойник (ураганный ветер), Сила-царевич <…>» [3, с. 11].

В роли такого героя выступает в сцене прощания с Москвой Коровьев, своим свистом вырвавший из земли дуб.

Служат Перуну и «боги сезонной смерти природы Вий, Кащей, Мара, змеи <…> и др.» [18, с. 81].

> «Значений и назначений у змей (как символов) было несколько. <…> II. Змеи из Перуновой свиты. Символизировали тучи небесные грозовые, мощный разгул стихий. Змеи эти многоглавые. Одну голову отсечешь — другая вырастает и пускает языки огненные (молнии). Змей-Горыныч — сын горы небесной (тучи). <…> Змеи — хранители кладов несметных, трав целебных, живой и мертвой воды. <…> III. Змеи из свиты богов подземного царства — Вия, Смерти, Мары, Чернобога, Кащея и др. Смерть (Кощей, Недоля) косит, собирает зловещий кошт, урожай мертвых, а змей подземное царство стережет. Вариант змея — владетеля подземного царства — Ящер <…>» [18, с. 76].

Черная желтобрюхая туча, несколько раз описанная в романе «Мастер и Маргарита», напоминает гигантского змея или дракона. Слуга Воланда Азазелло, «демон-убийца» [6, с. 368], переведший в царство мертвых и Мастера и Маргариту, в своем земном обличье похож на дракона из Жития святой великомученицы Марины [15, с. 71–72]. Дракона, хотя и совсем безобидного, видит Маргарита на луне, когда она летит прочь из Москвы.

А. Н. Афанасьев пишет:

> «Торжественно-могучее явление грозы, несущейся в воздушных пространствах, олицетворялось ими в божественном образе Перуна-Сварожича, сына прабога Неба; молнии были его оружие — меч и стрелы; радуга — его лук; тучи — одежда или борода и кудри; гром — далекозвучащее слово, глагол, раздающийся свыше; ветры и бури — дыхание; дожди — оплодотворяющее семя. Как творец небесного пламени, рождаемого в громах, Перун признается и богом земного огня, принесенного им с небес в дар смертным <…>» [2, с. 47].

В романе Булгакова явление грома связано с Воландом и его свитой [5, с. 175, 233–234, 274, 275, 361, 368–369; 11; 38, с. 156–157]. А И. С. Урюпин прямо соотносит Воланда с «громоносной тучей», «мифическим Змеем, рассыпающим по небу молнии и грозы», о которых пишет А. Н. Афанасьев [38, с. 156]. Но далее И. С. Урюпин, опять же опираясь на исследования А. Н. Афанасьева, прямо отождествляет Огненного Змея с дьяволом [38, с. 157]. Но, как мы уже видели, в мифологии не все так однозначно: образ небесного змея может быть эквивалентен образу Перуна, и он поражает дьявола, черта, т. е. нечистое, греховное. Образ змея в славянской мифологии несет двойную коннотацию: он соблазнитель, оборотень, когда влетает в трубу дома неутешной вдовы и является ей в виде мужа, и он карающая сила — Перун-громовник, грозовая туча, мечущая молнии и карающая зло. Таков и Воланд у Булгакова: он другое, «теневое» (оппозиционное «свету христианства») «ведомство», но карает зло. У Булгакова языческая составляющая образа Воланда, его соотнесенность с Перуном спрятана в подтекст.

М. Пушкина этот булгаковский подтекст — сближение образов Воланда и Перуна — делает явным для читателя и слушателя.

По нашему мнению, в романе Булгакова соотносятся следующие мировоззренческие области: живое язычество — живое христианство — официальное христианство — официальный атеизм. В романе борются не Бог и дьявол, не жизнь и смерть, не христианство и язычество, а живое (то, что от души) против мертвого (официального, рассудочного, рационального, разрешенного). Потому и Иешуа и Воланд — не антагонисты. Жизнь давно соединила язычество и христианство [3, с. 15–16], а вот официоз с жизнью не соединится никогда.

Навь давно под присмотром Воланда, и она уже не может вредить. А вот современные люди погрязли в грехе. И только огонь очистит их.

«Огонь — в народных представлениях одна из основных стихий мироздания (наряду с водой, землей, воздухом). Древнерусские язычники жгли костры на своих святилищах и поддерживали негасимый огонь перед идолом Перуна» [37, с. 284].

Огонь — «образ грозного, яростного, мстительного пламени, грозящего смертью и уничтожением. <…>» [37, с. 284]. «Страшный суд будет ознаменован тем, что огненная река протечет от востока и до запада: «…Пожжет река огненная все горы и каменье, / И пожжет река огненная все леса со зверями, / И пожжет река огненная весь скот с птицами. / Тогда выгорит вся земная тварь» [37, с. 285].

По мнению исследователей, верховные славянские боги (например, Белбог, Перун) «несли еще одну функцию — Высшего Судьи, Совести, Ревнителя Справедливости, а также Бога Карающего, охраняющего род от нравственного падения» [3, с. 10].

У М. Пушкиной именно такова функция Князя Тьмы:

И глядит мессир,
Молчалив и горд,
Как ползет огонь
С Воробьевых гор…

Каждому воздаст
По делам его,
Слишком много зла
Здесь на одного!

Очищающий огонь бушует и в романе Булгакова: горит подвал Мастера — олицетворение страдания, дом, видевший предательство, горят квартира № 50, Торгсин, МАССОЛИТ — олицетворение лжи и зла [6, с. 335–336, 341, 348, 351, 352, 360–361]. Это урок остающимся. Значимы слова, произнесенные Азазелло: «Тогда огонь! <…> Огонь, с которого все началось и которым мы все заканчиваем» [6, с. 360].

Обратимся еще к одному персонажу стихотворения М. Пушкиной. Город — полноправный участник действия. В ее тексте происходящее в городе более масштабно, чем у Булгакова. М. Пушкина рисует начало Апокалипсиса (и не важно какого: языческого или библейского), огненная река начала свое наступление на город, объятый грехом.

Почему огонь ползет именно с Воробьевых гор и инспирировано это Воландом?

Воробьевы горы — символическое место Москвы. Причем место амбивалентное (в духе булгаковского романа). С одной стороны, там стоит древний храм Троицы Живоначальной, где перед советом в Филях, в 1812 году молился М. И. Кутузов, а в советское время, когда во всей Москве был запрещен колокольный звон, Троицкой церкви на Воробьевых горах это не коснулось — она находилась за пределами городской черты [39].

Однако важнее в контексте изображаемого в стихотворении то, что там когда-то было сакральное языческое место [10], это место силы [25]. В современных популярно-развлекательных статьях можно прочитать, что для начинающих новую жизнь Воробьевы горы — святое место. «Согласно старинной московской легенде на Воробьевы горы приходят люди, которые хотят начать новую жизнь, проститься со страхами и кошмарами, расстаться с тяжелыми воспоминаниями, избавиться от скверных привычек и всего дурного» [41]. По легенде, ветер Воробьевых гор сдувает с пришедшего туда все грехи, надо только не забыть снять головной убор [13].

> «Характерной чертой мифов и ритуалов, связанных с Перуном, является их соотнесение с дубами и дубовыми рощами (ср. “Перунов дуб” в средневековой западноукраинской грамоте) и с возвышенностями, на которых ставили в древности идолы Перуна (в Киеве и Новгороде) и его святилища. <…> Связь Перуна с горами и дубовыми рощами восходит к индоевропейскому периоду» [12, с. 306].

В ночь на Ивана Купалу «славяне уходили на ритуальные холмы, называвшиеся по-разному (Ярилина плешь — возле Переславля-Залесского, Лысая гора — близ Саратова и в других областях, были Воробьевы, Девичьи или Девины горы), или на поляны у рек, жгли костры, пели, водили хороводы, ручейки» [3, с. 9].

Недаром прощание с Москвой Мастера и Маргариты происходит на Воробьевых горах, рядом с рощей и отдельно стоящим дубом [6, с. 364–366]. Потому у М. Пушкиной с Воробьевых гор Воланд — дуалистический персонаж — спускает на город свой карающий и очищающий огонь. Сцена прощания с Москвой у Булгакова выполнена в языческих и апокалиптических тонах [17].

После отрывка, посвященного Городу и его судьбе, автор стихотворения возвращается к судьбе Маргариты.

Тень… свет… темп убыстряется,
Жизнь, смерть… перекликаются,
Жар, бред, пытка надеждой и злость.

М. Пушкина изображает метания души Маргариты между тенью и светом, жизнью и смертью как вальсовые движения.

По мнению автора стихотворения, Маргарита — женщина, погубившая душу на балу Воланда, и это ее трагическая ошибка. Но гибнет душа героини даже не от близости к Князю тьмы, а от близости к его гостям — страшным грешникам: «Слишком много зла / Здесь на одного».

Повествователь романа «Мастер и Маргарита» решение Маргариты присутствовать на балу ошибкой не считает. М. Пушкина вступает в спор с Булгаковым, при этом она, в духе Булгакова, прибегает к приему удвоения: есть вербальный план и скрытый, музыкальный. С темы вальса начинается у Булгакова мотив внутреннего преображения Маргариты.

Обратимся к главе 20 «Крем Азазелло». Ощутив невесомость тела, Маргарита по сути делает первое танцевальное па — подпрыгивает и на мгновение повисает в воздухе, как будто ее поддерживают руки невидимого партнера, танцующего с ней вольту, танец, предшествующий вальсу [9]. Затем все ее действия в особняке сопровождает музыка, увлекая, не давая задуматься, опомниться: «В это время откуда-то с другой стороны переулка, из открытого окна, вырвался и полетел громовой виртуозный вальс <…>» [6, с. 225]. «– Сейчас позвонит Азазелло! — воскликнула Маргарита, слушая сыплющийся в переулке вальс. — Он позвонит! А иностранец безопасен. Да, теперь я понимаю, что он безопасен!» [6, с. 225]. «Взмахнув ею (голубой сорочкой. — *М. К.*), как штандартом, она вылетела в окно. И вальс над садом ударил сильнее» [6, с. 226]. «— Прощай, Наташа! — прокричала Маргарита и вздернула щетку. — Невидима! Невидима! — еще громче крикнула она и между ветвями клена, хлестнувшими ее по лицу, перелетев ворота, вылетела в переулок. И вслед ей полетел совершенно обезумевший вальс» [6, с. 227]. Как видим, вальс у Булгакова — такое же действующее лицо в этой сцене, как и, например, Азазелло. Вальс лишает Маргариту страха, вальс зовет ее на безумства. Музыка олицетворяет Маргариту: она, как и вальс, вырывается на волю, прочь из комнаты, из плена старой жизни. И музыка направляет ее. Откуда прилетел этот вальс? Из обычной комнаты? А может быть, из квартиры № 50, где «король вальсов» уже дирижирует своим удивительным оркестром? Прием двоения — центральный в булгаковском романе [14], следовательно, противоречия в вышесказанном нет.

Как видим, М. Пушкина именно так прочитала 20-ю главу романа:

Воланд-господин,
Всетемнейший князь,
Приказал играть
Свой безумный вальс!

И гости из могил прилетели именно на вальс. Вообще, в стихотворении слово вальс употребляется 6 раз, оно здесь самое частотное, этим подчеркивается его значимость.

В тексте М. Пушкиной судьба Маргариты трагична. Горечь звучит в строчках:

Вот вам — казнь и прощение,
Все, все, все в восхищении!
Тень… свет… сердце вдруг оборвалось.

По мнению автора, выбор Маргариты ошибочен. Она слишком близко подошла к гостям-грешникам, она жила в эту ночь в одном ритме с ними, за это ее и сжег огонь Князя Тьмы. «В награду» ей остается только: «Битое стекло… / Теплая зола…» и смерть физическая и духовная.

Итак, в своем тексте М. Пушкина обращается к центральной сцене романа М. Булгакова: Весеннему балу полнолуния, который в ее тексте назван «шабашем». В романе Булгакова четыре главных героя: Воланд, Иешуа, Мастер и Маргарита. Образов Иешуа и Мастера нет в тексте М. Пушкиной. Ей важнее было определить функцию Князя Тьмы. У Булгакова Воланд, его свита, Маргарита и гости бала делают одно дело — утверждают веру в вечное бытие. Следовательно, булгаковский Воланд — созидатель. В тексте М. Пушкиной Воланд противопоставлен гостям-грешникам и даже Маргарите. У нее Воланд — карающая сила. В результате анализа текста становится понятным и генезис образа Князя Тьмы. По нашему мнению, этот образ сближен с образом Перуна. Отвечает автор текста «Князь Тьмы» на вопрос: «Права ли Маргарита, согласившаяся участвовать в бале-шабаше?» По мнению лирической героини, Маргарита погубила душу, приблизившись к злу — гостям шабаша. Маргарита тоже достойна карающего и очищающего огня, который насылает на город Князь Тьмы — Перун. В этом М. Пушкина принципиально расходится с Булгаковым. Но говорить о споре двух авторов не приходится, т. к. у М. Пушкиной не проговорена причина прихода Маргариты на бал-шабаш (образ Мастера отсутствует). М. Пушкина не хочет вступать в спор с близким ей по духу писателем.

ЛИТЕРАТУРА

1. Амфитеатров А. В. Дьявол // Амфитеатров А. В. Дьявол; Орлов М. А. История сношений человека с дьяволом. — М.: Издательский центр МП «ВНК», 1992. — С. 3–325.
2. Афанасьев А. Н. Древо жизни: Избранные статьи. — М.: Современник, 1983. — 464 с.
3. Баженова А. Солнечные боги славян // Кайсаров А. С., Глинка Г. А., Рыбаков Б. А. Мифы древних славян. Велесова книга / сост. А. И. Баженова, В. И. Вардугин. — Саратов: Надежда, 1993. — С. 3–16.
4. Барр М. Перечитывая мастера: Заметки лингвиста на макинтоше. — М.: Зебра Е, 2009. — 288 с.
5. Белобровцева И., Кульюс С. Роман М. Булгакова «Мастер и Маргарита»: Комментарий. — Таллинн: Арго, 2006. — 420 с.
6. Булгаков М. А. Мастер и Маргарита // Булгаков М. А. Собрание сочинений: в 5 томах. Т. 5. — М.: Худ. литература, 1992. — С. 5–384.
7. Булгаков М. А. Шабаш // Булгаков М. А. Великий канцлер: Черновые редакции романа «Мастер и Маргарита» / предисл. и коммент. В. Лосева. — М.: Изд-во «Новости», 1992. — С. 149–160.
8. Бэлза И. Ф. Генеалогия «Мастера и Маргариты» // Контекст — 1978: Литературно-критические исследования. — М.: Наука, 1978. — С. 156–249.
9. Вольта // Танцевальные жанры эпохи Возрождения // http://www.balletmusic.ru/dances_4.htm#19
10. Дань А. Места силы в Москве // http://vk.com/wall-7453?own=1
11. Журавлева О. Н. Гроза в свите Воланда // Политическая лингвистика. Вып. 20. — Екатеринбург, 2006. — С. 190–197 // URL: http://www.philology.ru/literature2/zhuravleva-06.htm (дата доступа 15.03.2018)
12. Иванов В. В., Топоров В. Н. Перун // Славянская мифология: энциклопедический словарь. — М.: Эллис Лак, 1995. — С. 305–306.
13. Камкина О. Москва мистическая: удивительные места столицы // URL: http://horoscopes.rambler.ru/magic.html?id=1173583&sec=113975 (дата доступа 15.01.2018)

14. Капрусова М. Н. Двоение, вариативность, трансформация, стереоскопичность как основополагающие принципы в «Мастере и Маргарите» // Булгаковский сборник. V: Материалы по истории русской литературы XX века / сост. и ред. И. Белобровцева, С. Кульюс. — Таллин, 2008. — С. 133–144.
15. Капрусова М. Н. Семантический ореол имени Маргарита в романе М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита» // Личность и творчество М. А. Булгакова в социокультурном контексте XX–XXI веков: К 120-летию со дня рождения мастера: Материалы III Международной заочной научной конференции «Поэтика художественного текста»: в 2 частях. Ч. 1. — Борисоглебск, 2010. — С. 62–80.
16. Капрусова М. Н. Семантический ореол образов грозы, дождя и радуги в романе М. Булгакова «Мастер и Маргарита»: некоторые замечания // V Международная научная конференция «Русская литература XX — XXI веков как единый процесс (проблемы теории и методологии изучения)»: Материалы конференции. Москва, МГУ имени М. В. Ломоносова, 8–9 декабря 2016 / ред.-сост. А. В. Леденёв, П. Е. Спиваковский. — М.: МАКС Пресс, 2016. — С. 229–231.
17. Капрусова М. Н. Сцена на Воробьёвых горах: всего одна деталь // Поэтика художественного текста: Материалы II Международной заочной научной конференции. — Борисоглебск, 2009. — С. 50–54.
18. Комментарий // Кайсаров А. Славянская и российская мифология // Кайсаров А. С., Глинка Г. А., Рыбаков Б. А. Мифы древних славян. Велесоваа книга / сост. А. И. Баженова, В. И. Вардугин. — Саратов: Надежда, 1993. — С. 69–84.
19. Коростылев В. Песенка про пять минут // http://www.kino-teatr.ru/kino/movie/sov/2937/song/
20. Кураев А. «Мастер и Маргарита»: за Христа или против? // Кураев А. Фантазия и правда «Кода да Винчи». — М.: АСТ; Зебра Е, 2007. — С. 7–140.
21. Кушлина О., Смирнов Ю. Некоторые вопросы поэтики романа «Мастер и Маргарита» // М. А. Булгаков-драматург и художественная культура его времени: сб. статей. — М.: Союз театральных деятелей РСФСР, 1988. — С. 285–303.
22. Лакшин В. Я. О прозе Михаила Булгакова и о нем самом // Лакшин В. Я. Вторая встреча: Воспоминания, портреты, статьи. — М.: Советский писатель, 1984. — С. 257–353.
23. Лесскис Г., Атарова К. Путеводитель по роману Михаила Булгакова «Мастер и Маргарита». — М.: ОАО Издательство «Радуга», 2007. — 520 с.
24. Мелетинский Е. М. Рагнарёк // Мифологический словарь / гл. ред. Е. М. Мелетинский. — М.: Советская энциклопедия, 1991. — С. 461–462.
25. Места силы Москвы // URL: http://forum.arhum.ru/forum/showthread.php?t=5588 (дата доступа 10.03.2018)
26. Могарыч // URL: https://dic.academic.ru/dic.nsf/enc2p/266078 (дата доступа 11.02.2018)
27. Немцев В. И. Михаил Булгаков: становление романиста. — Самара, 1991. — 164 с.
28. Орлов М. А. История сношений человека с дьяволом // Амфитеатров А. В. Дьявол; Орлов М. А. История сношений человека с дьяволом. — М.: Издательский центр МП «ВНК», 1992. — С. 326–839.
29. Поздняева Т. Воланд и Маргарита. — СПб.: Амфора, 2007. — 446 с.
30. Пушкина М. Бал у Князя Тьмы // Группа «Ария» Альбом «Крещение огнем»: тексты песен, ноты, аккорды. — М.: НОТА-Р, 2006. — С. 34–35.
31. Сазонова Л. И., Робинсон М. А. Миф о дьяволе в романе М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита» // URL: http://odrl.pushkinskijdom.ru/LinkClick.aspx?fileticket=m5mHU_Df2lE%3D&tabid=2296 (дата доступа 19.02.2018)
32. Салман Жан-Мишель На одного колдуна десять тысяч ведьм // История женщин на Западе: в 5 т. Т. 3: Парадоксы эпохи Возрождения и Просвещения / под общ. ред. Ж. Дюби и М. Перро; под ред. Н. Земон Дэвис и А. Фарж; науч. ред. перевода Н. Л. Пушкарева. — СПб.: Алетейя, 2008. — С. 460–474 // URL: http://ec-dejavu.ru/v-2/Vedma-2.html (дата доступа 11.01.2018)
33. Смирнов Ю. Реминисценция мифа в «Мастере и Маргарите»: источники, память жанра и пределы интерпретации // Булгаковский сб. Вып. 2. — Таллинн, 1994. — С. 5–19.
34. Соколов Б. В. Булгаковская энциклопедия. — М.: Локид; Миф, 1996. — 592 с. 35. Сумерки богов // URL: http://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A1%D1%83%D0%BC%D0%B5%D1%80%D0%BA%D0%B8_%D0%B1%D0%BE%D0%B3%D0%BE%D0%B2 (дата доступа 01.02.2018)
36. Толстая С. М. Гром // Славянская мифология: энциклопедический словарь. — М.: Эллис Лак, 1995. — С. 151–152.
37. Топорков А. Л. Огонь // Славянская мифология: энциклопедический словарь. — М.: Эллис Лак, 1995. — С. 284–285.
38. Урюпин И. С. Роман М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита» в контексте традиций русской национальной культуры: монография. — Елец, 2008. — 246 с.
39. Церковь Троицы Живоначальной на Воробьевых горах // URL: http://www.moscow.org/moscow_encyclopedia/132_church_troickaja_na_vorobyovih.htm (дата доступа 19.02.2018)
40. Чудакова М. О. Архив М. Булгакова // Записки ОР ГБЛ. Вып. 37. — М., 1976. — С. 25–151.
41. Шайдакова С., Пилявская Г., Танькова Я., Родин М. Самые волшебные места столицы // URL: http://kp.ru/daily/22898.5/21342/ (дата доступа 11.02.2018)
42. Шкунаев С. В. Шабаш // Мифологический словарь / гл. ред. Е. М. Мелетинский. — М.: Советская энциклопедия, 1991. — С. 618.
43. Штернберг Л. Шабаш ведьм // Энциклопедия Брокгауза Ф. А. и Ефрона И. А. (1890–1916 гг.) // URL: http://www.brocgaus.ru/text/111/744.htm (дата доступа 11.02.2018)
44. Яблоков Е. А. Художественный мир Михаила Булгакова. — М.: Языки славянской культуры, 2001. — 424 с.

УДК 82 (091)

М. Н. Капрусова
Капрусова Марина Николаевна — доцент, кандидат филологических наук,
доцент кафедры филологических дисциплин и методики их преподавания
Борисоглебского филиала ФГБОУ ВО «Воронежский государственный университет»,
kaprusova@mail.ru

ИВАН БЕЗДОМНЫЙ М. БУЛГАКОВА КАК ВАРИАНТ ОБРАЗА ПРОРОКА*

Роман М. Булгакова «Мастер и Маргарита» людьми церковными оценивается неоднозначно. Однако невозможность изъятия этого сочинения из контекста духовных исканий русских писателей очевидна для всех. Мы в своей работе рассмотрим лишь одну проблему — трактовку писателем образа Пророка в романе «Мастер и Маргарита» (на примере одного героя). Мы считаем, что образ Иванушки Бездомного испытывает на себе влияние не только библейского образа пророка Исайи, но и пророка А. С. Пушкина, пророка М. Ю. Лермонтова, Чацкого из комедии А. С. Грибоедова «Горе от ума», Мефи из романа Е. Замятина «Мы», пророка из пьесы «Реквием» Л. Андреева. Последнее названное произведение оказало системное влияние на булгаковский роман. Что важно, Булгаков не только спорит с концепцией Л. Андреева, но показывает эволюцию своего героя Иванушки Бездомного: от атеиста и бесталанного советского писателя через пророка к слабому, сломленному, но порядочному, чистому человеку.
Ключевые слова: роман, образ, традиция, текст, подтекст.

Kaprasova M. N.
IVAN BEZDOMNY M. BULGAKOV AS A VARIANT OF THE IMAGE OF THE PROPHET

Religious people don't interprete Michael Bulgakov's novel «Master and Margaret» synonymously. However, it's evident for everyone that it's impossible to take this work jut of Russian writers' soul quest. In our work we'll consider only one problem — the writer's interpretation of the character of the prophet in the novel «Master and Margaret» (through the only character). Jo our opinion, the character of Ivanushka Bezdomniy has been influenced not only by the Bible character of the prophet Isaiah. But also by A. S. Pushkin's prophet, M. Y. Lermontov's prophet, Chatskiy from Griboedov's comedy «Troubles of the Mind», Maephy from Yevgeniy Zamyatin's novel «We», by Leonid Andreev's prophet from his play «Requiem». This work influenced Bulgakov's novel systematically. It's important that Bulgakov not only argues with L. Andreev's concept but also shows his character's (i. e. Ivanushka Bezdomniy) evolution from atheist and untaleuted Soviet writer through the prophet to a weak, crushed but honest and pure person.
Keywords: novel, image, tradition, text, subtext.

Известно, что роман Булгакова официальной церковью и людьми верующими оценивается скорее негативно. Однако невозможность изъятия этого сочинения из контекста духовных исканий русских писателей очевидна для всех. Мы в своей работе рассмотрим трактовку писателем образа пророка в романе «Мастер и Маргарита» (на примере одного героя).

Актуализированное светской литературой понятие «пророк» — библейского происхождения. Так обозначали «особых провозвестников воли Божией — как в Ветхом, так и в Новом Завете. <…> Пророк — это человек, предвидящий (через особые откровения свыше) и предсказывающий будущее» [23, с. 403]. Процесс превращения земного грешного человека в пророка изображает пророк Исаия [14].

В богословии есть один нюанс в трактовке понятия «пророк».

> «С течением времени пророчество делается исключительной принадлежностью или даже должностью особого класса людей, которые составляют своего рода общества или т. н. "сонмы". <…> Эти сонмы представляли собою общины, которые состояли из учителей, или отцов, и учеников, имели все общее, жили в строжайшей религиозно-нравственной дисциплине <…>» [23, с. 403].

И далее:

> «Из этих общин или школ вышли непреклонные хранители и ревнители Завета, бесстрашные обличители идолопоклонства — закаленные мужи, которые не боялись говорить правду в лицо царям и потому хотя большей частью заканчивали жизнь мученической смертью, однако временами пользовались огромным влиянием и уважением <…>» [23, с. 403].

Важно, что «впоследствии из этих школ выходили пророки-писатели, которые оставили после себя богатую литературу, изумляющую силой и красотой восторженного слова» (это книги, которые принадлежат Исайе, Иеремии, Иезекиилю, Даниилу, Осии, Амосу, Авдию, Ионе, Захарии, Иоанну и др.) [23, с. 403].

В обыденном представлении пророк — носитель и вестник истины, абсолютного знания. Пророк безбытен, часто это фанатик, цельная личность и жертвенная фигура, человек, промыслом высших

* Исследование выполнено при финансовой поддержке РФФИ, проект «М. А. Булгаков: pro et contra. История и современное отношение к наследию Михаила Булгакова» № 18–012–00374.

Copyright © 2018

сил обреченный на выполнение своей миссии. Пророк обычно лишен сомнений, в период выполнения своей миссии не эволюционирует. Во многом эти представления были продиктованы стихотворением А. С. Пушкина «Пророк». Исследователь Л. Коган отмечает:

> «Образ пророка имеет тут собирательное, символическое, метафорическое значение. Это — в большей мере призвание, чем звание, скорее должное, чем сущее, своего рода сверхзадача, духовный эталон и ориентир, вдохновляющая парадигма поэзии мысли» [15, с. 202].

Пушкинское стихотворение повлияло и на М. Ю. Лермонтова, и на Н. А. Некрасова, однако особенно актуальным стало в конце XIX — начале XX века.

> «Оказавшись в точке пересечения культовой для общественно-культурного сознания конца XIX — начала XX веков *темы* творчества и творческой личности со знаковым для Серебряного века *именем* Пушкина, его «Пророк» не мог, в свою очередь, не стать знаковым текстом» [22, с. 133].

Аллюзии на стихотворение А. С. Пушкина находят в творчестве В. Брюсова, А. Блока, В. Хлебникова, М. Цветаевой, других поэтов [22, с. 135–152]. Эта тенденция не могла пройти мимо внимания М. Булгакова. Известно, что молодые Булгаковы в 10-е годы XX века читали «новую» литературу и спорили о ней» [7, с. 58]. В 1920 году закончил свой роман «Мы» Е. Замятин, близкий знакомый М. Булгакова [21, с. 326]. Один из важнейших образов этого произведения — крылатый юноша Мефи. «Ослепительный, малиново тлеющий уголь» [6, с. 636] в груди героя заставляет вспомнить и пророка Исаию, и пушкинского героя [9; 11]. Таким образом, персонаж Замятина — еще одна актуализация образа пророка, возможно побудившая Булгакова мыслить в этом направлении. В связи с этим нельзя не упомянуть программное произведение известнейшего на рубеже веков автора — Л. Андреева, писателя, как считают исследователи, повлиявшего на М. Булгакова [25, с. 129–146; 2, с. 271–281; 21, с. 141–142, 168, 488]. Мы имеем в виду пьесу «Реквием», премьера которой состоялась в декабре 1916 года в Москве. «Реквием» был напечатан в литературном сборнике «Страда» в 1917 году, перепечатан в книге «Реквием: Сборник памяти Л. Андреева» 1930-го года [24, с. 547]. Переклички между романом «Мастер и Маргарита» и пьесой «Реквием» просматриваются на уровне проблематики, организации пространства, описания центральной сцены произведения. Не прощаемый грех в обоих произведениях — предательство, для авторов важен жанр реквиема и — что особенно значимо — в наличии сходные персонажи [12; 8; 10].

Вот как Директор театра из андреевской пьесы представляет своего последнего актера:

> «Прошу вашу светлость обратить внимание на следующего. Это — пророк. Ценное приобретение для труппы.
>
> Молодой, с *энергичным* выражением *исхудалого, как бы опаленного огнем, страстного лица. Окованный трупной неподвижностью*, как и все, он полон скрытого *движения*. Одежда порвана, *на груди и лице засохшая кровь*.
>
> Один из самых талантливых моих актеров» (здесь и далее выделено нами. — *М. К.*) [1, с. 481].

Образ андреевского героя создан явно под влиянием стихотворения Пушкина, которое начинается словами: «Духовной жаждою томим…» [20, с. 321]. Повествуя о превращении земного, совестливого, но грешного, как все, человека в пророка, Пушкин выражается аллегорически, однако два момента позволяют судить о мучительности и кровавости производимой операции. Шестикрылый серафим «*вырвал* грешный <…> язык» и «жало мудрыя змеи» «вложил десницею *кровавой*», а затем он «*грудь рассек* мечом» и вместо сердца «угль, пылающий огнем, во грудь отверстую водвинул» [20, с. 321–322]. После этого лежащий, *«как труп»*, человек с *окровавленными лицом и грудью*, услышал глас Бога, который объявил будущему пророку его предназначение: «Глаголом жги сердца людей» [20, с. 322]. Чтобы выполнить этот завет, «обходя моря и земли» [20, с. 322], пророк должен быть *энергичен, страстен, устремлен вперед*, он должен быть максималистом и не ведать сомнений. Как видим, образ пророка у Л. Андреева выдержан в пушкинской традиции. Дело не только в общности настроения и пафоса, но и в дословных совпадениях (мы их выделили в тексте).

Одновременно прочтение образа андреевского пророка немыслимо без учета религиозной традиции (вспоминаются непреклонные «хранители и ревнители Завета», входившие в «сонмы»).

В свою очередь образ пророка из «Реквиема» (вместе с пушкинским персонажем) проецируется на героев Булгакова — Иешуа, Мастера [13], И. Бездомного. Последнему случаю булгаковского преломления традиции и посвящено наше исследование.

Бездомный — фигура и пародийная, и трагическая. Он подвергся эволюции от псевдопророка до в какой-то момент пророка истинного. Несмотря на вторичность для развития сюжета, этот персонаж очень важен.

Отказавшись от достижений русской религиозной философии, решив поменять ментальность народа, провозгласив официальный атеизм и действительно весьма успешно отлучив большинство людей от церкви, советское государство начало создавать свою религию с новыми советскими богами, святыми, мучениками, пророками. Булгаков создал собирательный образ такого нового советского пророка, который уверен в своем праве проповедовать, несмотря на то, что вместо гласа Божьего ему явен только голос советских газет. И. Бездомный — это человек, сформированный советской

властью. Он — типичнейший представитель своего времени и воплощает в себе черты многих революционных, комсомольских поэтов. Б. Гаспаров среди наиболее вероятных и реально существовавших прототипов булгаковского персонажа называет Д. Бедного, А. Безыменского [4, с. 33–35].

Внешне и по сути Бездомный более, чем другие персонажи Булгакова, похож на пророка из пьесы Л. Андреева «Реквием». Оба они — *молодые люди*. Бездомный, пожалуй, даже слишком *энергичен* и *страстен*, лицо его, говоря тогдашним языком, *опалено огнем революции*. Названные качества Ивана Бездомного подчеркиваются М. Булгаковым уже в первых сценах романа: «Второй — плечистый, *рыжеватый, вихрастый* молодой человек в *заломленной на затылок* клетчатой *кепке* — был в *ковбойке, жеваных* белых брюках и черных тапочках» [3, с. 7]. Уже первые характеристики внешности героя говорят о его задиристости и даже несколько хулиганских наклонностях. Это подтверждается высказываниями героя и его поведением. Иван *страстно* предан постулатам советского времени: в творчестве он воинствующий атеист, он захвачен шпиономанией, уверен, что иностранец и все иностранное, включая Канта, от лукавого.

Итак, темперамент, жизненная позиция, черты личности объединяют героев Л. Андреева и М. Булгакова: оба активны, страстны, энергичны. Подобное обычно бывает связано с агрессией, как исходящей от героя, так и направленной на него. Так что неслучайна последняя деталь, на которую обращает внимание читателя Андреев: «Одежда порвана, на груди и лице засохшая кровь». Сравним у Булгакова: «Он был бос, в разодранной беловатой толстовке <…>. Правая щека Ивана Николаевича была свеже изодрана» [3, с. 63]. Позже (после драки в Грибоедове) следов насилия на теле Бездомного прибавится [3, с. 67].

Очевидно, что образ пророка у Андреева выписан красками трагическими, дан серьезно, возвышенно. Персонаж представлен читателю как борец и мученик. Иначе, пародийно, изображает своего пророка по-советски Булгаков. Создавая антирелигиозную поэму (неся свет в массы, как говорили тогда), Бездомный не прочитал Библию, не познакомился с философской литературой. Открывая людям «истину», Иван «исполнился волею» не Бога (правды), а редактора (Берлиоза). Его «глас» Бездомный и несет народу. Заметим, что вряд ли такой «глагол» будет «жечь сердца людей».

В одной из сцен Булгаков даже выходит за рамки просто иронии: это уже сарказм, издевка, черный юмор. Если помнить текст андреевского «Реквиема», отрывок из булгаковского романа воспринимается в духе мистических шуток Воланда и его свиты: «окованный трупной неподвижностью» человек превращается в сумасшедшего, «спеленутого, как кукла» [3, с. 66]; страстность, сжигающая мертвеца из-за ее неудовлетворенности, мучительная невозможность движения оборачивается у Булгакова хулигански-детскими проявлениями агрессии его героя [3, с. 64, 66]; наконец, настроение ужаса, пронизывающее анализируемую сцену у Андреева, сменяется настроением «свинского скандала» [3, с. 66]. Описание героя, данное Булгаковым, не исключает жалости к персонажу. Здесь совмещаются смех и слезы, но напрочь снимаются ощущение ужаса и мистический ореол. Так Булгаков показывает свое несогласие с концепцией и пафосом пьесы Андреева.

А между тем читатель и не заметил, как из псевдопророка Иванушка Бездомный превратился в пророка настоящего, в блаженного 30-х годов. Истинных русских блаженных, странников в СССР тогда уже почти не стало: умерла патриархальная Россия — сгинули и они.

Пророческий дар проявляется в Бездомном постепенно. Он верно чувствует опасность для общества, исходящую от необычного иностранца, но еще не понимает его истинной природы. Сначала Иван не осознает и не чувствует, что появление Воланда — благо для Москвы, некоторые советские граждане получат урок и изменятся.

Пока же, измученный безуспешной погоней, Иван появляется в Грибоедове:

> «<…> — Братья во литературе! (Осипший голос его окреп и стал горячей.) Слушайте меня все! Он появился! Ловите же его немедленно, иначе он натворит неописуемых бед! — Что? Что? Что он сказал? Кто появился? — понеслись голоса со всех сторон» [3, с. 63].

Ответ на этот вопрос подразумевается. Иванушка уверен: тот, кто появился, на Патриарших прудах — сатана. Но этого не могут осознать обитатели Грибоедова, забывшие и Бога, и дьявола. Не может произнести страшное слово и Бездомный: слишком ужасно и невозможно потерять привычные ориентиры. Иван находит промежуточное определение: консультант (добавление «по черной магии» уже не сходит у него с языка). Прапамять подсказала Ивану, что природа незнакомца противоположна человеческой, недаром, смущаясь, Иван поясняет Стравинскому: «<…> дело в том, что он, консультант, он… будем говорить прямо… с нечистой силой знается… и так просто его не поймаешь» [3, с. 69–70].

Иван честно несколько раз пытается спасти Москву и соотечественников, предупредить об опасности, но его попытки тщетны: он не в состоянии выразиться яснее, окружающие видят в нем только сумасшедшего, тем более что туманные намеки и доказательства Бездомного слишком фантастичны. Постепенно же, особенно после разговора с Мастером, у Ивана появляется уверенность, что свой долг он выполнил, а то, что произойдет, — предначертано свыше и справедливо [3, с. 114–115, 134]. Постепенно Бездомный приходит к признанию очистительной миссии Воланда [5, с. 63–65].

Итак, «он» (Воланд) появился в Москве 30-х годов и «натворил» действительно много. А ведь «самым важным признаком истинности того или иного пророчества служит его исполнение» [23, с. 404]. Следовательно, на некоторое время И. Бездомному было суждено стать пророком.

Потом он кардинально изменился: забыл свой псевдоним, не сочинял «чудовищных» [3, с. 131] стихов, но и, пользуясь выражением В. И. Немцева, «ослеп» [18, с. 127]. И. Н. Понырев стал историком. Он не смог, как Мастер, стать творцом, стать больше, чем «писателем». «Писатель» бы из него получился, ведь удалось же ему сделать героя своей поэмы, Христа, «живым». Е. А. Яблоков пишет: «Пушкин — не “поэт”, как и Мастер — не “писатель”: <…> они — частицы самой “природной” реальности, само космическое бытие в его чистых сущностях» [26, с. 245–246].

Что же произошло с Иванушкой Бездомным? Герой,

> «избрав-таки своим учителем Мастера, возвращается в конце романа к Берлиозу, <…> становится таким же, как он, ученым и всезнающим. <…> Между тем, чтобы перейти на качественно иной уровень познания, требуется <…> освобождение от власти логики и научно-доказательных критериев <…>. Нужно перестать быть “профессором”, нужно снова, хоть ненадолго, побыть “сумасшедшим”, чтобы снова, но теперь уже с высоты своих знаний, посмотреть на вещи просто», — пишет А. А. Кораблев [16, с. 36].

И все же недаром Мастер назвал Ивана своим учеником [3, с. 363]. Он тоже умеет «угадывать» [3, с. 132], как и Мастер. Раз в год, в «весеннее праздничное полнолуние» [3, с. 380], И. Н. Понырев видит финал романа Мастера. С. Кульюс так пишет об этом:

> «Встреча Иешуа и Понтия Пилата во сне Бездомного может рассматриваться именно как продолжение романа и новое “угадывание”. Бездомный, таким образом, становится преемником и Мастера, автора написанного романа, и Мастера, находящегося уже в ином пространстве бытия. Ведь сон Бездомного представляет собой подлинное завершение судьбы Пилата, оставленного Мастером в тот момент, когда он бежит по лунному лучу на встречу с Иешуа. Сон Бездомного заканчивается фразой “пятый прокуратор Иудеи всадник Понтий Пилат“, повторенной в МиМ несколько раз. Эта фраза, которая должна была завершить (и завершала) роман, написанный Мастером, а теперь продолженный его учеником и завершенный автором, обретает в МиМ новое значение — она служит показателем авторства» [17, с. 42–43].

Другую точку зрения высказывает В. И. Немцев. Не отрицая, что Иван видит финал романа, дописанного Мастером, исследователь добавляет:

> «Но финал тут же и искажен Иваном Николаевичем, дописавшим небольшое продолжение — Понтий Пилат просит поклясться Иешуа, что казни его не было. <…> Но хотя этот финал написан под влиянием Мастера — точнее, увиден во сне Иваном, он фальшив, благостен. Он для *блаженных духом* <…>. И сон историка Понырева лжив. Ученик Мастера столь же невосприимчив к истине, как фанатичный Левий к тени…» [19, с. 229].

Однако в любом случае И. Н. Понырева не удается повторить путь его учителя: от историка к Мастеру. Почему? Думается, ему слишком рано и резко открылась истина. Он не был готов к ее восприятию — ни интеллектуально, ни духовно. Еще не став творцом, герой уже растерял иллюзии и «захотел в подвал» [3, с. 248]. Его изменили и «сломали» встреча с Воландом и непонимание ситуации им самим и людьми (даже незаурядным Стравинским). То, что «сломали» Мастера, — ужасно, т. к. люди убили Творца, Художника. То, что произошедшее изменило и «сломало» Ивана Бездомного, — в какой-то мере благо: ведь из агрессивного псевдопророка, певца лжи он на какое-то время превратился в пророка, а затем просто стал порядочным человеком, не делающим зла. А это было уже очень много в сталинской России, что прекрасно осознавал Булгаков. Так писатель еще раз подтвердил центральную мысль романа о том, что понятия добра и зла относительны, так он еще раз вступил в диалог с любителем абсолютов Л. Андреевым.

Итак, прототипы Иванушки Бездомного — не только Чацкий и Иван-дурак [4, с. 36–37], но и пророки А. С. Пушкина и М. Ю. Лермонтова, а также герой пьесы «Реквием» Л. Андреева.

ЛИТЕРАТУРА

1. Андреев Л. Драматические произведения: в 2 т. Т. 2. — Л.: Искусство, 1989. — 550 с.
2. Балонов Ф. Р. Литературные перекрестки и параллели: Леонид Андреев и Михаил Булгаков // Леонид Андреев: Материалы и исследования. — М., 2000. — С. 271–281.
3. Булгаков М. Собрание сочинений: в 5 т. Т. 5. — М.: Художественная литература, 1992. — 734 с.
4. Гаспаров Б. Литературные лейтмотивы. — М., 1993. — 304 с.
5. Горелик Л. Возникновение идеи дьявола-очистителя в «Белой гвардии» // Булгаков М. Белая гвардия: справочное пособие / сост. Л. Горелик. — М., 2001. — С. 61–68.
6. Замятин Е. Избранные произведения. — М.: Советский писатель, 1989. — 768 с.
7. Земская Е. А. Из семейного архива: Материалы из собрания Н. А. Булгаковой-Земской // Воспоминания о Михаиле Булгакове: сб. — М., 1988. — С. 41–92.
8. Капрусова М. Н. Дополнения к генеалогии некоторых героев романа «Мастер и Маргарита»: о диалоге М. Булгакова и Л. Андреева // Проблемы изучения и преподавания литературы в вузе и школе: XXI век. — Саратов, 2000. — С. 172–177.
9. Капрусова М. Н. МЕФИ: семантика имени в романе Е. Замятина «Мы» // Эстетические и лингвистические аспекты анализа текста и речи: сб. ст. В 3 т. Т. 2. — Соликамск, 2002. — С. 533–540.
10. Капрусова М. Н. Механизм влияния мировоззренческих и эстетических установок Л. Андреева на становление

авторской концепции романа М. Булгакова «Мастер и Маргарита» // Проблемы целостного анализа художественного произведения. Вып. 2. — Борисоглебск, 2001. — С. 17–27.
11. Капрусова М. Н. Некоторые замечания о семантике имен в романе Е. Замятина «Мы» // Творческое наследие Е. Замятина: Взгляд из сегодня. Кн. 9. — Тамбов, 2000. — С. 77–88.
12. Капрусова М. Н. От «Реквиема» Л. Андреева к «Мастеру и Маргарите» М. Булгакова // XII Пуришевские чтения: Всемирная литература в контексте культуры: сб. статей и материалов. — М., 2000. — С. 148–149.
13. Капрусова М. Н. Трансформации образа пророка в «Мастере и Маргарите» М. Булгакова в контексте религиозной и культурной традиции // Творчество В. Я. Шишкова в контексте русской прозы XX века: сб. науч. ст. — Тверь, 2003. — С. 129–145.
14. Книга пророка Исаии. Глава 12. Стихи 5–8.
15. Коган Л. «И внял я неба содроганье…» (О философии пушкинского Пророка)) // Вопросы литературы. — 2002. — Вып. 4. — С. 201–230.
16. Кораблев А. Тайнодействие в «Мастере и Маргарите» // Вопросы литературы. — 1991. — № 5. — С. 35–54.
17. Кульюс С. «Эзотерические» коды романа М. Булгакова «Мастер и Маргарита» (эксплицитное и имплицитное в романе). — Тарту, 1998. — 220 с.
18. Немцев В. И. Михаил Булгаков: становление романиста. — Самара, 1991. — 164 с.
19. Немцев В. И. Трагедия истины. — Самара, 2003. — 255 с.
20. Пушкин А. С. Избранные произведения: В 3 т. Т. 1: Стихотворения. — М.; Л., 1949. — 674 с.
21. Соколов Б. В. Булгаковская энциклопедия. — М., 1996. — 592 с.
22. Сомова Е. В. Пушкинский «Пророк» на рубеже XIX–XX веков: идейные и сюжетные трансформации // Поэтика русской литературы (Пушкинская эпоха. Серебряный век). — Краснодар, 1999. — С. 132–154.
23. Христианство. Энциклопедический словарь: в 2 томах. Т. 2. — М.: Научное издательство «Большая Российская энциклопедия», 1995. — 671 с.
24. Чирва Ю. Н. Примечания // Андреев Л. Драматические произведения: в 2 т. Т. 2. — Л.: Искусство, 1989. — С. 487–549.
25. Яблоков Е. А. Мотивы прозы Михаила Булгакова. — М., 1997. — 200 с.
26. Яблоков Е. А. Художественный мир Михаила Булгакова. — М., 2001. — 424 с.

УДК 82 (091)

М. Н. Капрусова
Капрусова Марина Николаевна — доцент, кандидат филологических наук,
доцент кафедры филологических дисциплин и методики их преподавания
Борисоглебского филиала ФГБОУ ВО «Воронежский государственный университет»,
kaprusova@mail.ru

ВЛИЯНИЕ РОМАНА М. БУЛГАКОВА «МАСТЕР И МАРГАРИТА» НА ТЕКСТ РОК-КОМПОЗИЦИИ «КРОВЬ ЗА КРОВЬ» М. ПУШКИНОЙ (ГРУППА «АРИЯ»)*

Статья посвящена рассмотрению влияния романа М. Булгакова «Мастер и Маргарита» на текст рок-композиции «Кровь за кровь» М. Пушкиной. М. Пушкина в своем сочинении взаимодействует и собственно с текстом романа, и с его восприятием массовым читателем («булгаковский миф» и созданная массовым сознанием «сказка» на основе романа). Стихотворение М. Пушкиной ориентировано на роман Мастера, героем является Понтий Пилат. Для автора стихотворения характерно бережное и уважительное отношение к роману М. Булгакова: налицо система аллюзий, обращение к крылатым выражениям из романа. Однако название и общая концепция стихотворения полемизирует с концепцией булгаковского романа. В романе «Мастер и Маргарита» милосердие — высшая добродетель. М. Пушкина в своем тексте воспевает справедливость.
Ключевые слова: аллюзия, роман, текст, стихотворение, рок-композиция, влияние, концепция

Kaprusova M. N.
INFLUENCE OF THE NOVEL “MASTER AND MARGARITA” BY M. BULGAKOV ON THE LYRICS OF THE ROCK-COMPOSITION BY M. PUSHKINA “BLOOD FOR BLOOD” (“ARIA” GROUP)

This article reviews the influence of the novel “Master and Margarita” by M. Bulgakov on the lyrics of the rock-composition “Blood for blood” by M. Pushkina. In her composition M. Pushkina interacts as much with the text of the novel, as with its perception by the general public (“Bulgakov’s myth” and the “tale” created around the novel by the general consciousness). The song created by M. Pushkina is oriented on the Master’s novel, its hero being Pontius Pilate. A careful and respectful reference to the M. Bulgakov’s novel is characteristic for the song’s author: a system of allusions is present, a reference to the idioms from the novel. Nevertheless, the title and the general concept of the song polemicizes with the concept of the novel by Bulgakov. In the novel “master and Margarita” mercy is the highest virtue. In her lyrics M. Pushkina sings of justice.
Keywords: allusion, novel, lyrics, text, song, rock-composition, influence, concept

Воздействие романа М. Булгакова «Мастер и Маргарита» как культурного феномена на произведения современной литературы проявляется поразному: 1) через взаимодействие собственно с текстом романа; 2) посредством влияния на современную литературу «булгаковского мифа» [3; 6]; 3) через развенчание «булгаковского мифа» в современной литературе [13]; 4) посредством влияния на современную литературу созданной массовым сознанием «сказки» на основе романа [23, с. 250].

Влияние текста романа на другое произведение может реализовываться следующим образом: 1) через цитирование в тексте строчек из романа, ставших крылатыми (например, «Девятый том» Л. Петрушевской, романы А. Марининой «Седьмая жертва», «Незапертая дверь» и др. [9]); 2) через обращение к центральным, значимым для любого читателя, сценам булгаковского романа (например, повесть «Вечная мерзлота» Н. Садур [5], фэнтези А. Белянина [8]); 3) через перенесение действия в места, связанные с романом Булгакова (например, на Патриаршие пруды [14]); 4) через обращение в современном произведении к булгаковским образам (например, фэнтези А. Белянина [8], поэзия Е. Исаевой [12], сетература, «звучащая поэзия» [4; 11; 15]); 5) через наличие в современном тексте системы аллюзий на булгаковский роман (например, «Поэма без героя» А. Ахматовой [18, с. 161–164, 166–168, 171–175; 21, с. 206; 22; 7]); 6) через отсылку в современном произведении к мировоззренческой позиции Булгакова, выраженной в его закатном романе (например, роман «Отягощенные злом» А. и Б. Стругацких [2]); 7) через установку современного автора на спор с восприятием романа обывателями [9]; и др.

Можно говорить о трех волнах «булгаковского бума», связанных со знаковыми публикациями романа «Мастер и Маргарита» (1966–1967 гг., журнал «Москва»; 1973 г., издательство «Художественная литература», тираж 30 000 экземпляров; годы Перестройки, когда роман выходил в разных издательствах огромными тиражами и, наконец, стал доступен всем желающим).

В конце XX — начале XXI в. отношение к роману Булгакова несколько изменилось. Для многих текст лишился своего мистического флера. Покачнулась вера в «булгаковский миф» и даже началось его развенчание. В адрес романа стали раздаваться критические замечания. Думается, такая реакция

* Исследование выполнено при финансовой поддержке РФФИ, проект «М. А. Булгаков: pro et contra. История и современное отношение к наследию Михаила Булгакова» № 18–012–00374.

явилась протестом против раздававшихся на протяжении десятилетий высказываний: «гениальный писатель», «гениальный, культовый роман» и т. д. Миф перестает быть мифом, когда писатель делается официальным (например, попадает в школьную программу) и/или «модным» (его становится «принято» читать, его образ и образы героев тиражируются и выпрямляются). В результате перехода в статус «модных» частью социума произведение начинает восприниматься «массовой культурой». Миф превращается в подобие сказки. Бытование этого феномена и его воздействие на людей, которые сначала о романе услышали, познакомились с его интерпретациями, а потом прочитали, вызывает к жизни ситуацию, о которой сказал в своем докладе «Роман М. Булгакова «Мастер и Маргарита» в «массовом сознании»» В. М. Акимов. Докладчик привел характерную модель восприятия романа в массовом сознании:

> «жили были хорошие люди Мастер и полюбившая его Маргарита, но плохие люди их замучили. И тогда явился добрый дьявол Воланд, который их понял, защитил, обидчиков наказал, а милых любовников освободил от всех житейских забот — наградил “покоем”!..» [23, с. 250].

С вариациями этой «сказки» чаще всего и вступают в полемику современные писатели, далекие от масскультуры, впитавшие скепсис нашей эпохи.

К таким произведениям относится рок-композиция «Кровь за кровь» (гр. «Ария», автор текста М. Пушкина). Стихотворение ориентировано на роман Мастера, героем является Понтий Пилат. Весь текст, кроме последней строфы, полон аллюзий на роман «Мастер и Маргарита». Приведем примеры. Причем первая цитата всегда будет цитатой из «Кровь за кровь», а пояснения и цитаты из романа «Мастер и Маргарита», предположительно повлиявшие на текст М. Пушкиной, будут даваться в скобках.

1.«Древний град Иерусалим довлеет над тобой, / Понтий Пилат…» [20]

[М. Пушкина отказывается от выбранного М. Булгаковым именования города — Ершалаим. Однако суть взаимоотношений Пилата и вечного города — булгаковская. «Тьма, пришедшая со Средиземного моря, накрыла ненавидимый прокуратором город» [1, с. 290]. Пилат ненавидит этот город, потому что не может быть в нем самим собой. Слова «кесарь» и «карьера» словно парализуют его. Смелый воин, он на должности прокуратора проявил слабость. Город — воплощение чуждой культуры и власти кесаря, которого в глубине души Пилат не уважал, но был вынужден славить, — оказался сильнее прокуратора, подавил его волю [1, с. 30–31, 32–33, 35, 38, 290, 294, 295, 310, 311].

«– Ненавистный город…, — вдруг почему-то пробормотал прокуратор и передернул плечами, как будто озяб, а руки потер, как бы обмывая их, — если бы тебя [Иешуа. — *М. К.*] зарезали перед твоим свиданием с Иудой из Кириафа, право, это было бы лучше» [1, с. 33].

Пилату, посылающему Иешуа на смерть, очень хочется переложить на кого-нибудь ответственность. Этот кто-то для Пилата — «довлеющий» над ним город.]

2. «Ты готов сорваться в Рим, махнуть на все рукой, / Забрав с собой солдат…»

[«– Очень хорошая мысль, — одобрил прокуратор, — послезавтра я ее [когорту Молниеносного. — *М. К.*] отпущу и сам уеду, и — клянусь вам пиром двенадцати богов, ларами клянусь — я отдал бы многое, чтобы сделать это сегодня!» [1, с. 295]]

3. «Ты устал от этих лиц, / От чужой, неискренней земли…»

[Эти строки перекликаются с первыми. Но если в первом случае главенствует тема истинной и мнимой власти, то сейчас актуализируются темы неискренности, лживости, предательства. Пилат видит вокруг себя не лица, а маски. Он и сам иногда лицедействует, но через силу, он с наслаждением становится собой настоящим. Яркими примерами являются описание лживого радушия Иуды по отношению к Иешуа, разговор Пилата с первосвященником [1, с. 31, 35–39]. «Нет более безнадежного места на земле», — говорит Пилат об Ершалаиме. И добавляет: «Все время тасовать войска, читать доносы и ябеды, из которых к тому же половина написана на тебя самого! Согласитесь, что это скучно» [1, с. 295].]

4. «Боль тупая бьет в висок, / Дню мучений выпал срок…»

[На первый взгляд кажется, что М. Пушкина отсылает читателя к описанию физических страданий Пилата: «О боги, боги, за что вы наказываете меня?.. Да, нет сомнений, это она, опять она, непобедимая, ужасная болезнь… гемикрания, при которой болит полголовы… от нее нет никакого спасения…» [1, с. 20]. Булгаков фиксирует внимание читателей на описании страданий Пилата: «Не удержавшись от болезненной гримасы, прокуратор искоса, бегло проглядел написанное <…> и с трудом проговорил <…>»; «Прокуратор был как каменный, потому что боялся качнуть пылающей адской болью головой» [1, с. 20, 21]. Но скоро читатель понимает, что не это самое страшное, а то, что для Пилата «выпал срок» нравственных мучений, и продлятся они очень долго: «Мысли понеслись короткие, бессвязные и необыкновенные: «Погиб!..», потом «Погибли!..» И какая-то совсем нелепая среди них о каком-то бессмертии, причем бессмертие почему-то вызвало нестерпимую тоску» [1, с. 31]. «<…> Виновата была, вероятно, кровь, прилившая к вискам и застучавшая в них <…>» [1, с. 30]. Затем Пилата посетило видение, а потом появилось предчувствие грядущего страдания. Ночью (после казни Иешуа) на прокуратора второй раз «пала тоска». «Потирая висок, в котором от адской утренней боли осталось только тупое, немного ноющее воспоминание, прокуратор все силился понять, в чем причина его ду-

шевных мучений» [1, с. 300]. Как видим, Булгаков дает описание двух типов головной боли. Одна — пылающая — замыкала мысли и чувства Пилата на себе, и ему ни до кого и ни до чего не было дела. Вторая же — тупая и ноющая — не способна отвлечь от душевных мучений, наоборот, эта боль питает их. М. Пушкина включила в свой текст ключевые булгаковские словосочетания (*кровь застучала в висках*; *тупое, немного ноющее воспоминание о боли*). Так она обозначила подлинную природу страданий своего героя. Это своего рода игра с читателем: правильно воспримет текст М. Пушкиной лишь тот, кто хорошо помнит роман М. Булгакова.]

5. «Кровь за кровь!
В том воля не людей, а богов.
Смерть за смерть!»

[Эти строки интересны тем, что могут выражать одновременно и точку зрения героя (Понтия Пилата) по отношению к Иуде, и авторскую точку зрения по отношению к герою (Понтию Пилату). При первом варианте прочтения анализируемых строк налицо аллюзия на роман Булгакова, в котором Иуда гибнет по приказу Пилата, и это акт мести. Возможно и второе прочтение. Тогда это пример спора современного автора с Булгаковым. Роман «Мастер и Маргарита» показывает, что милосердие выше справедливости. Название текста М. Пушкиной и анализируемые строки прославляют справедливость и месть. Следовательно, доминирует второй вариант прочтения цитаты.]

6–8. «Ты должен не роптать, а терпеть.
Здесь твой ад!
Ты знаешь — нет дороги назад.
Пей свой яд!
Пей, прокуратор Понтий Пилат».

[Теперь очевидно, что предыдущие строки являлись авторской точкой зрения и были обращены к Пилату.

Булгаковский Пилат все время ропщет: «– И ночью, и при луне мне нет покоя. О боги!» [1, с. 311]; «– Он говорит, — раздался голос Воланда, — одно и то же. Он говорит, что и при луне ему нет покоя и что у него плохая должность» [1, с. 370]. По мнению автора текста «Кровь за кровь», даже на это Пилат не имеет права. Булгаков считал, что существует «такая ночь, когда сводятся счеты» [1, с. 368], а милосердие выше справедливости (потому и прощены Фрида и Понтий Пилат). М. Пушкина, творящая в эпоху постмодерна, автор, пишущий для группы «Ария» с ее жесткой, максималистской позицией, не разделяет мировоззренческие установки автора романа «Мастер и Маргарита», спорит с ним.

Булгаковский Пилат знает, что «нет дороги назад».

> «<…> Прокуратор все силился понять, в чем причина его душевных мучений. И быстро он понял это, но постарался обмануть себя. Ему ясно было, что сегодня днем он что-то безвозвратно упустил, и теперь он упущенное хочет исправить какими-то мелкими и ничтожными, а главное, запоздавшими действиями» [1, с. 300–301].

Попытка обмануть себя — тоже проявление трусости и малодушия. И если Булгаков, рисуя психологическое состояние своего героя, старается вызвать к нему у читателей сочувствие, то М. Пушкина заостряет выраженную в романе мысль об ответственности человека за свои поступки. Отсюда вывод автора текста «Кровь за кровь»: если ты заслуживаешь ада, то прими наказание, а если не в силах вынести нравственное страдание, то «пей свой яд», не ропща и не мечтая, что все как-то само устроится. Слова о яде — прямая отсылка к роману «Мастер и Маргарита». В сцене допроса Иешуя Понтием Пилатом о яде упоминается не единожды: «И мысль об яде вдруг соблазнительно мелькнула в больной голове прокуратора»; «И опять померещилась ему чаша с темной жидкостью. «Яду мне, яду…»; «— Истина прежде всего в том, что у тебя болит голова, и болит так сильно, что ты малодушно помышляешь о смерти», — говорит Пилату Иешуа [1, с. 25, 26].

Одновременно процитированные нами строки М. Пушкиной — спор героя стихотворения с героями Булгакова — Иешуя, Мастером и повествователем.]

9–10. «Над Голгофой — траур мглы,
Ты чувствуешь беду,
Ты сам не свой».

[Здесь М. Пушкина переосмысливает булгаковскую концепцию. М. Пушкина прибегает к приему психологического параллелизма: *траур мглы // предчувствие беды у Пилата.* Автор текста «Кровь за кровь» допускает временное смещение: у Булгакова предчувствие у Пилата появилось задолго до казни и прихода тучи (знамения) [1, с. 26, 30–31, 33, 36–37]. Булгаковский Пилат тоньше, необыкновеннее. Вспоминаются строки Т. Кибирова о Пилате, «который, конечно, / уж совсем не такой симпатичный-трагичный, / как в «Мастере и Маргарите» [16, с. 542]. Позиции М. Пушкиной и Т. Кибирова в данном случае сходны.

Словосочетание *траур мглы* — одновременно и отсылка к роману, и спор с ним. Напомним, что Булгаков использует слово *тьма*: «Тьма, пришедшая со Средиземного моря, накрыла ненавидимый прокуратором город» [1, с. 290]. Понятие *тьма* в этой сцене синонимично понятию *хаос*. В том-то и заключался трагизм ситуации, как подчеркивает Булгаков, что ощущения траура после смерти Иешуа у жителей Ершалаима не было. Они не поняли, что по их желанию казнили *Свет, гармонию.* Для булгаковского Пилата пришедшие тьма и ураган — благо. Они соответствуют состоянию его души [1, с. 291–292].]

11–12. «Меж солдат, от зноя злых,
Твоих решений ждут
Два вора и святой».

[Первая строчка — прямая отсылка к булгаковскому тексту: «<…> но жар еще был невыносим,

и солдаты в обоих оцеплениях страдали от него, томились от скуки и в душе проклинали трех разбойников, искренне желая им скорейшей смерти»; «Томление солдат и брань их по адресу разбойников были понятны» [1, с. 168, 169].

Две следующие строки являются переосмыслением рассказанной Булгаковым истории. Осужденные ждали решения Пилата раньше. Теперь же воры ждут только смерти. А в Иешуа сосуществуют божественное и человеческое начала. Он прозревает свое будущее, но не может не удивляться духовной слепоте и слабости окружающих его *добрых людей*:

«– Он сказал, <…> что благодарит и не винит за то, что у него отняли жизнь»; «Единственное, что он сказал, это, что в числе человеческих пороков одним из самых главных он считает трусость»; «Он все время пытался заглянуть в глаза то одному, то другому из окружающих и все время улыбался какой-то растерянной улыбкой» [1, с. 296–297].]

13–14. «Он безумен, видит Бог,
Виноват лишь в том, что одинок.
Но ты шепчешь приговор,
Иудейский царь распят, как вор!»

[М. Пушкина акцентирует внимание читателя / слушателя на понятиях, важных для Булгакова при характеристике героя: *безумен / не безумен; виноват / не виноват* (и в чем?); *одинок*. Однако Пилат М. Пушкиной видит ситуацию и ведет себя иначе, чем Пилат Библии или Пилат Булгакова. Булгаковский Пилат готов объявить Иешуа безумцем, чтобы спасти, но на самом деле таковым его не считает [1, с. 24, 28, 30, 32, 36–38]. Иешуа дважды подтверждает, что он одинок в мире [1, с. 22, 33]. Но, конечно, по мнению Булгакова, это не вина. По Булгакову, Иешуа виновен лишь перед лживой и преступной властью, которой не нужна правда. Это понимает и булгаковский Пилат. Итак, М. Пушкина либо концептуально расходится с Булгаковым и создает свой образ Пилата, либо не совсем удачно сформулировала свою мысль.

Словосочетание *ты шепчешь приговор* позволяет заключить, что более вероятно наше первое предположение. Библия использует формулу *сказал* [19, гл. 19: 14–15], Булгаков — *закричал, прокричал* [1, с. 41–42]. Шепот здесь — то же самое, что умывание рук Пилатом в Библии. Пилату у М. Пушкиной не хватает силы ни на то, чтобы отменить казнь, ни на то, чтобы громко объявить приговор.]

15–16. «В серебристый сон
Ты бы с ним ушел
По дороге вечных звезд.
Над простором строгих гор
Ты бы перед ним
На колени встал,
Не стыдясь ни слов, ни слез.
Кто любил — тот и распял…»

[Прогулка Пилата по лунному лучу описывается в романе Булгакова несколько раз [1, с. 309–310, 370–371, 383]. Есть в сне Пилата и момент, когда, услышав, что казни не было, Пилат плакал или смеялся. Но на колени перед Иешуа Пилат не становился. Это вообще не в характере булгаковского героя.]

Герой М. Пушкиной слабее героя Булгакова. Он хуже владеет собой, менее сдержан. Для него характерно открытое проявление чувств. Создается парадоксальная ситуация: для героя М. Пушкиной его крест оказался слишком тяжел, значит, вина его меньше, ведь крест должен быть по силам, но автор текста, сочувствуя герою, все же наказывает его строже, чем Булгаков своего Пилата. Почему? Ответ на этот вопрос, по нашему мнению, дает финал стихотворения.

В последней строфе автор стихотворения совершенно отходит от текста романа. Видимо, М. Пушкину не устраивает булгаковский финал, а главное трактовка финала «булгаковским мифом» (как справедливый) и массовым сознанием (как счастливый). Для рок-культуры вообще характерна жесткость позиции по отношению к отступникам. Потому М. Пушкина в последней строфе обращается не к мысли, что любой счет можно оплатить и закрыть, а к историческому преданию, легенде. Согласно швейцарской легенде, Пилат стал самоубийцей (утопился в горном озере), после смерти не знает покоя, а в Страстную пятницу дьявол извлекает его со дна, поднимает на окружающие озеро скалистые горы и пытается смыть с него пятна позора [17, с. 325]. Эта легенда почти дословно приведена в заключительных 10 строчках стихотворения:

Ты хотел найти покой
На дне озерных вод,
Понтий Пилат.
Ты стал сам себе судьей,
Но смерть твоя не в счет
Для вечной Силы Зла.
Дьявол помнит о тебе,
Он в Страстную Ночь идет к воде,
Жаждет смыть с тебя позор,
Но все тщетно до сих пор.

Таким образом, автор текста вступает в творческий спор с Булгаковым (ведь, как считают исследователи, Булгакову была известна швейцарская легенда [17, с. 325–326], он использовал ее в тексте, но придумал свой финал). Однако финал этот можно трактовать по-разному: ведь то, что Пилат и Иешуа «договорились», мы узнаем из *сна* И. Н. Понырева. Однозначно (как счастливый) трактует финал романа массовое сознание. С ним текст «Кровь за кровь» и полемизирует. Постмодернистская эпоха не приемлет романтических или сказочных финалов.

Для автора стихотворения характерно бережное и уважительное отношение к роману Булгакова: налицо система аллюзий, обращение к крылатым выражениям из романа. Однако важнее то, что название и общая концепция стихотворения полемизирует с концепцией булгаковского романа,

в котором милосердие — высшая добродетель. Автор стихотворения воспевает справедливость. И все же по содержанию анализируемый текст в первую очередь демонстрирует протест против массового сознания и лишь во вторую — скепсис по отношению к «трижды романтическому мастеру» [1, с. 371].

ЛИТЕРАТУРА

1. Булгаков М. А. Мастер и Маргарита // Булгаков М. А. Собрание сочинений: в 5 томах. Т. 5. — М.: Художественная литература, 1992. — 734 с.
2. Капрусова М. Н. Булгаковская традиция в романе Стругацких «Отягощенные злом» // Актуальные проблемы современной литературы: сб. материалов межвузовской научно-практической конференции. — Курган, 2002. — С. 25–33.
3. Капрусова М. Н. «Булгаковский миф»: вариант определения и описания // Русская литература XX — XXI веков: проблемы теории и методологии изучения: материалы Второй международной научной конференции 16–17 ноября 2006 года. — М.: Изд-во МУ, 2006. — С. 116–120.
4. Капрусова М. Н. «Булгаковский миф» в современной русской «звучащей» и сетевой поэзии // Michail Bulhakow, jego czasy i my = Михаил Булгаков, его время и мы: коллективная монография / под ред. Гжегожа Пшебинды и Януша Свежего. — Краков: Издательство «Scriptum», 2012. — С. 575–588.
5. Капрусова М. Н. «Булгаковский миф» и его отражение в повести Н. Садур «Вечная мерзлота» // М. А. Булгаков и булгаковедение в научном и образовательном пространстве: сборник научных статей. — Москва; Ярославль: Ремдер, 2011. — С. 98–103.
6. Капрусова М. Н. «Булгаковский миф» и его эволюция // Проблемы целостного анализа художественного произведения: межвузовский (с международным участием) сборник научных и научно-методических статей. Вып. 6. — Борисоглебск, 2006. — С. 6–20.
7. Капрусова М. Н. Булгаковский текст в «Поэме без героя» А. Ахматовой // Пушкинские чтения. Филология в XXI веке: проблемы и методы исследования: материалы научной конференции / под ред. Т. В. Мальцевой, Н. Е. Синичкиной. — СПб., 2004. — С. 186–193.
8. Капрусова М. Н. Варианты проявления булгаковской традиции в романах А. Белянина: некоторые замечания // М. А. Булгаков: Русская и национальные литературы: материалы международной научно-практической конференции 9–11 октября 2017 г. — Ереван: Издательский дом «Антарес», 2017. — С. 198–205.
9. Капрусова М. Н. Мотив кризиса веры в поэзии последней четверти XX — начала XXI в.: два диалога с М. А. Булгаковым // М. А. Булгаков и булгаковедение в научном и образовательном пространстве: сборник научных статей. — Москва; Ярославль: Ремдер, 2011. — С. 209–214.
10. Капрусова М. Н. О взаимоотношениях массовой и «элитарной» культуры (на примере романа М. Булгакова «Мастер и Маргарита») // Изучение и преподавание литературы в школе и вузе: материалы межрегиональной конференции. — Борисоглебск, 2008. — С. 100–103.
11. Капрусова М. Н. Образ булгаковской Маргариты в современной поэзии: основные тенденции // Вестник Тверского государственного университета. Серия: Филология. — 2015. — № 3. — С. 42–48.
12. Капрусова М. Н. Образ ландышей в романе М. Булгакова «Мастер и Маргарита» как отражение и отражающее // Поэтика художественного текста: материалы IV Международной заочной научной конференции / под ред. М. Н. Капрусовой, С. Ю. Толоконниковой. — Борисоглебск: ООО «Кристина и К», 2015. — С. 125–137.
13. Капрусова М. Н. Один из вариантов отношения к «Булгаковскому мифу» в современной литературе: юмор, ирония, самоирония, сатира // Юмор и сатира в координатах XXI века: сборник научных статей по материалам I Международной научно-практической конференции 1 апреля 2015 года (Варна, Болгария) / Хумор и сатира в координатите на XXI век: сборник научни статии по материали от I Международен научно-практическа конференция на 1 април 2015 г. (град Варна, Република България) / под ред. М. Н. Капрусовой, Р. Е. Тельпова. — Варна: Център за научни изследвания и информация «Парадигма, 2015. — С. 40–44.
14. Капрусова М. Н. Семантика образа Патриарших прудов в русской литературе последней трети XIX — начала XXI в.: направление эволюции // Михаил Булгаков в потоке российской истории XX — XXI веков: Материалы Шестых Международных научных чтений, приуроченных к дню ангела писателя (Москва, ноябрь 2015 г.) / Музей М. А. Булгакова. — М., 2016. — С. 43–67.
15. Капрусова М. Н. Цикл И. Жука «Мастер и Маргарита» в контексте булгаковской традиции // Вестник Тверского государственного университета. Серия: Филология. — 2014. — № 3. — С. 66–71.
16. Кибиров Т. Стихи о любви. — М.: Время, 2009. — 896 с.
17. Лесскис Г., Атарова К. Путеводитель по роману Михаила Булгакова «Мастер и Маргарита». — М., 2007. — 520 с.
18. Малюкова Л. Н. А. Ахматова: Эпоха. Личность. Творчество. — Таганрог, 1996. — 183 с.
19. От Иоанна Святое благовествование // Святое Евангелие. — М.: Сибирская Благозвонница, 2016. — 384 с.
20. Пушкина М. Кровь за кровь // http://www.peoples.ru/art/music/rock/aria/krov_za_krov.shtml
21. Сахаров В. И. А. Ахматова и М. Булгаков // Ахматовские чтения. Вып.1: «Царственное слово». — М.: Наследие, 1992. — С. 203–206.
22. Тропкина Н. Е. Структура художественного пространства в «Поэме без героя» Анны Ахматовой и в романе М. Булгакова «Мастер и Маргарита» // Из истории советской литературы: межвуз. сб. — Пермь, 1992. — С. 72–79.
23. Федоров В. С. Международная научная конференция «Михаил Булгаков в XXI веке. К 40-летию выхода в свет романа «Мастер и Маргарита»: Хроника // Русская литература. — 2007. — № 3. — С. 243–253.

УДК 82 (091)

М. Н. Капрусова
Капрусова Марина Николаевна — доцент, кандидат филологических наук,
доцент кафедры филологических дисциплин и методики их преподавания
Борисоглебского филиала ФГБОУ ВО «Воронежский государственный университет»,
kaprusova@mail.ru

СЦЕНА ПРОЩАНИЯ С МОСКВОЙ: НЕКОТОРЫЕ ЗАМЕЧАНИЯ (РОМАН М.А. БУЛГАКОВА «МАСТЕР И МАРГАРИТА»)*

Статья посвящается анализу 31-й главы романа М. Булгакова «Мастер и Маргарита» «На Воробьевых горах». В центре нашего внимания находятся два образа — образ радуги и образ дуба. Оба образа имеют выраженный мифологический подтекст и связаны с образом Перуна. Образ радуги в романе — однозначно оптимистический образ, символ небесной защиты, которая может быть дарована человеку или стране. Образ дуба из романа М. Булгакова связан с образом мирового дерева и с образом дуба из загадки о рождении мира. В романе «Мастер и Маргарита» упавший дуб выступает и знаком падения в XX веке московского благочестия, и символизирует собой дорогу, по которой раз в год приходят из своего вечного дома в Москву Мастер и Маргарита, а затем по лунному лучу поднимаются к луне, в Свет.
Ключевые слова: роман, образ, мифология, традиция, загадка, подтекст

Kaprusova M. N.
THE GOODBYE SCENE WITH SOME OF THE COMMENTS (THE NOVEL OF M. A. BULGAKOV “THE MASTER AND MARGARITA»)

The article is devoted to the analysis of the 31st Chapter of M. Bulgakov’s novel “Master and Margarita” “On Sparrow hills”. Our focus is on two images — the image of the rainbow and the image of the oak. Both images have a pronounced mythological subtext and are associated with the image of Perun. The image of the rainbow in the novel is definitely an optimistic image, a symbol of heavenly protection that can be granted to a person or a country. The image of the oak is associated with the image of the world tree and the image of the oak from the mystery of the birth of the world. In the novel “Master and Margarita” fallen oak is a sign of the fall in the XX century Moscow piety, and symbolizes the way in which once a year come from his eternal home in Moscow Master and Margarita, and then the moonlight rise to the moon, to the Light.
Keywords: novel, image, mythology, tradition, mystery, subtext

31-я глава романа «Мастер и Маргарита» начинается так: «Грозу унесло без следа, и, аркой перекинувшись через всю Москву, стояла в небе разноцветная радуга, пила воду из Москвы-реки» [6, с. 364].

Образ радуги присутствует в романе Булгакова в двух эпизодах. В первый раз радуга появилась в небе для Иванушки Бездомного, оказавшегося в Доме скорби. Появилась как утешение [6, с. 114].

Теперь, в 31-й главе, которая называется «На Воробьевых горах», описывается прощание главных героев с Москвой. Город покидают теург-мастер и его подруга. Единственная сакральная вещь, изображенная у М. Булгакова (роман Мастера), сгорает и переносится в иное пространство, недосягаемое для грешных людей. В финале романа автор оставляет людям надежду на спасение посредством образа радуги.

Согласно мифологическим представлениям, радуга — «мост между небом и землей, объединение верха и низа, естественного и сверхъестественного, сакрального и мирского» [29, с. 490]. Радуга воспринималась как мост между естественным (земным) и сверхъестественным (загробным) мирами, как лестница в небо и дорога в рай [27, с. 72]. При этом радуга в мифологической и фольклорной традициях — амбивалентный образ. С одной стороны, радуга — «символ божественных проявлений доброжелательного характера, так в Библии (Быт 9: 11–16) радуга — знак Бога, что с этого момента больше не будет всемирного потопа» [5, с. 219]. На основе ветхозаветного текста и апокрифов возникли, например, западно-болгарские, предания: «Бог сказал Еве — пока существует радуга, люди будут плодиться, а как только она исчезнет, наступит второе пришествие» [22, с. 331]. С другой стороны, «в средневековых христианских изображениях Христос в день Страшного Суда является восседающим на радуге» [22, с. 331].

«В скандинавской традиции радуга — мост Биврест, соединяющий Мидгард (обитель людей) с Астардом (обителью богов). Страж Бивреста — бог Хеймдалль, «светлейший из асов», бог солнца и хранитель мирового древа. В канун Рагнарек, битвы перед концом света, по мосту-радуге проскачут демонические «сыны Муспелля», под которыми мост и обрушится» [29, с. 490].

Булгаковские всадники по радуге не проскакали и небесную дорогу не обрушили. Таким образом,

* Исследование выполнено при финансовой поддержке РФФИ, проект «М. А. Булгаков: pro et contra. История и современное отношение к наследию Михаила Булгакова» № 18–012–00374.

Copyright © 2018

в тексте Булгакова находит отражение позитивная трактовка образа: радуга здесь является как знак милости божьей, отсрочки Апокалипсиса.

В книге Н. И. Толстого приведена масса примеров из украинских, белорусских, русских текстов, где радуга представлена змеем, драконом, высасывающим воду из колодцев, рек. Он жалом набирает в себя воду, а потом выпускает ее в виде дождя или росы [21, с. 191]. В русле этой народной традиции рисует радугу в 31-й главе и Булгаков. И эта змея не имеет ничего общего со змеем, обвившим колокольню Ивана Великого в раннем варианте финала повести «Роковые яйца» [20, с. 405–406]. Там змей был символом смерти, конца мира, здесь — в романе «Мастер и Маргарита» — символом жизни. Этот змей — слуга Перуна [10, с. 76].

Также семь цветов радуги воспринимаются в народной традиции как образы семи таинств и семи даров Святого Духа или как примиряющий небо и землю символ Девы Марии» [5, с. 219]; радугу «считали волшебным кольцом, повязкой на голове Бога, драгоценной диадемой Царицы Небесной» [28, с. 56]. Общеизвестно, что Дева Мария — небесная покровительница России.

Знак своей защиты она являет и преображенному Иванушке Бездомному, и в сцене прощания Воланда и его спутников с Москвой. В контексте сказанного очевидно, почему не возникла радуга после страшной грозы в Ершалаиме в день казни Иешуа: «В это время солнце вернулось в Ершалаим <…>. <…> Фонтан совсем ожил и распелся во всю мочь, голуби выбрались на песок, гулькали <…>, а вот радуги не было» [6, с. 293].

Итак, образ радуги в романе — однозначно оптимистический образ, символ небесной защиты, которая может быть дарована человеку или стране.

Есть в этой главе еще один важный мифологический образ — образ дуба.

Желая развеселить Маргариту и позабавиться сам, свистнул Бегемот. В шуточное соревнование с ним вступил Коровьев.

> «Тут он (Коровьев. — *М. К.*) вдруг вытянулся вверх, как будто был резиновый, из пальцев правой руки устроил какую-то хитрую фигуру, завился, как винт, и затем, внезапно раскрутившись, свистнул.
>
> Этого свиста Маргарита не услыхала, но она его увидела в то время, как ее вместе с горячим конем бросило саженей на десять в сторону. Рядом с нею с корнем вырвало дубовое дерево, и земля покрылась трещинами до самой реки. <…> Вода в ней вскипела, взметнулась <…>. К ногам храпящего коня Маргариты швырнуло убитую свистом Фагота галку» [6, с. 366].

Булгаков нарисовал достаточно зловещую картину. Во-первых, Коровьев-Фагот, как отмечено исследователями, является здесь в образе гигантского мифологического змея, Василиска или Соловья-Разбойника [1, с. 201–202; 15, с. 200; 30, с. 61–63]. Значит, змей появился-таки в Москве (это первая отсылка в «Мастере и Маргарите» к отброшенному автором концу повести «Роковые яйца»). Во-вторых, свист Коровьева показал, что станет при Конце Света с землей, воздухом и водой: земля иссохнет, будет гореть изнутри, полопается от внутреннего жара; воздух станет смерчем и не будет иметь своей воли; вода «взметнется», словно попытаются соединиться «хляби земные» и «хляби небесные», кроме того, вода «вскипит». Итак, из четырех мировых начал главенствовать будет огонь, и победит дисгармония, хаос. Наконец, важна и третья деталь, нарисованной автором зловещей картинки. Своим дыханием (свистом) Коровьев-оборотень — царь змей, огненный змей, василиск — убивает ни в чем не повинную птицу [4, с. 70; 19, с. 63].

Казалось бы, эта небезобидная шутка должна была испугать или расстроить Маргариту, ведь это «к ногам (ее. — *М. К.*) храпящего коня <…> швырнуло убитую свистом Фагота галку» [6, с. 366]. Но о реакции Маргариты ничего не говорится.

> «Мастера вспугнул этот свист. Он ухватился за голову и побежал обратно к группе дожидавшихся его спутников.
>
> — Ну что же, — обратился к нему Воланд с высоты своего коня, — все счеты оплачены? Прощание совершилось?
>
> — Да, совершилось, — ответил мастер и, успокоившись, поглядел в лицо Воланду прямо и смело» [6, с. 366].

Почему свист оборотня, царя змей Коровьева всех успокоил, вопреки логике? В мировой мифологии образ змеи получил уникальное амбивалентное значение жизни и смерти [5, с. 96]. И недавно умершие Мастер и Маргарита, видимо, начали привыкать к смерти и ощущать бессмертие. Мертвая галка — своеобразный проводник в мир мертвых, подобный ласточке О. Мандельштама:

> Когда Психея-жизнь спускается к теням
> В полупрозрачный лес вослед за Персефоной,
> Слепая ласточка бросается к ногам
> С стигийской нежностью и веткою зеленой
> [13, с. 130].

Была и вторая жертва шутки Коровьева: из истерзанной, потрескавшейся земли «с корнем вырвало дубовое дерево» [6, с. 366]. И опять же это происходит рядом с Маргаритой, и вновь не волнует ее. Допустим, что чувство опасности уже не ведомо ей, мертвой. Но подсознание, интуиция должны были бы после смерти у нее усилиться. Произошедшее на глазах Маргариты не пустяк — ведь это *дуб* упал.

Во многих индоевропейских традициях дуб — священное дерево, вариант мирового древа [8, с. 451; 16, с. 380; 23, с. 171; 24, с. 398–399; 25, с. 370]. Дуб в мифе и культурной традиции — амбивалентный образ. Во-первых, «у ряда европейских народов, в том числе славян, дуб посвящался верховному богу-громовнику (у славян — Перуну)» [23, с. 170–

171], потому «с введением христианства началось безжалостное истребление дубов по всей Европе, как главного предмета языческих культов» [28, с. 144]. С другой стороны, известно, что «почитание дубов у восточных славян до XVIII–XIX вв. сохраняло кое-где религиозный характер: возле них служили молебны, совершали бракосочетание <…>» [23, с. 170]. Следует помнить также, что «в христианском символизме дуб означает веру и добродетель. Согласно некоторым поверьям, Христа распяли на дубовом кресте» [16, с. 381]. К каким выводам можно прийти на основе вышесказанного. Возможно, писатель играет с читателем, наводя его на мысль: если уж Воланду, которого многие называют дьяволом, с компанией не удалось разрушить в Москве ни одной церкви, так хотя бы на божьем дереве они должны были отыграться, порушить символ христианской веры. Иными словами, «пошутить» Коровьев решил с далеко идущими планами. Но и читатель тогда должен быть уж очень «наивный», и Воланд — классическим библейским Сатаной, и Булгаков — атеистом, благодарным читателем журнала «Безбожник», в котором этот прием был бы признан удачным. Это допущение не проходит проверки фактами. Другая трактовка сцены: наступил Апокалипсис и являет он себя через знаки — грозы, пожары, туманы [3, с. 361, 368–369; 11, с. 176, 180; 12, с. 35–37, 299–301, 356–359, 399–402] и исчезновение опоры, оси мира, которой и являлся дуб. Известно, что в средневековых апокрифах «дуб или железный дуб изображается как мировое дерево: он был посажен в начале сотворения мира, стоит «на силе Божией» и держит на своих ветвях остальной мир» [23, с. 171]. Древо мировое воплощает «универсальную концепцию мира», это «ось мира», помещается она в «сакральном центре мира» и «занимает вертикальное положение». И далее: «Оно является доминантой, определяющей формальную и содержательную организацию вселенного пространства» [24, с. 398–399].

Апокалипсис — конец мира, земного времени, земной жизни. Только через торжество очистительного хаоса возможно конечное наступление вечной гармонии. Падает мировой дуб, и ничто уже не держит божий мир, хотя время побалансировать у него еще есть (и по человеческим меркам, возможно, большое). Потому и сообщает нам повествователь о том, что происходило в Москве на протяжении следующих нескольких лет.

Деревья нашими предками воспринимались дорогой на небо. Многие народы мира понимали мировое древо как путь, по которому боги спускаются на землю, а мертвые сходят в подземный мир [14, с. 42; 18, с. 71; 26, с. 145, 155, 169]. Дуб как священное дерево — это «небесные врата, через которые божество может появиться перед людьми, жилище бога или богов» [25, с. 370]. Не значит ли изображенная Булгаковым сцена, что в советскую Москву закрывается последняя дверь из инобытия, разрываются все связи, происходит самое страшное — богооставленность.

Совсем не случайно именно это место (у дуба) избрали Воланд и компания для прощания с Москвой, Россией и земным миром в целом.

> «Согласно славянской мифологии, Мировое Древо — Ось Мира — стоит на окраине Вселенной (у Лукоморья), его вершина упирается в небеса, а корни достигают преисподней. По этому древу спускаются и поднимаются боги, по нему можно проникнуть в другие миры» [16, с. 375]. Поскольку дуб чаще, чем другие деревья, поражался молнией, он «считался каналом, при помощи которого боги нисходят в мир людей» [7, с. 67].

Почему же покидающие Москву герои Булгакова не воспользовались этим традиционным путем перемещения в инобытие? По нашему мнению, на это были несколько причин. Во-первых, этим путем не могли уйти, подняться в небо простые смертные (даже в виде теней), к каковым и относились Мастер и Маргарита. Для них, согласно мифу, существовал другой вариант. А. Н. Афанасьев пишет:

> «С началом осени (14 сентября) журавли, стрижи, касаточки и другие птицы улетают, по мнению крестьян, в вырей (вирий), на теплые воды, или прямо на небо <…>. Тогда же гадюки и змеи лезут в вырей по деревьям, подобно тому как и души усопших прежде, нежели достигнут страны блаженных, осуждены порхать по деревьям» [2, с. 190–191].

Но, во-первых, «порхать по деревьям» было бы слишком долго, а ведь уже шла ночь, когда закрываются счеты. Во-вторых, Мастер и Маргарита направлялись куда-то еще, не в страну блаженных. В-третьих, пока еще Воланд, Мастер и Маргарита должны быть неразлучны: у них общая миссия. В-четвертых, движение по принципу «вверх» — «вниз» не устраивало ни Воланда, ни тех, кто не заслужил света, а достоин покоя [6, с. 350]. Их общий путь лежал над «вечерней землей» [6, с. 367], к восходу — к вечному дому Мастера и вечному провалу Воланда. Движение путников изображается автором не вертикальным, а горизонтальным. И упавший дуб стал их энергетической дорогой, сходной с лунным лучом [9, с. 50–54].

Но погибла ли Москва, видение которой погасло перед наступлением зари? Тогда куда и — главное — как является к своему ученику Мастер в весеннюю ночь полнолуния? Как отмечает Е. А. Яблоков,

> «писатель постоянно ставит своих героев в ситуацию кризиса “мифа”; человек показан в точке “разрыва времен”, перерыва постепенности, в состоянии “доисторическом” и “постисторическом” одновременно <…>, обнажается вечная основа бытия. Эсхатологизм мироощущения Булгакова очевиден; его излюбленная тема — “конец света”, культурно-исторический крах, подобный тектоническому разлому, смена культурной парадигмы» [30, с. 90–91].

И далее: «Если булгаковские катастрофы нельзя считать совсем уж «недействительными», то они все же не вполне действенны: несмотря на заблуждения, человечество продолжает двигаться своим путем <…>. Мир <…> продолжает движение «сквозь мифы» <…>» [30, с. 91]. Соглашаясь с мнением исследователя, добавим, что в своем закатном романе Булгаков все же оставил открытый финал: пока еще мир движется, но вот сменит ли он культурную парадигму. И если, да, то на какую?

По нашему мнению, Булгаков обыгрывает в финале своего романа известную загадку:

Когда свет зародился,
Тогда дуб повалился
И теперь лежит (Дорога) [17, № 1278].

Дуб, державший на своих ветвях божий мир, повалился, закончился период Москвы — III Рима, умерло московское благочестие и патриархальность. Но милосердие-то осталось. И, значит, раз «дуб повалился» (появилась новая дорога), есть надежда и на то, что когда-нибудь «свет зародится» и воскреснет божий мир. Воскреснет преображенным, как и мечтали символисты. Пока же по этой дороге раз в год приходят из своего вечного дома в Москву Мастер и Маргарита, а затем по лунному лучу поднимаются к луне, в Свет.

ЛИТЕРАТУРА

1. Абрашкин А. А., Макарова Г. В. Тайнопись «Мастера и Маргариты»: Между строк великого романа. — М.: Вече, 2006. — 256 с.
2. Афанасьев А. Н. Древо жизни: Избранные статьи / подг. текста и коммент. Ю. М. Медведева. — М.: Современник, 1982. — 464 с.
3. Белобровцева И., Кульюс С. Роман М. Булгакова «Мастер и Маргарита»: Комментарий. — Таллинн: Изд-во «Арго», 2006. — 420 с.
4. Белова О. В. Василиск // Славянская мифология: энциклопедический словарь. — М.: Эллис Лак, 1995. — С. 70.
5. Бидерманн Г. Энциклопедия символов: пер. с нем. — М.: Республика, 1996. — 335 с.
6. Булгаков М. А. Собрание сочинений: в 5 томах. Т. 5. — М.: Художественная литература, 1992. — 734 с.
7. Гиффорд Д. Кельтская мудрость деревьев: Их сущность, тайны, магические и целебные свойства. — М.: Изд-во «Омега», 2006. — 160 с.
8. Иванов В. В., Топоров В. Н. Славянская мифология // Мифы народов мира. Энциклопедия: в 2 томах. Т. 2. — М., 2000. — С. 450–456.
9. Капрусова М. Н. Сцена на Воробьёвых горах: всего одна деталь // Поэтика художественного текста: Материалы II Международной заочной научной конференции. — Борисоглебск, 2009. — С. 50–54.
10. Комментарий // Кайсаров А. Славянская и российская мифология // Кайсаров А. С., Глинка Г. А., Рыбаков Б. А. Мифы древних славян. Велесоваа книга / сост. А. И. Баженова, В. И. Вардугин. — Саратов: Надежда, 1993. — С. 69–84.
11. Кульюс С. «Эзотерические» коды романа М. Булгакова «Мастер и Маргарита» (эксплицитное и имплицитное в романе). — Тарту, 1998. — 220 с.
12. Лесскис Г., Атарова К. Путеводитель по роману Михаила Булгакова Мастер и Маргарита. — М.: Радуга, 2007. — 520 с.
13. Мандельштам О. Сочинения: в 2 томах. Т. 1 / сост. П. М. Нерлер; вступ. ст. С. С. Аверинцева. — М.: Худож. лит., 1990. — 638 с.
14. Мелетинский Е. М. Скандинавская мифология как система // Труды по знаковым системам. VII. — Тарту, 1975. — (Уч. зап. Тартуского гос. ун-та; Вып. 394). — С. 38–51.
15. Поздняева Т. Воланд и Маргарита. — СПб.: Амфора, 2007. — 446 с.
16. Полная энциклопедия символов / сост. В. М. Рошаль. — М.: АСТ; СПб.: Сова, 2007. — 515 с.
17. Пословицы; Поговорки; Загадки / сост., авт. предисл. и коммен. А. Н. Мартынова, В. В. Митрофанова. — М.: Современник, 1986. — 512 с.
18. Рабинович Е. Г. Лира Гермеса // Фольклор и этнография: Обряды и обрядовый фольклор / отв. ред. Б. Н. Путилов. — Л.: Наука, 1974. — С. 69–75.
19. Русский демонологический словарь / автор-составитель Т. А. Новичкова. — СПб., 1995. — 640 с.
20. Соколов Б. В. Булгаковская энциклопедия. М., 1996. — 592 с.
21. Толстой Н. И. Избранные труды. Т. 1: Славянская лексикология и семасиология. — М., 1997. — 520 с.
22. Толстой Н. И. Радуга // Славянская мифология: Энциклопедический словарь. — М., 1995. — С. 330–331.
23. Топорков А. Л. Дуб // Славянская мифология: энциклопедический словарь. — М.: Эллис Лак, 1995. — С. 169–171.
24. Топоров В. Н. Древо мировое // Мифы народов мира. Энциклопедия: в 2 томах. Т. 1. — М., 2000. — С. 398–406.
25. Топоров В. Н. Растения // Мифы народов мира. Энциклопедия: в 2 томах. Т. 2. — М., 2000. — С. 368–371.
26. Элиаде М. Космос и история: избр. работы / пер. с фр. и англ. — М.: Прогресс, 1987. — 312 с.
27. Энциклопедия знаков и символов / О. В. Вовк. — М.: Вече, 2006. — 528 с.
28. Энциклопедия символов / Е. Я. Шейнина. — М.; Харьков, 2003. — 591 с.
29. Энциклопедия символов, знаков, эмблем / автор-составитель К. Королев. — М.; СПб., 2008. — 608 с.
30. Яблоков Е. А. Художественный мир Михаила Булгакова. — М.: Языки славянской культуры, 2001. — 424 с.

УДК 82–21

О. Ю. Осьмухина
Осьмухина Ольга Юрьевна — доктор филологических наук, профессор Мордовского государственного университета имени Н. П. Огарева, osmukhina@inbox.ru

ХРОНОТОП КВАРТИРЫ В МАЛОЙ ПРОЗЕ М. А. БУЛГАКОВА

В статье анализируется хронотоп квартиры в малой прозе М. Булгакова. Установлено, что квартира становится для персонажей «антидомом», «ложным домом». В «Собачьем сердце», «Роковых яйцах», «Записках на манжетах» и др. она представляет собой пристанище временное и способствует созданию образа фантасмагорически-абсурдного мира. Признаком абсурдного существования, максимального внутреннего дискомфорта героев является состояние одиночества, отчужденности и невозможности полного уединения, отдыха. Пространство квартиры способствует ощущению героями собственной бездомности и бесприютности.
Ключевые слова: М. А. Булгаков, локус, малая проза, мотив, хронотоп, хронотоп квартиры, хронотоп дома

Osmukhina O. Y.
THE APARTMENT CHRONOTOPE IN THE PROSE OF M. A. BULGAKOV

The article analyses the apartment chronotopos in the short prose of M. Bulgakov. It is found out that the apartment becomes “anti-house”, “false home” for the characters. In “Heart of a Dog”, “The Fatal Eggs”, “Notes on the Cuff” and other works the apartment represents a temporary shelter and contributes to the creation of the image of a phantasmagorical and absurd world. The state of loneliness, alienation and the impossibility of complete seclusion and rest are the indicators of absurd existence and maximum internal discomfort of the characters. The apartment space promotes the feeling of their own homelessness and desolation among protagonists.
Keywords: M. Bulgakov, locus, short prose, motif, chronotopos, apartment chronotopos, house chronotopos.

В современном литературоведении проблема хронотопа является одной из центральных: именно эта формально-содержательная категория представляет собой неотъемлемую часть художественного метода писателя, определяет жанровую специфику произведения, сюжет, а также образ человека в литературе, который «всегда существенно хронотопичен» [1, с. 122].

Время и пространство — это «исходные величины, с которыми имеет дело писатель» [9, с. 270], поскольку любые действия и события разворачиваются в определённом времени и в определённом пространстве. Однако в художественном произведении эти категории не несут на себе отпечаток реальной действительности. По справедливому замечанию М. М. Бахтина, «время здесь сгущается, уплотняется, становится художественно-зримым; пространство же интенсифицируется, втягивается в движение времени, сюжета, истории» [1, с. 121]. Время и пространство задают параметры художественного мира, отражают миропонимание, систему представлений того или иного писателя, поэтому их интерпретация, на наш взгляд, есть не что иное, как поиск средств выражения авторской идеи.

Наиболее примечательна в этом контексте отечественная малая проза 1920–30-х гг., в которой репрезентована виртуозная игра с пространством и временем, в рамках одного произведения сочетаются несколько типов хронотопа, перестраиваются привычные временные рамки, в одном хронотопе синтезируются мотивы, характерные для разных видов хронотопа. Отметим при этом, что ключевым хронотопом в русской словесности 1920–30-х гг. становится квартира (достаточно вспомнить произведения М. Волкова, М. Зощенко, М. Булгакова, М. Кольцова, В. Шишкова и т. д.).

Если в классической литературе одной из констант национальной ментальности, структурирующих русский культурный космос, был образ дома (как миромоделирующее ядро, организующее начало, символ самого человека в фольклорной традиции; как сакральное место в древнерусской литературе и символ патриархальной упорядоченности и семейно-родовой близости в XVII в.; как символ рода, семейной целостности, преемственности поколений в отечественной поэзии, прозе и драматургии XIX в. [13, с. 286–289; 16, с. 43–49; 17, с. 65–85]), то в прозе 1920-х гг. пространством, в котором развиваются сюжетные коллизии, сосредотачивается бытовая жизнь персонажей с разными характерами, воспитанием и ценностями, становится коммунальная квартира (комната). Это отнюдь не случайно: после известных социально-политических перемен 1917 г. «в основу норм жилища изначально был положен классовый принцип, идея которого сводилась к улучшению бытовых условий неимущих слоев населения посредством “квартирного передела”» [11, с. 178].

Если в классической литературе дом был единственным пристанищем героев, защищал их частную жизнь от общественной, государственной, то коммунальная квартира становится своеобразным антидомом, в котором разрушаются семейные связи, отсутствуют границы пространства открытого (внешнего) и закрытого (внутреннего), в связи с чем этот локус может приобретать фантастические свойства и фантасмагорические очертания. Так, в прозе М. Булгакова — от ранних рассказов до

Copyright © 2018

«Мастера и Маргариты» — тема дома / бездомности, подающаяся то в пародийно-фарсовой, то в драматической форме, и соответственно, локус дома / квартиры оказываются основополагающими. Как отмечает А. Кораблёв,

> «образ Дома — один из ключевых в творчестве М. Булгакова. <…> И квартирный вопрос в его произведениях неизменно сопрягается с общей проблемой человеческого существования, причем не только в конкретно-бытовом, но и в философском, бытийном смысле» [10, с. 241–242].

Дом в прозе писателя как пространство «свое», безопасное противопоставлен антидому, «чужому, дьявольскому пространству, месту временной смерти, попадание в которое равносильно путешествию в загробный мир» [12, с. 748]. Ю. М. Лотман справедливо определяет «символику Дома — Антидома одной из организующих на всем протяжении творчества Булгакова» [12, с. 748].

Уже в повести «Собачье сердце» действие разворачивается в пространстве внешнем — на улицах Москвы и внутреннем — в квартире профессора Ф. Ф. Преображенского. Причём хронотопы улицы / квартиры противопоставляются: уже в начале повествования Шарик ощущает резкий контраст между уличным беспорядком, холодом, бесприютностью

> («Ведьма сухая метель: помелом съездила по уху барышню. Юбчонку взбила до колен. <…> Вьюга захлопала из ружья над головой, взметнула громадные буквы полотняного плаката <…>. Вьюга в подворотне ревёт мне отходную, и я вою вместе с ней. Пропал я, пропал!» ([7, с. 177])

и благоустроенным жилищем профессора

> («Когда же открылась лакированная дверь, он вошел с Филипп Филипповичем в кабинет, и тот ослепил пса своим убранством. Прежде всего он весь полыхал светом: горело под лепным потолком, горело на столе, горело на стене и в стеклах шкафов. Свет заливал целую бездну предметов, из которых самым занятным оказалась громадная сова, сидящая на стене на суку» [7, с. 194]).

Однако, несмотря на внешний порядок в квартире, некоторые комнаты производят на Шарика зловещее впечатление. Так, сразу в передней пёс натыкается на зеркало, «немедленно отразившее второго истасканного и рваного Шарика» [7, с. 190]. Зеркало, таким образом, становится средством идентификации и маркирует метаморфозы, которые уже начали происходить с собакой: если ранее Шарик не предполагал, что с ним сделала улица, то в квартире профессора он увидел отражение своего второго «я».

Первоначально квартира Преображенского воспринимается Шариком как собачья лечебница, поэтому пёс относится к новому жилищу весьма настороженно, отчасти и потому, что предстаёт оно замкнутым, тёмным пространством: «Они попали в *узкий*, *тускло освещённый* коридор <…> и оказались в *тёмной* комнате, которая мгновенно не понравилась псу своим *зловещим* запахом» [7, с. 191]. Несмотря на зловещие очертания квартиры, все в ней подчинено отнюдь не хаосу, но строгому укладу. Время здесь течёт размеренно и спокойно, Шарик мысленно называет квартиру раем, живёт по распорядку профессора, не задумываясь над удовлетворением своих потребностей, как это было на улице, и сам он, виляющий хвостом при виде колбасы, воспринимается как вполне добродушная собака. Не случайно, сам Преображенский сообщает пациентам о том, что пес «не кусается»:

> «От интереса у пса даже прошла тошнота.
> — Тяу, тяу… — он легонько потявкал.
> — Молчать! Как сон, голубчик?
> — Хе-хе! Мы одни, профессор? Это неописуемо, — конфузливо заговорил посетитель. — Пароль д'оннер — двадцать пять лет ничего подобного, — субъект взялся за пуговицу брюк, — верите ли, профессор, каждую ночь обнаженные девушки стаями. Я положительно очарован. Вы кудесник.
> — Хм, — озабоченно хмыкнул Филипп Филиппович, всматриваясь в зрачки гостя.
> Тот совладал наконец с пуговицами и снял полосатые брюки. Под ними оказались не виданные никогда кальсоны. Они были кремового цвета, с вышитыми на них шелковыми черными кошками, и пахли духами.
> Пес не вынес кошек и гавкнул так, что субъект подпрыгнул.
> — Ай!
> — Я тебя выдеру! Не бойтесь, он не кусается.
> "Я не кусаюсь?" — удивился пес» [7, с. 195].

Пространственно-временные отношения в повести в целом, заметим, складываются не просто из противопоставленных друг другу хронотопов улицы и квартиры. Хронотоп сам*о*й профессорской квартиры усложняется. Его семантика связана с древними мифологическими представлениями о доме как об амбивалентном начале, о чем писал В. Пропп: с одной стороны, дом служит человеческим «жилищем», а с другой — может трансформироваться в «гроб» («жилище мертвого»); именно поэтому «пребывание в доме» часто мыслится как «пребывание в царстве смерти», а сам дом становится знаком иного «потустороннего» мира [15, с. 90–106].

Квартира Преображенского — это «дом» *до* и «антидом» *после* «разрухи» (революции), усугубляет которую операция по «очеловечиванию» Шарика. До революции никто не оспаривал право Преображенского на собственное жилище, на традиционный уклад Дома, основанный на крепких ценностных и нравственных устоях. Однако пространство квартиры расширяется во вне: дом превращается в «антидом» после проникновения сквозь стены звуков непрерывных «концертов» членов домового комитета, многочисленных визитов Швондера и его сподвижников, обретающих, кстати, инфернальные черты (не случайно все они одеты

в черное, а один из «визитеров» именуется «черный» или «черный с копной»: «черным человеком» будет назван, кстати, в финале повести и следователь, пришедший вместе с милиционерами и Швондером арестовывать Преображенского), откровенно навязывающих свои правила, «культуру» и идеологию:

> «—Мы к вам, профессор, — заговорил тот из них, у кого на голове возвышалась на четверть аршина копна густейших вьющихся **черных** волос, — вот по какому делу…
>
> — Вы, господа, напрасно ходите без калош в такую погоду, — перебил его наставительно Филипп Филиппович, — во-первых, вы простудитесь, а во-вторых, вы наследите мне на коврах, а все ковры у меня персидские. <…>
>
> — Во-первых, мы не господа, — молвил наконец самый юный из четверых, персикового вида.
>
> — Во-вторых, — перебил и его Филипп Филиппович, — вы мужчина или женщина?
>
> Четверо вновь смолкли и открыли рты. На этот раз опомнился первый тот, с копной.
>
> — Какая разница, товарищ? — спросил он горделиво.
>
> — Я — женщина, — признался персиковый юноша в кожаной куртке и сильно покраснел. Вслед за ним покраснел почему-то густейшим образом один из вошедших — блондин в папахе. <…>
>
> — Мы пришли к вам… — вновь начал **черный с копной**.
>
> — Прежде всего — кто это «мы»?
>
> — Мы — новое домоуправление нашего дома, — в сдержанной ярости заговорил **черный**. — Я — Швондер, она — Вяземская, он — товарищ Пеструхин и Жаровкин. И вот мы…
>
> — Это вас вселили в квартиру Федора Павловича Шаблина?
>
> — Нас, — ответил Швондер.
>
> — Боже! Пропал Калабуховский дом! — в отчаянии воскликнул Филипп Филиппович и вплеснул руками.
>
> — Что вы, профессор, смеетесь? — возмутился Швондер.
>
> — Какое там смеюсь! Я в полном отчаянии, — крикнул Филипп Филиппович, — что же теперь будет с паровым отоплением?
>
> — Вы издеваетесь, профессор Преображенский?
>
> — По какому делу вы пришли ко мне, говорите как можно скорее, я сейчас иду обедать.
>
> — Мы, управление дома, — с ненавистью заговорил Швондер, — пришли к вам после общего собрания жильцов дома, на котором стоял вопрос об уплотнении квартир дома…
>
> — Кто на ком стоял? — крикнул Филипп Филиппович. — Потрудитесь излагать ваши мысли яснее.
>
> — Вопрос стоял об уплотнении…
>
> — Довольно! Я понял! Вам известно, что постановлением от 12-го сего августа моя квартира освобождена от каких бы то ни было уплотнений и переселений?
>
> — Известно, — ответил Швондер, — но общее собрание, рассмотрев ваш вопрос, пришло к заключению, что в общем и целом вы занимаете чрезмерную площадь. Совершенно чрезмерную. Вы один живете в семи комнатах» [7, с. 202–203; выд. нами. — *О. О.*).

Но самое главное — Швондер и члены домового комитета пытаются установить неприемлемый для жильцов профессорской квартиры порядок, заключающийся в утверждении принципа мнимого «равенства» — «уплотнения» Преображенского:

> «— В спальне принимать пищу, — заговорил он (Преображенский. — *О. О.*) придушенным голосом, — в смотровой — читать, в приемной — одеваться, оперировать — в комнате прислуги, а в столовой — осматривать? Очень возможно, что Айседора Дункан так и делает. Может быть, она в кабинете обедает, а кроликов режет в ванной. Может быть… Но я не Айседора Дункан!! — вдруг рявкнул он, и багровость его стала желтой. — Я буду обедать в столовой, а оперировать в операционной! Передайте это общему собранию, и покорнейше прошу вас вернуться к вашим делам, а мне предоставить возможность принять пищу там, где ее принимают все нормальные люди, то есть в столовой, а не в передней и не в детской.
>
> — Тогда, профессор, ввиду вашего упорного противодействия, — сказал взволнованный Швондер, — мы подаем на вас жалобу в высшие инстанции» [7, с. 206].

Мало того, на прием к профессору ежедневно приходит большое количество потенциальных пациентов, и квартира постепенно превращается в пространство, где Преображенский, разрушая истинную природу человека, пытается бороться со временем, совершая не просто чудеса омоложения, но и «превращения» животного в человека и наоборот: «кудесником» называют его пациенты.

> «Вы — маг и чародей, профессор» [7, с. 195], — характеризует его доктор Борменталь. Сам Шарик полагает, что Преображенский — «волшебник, маг и кудесник из собачьей сказки», а следя за всем, что здесь происходит, приходит к выводу, что это «похабная квартирка» [7, с. 201].

Окончательное же разрушение дома (квартиры) как возвращение в хаос, превращение в «антидом», ознаменовано метаморфозой Шарика. Безобидный пес, став Полиграфом Полиграфовичем Шариковым, беспрерывно ругается, демонстрирует дурные манеры, ведет себя нагло и развязно, бренчит на балалайке, пьет, ворует, устраивает в квартире потоп и наконец, заявляет права на жилплощадь профессора:

> «— Ну да, такой я дурак, чтобы съехал отсюда, — очень четко ответил Шариков. <…>
>
> — Вы, знаете, не нахальничайте, мосье Шариков! — Борменталь очень повысил голос. Шариков отступил, вытащил из кармана три бумаги, зеленую, желтую и белую, и, тыча в них пальцами, заговорил:

— Вот. Член жилищного товарищества, и жилплощадь мне полагается определенно в квартире номер пять у ответственного съемщика Преображенского, в шестнадцать квадратных аршин, — Шариков подумал и добавил слово, которое Борменталь машинально отметил в мозгу как новое: — Благоволите» [7, с. 265].

В финале же Шариков вообще пишет на Преображенского донос, предопределив тем самым собственную судьбу:

«Филипп Филиппович оседлал нос пенсне поверх очков и принялся читать. Он долго бормотал про себя, меняясь в лице каждую секунду. "…а также угрожая убить председателя домкома товарища Швондера, из чего видно, что хранит огнестрельное оружие. И произносит контрреволюционные речи, и даже Энгельса приказал своей социал-прислужнице Зинаиде Прокофьевне Буниной спалить в печке, как явный меньшевик со своим ассистентом Борменталем Иваном Арнольдовичем, который тайно не прописанный проживает в его квартире. Подпись заведующего подотделом очистки П. П. Шарикова удостоверяю. Председатель домкома Швондер, секретарь Пеструхин". <…>

Преступление созрело и упало, как камень, как это обычно и бывает. С сосущим нехорошим сердцем вернулся в грузовике Полиграф Полиграфович. Голос Филиппа Филипповича пригласил его в смотровую. Удивленный Шариков пришел и с неясным страхом заглянул в дуло на лице Борменталя, а затем и Филиппа Филипповича. Туча ходила вокруг ассистента, и левая рука его с папироской чуть вздрагивала на блестящей ручке акушерского кресла.

Филипп Филиппович со спокойствием очень зловещим сказал:

— Сейчас заберите вещи — брюки, пальто, все, что вам нужно, — и вон из квартиры.

— Как это так? — искренне удивился Шариков.

— Вон из квартиры сегодня, — монотонно повторил Филипп Филиппович, щурясь на свои ногти.

Какой-то нечистый дух вселился в Полиграфа Полиграфовича, очевидно, гибель уже караулила его, и рок стоял у него за плечами. Он сам бросился в объятия неизбежного и гаркнул злобно и отрывисто:

— Да что такое, в самом деле? Что я, управы, что ли, не найду на вас? Я на шестнадцати аршинах здесь сижу и буду сидеть.

— Убирайтесь из квартиры, — задушенно шепнул Филипп Филиппович.

Шариков сам пригласил свою смерть. Он поднял левую руку и показал Филиппу Филипповичу обкусанный, с нестерпимым собачьим запахом шиш. А затем правой рукой по адресу опасного Борменталя из кармана вынул револьвер. Папироса Борменталя упала падучей звездой, а через несколько секунд прыгающий по битым стеклам Филипп Филиппович в ужасе метался от шкафа к кушетке. На ней распростертый и хрипящий, лежал заведующий подотделом очистки, а на груди у него помещался хирург Борменталь и душил его беленькой малой подушкой» [7, с. 309–310].

Таким образом, квартира в «Собачьем сердце» обретает черты фантасмагории и становится местом, где начинают происходить вещи, не поддающиеся логике, — от попытки «уплотнить» настоящего хозяина до превращения собаки в человека.

В день операции в квартире началась непривычная, странная суета, которая сразу насторожила Шарика: «Не люблю кутерьмы в квартире» [7, с. 228]. Эта «кутерьма» становится предзнаменованием всего, что в дальнейшем будет происходить в квартире профессора, жизнь в которой была ранее упорядочена и спокойна. Затем «Шарика заманили и заперли в ванной» [7, с. 229]. Изменение пространства, его ограничение заставляет собаку по-новому взглянуть на квартиру, почувствовать насилие, страх и обречённость: «Внезапно и ясно почему-то вспомнился кусок самой ранней юности, солнечный необъятный двор у Преображенской заставы, осколки солнца в бутылках, битый кирпич, вольные псы-побродяги…» [7, с. 230]. После операции доктор Борменталь чётко фиксирует в своём дневнике время происходящих событий: с 22 декабря по 17 января Шарик полностью трансформируется в Шарикова. И с этого момента квартира окончательно превращается в «антидом», где господствует хаос:

«Балаган какой-то! Окурки на пол не бросать, в сотый раз прошу, чтобы я более не слышал ни одного ругательного слова в квартире. Не плевать. Вон плевательница. С писсуаром обращаться аккуратно <…>» [7, с. 255].

На наш взгляд, именно Преображенский, сделав операцию, способствует разрушению не только Шарика, своего дома, но и самого себя, о чем свидетельствуют заметки Борменталя: «глубокий обморок с профессором Преображенским» [7, с. 242], «Филипп Филиппович всё ещё чувствует себя плохо» [7, с. 243], «с Филиппом что-то страшное делается» [7, с. 249] и т. д.

Однако квартира, становящаяся метафорой всей страны, обретает прежние очертания после очередной операции, когда профессор возвращает Шарикову прежний облик. В день второй операции «с сосущим нехорошим сердцем вернулся в грузовике Полиграф Полиграфович» [7, с. 310], Борменталь

«запер черный ход, забрал ключ, запер парадный, запер дверь из коридора в переднюю, и шаги его пропали у смотровой. Тишина покрыла квартиру, заползла во все углы. Полезли сумерки, скверные, настороженные, одним словом, мрак. <…> В квартире в тот вечер была полнейшая и ужаснейшая тишина» [7, с. 312].

Пространство в квартире вновь изменяется: оно сжимается, уплотняется. Трансформация Шарикова в свой первичный облик занимает десять дней, и за это время происходит возвращение жильцов квартиры к привычному жизненному укладу.

Чаще всего герои «малой» прозы Булгакова действуют в рамках вполне конкретного городского

локуса. Как справедливо отмечает А. Беззубцев-Кондаков, эти «места» по отношению к герою представляют собой не что иное, как «функциональные поля», оказавшись в которых, персонажи «включаются» «в конфликтную ситуацию, свойственную locus'у» [3, с. 15]. В рассказах и повестях Булгакова изображается локус квартиры, причем квартиры коммунальной, имеющей множество связей с культурой и эпохой и определяющей бытие героев. Подчеркнем, что своеобразие локуса коммунальной квартиры в рассказах и повестях прозаика в полной мере обусловлено той социальной ситуацией, которая была характерна для 1920–30-х гг. и является отражением государственной политики первого советского десятилетия. Как указывает П. О. Щербакова, после Октябрьского переворота в России каждому новому этапу — от «военного коммунизма» до коллективизации — соответствовал свой образ дома и система бытовых взаимоотношений людей: «Бездомный человек, маргинал "выпадал" из общественной жизни, относился к безликой массе, но <…> именно он, который сначала "был никем", в скором времени "стал всем"» [18, с. 90]. Именно под этого «строителя коммунизма» подстраивались принципиально новые представления о доме. Если ранее дом мыслился подлинным пространством свободы «я», местом приватным, где личность полностью принадлежала себе [14, с. 36], то уже в первое послереволюционное десятилетие происходит парадокс, который Булгаков, а чуть раньше Зощенко изобразили как социальную аномалию. В новую эпоху «в основу норм жилища» «был положен классовый принцип», подразумевавший «улучшение бытовых условий неимущих слоев населения посредством "квартирного передела"» [18, с. 90].

Отметим, что «квартирный вопрос» решался в 1920-х гг. весьма специфически: получавшие собственное жилье граждане, вселявшиеся в бывшие «барские квартиры», казалось бы, обретали собственный дом, а вместе с тем свободу и личное пространство. Однако, напротив, с вселением в «коммуналки» эту свободу они теряют — их жилплощадь является не чем иным, как частью «простого человечьего общежитья». Лишенный возможности уединения, человек в подобных условиях теряет возможность сказать «мой дом — моя крепость», а следовательно, становится незащищенным, несвободным, перестает быть владельцем собственного «я». Мир внешний (мир соседей, чужих людей, оказавшихся случайно на одной территории) пересекается с миром внутренним (частной жизнью каждого «квартиросъемщика»), нарушая границы приватности. Примечательно, что расселялись новые жильцы не только в комнатах, но и в кухнях, ванных комнатах и т. д., помещениях общих для всех обитателей той или иной квартиры, но парадоксально ставших местом приватным для жильца, в нем прописавшегося. «Коммуналка» превращается в «зону социального напряжения» с «некими нормами совместного существования» [18, с. 90].

Одним из принципиальных сущностных признаков коммунальной квартиры является ее социальная функция дисциплинирующего механизма, поэтому общественное пространство коммунальной квартиры — это «пространство власти» [8, с. 201], тогда как «в идее коммунальной квартиры переплелись устремления утопического характера и антиутопии» [8, с. 201]. Справедливости ради укажем, что на рубеже 1920–30-х гг. коммунальная квартира становилась объектом репрезентации не только в литературе, но и в агитационных фильмах, где это пространство представлялось — в отличие от «буржуазного», плохо организованного, неуютного и вполне хаотичного мира — как мир высокоорганизованный, уютный и вполне упорядоченный. Ключевая идея этих фильмов, в которых показывалось, как, по представлению власти, должна выглядеть жизнь в коммунальной квартире, заключалась в том, что «человек не будет думать о бытовых проблемах и может целиком посвятить себя работе на благо общества» [4, с. 175]. По сути, эта мысль и реализуется в некоторых произведениях Булгакова, герои которых фактически не имеют бытовых проблем, поскольку лишены самого быта, а их жизненным пространством становится «угол».

Учитывая, что коммунальное жилье получило распространение в ходе насильственного изъятия жилплощади у состоятельных горожан, коммунальное квартира, несомненно, представляла собой «пространство двойного сочленения — власти и тела индивида» [2, с. 30]. Ее важнейшей целью являлось формирование образа нового человека, то есть такого типа субъективности, который может быть назван «послушным телом» [2, с. 30]. Осознание советской властью того, что личность («тело») можно превратить в объект манипуляций, привело к новой анатомии — «политической», предполагающей манипулирование людьми даже на уровне их частной жизни. В результате процесс «обживания» коммунального пространства формировал и сознание, этические нормы, поведенческие стереотипы проживающего в этом пространстве субъекта. Так, в рассказе «Дом Эльпит-Рабкоммуна» изображено тотальное разрушение старого мироустройства. Несчастливая судьба постигла дом № 13. Если раньше «был дом… Большие люди — большая жизнь» [5], то после появления таблички «Рабкоммуна» «во всех 75 квартирах оказался невиданный люд. Пианино умолкли, но граммофоны были живы и часто пели зловещими голосами» [5]. На смену культуре пришло бескультурье, грубость и невежество. Коммунальная квартира маркирует изменение миропорядка, разруха дома вновь становится метафорой разрухи страны. Локус коммунальной квартиры как общежития, где на одной крайне небольшой территории вынуждены жить сразу несколько семей, представляется «уникальным советским идеологическим и социально-пространственным экспериментом» [8, с. 198], призванным лишить человека личной жизни. В коммунальной квартире «границы»

между частным и общественным стираются, становятся предельно условными. Отсюда ключевые особенности пространственной организации этого локуса. Во-первых, внутренняя диффузность, раздробленность, поскольку «отдельными» жилищами для разных семей становились не только комнаты одной квартиры, но даже ванные и прихожие, которые никогда не были для этого предназначены. «Часть», таким образом, приобретает функции «целого», и подобный метонимический перенос (синекдоха) выполняет сатирическую функцию. Во-вторых, принципиальная разомкнутость коммунального пространства, открытость, которая предполагает возможность преодоления его условных границ даже чужими людьми, которые не имеют на это права. И в этом смысле локус квартиры булгаковской вполне сопоставим с коммунальной квартирой, изображенной в новеллистике М. Зощенко, вообще обретающей абсурдно-гротескные черты (достаточно вспомнить рассказы «Кризис», «Беспокойный старичок» и др.).

В повестях «Дьяволиада» и «Роковые яйца» сюжет развивается в основном в Главцентрбазспимате и Зооинституте. И хотя локус квартиры здесь достаточно схематичен, по сравнению с «Собачьим сердцем», пространство квартиры все-таки изображается, причем теперь оно сужается до одной комнаты. Примечательно, что комната вновь оказывается своего рода «антидомом» — тем местом, где персонажи не чувствуют себя защищёнными. В собственных комнатах они не обретают покой, напротив — пребывают в постоянном страхе и волнении. Так, в «Дьяволиаде» главный герой Варфоломей Коротков после случившихся с ним мистических событий, связанных с появлением в его жизни Кальсонера, начинает сходить с ума именно в своей квартире: «Страх пополз через чёрные окна в комнату. <…> Двойное лицо, то обрастая бородой, то внезапно обриваясь, выплывало по времена из углов, сверкая зеленоватыми глазами» [7, с. 29]. В другом эпизоде, в поисках бюро претензий, Коротков дважды попадает в комнату № 40, но между этими двумя мимолётными посещениями комната успевает из заполненной людьми и бумагами превратиться в пустую. Затем герой открывает потайную дверь и оказывается «в тупом полутёмном пространстве без выхода» [7, с. 29]. Таким образом, становится очевидно, что комнаты, коридоры, в которых оказывается Коротков, способны к трансформации, они выводят его из себя, усугубляя зловещее впечатление после фантастических встреч с Кальсонером. В «Роковых яйцах» квартира также возникает эпизодически. И вновь она получает метафорическое значение, локализуя «разруху» эпохи НЭПа: «В квартирах ели и пили как попало, в квартирах что-то выкрикивали…» [7, с. 163]; «В квартирах роняли и били посуду и цветочные вазоны, бегали, задевая за углы, разматывали и сматывали какие-то углы и чемоданы…» [7, с. 164]. Соответственно, в пространстве «дома», где герои должны чувствовать себя защищенными, они становятся уязвимыми; здесь царят беспокойство, шум и хаос.

В «Записках на манжетах» хронотоп квартиры принципиален: его особенности определяют фантасмагорически-абсурдную природу реальности и позволяют создать автору образ страшного и враждебного мира, в котором герои одиноки, не поняты и потеряны. Уже в заглавия автор выносит конкретные координаты комнат. Причём одну из двух надписей около двери — «Худо» — сам герой называет загадочной. Впоследствии комната, кстати, и оказывается таковой. Герой, опоздав на работу, обнаруживает, что комната опустела: «Комната была пуста. Но как пуста! Не только не было столов, печальной женщины, машинки… не было даже электрических проводов. Ничего» [6, с. 56]. За то короткое время, что персонаж отсутствовал на рабочем месте, комната сумела измениться до неузнаваемости и внести тревогу в его сознание. Чем дальше он идёт в поисках исчезнувшего, тем больше ситуация становится непонятной: «Здесь было уже какое-то другое царство… Глупо. Чем дальше я ухожу, тем меньше шансов найти заколдованное» [6, с. 56]. Примечательно, что время в пространстве квартиры мимолётно, мгновенно: за небольшой временной отрезок обстановка и ситуация меняются и герои начинают воспринимать всё происходящее как нечто ирреальное.

Таким образом, хронотоп квартиры в малой прозе М. А. Булгакова занимает одно из ключевых мест. В булгаковских произведениях с хронотопом квартиры связана особая идея распада мира, превращения устоявшегося жизненного уклада в хаос и «разруху». Хронотоп квартиры, основанный на фантастических, страшных метаморфозах, происходящих и с героями, и с самим пространством (метаморфоза дом / антидом), маркирует фантасмагорически-абсурдную реальность и появление «нового» мира, в котором замкнутость, ограниченность и одиночество человека становятся главными характеристиками.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бахтин М. М. Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике // Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. — М.: Худ. лит-ра, 1975. — 504 с.
2. Беззубова О. В. Гетеротопии городского пространства: к истории концепта // Эстетика архитектуры и дизайна: материалы Всероссийской научно-практической конференции (4–6 октября 2010 г.) / под ред. Г. В. Есаулова. — М.: Архитектура-С, 2010. — С. 30–34.
3. Беззубцев-Кондаков А. Е. Наш человек в коммуналке // Урал. — 2005. — № 10. — С. 15–21.
4. Белая Г. А. Экзистенциальная проблематика творчества М. Зощенко // Литературное обозрение. — 1995. — № 1. — С. 175–179.
5. Булгаков М. А. Дом Эльпит-Рабкоммуна // http://www.libros.am/book/read/id/71776/slug/
6. Булгаков М. А. Записки на манжетах. Записки покойника: театральный роман. — СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2016. — 251 с.

7. Булгаков М. А. Собачье сердце. — М.: АСТ, 2016. — 416 с.
8. Вукас Д. Л. Коммунальная квартира как гетеротопия // Гетеротопии: миры, границы, повествование: сб. статей. — Вильнюс: Изд-во Вильнюсского ун-та, 2015. — С. 201–212.
9. Гей Н. К. Искусство слова. — М.: Наука, 1967. — 364 с.
10. Кораблёв А. Мотив «Дома» в творчестве М. Булгакова и традиции русской классической литературы // Классика и современность / под ред. П. А. Николаева, В. Е. Хализева. — М.: МГУ, 1991. — С. 240–249.
11. Лебина Н. Б. Повседневная жизнь советского города: Нормы и аномалии 1920–1930-х годов. — СПб.: Журнал «Нева»; ИД «Летний Сад», 1999. — 178 с.
12. Лотман Ю. М. О русской литературе. Статьи и исследования. — СПб.: Искусство, 2005. — 845 с.
13. Осьмухина О. Ю. Специфика воплощения темы рода в отечественной прозе рубежа XX–XXI вв. // Вестник Нижегородского университета им. Н. И. Лобачевского. 2015. № 1. С. 286–289.
14. Осьмухина О. Ю., Короткова Е. Г. Хронотоп квартиры в малой прозе М. Булгакова // Филологические науки. Вопросы теории и практики. — № 12 (66). — 2016. — Ч. 1. — С. 35–38.
15. Пропп В. Я. Исторические корни волшебной сказки. — М.: Лабиринт, 2002. — 274 с.
16. Радомская Т. И. Свет в художественном пространстве дома: Пушкин и древнерусская книжная традиция // Вестник СамГУ. — 2006. — № 10/2 (50). — С. 43–49.
17. Цивьян Т. В. Дом в фольклорной модели мира (на материале балканских загадок) // Семиотика культуры: Труды по знаковым системам. — Вып. X. — Тарту, 1978. — С. 65–85.
18. Щербакова П. О. Локус коммунальной квартиры в рассказах М. Зощенко // Вестник ВГПУ. Серия: Филология. Журналистика. — 2014. — № 3. — С. 90–97.

УДК 72–21

В. Д. Серафимова
Серафимова Вера Дмитриевна — доктор филологических наук, профессор Московского педагогического государственного университета,
serafimova@yandex.ru

М. А. БУЛГАКОВ. ПРОБЛЕМАТИКА, ПОЭТИКА ПРОЗЫ. РОМАН «МАСТЕР И МАРГАРИТА»

В статье намечаются точки пересечения литературных стратегий М. А. Булгакова в романе «Мастер и Маргарита» и многообразных и разветвленных евангельских мотивов, в том числе реализованных через визуальную практику «живых картин», осуществленных (например) в творчестве Пьеро делла Франческа.
Ключевые слова: XX век, русская литература, М. А. Булгаков, роман «Мастер и Маргарита», принцип «Живых картин».

Serafimova V. D.
M. A. BULGAKOV. PROBLEMS, POETICS OF PROSE. THE NOVEL “THE MASTER AND MARGARITA”

The article outlines the intersection points of Bulgakov’s literary strategies in the novel “Master and Margarita” and the diverse and extensive Evangelical motives, including those realized through the visual practice of “living paintings”, implemented (for example) in the work of Pierre del Francesco.
Keywords: XX century, Russian literature, M. A. Bulgakov, novel “Master and Margarita”, the principle of “Living paintings»

Жизненным и творческим кредо М. А. Булгакова была бескомпромиссность: «Но сердце и мозг не понесу на базар, хоть издохну» (Ранняя автобиографическая проза) [2, с. 109] Творчество Булгакова следует оценивать в тесной связи с его жизненной судьбой, с эпохой, что позволит глубже осознать нравственный смысл, философскую основу его произведений, расшифровать авторский вердикт в знаменитом романе относительно Мастера: «Он не заслужил света, он заслужил покой» [3, с. 716]. Булгаковская неуемная энергия, работоспособность, сила воли помогли ему в реализации таланта. Воспоминания о Булгакове сохранили для потомков облик интеллигента, полного сознания своего достоинства, при всей своей душевной ранимости неизменно сохраняющего сдержанность, спокойную иронию. «Мне помнится очень гармонично созданный природой человек — стройный, широкоплечий, выше среднего роста. Светлые волосы зачесаны назад, высокий лоб, серо-голубые глаза, хорошее, мужественное выразительное лицо, привлекающее внимание», — таким вспоминает его современница, автор известного словесного портрета, знавшая Михаила Афанасьевича в тридцатые годы [16, с. 196–200]. О «скорбной и высокой жизни» Булгакова, «полного сил и светлых замыслов, и воли», прозвучало стихотворение А. Ахматовой, написанное в 1940 г., «Венок мертвым»:

Вот это я тебе, взамен могильных роз,
Взамен кадильного куренья;
Ты так сурово жил и до конца донес
Великолепное презренье.
Ты пил вино — ты как никто шутил
И в душных стенах задыхался.
И гостью страшную ты сам к себе впустил
И с ней наедине остался… [1, с, 244]

Творчество Булгакова долгое время незаслуженно замалчивалось, его произведения оставались неизвестными читателю. В 1960-е, во времена «хрущевской оттепели», произведения Булгакова были возвращены читателю, и булгаковский афоризм «Рукописи не горят» из «Мастера и Маргариты приобрел социально-эпическое значение «возвращенной» литературы. Справедлива мысль, высказанная К. Г. Паустовским в «Книге скитаний» (1963): «Появись, скажем, книги А. Платонова, М. Булгакова, когда они были написаны, наше поколение было бы намного духовно богаче» [14, с. 344–387].

Врач по университетскому образованию, Булгаков жил в сложное для страны и народа время, претерпел голод, лишения, давление со стороны множества инстанций советской власти, запреты на публикации книг, их изъятие, но не сломился, всегда оставался русским писателем классической школы, честным интеллигентом, осознавшим в трудные годы революции, гражданской войны неразрывность своей связи с родиной, народом, интеллигенцией. О бескомпромиссности писателя, его мужественной позиции в отстаивании убеждений и максимализме требований к себе свидетельствуют его поведение, поступки, заявления во время допросов в ОГПУ (в т. ч. в связи с пьесой «Дни Турбинных»). Нарком просвещения А. В. Луначарский обвинял Булгакова в «глубоком мещанстве», называл «политическим недотепой». В статье «Первые новинки сезона» обвинял в однобокости его героев:

«…недостатки булгаковской пьесы вытекают из глубокого мещанства их автора, отсюда идут и по-

литические ошибки. Он сам является политическим недотепой, по примеру своих героев, отсюда эти серые остроты, и эти заезженные положения, и эти сотни тысяч раз использованные типы Илларионушки — 22 несчастья, и эта свадьба, и, наконец, это пересыпание дешевым пением действия, — не только потому, что это типично для среды, а потому, как чует Булгаков, его приятно послушать будет мещанину, родному брату самого Булгакова» [10].

22 сентября 1926 г. 35-летнего прозаика и драматурга привезли на допрос в ОГПУ по поводу готовящейся к постановке пьесы «Дни Турбинных». На допросе Булгаков прямо, без утайки заявил о своих литературных пристрастиях начиная с осени 1919 г., когда начал заниматься литературным трудом в городе Владикавказе и писал рассказы и фельетоны в белой прессе:

«В своих произведениях я проявлял критическое и неприязненное отношение к Советской России. <…> Мои симпатии были всецело на стороне белых, на отступление которых смотрел с ужасом и недоумением. <…> Из рабочего быта мне писать трудно, я быт рабочих представляю себе хотя и гораздо лучше, нежели крестьянский, но все-таки знаю его не очень хорошо. Да и интересуюсь им мало, и вот по какой причине: я занят, я остро интересуюсь бытом интеллигенции русской, люблю ее, считаю хотя и слабым, но очень влажным слоем в стране. Судьбы ее мне близки, переживания дороги. Значит, я могу писать только из жизни интеллигенции в Советской стране. Но склад моего ума сатирический. Из-под пера выходят вещи, которые порою, по-видимому, остро задевают общественно-коммунистические круги» [7, с. 30].

Критика обвиняла Булгакова в неоправданном скептицизме насчет развития революционного процесса в России. Особую нетерпимость проявляли руководители РАППА Л. Л. Авербах и В. М. Киршон. Нападки критики приняли к концу 20-х гг. небывалый размер. Со сцены были сняты все пьесы Булгакова — «Дни Турбиных», пьеса-памфлет «Багровый остров», бытовая комедия «Зойкина квартира». После 1927 г. на родине писателя не было опубликовано ни одно его произведение. Попытка Булгакова опубликовать роман «Жизнь господина де Мольера» в серии «ЖЗЛ» окончилась неудачей. Роман был опубликован лишь спустя почти 30 лет, в 1962 г. Попав в отчаянное положение, пережив хулу, запреты на издание произведений, постановку пьес, оставшись без средств к существованию, Булгаков в известном телефонном разговоре со Сталиным, состоявшемся 18 апреля 1930 г. скажет: «Я очень много думал в последнее время, может ли русский писатель жить вне Родины, и мне кажется, что не может». В письме правительству от 28 марта 1930 г. он вынужден был выплеснуть свое отчаяние, боль и просить о работе:

«Я прошу принять во внимание, что… Невозможность писать для меня равносильна погребению заживо. <…> Я обращаюсь к гуманности советской власти и прошу меня, писателя, который не может быть полезен у себя, в отечестве, великодушно отпустить на свободу. Если же и то, что я написал, неубедительно и меня обрекут на пожизненное молчание в СССР, я прошу Советское Правительство дать мне работу по специальности и командировать меня в театр в качестве штатного режиссера… Если же и это невозможно, я прошу Советское Правительство поступить со мной, как оно найдет нужным, но как-нибудь поступить, потому что у меня, драматурга, написавшего 5 пьес, известного в СССР и за границей, налицо в ДАННЫЙ МОМЕНТ — нищета, улица и гибель» [16].

Булгаков был одним из тех писателей, кто определенно поставил в своем письме-меморандуме 1930 г. вопрос о свободе печати как о непременном условии творчества:

«Борьба с цензурой, какая бы она ни была и при какой бы власти она не существовала, — мой писательский долг, так же, как и призывы к свободе печати. Я горячий поклонник этой свободы и полагаю, что если б кто-нибудь из писателей задумал бы доказывать, что она ему не нужна, он уподобился бы рыбе, публично уверяющей, что она ему не нужна» [16].

Проза Булгакова многообразна по жанру и тематике. Он писал в жанре романа, повести, рассказа, пьесы, фельетона. Им написан роман «Мастер и Маргарита» (1928–1940), принесший ему мировую посмертную славу, роман «Белая гвардия» и созданная на его основе пьеса «Дни Турбиных», роман «Жизнь господина де Мольера» (1932–1933), «Театральный роман», пьесы «Багровый остров» (1928), «Адам и Ева» (1931), «Блаженство» (1934), «Иван Васильевич» (1934–1936), «Мольер» («Кабала святош») (1929–1936), «Последние дни (Пушкин)» (1935–1936). «Вслушивание в современность» легло в основу ранней автобиографической прозы, рассказов писателя, вошедших в цикл «Записки на манжетах», в сборник рассказов «Дьяволиада» (1925).

В пьесе «Бег» (1933), как и в большинстве произведений Булгакова, отразились настроения, вызванные его пребыванием на фронте, работой в полевых госпиталях. В ней говорится о первой в истории России массовой потере родины людьми, вовлеченными в водоворот революции и гражданской войны. Главрепертком дважды запрещал постановку пьесы во МХАТе. Не помогла и поддержка М. Горького, присутствующего на чтении пьесы в театре. Специальная комиссия Политбюро, куда вошли К. Е. Ворошилов и Л. М. Каганович, своим постановлением от января 1929 г. вынесла решение «о нецелесообразности постановки пьесы в театре». Так же трагически складывалась судьба пьесы «Дни Турбиных», в которой Булгаков поднимает одну из важнейших проблем времени — проблему судеб «новой интеллигенции», которую он считает способной возродить Россию.

Делом жизни Булгакова стал роман «Мастер и Маргарита», который он завершил перед своей смертью, назвав «закатным» романом. Роман вобрал в себя творческие поиски Булгакова в предшествующих книгах, его мироощущение, особенности поэтики, отношения к слову. Много испытаний пришлось пережить автору книги, как и самой книге, прежде чем произведение попало к читателю. В 1930 г. Булгаков сжег рукопись романа, подобно любимому им Н. В. Гоголю, сжегшему второй том «Мертвых душ».

В последующие годы жизни до самой смерти Булгаков продолжил работу над ним. Сохранились две рукописи булгаковского романа: на обложке первой — «Жене моей Елене Сергеевне посвящаю»; на обложке второй — надпись «Дописать раньше, чем умереть».

Роман «Мастер и Маргарита» вобрал в себя темы, мотивы, которые разрабатывались писателем во всех созданных им ранее произведениях. В нем в полной мере определился талант писателя-гуманиста. В романе есть страницы, представляющие собой вершину булгаковской сатиры, и вершину булгаковской фантастики, и вершину его строгой реалистической прозы. По жанровой форме роман «Мастер и Маргарита» относится к мениппее, приверженной к необузданной фантастике, воссоздающей «приключения *идеи* или *правды* в мире: и на земле, и в преисподней, и на Олимпе». По утверждению М. М. Бахтина, мениппея является жанром «последних вопросов», осуществляющим «морально-психологическое экспериментирование», воссоздающим «раздвоение личности, «необычайные сны, страсти, граничащие с безумием. Элементы М — предельная свобода сюжетного и философского вымысла, экспериментирующей фантастики; создание исключительной (провоцирующей) ситуации — ситуации испытания «правды» и ее носителя (мудреца, философа, идеолога); отсюда — предельный миросозерцательный универсализм М. и столь же предельный ее топографизм: действие в античной М. осуществляется в диапазоне от Олимпа до преисподней, идеально-смысловой «высокий» план сочетается с самым «низким» («трущобный натурализм»); «приключения идеи или правды в мире» ставят веру (или предрассудки людей в фамильярный контакт «с предельным выражением мирового зла, разврата, низости и пошлости» [2, с. 525, 529–530]. Мениппея, роман-миф, по мнению многих литературоведов, определяющих жанровую природу романа, соединяют разные стороны поэтики «Мастера и «Маргариты», не отрицая друг друга.

> «Миф (*греч.* mythos — предание) — древнейшее сказание, являющееся неосознанно-художественныи повествованием о важных, часто загадочных для древнего человека природных, физиологических и социальных явлениях, происхождении мира, загадке рождения человека и происхождении человечества, подвигах богов, царей и героев, об их сражениях и трагедиях (…) Принципиальной особенностью М. является его синкретизм — слитность, нерасчлененность различных элементов — художественного и аналитического, повествовательного и ритуального… Существует несколько десятков различных определений М., поэтому литературоведческое использование термина “М” многообразно и противоречиво» [8. с. 559, 560].

В определении термина «роман-миф» нам важна мысль:

> «Проблема связи М. и современной литературы наиболее последовательно может быть решена, если учитывать, что, развиваясь из М. и сохраняя видовую связь с ним, литература вместе с тем преодолевала М., прямо отрекаясь от него (Вольтер) или используя его иронически (А. П. Чехов)» [8. с. 561].

Интересна интерпретация романа протоиереем русской православной церкви, богословом А. В. Менем, рассматривающим «вставную повесть о Пилате» как апокриф, «весьма далекий от Евангелия»: «Главной задачей писателя было изобразить человека, “умывающего руки”, который тем самым предает себя» [11, с. 453]. О расхождении автора романа с новозаветной трактовкой образов как Иисуса, так и Сатаны пишет Н. К. Гаврюшин:

> «…в нем <романе> есть суд, казнь и погребение Иешуа-Иисуса, но нет его Воскресения. Нет в романе и девы Марии, Богородицы. Своего происхождения Га-Ноцри не знает <…> весь роман оказывается судом над Иисусом канонических евангелистов, совершаемых совместно Мастером и сатанинским воинством» [6, с. 78–79, 87].

В целом жанровая сущность романа синтетична, содержит в себе содержательные начала множества жанров, как смеховых, так и серьезных, он сближает литературу с жизнью в ее многоплановости и сложности.

В создании главных образов романа Булгаков конструировал художественную реальность, отталкиваясь сознательно от канонических текстов, трансформируя их в соответствии с собственными художественными задачами.

Говоря об истории создания романа «Мастер и Маргарита», следует подчеркнуть, что он создавался в беспощадной борьбе с обстоятельствами, с уже начавшейся болезнью. Мировоззрение Булгакова, его взгляды на назначение искусства определили художественные особенности романа. В поэтике романа проявился разносторонний талант Булгакова — сатирика, реалиста, фантаста, лирика, прославляющий творческий дух и конечную победу добра, справедливости над злом.

Одна из причин популярности книги видится в том, что писатель исследует в ней нравственные, философские, этические проблемы: вопросы добра и зла, долга и чести, совести, веры и безверия, лицемерия, фальши и трусости, преступления и наказания, вопросы любви — одним словом, проблемы,

которые всегда волновали и волнуют людей всех времен, независимо от вероисповедания и национальной принадлежности. Структура романа, его композиционное построение представляет «*роман в романе*», художественно рассматривающий ершалаимский, потусторонний и современный миры, зеркально повернутые друг в друга. Столкновение времен, преходящей современности и вечности, времени Москвы современной и времени Иисуса Христа является не внешним композиционным средством, оно фокусирует в себе глобально-этические проблемы.

В контексте книги прошлое связано с настоящим непрерывной цепью событий, и, воспользуемся чеховским определением, «правда и красота, направлявшие человеческую жизнь, всегда составляли главное в человеческой жизни и вообще на земле …» [18, с. 265]

Роман сложен по композиции, он многоплановый, исследует большой круг проблем, но в то же время он композиционно четкий. Композиционную четкость роману придает переплетение сюжетных линий, объединенных сквозной темой, концепцией Человека, его сущности, темой смысла и правды жизни. Сюжетные линии романа: линия Мастера — художника, творца и его ученика, поэта Ивана Бездомного (на последних страницах романа Ивана Николаевича Понырева), а также председателя МАССОЛИТа Михаила Александровича Берлиоза; линия Мастера и Маргариты, тема любви, верности, творчества; линия Понтия Пилата и Христа (Христос выведен в образе Иешуа Га-Ноцри); линия мага и волшебника Воланда и его свиты, состоящей из громадного черного кота Бегемота, Коровьева, «клетчатого гаера», носившего кличку Фагот, «пламенно-рыжего, с клыком, в полосатом добротном костюме, с котелком на голове» Азазелло и «нагой ведьмы» Геллы. Эта сюжетная линия включает и московские главы, ставшие главным полем для сатирической московской обывательской окололитературной и околотеатральной средой конца 1920-х гг.

Первая глава романа «Никогда не разговаривайте с неизвестными» является фабульной точкой опоры, дает возможность стремительного развития сюжета во времени и пространстве. Введение условно-фантастических, мистических персонажей, «*потусторонней силы*», позволяет автору романа создать яркую сатиру, углубить философское содержание романа. Об их функции в романе скажет Мастер в 30-й главе «Пора! Пора!» в финале книги: «…Конечно, когда люди совершенно ограблены, как мы с тобой, они ищут спасения у потусторонней силы! Ну, что ж, согласен искать там» [4, с. 722].

Образ Воланда навеян образом Мефистотеля из драматической поэмы И. В. Гете «Фауст». Это история человеческого духа, путем мучительных поисков восходящего к вершинам человеческого познания. Воланд в романе Булгакова — своеобразное зеркало, в котором отражается все в истинной сущности. Через образы героев романа, людских действий и поступков Булгаков рассматривает судьбу основных христианских ценностей жизни. Размышлениями и действиями Воланда Булгаков отвергает ложь, ханжество, доносительство, стяжательство (образы Майгеля, Берлиоза. Степы Лиходеева, Никанора Ивановича, Босого, администратора Варенухи, Григория Даниловича Римского и др.). Справедливо мнение критика П. В. Палиевского, что Воланд и его свита

> «глумятся… там, где люди сами уже до них над собой поглумились… Нигде не прикоснулся Воланд, булгаковский князь Тьмы, к тому, кто сознает честь, живет ею и наступает. Но он немедленно просачивается туда, где ему оставлена щель, где отступили, распались и вообразили, что спрятались: к буфетчику с “рыбкой второй свежести” и золотыми десятками в тайниках; к профессору, чуть подзабывшему Гиппократову клятву…» [13, с. 288].

Объектив Воланда позволяет оценить и истинные ценности: любовь, творческий подвиг, человеческую гордость, самопожертвование, духовную тягу к свету. В уста Воланда, его свиты писатель вкладывает самые заветные мысли: «Рукописи не горят»; «Будьте гордыми»; «Нет документа, нет и человека», «Факт — упрямая в мире вещь»; «Каждое ведомство должно заниматься своими делами»; «Тот, кто любит, должен разделять участь того, кого он любит»; «Каждому будет дано по его вере».

Следя за поединком Понтия Пилата с бродягой-философом Га-Ноцри, Булгаков исследует в евангельских главах те же проблемы, что и в главах о современности: проблемы трусости, предательства, рабства души, добра и зла. Иешуа арестован по ложному доносу, его судьба полностью зависит от решения игемона, прибывшего во главе своего Двенадцатого молниеносного легиона в ненавистный ему Ершалаим в предвидении возможных волнений. На стороне Понтия Пилата — сила, власть, оружие, на стороне бродячего философа — только разум, честность, доверчивость, искреннее желание добра людям. Иешуа легко опровергает заявление доносчика и удивляет Пилата, обращаясь к нему со словами «добрый человек». Иешуа убежден, что все люди от рождения добрые.

Предчувствие предсказывает Пилату, что, отправляя невиновного бродячего философа на казнь, он обрекает собственное имя на позорное бессмертие. Понтий «руки потер, как бы обмывая их…» и утвердил смертный приговор. Вынеся смертный приговор, прокуратор попытался спасти Иешуа с помощью амнистии, но этому воспротивился президент Синедриона первосвященник иудейский Иосиф Каифа.

Булгаков снимает со старой евангельской легенды религиозный покров чудесного и ставит перед читателем насущные нравственные и философские вопросы. В контексте книги: «Трусость — самый страшный порок».

Важный композиционный момент в романе — картина «*светящейся лунной дороги»,* повторяющаяся в библейских главах и в главах о современности. Эта метафорическая структура углубляет содержание романа. Символический образ светящейся лунной дороги — напоминание читателю о необходимости нравственного закона внутри человека, законов человеческой морали.

Художественное воображение давало возможность Булгакову на творческое пересоздание древнейших евангельских сюжетов — проблемы вины, милосердия, свободы выбора, прощения, света и тьмы. И Иешуа Га-Ноцри, и Понтий Пилат, и Мастер, и поэт Иван Бездомный идут к постижению истины вне конкретных пространственных координат. Иешуа «простит» трусость прокуратору, постигшему истину через осознание своей вины. «Ну что же, теперь ваш роман вы можете кончить одной фразой!» — говорит Воланд Мастеру.

> «Мастер как будто бы этого ждал уже, пока стоял неподвижно и смотрел на сидящего прокуратора, он сложил руки рупором и крикнул так, что эхо запрыгало по безлюдным и безлесым горам: Свободен! Свободен! Он ждет тебя!» [4. с. 735, 736].

Но роман Мастера остался незавершенным, и Левий Матвей «печальным голосом» передаст Воланду мнение прославшего его Иешуа, чьим учеником себя считает: «Он не заслужил света, он заслужил покой» [4, с. 716]. В многозначном диалоге Левия Матвея с Воландом, «старым софистом», по его определению, выявляется и концепция творчества в романе, проблема выбора художника, авторский взгляд на стойкость нравственной позиции писателя. В Мастере нет силы воли, духовной силы, которую обретает его двойник на кресте Иешуа. Маргарита, олицетворяющая в романе великую силу любви и великую силу искусства и прощения, борется за Мастера и его роман, она спасает Мастера, и ей, как и Мастеру, дан покой. Она собирается и на небесах «беречь» его сон и покой.

> «Слушай беззвучие, — говорила Маргарита Мастеру, и песок шуршал под ее босыми ногами, — слушай и наслаждайся тем, чего тебе не давали в жизни, — тишиной. Смотри, вон впереди твой вечный дом, который тебе дали в награду… Я знаю, что вечером к тебе придут те, кого ты любишь, кем ты интересуешься и кто тебя не встревожит. Они будут тебе играть, и они будут петь тебе, ты увидишь, какой свет в комнате, когда горят свечи… Беречь твой сон буду я» [4, с. 737].

С образом Маргариты в романе выявляется и авторский взгляд на тему любви, телесной и духовной, гармонии между любящими, темы семьи, дома, которые станут сквозными и в эпистолярном наследии М. А. Булгакова, и в прозе, и в романе «Белая гвардия» и созданной на его основе пьесы «Дни Турбиных», и в пьесе «Бег», в «Театральном романе» и в «Ранней автобиографической прозе», в рассказах «Морфий!», «Красная корона», «Необыкновенные приключения доктора» и в др. В главе 13-й «Явление героя» романа [4, с. 501–520] «пришелец с беспокойными глазами», «таинственный посетитель», одетый в больничное проберется через балкон в больничную палату поэта Ивана Бездомного, и в проникновенных словах расскажет о своей Музе, возлюбленной Маргарите, о ее самопожертвовании, о том, как украсила она его жизнь: «Любовь поразила нас мгновенно. Я это знал в тот же день уже, через час, когда мы оказались, не замечая города, у Кремлевской стены на набережной» [4, с. 510]. Какой уютной становится комната в подвальчике в описаниях Мастера. Книги, растапливание печки, печеная картошка, он зажигает керосинку, он работает, пишет; она, надев фартук, готовит завтрак в первой комнате, на овальном столике, она сидит на корточках и вытирает тряпочкой сотни пыльных корешков, она читает рукопись его книги, подгоняет его, вот уже называет его Мастером, сулит ему славу, шьет «вот эту самую шапочку». И как любовь к мастеру, к его книге, сочетается в Маргарите с нетерпением к его гонителям и хулителям, и далее, как она будет спасать сожженную рукопись Мастером, и о ее милосердии, к боли человека читатель узнает из дальнейшего повествования. Сюжетная линия о любви, о доме, семейном очаге в контексте книги, в контексте всей прозы Булгакова разрешится в максиме — «…тот, кто любит, должен разделять участь того, кого он любит» [4. с. 735]. Верной будет мысль литературоведа Л. Кораблева:

> «Образ Дома — один из ключевых в творчестве Булгакова <…> И квартирный вопрос в его произведениях неизменно сопрягается с общей проблемой человеческого существования, причем не только в бытовом, но и в философском (бытийном) смысле» [9, с. 241–242].

Обращение к евангельскому сюжету в романе прослеживается и в живописно-описательном стиле Булгакова, в живописных ассоциациях, зрительных образах в романе. Обращение к евангельскому сюжету давало Булгакову возможность обратиться к картинам известных итальянских художников эпохи Возрождения, в частности, к шедевру итальянского искусства, к картине Пьера делла Франческа «Бичевание Христа», который висит на стене маленького дворцового музея в Урбино. В описании избиения арестованного Иешуа по приказу Пилата Крысобоем в романе Булгакова и на картине «Бичевание Христа» ощутимы общность архитектурного пейзажа, описание пространства, света, воздушности и перспективы. Служащее темой событие — избиение Га-Ноцри в романе и бичевание Христа на картине — передано одним жестом, одной позой бичующего.

> «Выведя арестованного из-под колонн в сад, Крысобой вынул из рук у легионера, стоявшего у подножия бронзовой статуи бич, и несильно размахнув-

шись, ударил арестованного по плечам. Движение кентуриона было небрежно и легко. Но связанный мгновенно рухнул наземь, как будто ему подрубили ноги, захлебнулся воздухом, краска сбежала с его лица и глаза обессмыслились» [4, с. 397].

Четкая графика евангельской истории наглядно окрашена, создает впечатление «*чувственно наглядного*», описание построено по принципу «*живых картин*», как у Пьера делла Франческа. О чувстве классических пропорций на картине итальянца, с которыми мы сопоставляем булгаковское повествование, выразительно и четко говорит искусствовед Павел Муратов в книге «Образы Италии»: «Никто со времен античных рельефов не понимал в такой степени великий лаконизм позы и жеста. Действующие лица помещены в глубине портика, и в архитектуре этого портика есть удивительное, непередаваемое чувство классических пропорций. Пьеро дело Франческа угадал здесь нечто заветное в античном, что так мечтало угадать или узнать Возрождение» [12, с. 110–111]. Главную идею романа хорошо сформулировал литературовед и критик Игорь Иванович Виноградов в статье «Завещание Мастера: «Это тема общей человеческой ответственности за судьбу добра, красоты, истины в человеческом мире» [5].

Всем своим творчеством Булгаков передает веру в личностное начало, утверждает, что власть, сила должны гармонизировать с разумом, добром, человеческим бескорыстием.

ЛИТЕРАТУРА

1. Ахматова А. А. Памяти Булгакова // А. А. Ахматова. Собр соч.: В 2 т. Т 1. — М.: Худ. лит., 1986. — 912с. — С. 244
2. Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского. М., 1987. — С. 135, 192–197.
3. Булгаков М. М. Записки на манжетах. Глава 10. Портянка и черная мышь // М. А. Булгаков. Записки на манжетах. Ранняя автобиографическая проза / Сост., вступ. статья и примеч. В. Сахарова. — М. Худ. лит., 1989. — С. 119.
4. Булгаков М. А. Мастер и Маргарита Роман // М. А. Булгаков Белая гвардия. Театральный роман. Мастер и Маргарита. Романы / Редактор В. Плахотникова. — М.: Современник, 1989. — С. 383–750.
5. Виноградов И. И. Завещание мастера // Вопросы литературы, 1968, № 6.
6. Гаврюшин Н. К. Литостротон, или Мастер без Маргариты // Вопросы литературы. 1991. № 8. — С. 78–79, 87.
7. Из показаний Михаила Булгакова на допросе в ОГПУ 22 сентября 1926 года // Коммерсант. Weekend. 2015. 18 сентября. № 31. С. 30.
8. Козлов А. С. Миф // Литературная энциклопедия терминов и понятий / под ред. А. Н. Николюкина. Институт научн. информации по общественным наукам РАН. — М.: НПК «Интелвак», 2003 с. 559–561. — 1600 стб.
9. Кораблев Л. Мотив «Дома» в творчестве М. А. Булгакова и традиции русской классической литературы / Под ред. П. А. Николюкина, В. Е. Хализева. — М.: МГУ, 1991. С. 240–249.
10. Луначарский А. В. Первые новинки сезона // Известия, 1926, 8 октября.
11. Махлин. В. Л. Мениппея // Литературная энциклопедия терминов и понятий / Под ред. А. Н. Николюкина. Институт научной информации по общественным наукам РАН. — М. НПК «Интелвак», 2003. — С. 525–529.
12. Мень А. А. Сын человеческий. — М., 2013. — 453 с.
13. Муратов П. П. Образы Италии. Т. 3 СПб.: «Азбука-классика», 2005. — С. 110–111.
14. Палиевский П. В. Последняя книга Булгакова // Литература и теория. М., 1974.
15. Паустовский К. Книга скитаний: Повести. Кишинев, 1978. — С. 344–487.
16. Письмо Михаила Булгакова правительству СССР, 1930 // Новый мир, 1987, № 8.
17. Шереметьева Е. Из театральной жизни Ленинград // Звезда. 1976. № 12. С. 196–200.

УДК 821.161.1

И. С. Урюпин
Урюпин Игорь Сергеевич — доктор филологических наук,
профессор кафедры русской литературы
Московского педагогического государственного университета,
isuryupin78@mail.ru

МАКАР ДЕВУШКИН КАК ЛИТЕРАТУРНЫЙ АРХЕТИП (НЕСОБРАННЫЙ МИКРОЦИКЛ «РАССКАЗОВ МАКАРА ДЕВУШКИНА» М. А. БУЛГАКОВА)*

В статье впервые в литературоведении образ Макара Девушкина, восходящего к роману Ф. М. Достоевского «Бедные люди», квалифицируется как обладающий мифосуггестивным потенциалом, обосновывается возможность его отнесения к числу литературных архетипов. Конкретно-фактической литературной основой реализации архетипической сущности образа Макара Девушкина оказываются рассказы М. А. Булгакова 1920-х годов («Рассказ Макара Девушкина», «Как школа провалилась в преисподнюю»), представляющие собой несобранный микроцикл, объединенный героем-нарратором, который носит прецедентное имя, вызывающее комплекс готовых ассоциаций. Булгаковский Макар Девушкин — не просто авторская маска, а вполне определенный характер, ментально-психологическое ядро которого сформировано Ф. М. Достоевским, в новых исторических и социокультурных обстоятельствах обнаруживающий свою жизнеспособность и развитие.
Ключевые слова: М. А. Булгаков, Ф. М. Достоевский, Макар Девушкин, литературный архетип, сатира.

Uryupin I. S.
MAKAR DEVUSHKIN AS LITERARY ARCHETYPE (NOT COLLECTED MICROCYCLE OF M. A. BULGAKOV'S "STORIES BY MAKAR DEVUSHKIN")

In article for the first time in literary criticism the image of Makar Devushkin who is going back to the novel by F. M. Dostoyevsky "Poor people" is qualified as having mifosuggestivny potential, the possibility of its reference to number of literary archetypes is proved. The stories by M. A. Bulgakov of the 1920th years ("the Story by Makar Devushkin", "As school failed in an underworld") representing not collected microcycle united by the hero-narratorom who bears the case name causing a complex of ready associations are the concrete and actual literary basis of realization of archetypic essence of an image of Makar Devushkin. Bulgakov's Makar Devushkin — not just author's mask, but quite certain character which mental and psychological kernel is created by F. M. Dostoyevsky, in new historical and sociocultural circumstances finding the viability and development.
Keywords: M. A. Bulgakov, F. M. Dostoyevsky, Makar Devushkin, literary archetype, satire.

Феномен литературного архетипа, несмотря на его всестороннее теоретическое осмысление в самых разных гуманитарных науках, до сегодняшнего дня вызывает многочисленные споры и дискуссии. И хотя современная архетипология уже давно преодолела юнгианский канон, идеи К. Г. Юнга по-прежнему остаются методологической основой для верификации первообразов, претендующих на статус архетипа. Сам К. Г. Юнг не склонен был догматизировать свое учение о коллективном бессознательном и хорошо понимал, что «все самые мощные идеи и представления человечества сводимы к архетипам» [15, с. 133], потому они «могут вновь и вновь воспроизводиться в любом веке и месте» [16, с. 191]. Духовно-психологический, культурно-исторический опыт познания мира отдельным человеком и человечеством в целом концентрируется в образах, когнитивная природа которых одновременно является уникальной и универсальной, доступной для понимания / осознания другим через приобщение к мыслям и чувствам собеседника. Диалог сознаний отдельных субъектов возможен только в едином семантическом поле, в котором *поименованы* явления и вещи. «Тот факт, что *обретение* архетипической *сущностью имени* в словесном творчестве совпадает с *обретением архетипом художественности*, остается не разрешенной до сих пор загадкой» [4, с. 30], — констатирует А. Ю. Большакова. А это значит, что архетипическими свойствами обладают не только обобщенно-абстрактные образы онтогенеза и филогенеза (собственно юнговские архетипы «тени, мудрого старца, младенца (включая героя-младенца), матери», «ее двойника девы и, наконец, — анимы у мужчин и анимуса у женщин» [16, с. 179]), но и конкретные литературные персонажи, преодолевающие свою строгую привязанность к первоисточнику, но вместе с тем не утрачивающие свою ассоциированность с ним.

Так в понятие архетипа как особой эйдетической категории, получившей в современной гуманитаристике теоретическое обоснование, входит и концеп-

* Исследование выполнено при финансовой поддержке РФФИ, проект «М. А. Булгаков: pro et contra. История и современное отношение к наследию Михаила Булгакова» № 18–012–00374.

туальная модель определенного характера «на уровне литературного образца!» [3, с. 170], который, утрачивая изначальную социально-историческую обусловленность, преодолевает свое время, но еще не становится в полной мере «вечным образом», а представляет собой инвариант художественного субъекта, вызывающего комплекс готовых ассоциаций. Таким литературным архетипом оказывается один из главных героев романа Ф. М. Достоевского «Бедные люди» (1844–1845) Макар Девушкин.

М. М. Бахтин заметил, что «образ Девушкина» «принципиально отличен от объектных образов бедных чиновников у других писателей», «он полемически заострен против этих образов» [1, с. 483]. Сама полемичность героя Ф. М. Достоевского усматривается исследователем не в его формальной принадлежности к психосоциальному типу «маленького человека», как Самсон Вырин из пушкинского «Станционного смотрителя» или Акакий Акакиевич Башмачкин из гоголевской «Шинели», а в особой онтологической природе персонажа, в манифестации его личности, в его напряженной рефлексии над собой и миром. «Достоевский изображает не “бедного чиновника”, но *самосознание* бедного чиновника» (курсив М. М. Бахтина. — *И. У.*) [2, с. 57], преодолевающего свою бытийно-бытовую ограниченность и переживающего катарсический эффект духовного преображения, процесс и результат которого и составляет для писателя суть человеческого существования. А потому в основе архетипа Макара Девушкина лежит «идея “*восстановления*” человека» (курсив В. Н. Захарова. — *И. У.*) [7, с. 87], реализующаяся через «духовный сюжет — превращения Девушкина из чиновника в человека» [8, с. 49]. «Можно быть умнее и образованнее Макара Девушкина, как, к примеру, Чацкий, Онегин, Печорин, Андрей Болконский или Пьер Безухов», — замечает В. Н. Захаров. — «Тем не менее в характере и в личности Макара Девушкина есть нечто, что делает его значительнее многих героев не только русской, но и мировой литературы» [8, с. 84–85]. Это «нечто», что и сам герой Ф. М. Достоевского не осознает в полной мере, но очень хорошо чувствует, он попытался выразить в одном из своих исповедальных писем к Вареньке Доброселовой, знакомство с которой наполняет его жизнь смыслом:

> «говорили, что я туп, я и самом деле думал, что я туп, а как вы мне явились, то вы всю мою жизнь осветили темную, так что и сердце, и душа моя осветились, и я обрел душевный покой, и узнал, что и я не хуже других, что только так, не блещу ничем, лоску нет, тону нет, но все-таки я человек, что сердцем и мыслями я человек» [6, с. 77–78].

Человечность как нравственная сущность личности, актуализированная писателем в главном герое романа, получила особое художественное измерение: абсолютизированная и доведенная до гротеска, она конденсировалась в образе наивного (доверчивого), простосердечного (добросердечного) Макара Девушкина, имеющего «амбиции», осознающего себя «не хуже других». При этом вполне очевидно, что персонаж Ф. М. Достоевского не просто некоторая «маска», представляющая собой условность для «позиционирования, объективации “во вне” автором себя» [10, с. 16] или определенных идей, носителем которых выступает герой, а самодостаточный литературный архетип, преодолевающий парадигматику и синтагматику текста-источника и выходящий в иную художественную и жизненную реальность.

Так образ Макара Девушкина, освободившись от конкретно-исторического и социокультурного хронотопа романа «Бедные люди», становится не просто сюжетообразующим в рассказах М. А. Булгакова начала 1920-х годов, но и организующим их нарративную структуру. Подобно герою Ф. М. Достоевского, выражающего свое видение мира и самого себя в письмах, булгаковский персонаж-рассказчик тоже прибегает к форме доверительно-душевного эпистолярия, адресованного таким же «маленьким» («то есть бедным, слабым и беззащитным» [11, с. 46]) людям, как и он сам. В период работы литправщиком, а затем и журналистом в газете железнодорожников «Гудок» М. А. Булгаков часто использовал не только псевдонимы (например, М. Мишев), но и различные авторские маски (в том числе и прецедентные имена «из Гоголя»), выдавая свои материалы от имени условных рабочих корреспондентов (некоторые из них обозначены цифрами: «рабкор 210», «рабкор 644», «рабкор 719», «рабкор 545» и др. [5, т. 2, с. 142; 145]). Содержание рабкоровских писем, по мнению М. С. Штейман, — это «подлинные эпизоды и сценки обыденной жизни железнодорожников и их семей» [14, с. 128], зачастую весьма безрадостной, наполненной «”бесчисленными уродствами” советской действительности» [14, с. 128], но вместе с тем отнюдь не безнадежной, содержащей внутренние резервы и возможности для ее преображения и просветления.

В фельетоне «Как школа провалилась в преисподнюю» (1924), имеющем характерный жанрово маркированный подзаголовок «Транспортный рассказ Макара Девушкина», писатель на первый взгляд устраняется как от самого содержания текста, так и от формы его подачи («Со слов Макара Девушкина записал Михаил Б.» [5, т. 2, с. 155]; этот же прием М. А. Булгаков использовал неоднократно: «Записал рассказ Михаил Б.» [5, т. 2, с. 129]), всецело доверившись рассказчику, максимально точно воссоздав манеру его речи и мысли. Макар Девушкин, предстающий в булгаковском произведении «известным московско-белорусско-балтийским железнодорожником», «сидя в пивной в кругу своих друзей» [5, т. 2, с. 154], повествует об одном происшествии, случившемся на Немчиновском посту, которое при всей его внешне комической подоплеке оказывается отнюдь не комическим по сути. Экспроприированная у «бывшего гражданина» Сенет дача («Замечательная дачка. Со всеми неудобствами» [5, т. 2,

с. 154]), превращенная в школу, из-за недоделанного водопровода рухнула «весной, как начала земля таять», «в глубокую яму, более чем в 3 сажени шириной» [5, т. 2, с. 155], остался «один нужник на 90 персон и на воротах вывеска: “Школа первой ступени”, и больше ничего — лысое место!» [5, т. 2, с. 155]. «Так и прекратилось у нас просвещение на Немчиновском посту Московско-Белорусско-Балтийской железной дороги…» [5, т. 2, с. 155], — сетовал Макар Девушкин, завершая свой «транспортный рассказ», адресованный провинциальным обывателям. В отличие от булгаковского героя, Макар Девушкин в романе «Бедные люди» — столичный житель, имеющий о себе высокое мнение. «Среди простого народа» он, по замечанию К. А. Барштa, «чувствует себя достаточно просвещенным» [6, с. 573], осуждая «необразованного мужика» [6, с. 75], не способного понять культурного человека и его заботу об исправлении общественных нравов. Персонаж М. А. Булгакова уже в совершенно иных социально-исторических условиях ратует о просвещении и сокрушается о невежестве товарищей, заостряя внимание на абсурдности и комичности самой жизненной ситуации, ставшей предметом его рассказа («въехала вся школа в колодец» [5, т. 2, с. 155], как будто в преисподнюю), вызывающей приступ обличающего, но вместе с тем очищающего смеха. Вообще смеховое начало присуще Макару Девушкину как литературному архетипу. В романе Ф. М. Достоевского, по замечанию Л. М. Розенблюма, «все светлое в душе этого маленького, неприметного чиновника <…> неотрывно от впечатлений юмористических» [13, с. 171].

Юмористический пафос, аллюзивно сопутствующий образу Макара Девушкина, в творчестве М. А. Булгакова связывает несколько художественных текстов, объединенных не только тематически, содержательно и ситуативно (на уровне общего критического и сатирического осмысления действительности начала 1920-х годов), но и структурно-семантически (на уровне мотивной организации произведений, поэтики в целом). Это дает основание рассматривать фельетон «Как школа провалилась в преисподнюю. Транспортный рассказ Макара Девушкина» и собственно «Рассказ Макара Девушкина», написанный в 1924 году и опубликованный в газете «Гудок», как несобранный микроцикл. По определению Е. В. Пономаревой и Ю. П. Агеевой, микроцикл

> «представляет собой наджанровое единство, композиционную форму особого типа, основанную на монтажном принципе построения материала и состоящую из двух или трех относительно самостоятельных произведений, в которой фактически не реализуется иерархия “ключевой” / “периферийный” текст» [12, с. 103].

М. А. Булгаков, на заре своей писательской карьеры с изрядной долей иронии относившийся к самому процессу создания фельетонов, занимавшему «от 18 до 22 минут», как признавался автобиографический герой повести «Тайному другу» (1929), часто подписывал свои опусы «или каким-нибудь глупым псевдонимом, или иногда зачем-то своей фамилией» [5, т. 5, с. 314], относил редактору и благополучно забывал, совершенно не думая об их литературной ценности. Однако между отдельными текстами, никогда не объединявшимися в художественное целое, обнаруживаются внутренние образно-смысловые связи, стилистическая общность, эстетическая валентность, что делает эти произведения частями *несобранного цикла*. Факт несобранности не отменяет глубинных содержательно-онтологических констант, конвергирующих отдельные рассказы в цикл.

«Рассказ Макара Девушкина», сознательно ориентированный на претекст Ф. М. Достоевского, вступает в диалог с первообразом «Бедных людей», с одной стороны, и служит импульсом для создания совершенно самостоятельных текстов, содержащих архетипический потенциал, — с другой стороны. Булгаковский Макар Девушкин — это не герой Ф. М. Достоевского, оказавшийся по воле художника в совершенно иных исторических обстоятельствах (как, скажем, гоголевские типы из «сатирической повести» М. А. Булгакова «Похождения Чичикова» (1922), не утрачивающие содержательно-смысловой связи с поэмой «Мертвые души»), а совершенно особый образ, в котором архетипический след первоисточника является лишь стимулом для развертывания характера и определенного видения мира сквозь призму некоторых ментально-психологических, социокультурных шор и стереотипов. Весь «Рассказ Макара Девушкина» М. А. Булгакова — это и есть сюжетная реализация заявленного в экспозиции «личностного» тезиса героя-нарратора, обладающего комплексом внешних и внутренних качеств, присущих персонажу Ф. М. Достоевского: «Жизнь наша хоть и не столичная, а все же интересная, узловая жизнь, и происшествий у нас происходит невероятное количество» [5, т. 2, с. 127]. Об одном из них и поведал простосердечный Макар Девушкин, оказавшийся свидетелем «триумфа» секретаря месткома Фитилева, сумевшего после утомительного многочасового собрания общественности железнодорожной станции «показать» себя, а заодно «от имени Российской коммунистической партии большевиков» провести «список кандидатов в местком» [5, т. 2., с. 128].

Банальная история, из каких, в сущности, и состоит «интересная» жизнь обывателя (подобных историй не в фактическом, конечно, а в экзистенциальном отношении немало и в романе «Бедные люди»), становится «узлом» рассказа Макара Девушкина в булгаковском фельетоне, который точно мог бы называться «Брюки и выборы» (но это название автор оставляет лишь потенциальным, акцентируя внимание не на предметном, а на психологическом плане повествования). Между тем предметные образы в произведениях М. А. Булгакова,

«выполняя “назывную” функцию» [9, с. 121], имеют ярко выраженное ассоциативно-символическое значение, актуализирующее мощный культурно-философский и историко-литературный подтекст. Так, «новые брюки шевиот в полоску», которые Фитилев сподобился себе купить («Удивительного тут ничего нет для такого города мирового, как, например, Москва, — там у каждого брюки в полоску» [5, т. 2, с. 127]) и которые он демонстрирует на торжественном собрании, для секретаря месткома значили то же, что и новая шинель для Акакия Акакиевича Башмачкина. Булгаковский Макар Девушкин осознает ограниченность Фитилева, как осуждает героя гоголевской «Шинели», погруженного в рутину «вседневного, подлого быта» [6, с. 58], и Макар Девушкин Ф. М. Достоевского.

Однако персонаж М. А. Булгакова, оторванный от реально-бытовой стороны жизни, как и главный герой романа «Бедные люди», оказывается настолько доверчивым, что не в силах отличить истины от видимости. Он всерьез воспринимает Фитилева, говорящего «от имени» и выдающего себя не за того, кем является в действительности. Это хорошо понимает практичный партиец Назар Назарыч, называя секретаря месткома «Хлестаковым в полосатых штанах» [5, т. 2, с. 129]. Гоголевский интертекст пронизывает и роман «Бедные люди», выступая своего рода нравственно-этическим резонатором, актуализирующим тему духовной ограниченности маленького человека, живущего «с оглядкой» на других и потому постоянно обманывающегося. Обманывает себя, погружаясь в свой мир, отгородившись от соблазнов большого города, и Макар Девушкин Ф. М. Достоевского, которого М. М. Бахтин относил к типу «героя из подполья», «вечно прислушивающегося к чужим словам» [2, с. 230]. Булгаковский Макар Девушкин не просто прислушивается к товарищам «ячейки нашей станции», он живет в полном соответствии с привычным укладом и устоями провинциального миробытия, не выбивается из массы. А когда «в захолустной жизни» [5, т. 2, с. 129] случается что-то из ряда вон выходящее вроде «оригинального заседания» [5, т. 2, с. 129], он становится резонером и морализатором, в точности воспроизводит «самую манеру мыслить и переживать, видеть и понимать себя и окружающий мир» [2, с. 239], присущую герою Ф. М. Достоевского.

Так М. А. Булгаков, осмысливая современность во всей ее диалектической сложности и противоречивости, в ранних сатирических рассказах и фельетонах, носящих принципиально личностный характер, нарочитую субъективность в оценке выражает через систему различных образов-масок, из которых отдельные могут быть классифицированы как литературные архетипы, обладающие особым мифопоэтическим содержательно-смысловым ядром.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бахтин М. М. Литературно-критические статьи. — М.: Худ. лит., 1986. — 545 с.
2. Бахтин М. М. Собр. соч.: В 7 т. Т. 6. Проблемы поэтики Достоевского. Работы 1960–1970-х гг. — М.: Русские словари; Языки славянской культуры, 2002. — 799 с.
3. Большакова А. Ю. Литературный архетип // Литературная учеба. — 2001. — Кн. 6. — С. 169–173.
4. Большакова А. Ю. Имя и архетип: о сущности словесного творчества // Вопросы философии. — 2012. — № 6. — С. 28–38.
5. Булгаков М. А. Собр. соч.: в 10 т. Т. 2. Роковые яйца. — М.: Голос, 1995. — 384 с.; Т. 5. Багровый остров. Пьесы, повесть. Черновые тетради романа «Мастер и Маргарита». — М.: Голос, 1997. — 544 с.
6. Достоевский Ф. М. Бедные люди. — М.: Ладомир; Наука, 2015. — 807 с. (Литературные памятники).
7. Захаров В. Н. Имя автора — Достоевский. Очерк творчества. — М.: Индрик, 2013. — 456 с.
8. Казаков А. А. Ценностная архитектоника произведений Ф. М. Достоевского. — Томск: Изд-во Томского ун-та, 2012. — 254 с.
9. Кутафина Ю. Н. Особенности предметного образа в произведениях Н. В. Гоголя и М. А. Булгакова // Творческое наследие писателей русского Подстепья: проблематика и поэтика. Сборник научных трудов. Вып. III. — Елец: ЕГУ им. И. А. Бунина, 2006. — С. 118–122.
10. Осьмухина О. Ю. Авторская маска в русской прозе 1760–1830 гг. Автореферат дисс… доктора филол. наук. — Саранск, 2009. — 40 с.
11. Петров В. Б. Тема «маленького человека» в творчестве Михаила Булгакова // Проблемы современных интеграционных процессов и пути их решения: сб. ст. в 2 ч. Ч. 2. — Уфа: ОМЕГА САЙНС, 2017. — С. 47–53.
12. Пономарева Е. В., Агеева Ю. П. Прозаический микроцикл первой трети XX века как архаическая форма // Вестник Южно-Уральского государственного университета. Серия «Лингвистика». — Челябинск, 2014. — Т. 11. — № 1. — С. 101–106.
13. Розенблюм Л. М. Юмор Достоевского // Вопросы литературы. — 1999. — № 1. — С. 141–188.
14. Штейман М. С. М. Булгаков-фельетонист на страницах «Гудка» // Наука и мир. — Волгоград, 2014. — № 8. — С. 128–129.
15. Юнг К. Г. Йога и Запад. — Львов: Инициатива, 1994. — 230 с.
16. Юнг К. Г. Душа и миф: шесть архетипов. — К.: Гос. библиотека Украины для юношества, 1996. — 384 с.

УДК 801.82

О. Е. Этингоф
Этингоф Ольга Евгеньевна — доктор искусствоведения, главный научный сотрудник Научно-исследовательского института при Российской Академии художеств, главный научный сотрудник Института высших гуманитарных исследований Российского государственного гуманитарного университета,
etinhof@mail.ru

РЕМИНИСЦЕНЦИИ ГРАЖДАНСКОЙ ВОЙНЫ В РОМАНЕ «МАСТЕР И МАРГАРИТА» (ЕРШАЛАИМ И ВЛАДИКАВКАЗ)*

Несомненно, «древние» главы романа М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита» построены по канве сюжетных линий Евангелия, а узловые места действия соотносятся с главными ориентирами в Иерусалиме и его окрестностях. Однако их толкование значительно отдаляется как от текста Писания, так и от исторической топографии. В образе Ершалаима отражается Владикавказ времен гражданской войны, и это имело глубокие основания, поскольку именно там произошли события, сыгравшие важнейшую роль в биографии писателя.
Ключевые слова: гражданская война, Владикавказ, Ершалаим, Иерусалим, спасение.

Etinhof O. E.
REMINISCENCES OF THE CIVIL WAR IN THE NOVEL “MASTER AND MARGARITA” (YERSHALAIM AND VLADIKAVKAZ)

Undoubtedly, the “ancient” chapters of the novel by Michael Bulgakov’s “Master and Margarita” are realized on the plot lines of the Gospel, and the key points of action are correlated with the main landmarks in Jerusalem and its environs. However, their interpretation is significantly removed from both the text of Scripture and from historical topography. In the image of Yershalaim, Vladikavkaz of the period of the Civil War is reflected, and this had deep grounds, since it was there that important events of the writer’s biography took place.
Keywords: civil war, Vladikavkaz, Yershalaim, Jerusalem, salvation.

Образ Ершалаима в романе «Мастер и Маргарита» — авторская интерпретация евангельского Иерусалима. Несомненно, «древние» главы романа построены по канве сюжетных линий Евангелия, а узловые места действия соотносятся с главными ориентирами в Иерусалиме и его окрестностях. Однако их толкование значительно отдаляется как от текста Писания, так и от исторической топографии. Это, прежде всего, касается именно образа города:

> «Тьма, пришедшая со Средиземного моря, накрыла ненавидимый прокуратором город. Исчезли висячие мосты, соединяющие храм со страшной Антониевой башней, опустилась с неба бездна и залила крылатых богов над гипподромом, Хасмонейский дворец с бойницами, базары, караван-сараи, переулки, пруды…» [5, с. 862].

Исследователи уже неоднократно пытались найти параллели булгаковского Ершалаима и российских реалий. Так, М. Петровский искал их в образе Киева, прослеживая истоки образа Киева-Иерусалима [13, с. 345–353]. Об уподоблении Москвы Ерашалаиму писал Б. М. Гаспаров [8, с. 28–82]. С. Д. Бобров остроумно предположил, что в «древней» части романа содержится аллюзия на «красную» Иудею, т. е. на Советскую Россию, а в образе «исторического» Ершалаима скрывается намек на «красную» Москву [3, с. 45–56]. Однако Киев ли, Москву ли имел в виду Булгаков в «евангельской» части романа? Мы постараемся показать, что в образе Ершалаима, прежде всего, отражается другой город — Владикавказ времен гражданской войны, и это имело глубокие основания, поскольку именно там произошли события, сыгравшие важнейшую роль в биографии писателя.

В повести «Тайному другу» Булгаков обозначает прошлое своего автобиографического героя начала 1920-х годов как доисторические времена: «Видите ли: в Москве в доисторические времена (годы 1921–1925) <…>» [4, с. 375].

По мнению М. О. Чудаковой, повесть представляла собой «набросок, “план” большого романа» и, прежде всего, именно романа «Мастер и Маргарита». На полях рукописи повести писателя были написаны слова “План романа”» [14, с. 82, 85]. Тем самым так программно заявленная хронология весьма примечательна. Здесь обозначены два периода жизни героя (а соответственно самого писателя) — московское настоящее и некое «доисторическое» прошлое. Именно такой принцип лег в основу построения главного романа Булгакова: московская современность и «евангельская древность». Вероятно, и в романе хронология имела реальную автобиографическую основу.

Писатель провел во Владикавказе почти два года в 1919–1921 гг., в самый острый период проти-

* Исследование выполнено при финансовой поддержке РФФИ, проект «М. А. Булгаков: pro et contra. История и современное отношение к наследию Михаила Булгакова» № 18–012–00374.

востояния красных и белых. Владикавказское прошлое Булгаков не забыл. Уже в 1923 г. он стремился добраться на Кавказ из Киева, что ему не удалось. Об этом в его дневнике содержится запись от 24.05.23: «На Кавказ, как собирался, не попал» [8, с. 25].

В. И. Лосев справедливо полагал, что это было связано с планами Булгакова создать трилогию о гражданской войне.

> «Видимо, писатель предполагал посетить памятные для него места, где совсем недавно ему пришлось участвовать в боях и начинать литературную деятельность, и попытаться эмигрировать… Места эти известны: Владикавказ, Тифлис, Батум. Стремление побывать там, возможно, объяснялось и тем, что в то время он еще не расстался с идеей написать трилогию о гражданской войне» [6, с. 470].

Удалось ему попасть туда весной 1928 г. Булгаков вновь посетил Батум и Владикавказ, о чем вторая жена Л. Е. Белозерская написала в своих воспоминаниях:

> «Это удивительно, до чего он любил Кавказское побережье — Батуми, Махинджаури, Цихидзири, но особенно Зеленый мыс. <…> После Зеленого мыса через Военно-Грузинскую дорогу во Владикавказ (Орджоникидзе). <…> Поезд наш на Москву уходил часов в 11 ночи. Мы погуляли по городу. М.А. не нашел, чтобы он очень изменился за те 6–7 лет, которые прошли со времени его странствий» [2, с. 145–147].

Сам Булгаков в письме к Е. И. Замятину от 22 апреля 1928 г. сообщал: «Совершенно больной еду в Тифлис» [6, с. 71].

Именно к 1928 г. относится начало работы Булгакова над романом «Мастер и Маргарита», от этого времени уцелели первые фрагменты рукописи. В. И. Лосев предполагает, что работа над романом «началась уже в 1926 г. или даже раньше» [6, с. 483].

Свидетельство об этом сохранилось в письме писателя к А. В. Луначарскому от 30 октября 1926 г.: «Задержка “Дневника” приостановила работу мою над романом» [6, с. 66].

В. Катаев же относил возникновение замысла «Мастера и Маргариты» даже к 1923–1924 гг., т. е. как раз к тому времени, когда Булгаков впервые пытался совершить поездку во Владикавказ [14, с. 106]. Писатель посетил Владикавказ еще раз в 1936 г. вместе с третьей женой, Е. С. Булгаковой, на обратном пути из Синопа, о чем она сделала запись в дневнике: «1 сентября. Сегодня прилетели в Москву с Кавказа… Вылетели из Владикавказа в пять часов утра, в пять часов вечера обедали дома. М.А. перенес полет великолепно, с аппетитом поглощал пирожки и фрукты» [6, с. 121].

С. А. Ермолинский пересказывает разговор Булгакова с И. Ильфом:

> «Недавно я был в Сухуме, в доме отдыха <…> Потом я поехал на пароходе в Батум. Мне хотелось показать жене те места, в которых я бывал в молодости <…> Потом мы поехали в Тбилиси <…> Потом по военно-грузинской дороге мы приехали в Орджоникидзе, раньше он назывался Владикавказ» [7, с. 462–463].

Пристальный интерес к истории гражданской войны Булгаков сохранил и в это время. Так, Е. С. Булгакова фиксирует в дневнике 21 сентября 1937 г. эпизод в гостях у К. М. Добраницкого: «Показывал М. А. книги по гражданской войне, которых нету у М. А.» [6, с. 306]. Это уже был период создания поздних редакций романа.

Красные войска вошли в город Владикавказ в конце марта — начале апреля в канун христианской Пасхи. 3 апреля в 1920 г. была еврейская Пасха. Согласно нашим выводам, будущий писатель был арестован большевиками в первые апрельские дни 1920 г., его ожидал смертный приговор. 9 апреля в страстную пятницу было обнародовано его служебное положение или «помилование». Если верить Ю. Л. Слезкину и Г. С. Евангулову, арест писателя длился примерно четыре дня [17, с. 132–177].

Для Булгакова спасение от смерти перед Пасхой было колоссальным потрясением, которое оставило глубокий след. В «Записках на манжетах» Ю. Л. Слезкин упомянут как «с креста снятый <…> писатель» [4, I, с. 85]. Не из этой ли сжатой формулировки и трагического опыта Булгакова, спасенного от казни весной 1920 г., и будут развиты многие темы, прежде всего, евангельских глав романа «Мастер и Маргарита»? Исследователи уже искали параллелизм в истории Иешуа и в судьбе мастера как автобиографического героя, подчеркивая единый мотив креста и распятия или «историю распятия нового времени». По-видимому, эта тема отражает события, пережитые писателем во Владикавказе. Попробуем проследить это по текстам разных редакций романа.

В окончательном варианте романа, согласно хронологии Евангелий, действие ершалаимских глав приурочено к кануну Пасхи, страстной пятнице 14-го числа весеннего месяца нисана, и помилование разбойника совершается именно в этот день [1, с. 9–13, 15, 18–19, 20–22, 24, 57–58, 152–153, 203, 353]. Все события ершалаимских сцен романа «Мастер и Маргарита» укладываются в четыре дня Страстной недели, со среды до субботы. Допрос Пилатом Иешуа и казнь происходят в день 14 нисана, падавшего на пятницу. Арест Иешуа и его допрос в Синедрионе только упоминаются, чтобы сохранить действие в течение дня. Булгаковым акцентированы именно месяц нисан, Пасха, кентурии, пришедшие с прокуратором на праздники в Ершалаим.

Вместе с тем в разных вариантах романа писатель пытался использовать и иное время действия. В первой редакции есть план главы «История у…», действие которой происходит «в ночь с 23 на 2[4]» и включает в себя три фазы: «1) Разбудили… 2) У Каи[фы] 3) Утро». В редакции 1933–1934 гг. имеется разметка глав 6 октября 1933 г., где указаны

даты с 22 по 26 июня, с четверга (?) до воскресенья, причем при указании 22-го числа зачеркнуто «апреля». В 1934 г. была сделана разметка глав, в соответствии с которой действие отнесено к майским дням со среды (?) 8 по 11. В следующей разметке глав дата ареста Иешуа — ночь с 13 на 14 нисана, отождествленного с 3 апреля. В последующих вариантах даются указания только на дни недели, и очевидно, что это страстная неделя со среды до воскресенья и происходит это в первые дни мая [1, с. 9–13, 15, 18–19, 20–22, 24, 57–58, 152–153, 203, 353]. Ночь ареста с 23 на 24 число без указания месяца и даже при указании июня могла быть отнесена и к апрельским событиям (тем более, что «апрель» был зачеркнут, т. е. сначала указан, а потом отвергнут), но в соответствии со старым стилем, которым продолжали пользоваться во Владикавказе, т. е. 23–24 марта есть 5–6 апреля.

М. О. Чудакова отмечала, что и в источниках, касающихся земной жизни Христа, писатель искал главным образом подробности истории распятия [14, с. 77]. Однако выписки Булгакова из исторических книг носят избирательный характер: он выделял в истории распятия только то, что было созвучно его замыслу [19, с. 82–93]. Хронология древних глав романа и помилование разбойника в канун Пасхи абсолютно автобиографичны для Булгакова.

Во второй тетради 1928–1929 гг. («Копыто инженера») рассказывается о больной левой руке разбойника Вар-Раввана, помилованного в канун Пасхи:

> «Никто, никто не знает, какое лицо было у Вар-Раввана в тот миг, когда его подняли, как из гроба, из кордегардии на лифостротон. Этот человек ни на что в мире не мог надеяться, ни на какое чудо. Поэтому он шел, ведомый за правую здоровую руку Марком Крысобоем, и только молчал и улыбался. Улыбка была совершенно глупа и беззуба, а до допроса у Марка-центуриона Вар-Равван освещал зубным сиянием свой разбойничий путь. Вывихнутая левая рука его висела как палка, и уже не ревом, а стоном, визгом покрыла толпа такую невиданную улыбку, забросала финиками и бронзовыми деньгами. Только раз в год под великий праздник мог видеть народ человека, ночевавшего уже в объятиях смерти и вернувшегося на лифостротон» [5, с. 49].

Именно такова была контузия самого Булгакова (спасенного на страстной неделе), полученная в ноябре 1919 г., и она еще долго давала о себе знать [6, с. 46–47].

Писатель выбирал разные варианты возраста Иешуа в соответствии с традициями исчисления возраста Христа и остановился на варианте («человек лет двадцати семи»), ближайшем к своему возрасту ранней весной 1920 г., когда ему было двадцать восемь. В описании Иешуа разных редакций отчетливо прослеживаются автобиографические черты Булгакова при указании цвета светлых волос и синих глаз. Упоминаются «рыжеватые вьющиеся волосы», «чистые, как небо Галилеи, глаза» [5, с. 143, 267, 376, 492]. Во всех вариантах романа повторяется мотив истрепанной одежды Иешуа: старенький голубой хитон, ветхий, многостиранный, заштопанный талиф, превратившийся в белесоватый. Это также автобиографический мотив: в 1920 г. будущий писатель ходил в старой и изношенной военной форме.

Во всех вариантах текста говорится о целительском даре Иешуа и избавлении Пилата от головной боли. При этом герой Булгакова отрицает, что является врачом. Булгаков же и был врачом, но скрывал это при большевиках. На допросе у Пилата Иешуа стоит, а согласно воспоминаниям Е. Ф. Никитиной в лекции 1969 г., именно так повел себя и Булгаков на допросе у Б. Е. Этингофа [17, с. 132–177].

В ранних и окончательной редакциях в ходе допроса Пилат и Иешуа переходят в разговоре с одного языка на другой: «Я знаю латинский и греческий» [5, с. 145, 269]; «Кроме арамейского <…> греческий» [5, с. 658]; «голос прокуратора <…> по-латыни <…>» [5, с. 661]; «Ты, может быть, знаешь и латинский язык?» [5, с. 661].

Такой мотив мог иметь автобиографический характер, как известно, Булгаков хорошо знал французский, читал на нескольких языках, вырос в среде профессоров-полиглотов. Б. Е. Этингоф говорил по-немецки и по-французски, вырос в Вильно среди людей, говоривших на идиш, в юности в Варшаве вел агитацию по-польски, будучи студентом, в Петербурге давал уроки латыни, прожил несколько лет в Тифлисе. Наверняка он с большим уважением отнесся к образованности Булгакова и его знаниям иностранных языков.

На допросе Пилат упоминает избиение Иешуа при аресте и его поучения как реальные эпизоды на восточном базаре (в редакции «Великий канцлер» и окончательной): «Люди, которые били тебя на базаре<…>» [5, с. 148]; «Говорил про храм толпе на базаре. <…> На базаре смущал народ» [5, с. 660]. Это также может быть указанием на владикавказский восточный базар, который располагался в центре города.

Во взаимоотношениях Понтия Пилата с Синедрионом и Каифой можно проследить отражение расстановки сил ревкома Терской области и действовавшей во Владикавказе ЧК 11-й армии. Б. Е. Этингоф на Кавказе был представителем Москвы, своего рода наместником в восточной провинции, подобно Пилату. Председатель ревкома В. М. Квиркелия и Б. Е. Этингоф, как и Пилат, ходатайствовали перед ЧК о помиловании бывших белогвардейцев, в том числе Булгакова, их поддерживал и Г. К. Орджоникидзе. А чекисты, подобно Синедриону и Каифе, вопреки их ходатайствам настаивали на массовых репрессиях, смертных приговорах и расстрелах [17, с. 132–177]. «Он [тетрарх] отказался дать заключение по делу и смертный приговор Синедриона отправил на ваше утверждение» [5, с. 656, 663].

У северокавказских большевиков были серьезные неприятности с ЧК в связи с амнистией белогвардейцев, а осенью 1920 г. на них был подан донос Вадима [15, с. 14–44]. В полной рукописной и в окончательной редакциях романа Пилат жалуется на количество доносов в Ершалаиме, в том числе на себя самого: «Слишком много вы жаловались кесарю на меня <…>» [5, с. 387]; «И каждую минуту только и ждешь, что придется быть свидетелем кровопролития <…> читать доносы и ябеды, из которых половина на тебя самого» [5, с. 594].

Образ тетрарха, возможно, навеян фигурами В. М. Квиркелии или Г. К. Орджоникидзе, председателя всего Северо-Кавказского ревкома. Синедрион и лично Каифа, вероятно, персонифицировали образ армейской ЧК и ее руководителей. Во второй тетради 1928–1929 гг. Булгаков пишет об ограниченности власти Пилата, сочувствующего Иешуа и стремящегося его освободить, но не способного справиться с Каифой:

> «Раскусил он, что такое теория о симпатичных людях, не разожмет когтей. Ты страшен всем! Всем! И один у тебя враг — во рту он у тебя — твой язык! Благодари его! А объем моей власти ограничен, ограничен, ограничен, как все на свете! Ограничен! — истерически кричал Пилат, и неожиданно рванул себя за ворот плаща» [5, с. 45].

Можно полагать, что это тоже автобиографические мотивы, и связаны они с вызывающей дерзостью на допросе (по воспоминаниям Е. Ф. Никитиной) и с диспутом о А. С. Пушкине, после которого Б. Е. Этингоф не смог оградить Булгакова от увольнения. И причиной тому был острый язык писателя, критиковавшего пролеткультовцев [15, с. 14–44]. Каифа прямо угрожает Пилату лишить его должности. Пилат раздражен Ершалаимом и стремится вернуться в Кесарию. Б. Е. Этингоф уехал в Москву в начале августа, а полномочия его как представителя Наркомпроса на Кавказе осенью 1920 г. не утвердили во Владикавказе. А вскоре уехал в Грузию и В. М. Квиркелия. Пилат в свою очередь гневается на Каифу и угрожает пожаловаться кесарю Тиберию: «Теперь полетит весть от меня, да не наместнику в Антиохию и не в Рим, а прямо на Капрею, самому императору <…>» [5, с. 669].

Примечательно, что во второй тетради 1928–1929 гг., эта «весть» называется телеграммой, которую Пилат угрожает послать кесарю. Гнев Пилата у Булгакова мог быть образом «злобы» и досады В. М. Квиркелии, именно это слово он употреблял в своих гневных письмах, которые разослал в борьбе с чекистами: два из его посланий были адресованы лично В. И. Ленину [17, с. 132–177; 5, с. 47, 667–670]. Во второй тетради 1928–1929 гг. при сообщении о доносе про взгляды Иешуа на природу государственной власти Пилата посетило видение Тиберия с признаками сифилиса:

> «Пилат взвел глаза на арестованного, но увидел не его лицо, а лицо другое. В потемневшем дне по залу проплыло старческое, обрюзгшее, беззубое лицо, бритое, с сифилитической болячкой, разъедающей кость на желтом лбу, с золотым редкозубым венцом на плешивой голове» [5, с. 44].

У исторического Тиберия, как свидетельствуют источники, была проказа. Сифилисом, по одной из версий, был болен В. И. Ленин [9, с. 21, 31]. Булгаков был врачом сифилиологом и не мог не знать об этом. Согласно воспоминаниям Т. Н. Лаппа, писатель ходил в Колонный зал и, вероятно, видел тело вождя, выставленное для прощания [14, с. 281]. Тем самым тиран евангельских времен прямо сопоставляется писателем с вождем пролетарской революции.

Знаменитый образ Булгакова, белый плащ Понтия Пилата «с кровавым подбоем», вероятно, также основан не только на евангельской истории, но и на впечатлениях гражданской войны. В полной рукописной редакции романа 1929–1937 гг. говорится о «белом плаще с кровавым генеральским подбоем», причем эта формулировка повторена дважды [5, с. 375, 445]. Писатель во Владикавказе был свидетелем кровавых расправ большевиков и их собственных признаний.

> «Наша эмблема — красное знамя, которое видим всюду — не только кусок ткани красного цвета, нет, это знамя буквально насыщено кровью, и нужно быть слепым, чтобы не видеть, как с него широкими ручьями льется настоящая человеческая кровь» [10, с. 107].

Эти слова — фрагмент доклада на Учредительном съезде Советов Горской Советской Социалистической Республики 18 апреля 1921 г., произнесенного С. М. Кировым еще до отъезда Булгакова из Владикавказа. Всякий большевик, имевший отношение к власти во время гражданской войны, не мог избежать «кровавого подбоя».

Однако, возможно, что для Булгакова это был еще более широкий образ, вбирающий в себя не только кровопролития, учиненные большевиками, но также и деникинцами. То есть белый плащ с кровавым подбоем как образ кровопролития и белых и красных, в нем могли быть отражены обе противоборствующие стороны гражданской войны.

Булгаков, говоря о Понтии Пилате, многократно прибегает к форме «Пилат Понтийский» как в ранних редакциях, так и в окончательном тексте романа [5, с. 61, 74, 193, 255, 267, 387, 669], что создает двусмысленность, учитывая контекст Юга России и Кавказа, т. е. это могло означать «Пилат черноморский», местного значения в некотором роде.

В окончательном тексте романа упомянут 12-й легион, вошедший в Ершалаим, во второй тетради романа 1928–1929 гг. — 10-й [5, с. 44]. Во Владикавказ в 1920 г. вошла именно 10-я Терская армия. В архиве Булгакова сохранились выписки из книги Э. Ренана «Антихрист» с перечислением войск,

осаждавших Иерусалим при Тите в 70 г., там упомянуты и 10-й Fretensis, и 12-й Fulminata [11, с. 238].

Во второй главе романа говорится о беспорядках, происшедших в Ершалаиме [5, с. 663]. В конце марта во Владикавказе перед взятием города красными войсками были серьезные беспорядки, описанные, в частности, Т. Н. Лаппа [12, с. 78–79].

Построение «древней» части романа на основе сюжета Евангелий, несомненно, объясняется многими причинами — одна из них события времен гражданской войны, непосредственно касавшиеся биографии самого Булгакова.

ЛИТЕРАТУРА

1. Белобровцева И., Кульюс С. Роман М. Булгакова Мастер и Маргарита: опыт комментария. Таллинн: Tpu¨Kirjastus, 2004. 358 с.
2. Белозерская-Булгакова Л. Е. Воспоминания. М.: Худ. лит., 1989. 223 с.
3. Бобров С. «Мастер и Маргарита»: Ершалаим и/или Москва? // Булгаковский сборник. Вып. 3. Таллинн: Изд. Таллинского ун-та, 1998. С. 45–56.
4. Булгаков М. Собрание сочинений: в 8 т. СПб.: Азбука-классика, 2004.
5. Булгаков М. «Мой бедный, бедный мастер…» М.: Вагриус, 2006. 1006 с.
6. Булгаков М., Булгакова Е. Дневник Мастера и Маргариты / предисл. В. И. Лосева. М.: Вагриус, 2004. 557 с.
7. Воспоминания о Михаиле Булгакове: сборник / сост. Е. С. Булгакова, С. А. Ляндрес. М.: Сов. писатель, 1988. 531 с.
8. Гаспаров Б. М. Из наблюдений над мотивной структурой романа М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита» // Гаспаров Б. М. Очерки русской литературы XX века. М.: Наука: Вост. лит., 1994. С. 28–82.
9. Зенькович Н. А. Тайны кремлевских смертей. М.: АО «Надежда», 1993. 245 с.
10. Киров С. М. Многомиллионные народы России, первыми вставшие на путь великой борьбы, первыми придут в царство социализма. Доклад на Учредительном съезде Советов Горской Советской Социалистической Республики 18 апреля 1921 г. // Киров С. М. Избранные статьи и речи (1912–1934). М.: Гос. изд. политической литературы, 1957. 720 с.
11. Лесскис Г., Атарова К. Путеводитель по роману Михаила Булгакова «Мастер и Маргарита». М.: Радуга, 2007. 520 с.
12. Паршин Л. Чертовщина в Американском посольстве в Москве, или 13 загадок Михаила Булгакова. М.: Книжная палата, 1991. 208 с.
13. Петровский М. Мастер и Город. Киевские контексты Михаила Булгакова. Изд. 2-е, испр. и доп. СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2008. 70 с.
14. Чудакова М. О. Архив М. А. Булгакова: Материалы для творческой биографии писателя // Записки отдела рукописей ГБЛ СССР им. В. И. Ленина. М., 1976. Вып. 37. 263 с.
15. Этингоф О. Е. М. А. Булгаков и Б. Е. Этингоф в Терском Наробразе (весна и лето 1920 г.) // М. А. Булгаков и булгаковедение в научном и образовательном пространстве: сб. научных статей / отв. ред. В. А. Коханова. М.: МГПУ, Ярославль: Ремдер, 2011. С. 14–44.
16. Этингоф О. Е. Ершалаим М. А. Булгакова: образ Иерусалима и Владикавказа // Inter-Esse. Суть вещей. М.: Осень-зима, 2011/12. С. 108–116.
17. Этингоф О. Е. Спасение Ю. Л. Слезкина и М. А. Булгакова во Владикавказе в 1920 г. // Сравнительная культурология: в поисках точки отсчета. Научные сообщения Отдела сравнительного культуроведения Института востоковедения РАН. М.: ИВРАН, 2013. С. 132–177.
18. Этингоф О. Е. Иерусалим, Владикавказ и Москва в биографии и творчестве М. А. Булгакова. М.: Издательский дом ЯСК, 2017.
19. Яновская Л. Записки о Михаиле Булгакове. М.: Текст, 2007. С. 82–93.

УДК 801.82

О. Е. Этингоф
Этингоф Ольга Евгеньевна — доктор искусствоведения, главный научный сотрудник Научно-исследовательского института при Российской Академии художеств, главный научный сотрудник Института высших гуманитарных исследований Российского государственного гуманитарного университета,
etinhof@mail.ru

ЛЕКЦИЯ Е. Ф. НИКИТИНОЙ О М. А. БУЛГАКОВЕ 1969 г.*

Е. Ф. Никитина с дореволюционных времен руководила московским литературным кружком, известным под названием Никитинские субботники. 10 января 1969 г. Е. Ф. Никитина прочла на субботнике обширную лекцию о М. Булгакове. Текст лекции сохранился в машинописной копии с небольшой рукописной правкой. Лекция представляет значительный интерес как источник, поскольку содержит довольно много новых, не известных ранее сведений. Нами были выбраны те фрагменты, которые представляются наиболее правдоподобными и которые обогащают наши представления о пребывании М. А. Булгакова на субботниках и о его деятельности и рассказах в Москве 1920-х — начала 1930-х гг.
Ключевые слова: Е. Ф. Никитина, М. А. Булгаков, лекция, субботник, источник.

Etinhof O. E.
LECTURE BY E. F. NIKITINA ABOUT M. A. BULGAKOV IN1969

From the pre-revolutionary times, E. A. Nikitina was the head of the Moscow literary coterie known as the Nikitin Subbotniks. On January 10, 1969, E. Nikitina gave an extensive lecture about M. Bulgakov. The text of this lecture has been preserved in a typewritten copy with a small handwritten editing. The lecture is of considerable interest as a source, since it contains a lot of new, previously unknown information. We selected those fragments that appear to be the most truth-like, and which enrich our understanding of the participation of M. A. Bulgakov in subbotniks and his activities and narratives in Moscow in the 1920s and early 1930s.
Keywords: E. F. Nikitina, M. A. Bulgakov, lecture, subbotnik, source.

Евдоксия Федоровна Никитина с дореволюционных времен руководила московским литературным кружком, известным под названием Никитинские субботники [6; 1]. В 1920-х годах кружок превратился в мощное объединение, где собиралась московская литературная элита, оно имело одноименное издательство и книжные магазины. О неординарной и необычайно активной личности Е. Ф. Никитиной сохранилось много свидетельств, значительная часть из них собрана в книге Д. М. Фельдмана, а также в нашей монографии [6; 13, с. 240–298].

Документальных сведений о посещении М. А. Булгаковым Никитинских субботников не так много. В дневнике писателя есть хорошо известная уничтожающе желчная ремарка об этом литературном объединении [3, с. 51]. По протоколам Никитинских субботников ясно, что М. А. Булгаков обсуждал свои ранние произведения на заседаниях объединения с 1922 по 1925 г. М. О. Чудакова упоминает сведения о заседаниях субботников, где проходили обсуждения М. А. Булгакова [ГЛМ, ф. 357, оп. 1, д. 168, л. 1–2; д. 98, л. 1–1об., 2; д. 100, л. 1–1об.; д. 180, л. 1–2; д. 178, л. 1–2; 8, с. 241–244, 278, 287, 317–318]. Хорошо известны публикации агентурных сводок ГПУ, где содержится подробный рассказ о чтении «Собачьего сердца» в марте 1925 г. [2, с. 216–219]. Однако М. А. Булгаков бывал на субботниках и впоследствии, по крайней мере, в 1929 г., но есть основания полагать, что и в 1930-х гг. Мы уже приводили об этом новые данные и документы [9, с. 113–131; 11, с. 132–177].

10 января 1969 г. Е. Ф. Никитина прочла на субботнике обширную лекцию, запись которой озаглавлена: «Лекция Евдоксии Федоровны Никитиной о М. Булгакове» [ГЛМ, ф. 135, оп. 2, д. 17, л. 1–13]. Это были ее прежде неопубликованные воспоминания о писателе в устной форме. Текст лекции сохранился в машинописной копии с небольшой рукописной правкой, вероятно, копия выполнена по конспекту секретаря. Текст литературно не обработан, в нем есть небольшие пропуски и ошибки.

Лекция представляет значительный интерес как источник, поскольку содержит довольно много новых, не известных ранее сведений. Вместе с тем Е. Ф. Никитина по ходу рассказа зачитывала автобиографию М. А. Булгакова, воспоминания К. Г. Паустовского и С. А. Ермолинского и проч. Заканчивается повествование подробным пересказом «Собачьего сердца». Не все части лекции представляют равноценный интерес. Мы уже опубликовали самые содержательные фрагменты лекции, полагая, что нет смысла приводить изложение всех биографических сведений о писателе, опубликованных мемуаров и пересказ его произведений [9, с. 113–131; 11, с. 132–177].

* Исследование выполнено при финансовой поддержке РФФИ, проект «М. А. Булгаков: pro et contra. История и современное отношение к наследию Михаила Булгакова» № 18–012–00374.

Copyright © 2018

Нами были выбраны те фрагменты, которые представляются наиболее правдоподобными и которые обогащают наши представления о пребывании М. А. Булгакова на субботниках и его деятельности в Москве 1920-х — начала 1930-х гг.

Однако целесообразно, во-первых, выстроить фрагменты текста, ранее опубликованные разрозненно, в соответствии с последовательностью изложения самой Е. Ф. Никитиной, а во-вторых, включить часть ранее пропущенных нами пассажей лекции. Комментарии даются здесь лишь выборочно, поскольку многие периоды биографии писателя и судьба его произведений достаточно хорошо изучены, нет нужды каждый раз пояснять или указывать на вольности автора. Итак, Е. Ф. Никитина рассказывала:

> «Должна сказать вам, друзья, что иногда бывает очень трудно говорить о таком писателе, жизнь которого проходила непосредственно рядом, который был очень близок. Казалось бы, наоборот, столько данных, возможностей. Память бережно и щедро хранит все, но это память. А что надо рассказать, и сколько для этого нужно дней, часов? Для того, чтобы рассказать о М. Булгакове так, как он этого заслуживает, и сколько может подсказать моя память, мне нужно 10 лет, каждый день, скажем, двухчасовая беседа. Это был человек совершенно изумительный, неповторимый: умный, серьезный, остроумный, озорной — все сочеталось в одном человеке. Он умел так подойти к вам, так разоблачить вас… Расскажет вашу родословную — неизвестно, откуда он ее знает; расскажет о ваших замечательных друзьях, напр., о таком-то писателе — как он это мог узнать, не знаю. Внешность не может это подсказать. Человек заливается краской, отходит от него и думает: и откуда он это знает? Он ищет преступника, того, кто это ему сказал. Преступника найти трудно. Этот человек ничего не забывал, все запоминал, записывал и усваивал, что попадало в поле его зрения, и все это жило с ним.
>
> Этот человек необычайно бережно подходил к каждому вашему увлечению. Вы увлекаетесь музыкой — он назначает вам свидание в такой-то час, так как вы просили его об этом, и начинает рассказывать то, что вас безмерно интересует.
>
> Не могу, не умею рассказать вам, как это происходило, но происходило именно так.
>
> Без него не происходила ни одна Никитинская елка. Из года в год, когда мы встречали Новый год в последнюю субботу декабря, у нас бывает елка, как полагается с ароматными иголками. Собиралось целое созвездие талантливых людей: Архангельский, Ардов, Пустынин, Арго, Рыклин и др. Попасть на зубок елочной комиссии было не очень-то приятно. Страшного ничего не было, но каждый получал такой подарок, который не забудешь очень долго. Наряду с этим бывали веселые вещи, не страшные, но такая ударность, острота всегда исходила от Булгакова. Когда он говорил, что согласен быть членом елочной комиссии, которая всегда заседала два раза перед елкой, надо было немного трепетать, чтобы не попасть к нему на зубок.
>
> Расскажу вам два-три примера: вот стоит бельевая корзина, в которую складывались все подарки — с позволения сказать подарки: бриллиантов, золота и серебра там не было, но лежали очень острые вещи [ГЛМ, ф. 135, оп. 2, д. 17, л. 1], которые надо было по очереди вынимать. Называли фамилию, напр., Вересаев, вынимается подарок, на котором написано “Вересаеву”. Автор подарка сидит и очень двусмысленно улыбается — а иногда вид у него совершенно невинный, как будто он не имеет к нему никакого отношения. Вересаев получает использованный железнодорожный билет — серенький, типичный, подмосковный. Кто-то удивляется этому подарку, но мы, принимавшие участие, знаем об этом. Виновниками торжества были Кукрыниксы, которые никогда не пропускали субботников. От них осталось около 288 работ: от каждого вечера они оставляли по одной вещи. Они клали три блокнота, вся тройка смотрела на них, и затем тянулись руки к одному из портретов. Не помню случая, чтобы были разногласия — они всегда соглашались между собой. Остальные портреты рвали в клочки — никакие мои хитрости не помогали, они уничтожали их. Один портрет оставался. Сколько же раз они были на субботах, если осталось около 300 портретов! У Кукрыниксов в карманах были два флакончика — один с черной, другой с красной тушью. И вот они сделали надпись на билете, который достался Вересаеву: “В ТУПИК” (так как он написал повесть (роман) «В тупике» и на этом застрял). Подчеркнуто красной тушью: “И ОБРАТНО” — так как билет обратный. Таким образом и использованный билет играет роль.
>
> Сидит взволнованный А. В. Луначарский. Он волновался как ребенок, как девушка, о том, какой он получит подарок — вдруг что-нибудь озорное. От подарка отказаться нельзя, надо его принять.
>
> Встает во весь свой мощный рост, как денди лондонский одет, Леонид Петрович Гроссман, автор многих вещей, в частности, “Записок Д’Аршиака”. Он подходит к Анатолию Васильевичу и говорит: “Позвольте вам преподнести”. — Остается только позволить. — Он держит на золотой тесемочке крест и золотую звезду и читает (вернее, произносит) текст, в котором говорится: “За замечательное мастерство, за изумительное парирование всяких настроений, которые шли от Введенского и проч. “Никитинские субботники” преподносят ему ордена для постоянного ношения, снятые с ризы: крест и звезду”.
>
> Откуда они были у нас? В то время мы покупали ризы и переплетали в них книги, в том числе и книжки того же Анатолия Васильевича. Переплетчик соглашался переплетать в них, но говорил, что это такое мелкое шитво, что мы сами должны распарывать его. А то он потеряет много времени и ничего не заработает. Мы, женская бригада, сидели и пороли ризы, а в это время кто-нибудь из товарищей-писателей читал нам свои произведения, еще неопу-

бликованные. Накапливался большой клубок золотых позументов и тесемочек. Елочная комиссия говорила: “Ничего не выкидывайте, все пригодится” [ГЛМ, ф. 135, оп. 2, д. 17. л. 2].

Анатолий Васильевич сидел все время с крестом и звездой, а когда уходил, мы спросили: “Анатолий Васильевич, это заправдашний подарок или надо отдать его обратно?”. Он сказал: “Нет, нет, это настоящий подарок”. И уехал. Кто же автор всего этого? Автором был именно он, замечательный человек, М. Булгаков».

В других мемуарах Е. Ф. Никитина пересказывает тот же эпизод без упоминания М. А. Булгакова. [ГЛМ, ф. 135, оп. 2, д. 23. л. 82–83]. В заметке Г. Хацянова о Никитинских субботниках, рассказывается, что крест был преподнесен А. В. Луначарскому не Л. П. Гроссманом, а пародистом А. Архангельским. [7; РГАЛИ, ф. 341, оп. 1, д. 4, л. 2].

«Дальше: о нем можно много говорить не как о писателе, а как о человеке, который всегда, в любой аудитории, ему близкой, мог доставить радость, внести свое слово, уменье, замечательный дар.

Вот что еще придумал Булгаков. У нас был один критик, не буду называть его фамилии, так как он жив. Он был остроумен, но невероятная злюка. Я за всю жизнь, пока мы с ним сталкивались, ни разу не слышала ни о ком положительного слова, отзыва. Всегда что-нибудь либо страшно плохое, либо просто плохое, либо не настолько хорошее, чтобы присутствовать в этом зале и выступать. Когда у нас бывают вечера, когда члены читают свои произведения — когда при этом бывал этот критик, я всегда думала: пропащее дело, этот человек не выступит, так как он даст такой отзыв, что будет плохо. И вот этот критик получает коробочку, ее держит рука Булгакова. Булгаков произносит длинную речь, все слова очень хорошие, но чувствуется сатира. “Ваши заслуги велики. За это большое мастерство, за большой труд по подбору той словесности, которую вы привлекаете, когда выступаете здесь, мы считаем необходимым, чтобы облегчить наш труд, преподнести вам эту штучку”. — А штучка была зажигалка. Было сделано соответствующее оформление, критику не очень поздоровилось. А сам подарок был вполне полезный» [ГЛМ, ф. 135, оп. 2, д. 17. л. 3].

В других воспоминаниях Е. Ф. Никитина называет критика — это был В. П. Федоров. Там же она поясняет ситуацию: зажигалка была в форме браунинга, чтобы он мог использовать ее как грозное оружие своей критики и убивать наповал каждого автора. [ГЛМ, ф. 135, оп. 2, д. 23, л. 80]. На вечере в Литературном музее в 1966 г. Е. Ф. Никитина также говорила о новогодних подарках Луначарскому, Вересаеву, Горькому, Леонову, Новикову-Прибою и др., приготовленных М. А. Булгаковым. [4; НИОР РГБ, ф. 562, к. 53, ед. 1, л. 10].

«Иногда товарищи спрашивают: а Булгакову вы придумали подарок? Я знала, что кто-то готовит для него какую-то язву. Но все было тщательно предусмотрено, и ничего особенно злого в его адрес не произошло, тем более что, по существу, его очень любили [ГЛМ, ф. 135, оп. 2, д. 17. л. 3].

Он был безмерно откровенен и так же безмерно замкнут. Вырвать у него слова, которые рассказывали бы его жизнь, его автобиографию — это было не так легко, как можно думать. Он говорил: “что же я буду рассказывать вам свою автобиографию? Было бы большой распущенностью хотя бы на три минуты останавливать внимание на моей персоне”».

Здесь уместно привести воспоминания С. А. Ермолинского о М. А. Булгакове, который также свидетельствовал о замкнутости писателя [5, с. 86].

«Но я с гордостью должна сказать, что у меня есть его автобиография, полученная под шумок. (Читает)… О ненависти к редакторам — следовательно, нельзя было широко публиковать такую автобиографию.

Газета “Гудок” часто слушает у меня лекции, и я сказала им: “Друзья, вы должны что-нибудь передать нам из напечатанных у вас статей М. Булгакова — либо подлинники, либо хотя бы для перепечатки”. Они [ГЛМ, ф. 135, оп. 2, д. 17. л. 3] дали его портреты и статьи. От “Гудка” поступила целая папка.

В один из вечеров Юрий Ларионов будет читать у нас “Зойкину квартиру” по подлинному тексту, который я ему передала, а Мансурова будет давать все сведения и рассказывать все, что ей покажется интересным и ценным о постановке “Зойкиной квартиры” в театре им. Вахтангова.

Уже по этим пунктам его автобиографии, по первым годам пребывания в Москве, казалось бы, по еще простому материалу можно было бы рассказывать очень много. На каждом пункте можно остановиться и рассказать, как было на самом деле, и это займет несколько лет, так как его жизнь необычайно активная и сложная, и очень совершенно невероятно трудная.

“В конце 1921 года приехал в Москву без денег и вещей, чтобы остаться здесь навсегда”. У нас на одном из заседаний рассказал один из бывших членов правительства на юге, когда там были меньшевики: наши товарищи работали в очень сложных условиях и особенно вели борьбу с теми, кто работал в литературном полужурнале, полугазете “Осваг”. В этом журнале было непристойно участвовать, но некоторые писатели иногда попадались. Было выпущено объявление, что этих писателей надо уничтожать, так как участие в этом журнале было доказательством их абсолютной несоветскости. И вот однажды, — рассказывает этот товарищ, — ему прислали список участников “Освага”. Там были две фамилии: Юрий Слезкин и Михаил Булгаков. У обоих были помещены рассказы. Этот товарищ просил, чтобы к нему привели этих двух заключенных. Назавтра они должны были перестать существовать. Пришел Ю. Слезкин, очень болезненный, с синими подпалинами под глазами, очень слабый, стоявший

с трудом на ногах. Будем называть человека, который вел следствие, Борисом Евгеньевичем [ГЛМ, ф. 135, оп. 2, д. 17. л. 4]. Он спрашивает: “Как случилось, что вы стали участником “Освага”, верно ли это, подтверждаете ли вы это?”. Ю. Слезкин грустно, немного заискивающе сказал: “Да, это верно, но дело в том, что не я поместил это. Винюсь, что я написал стихотворение, которое было ко двору Осваг’у, но поместили без меня, без меня меня женили”.

Человек, который вел следствие, спросил: “А если бы вы остались жить, могли ли бы вы дать слово, что, во-первых, никогда не участвовали бы в этом журнале, и, во-вторых, наоборот активно помогали бы нам во всем?” — “Чем?” — “Есть ли у вас другая профессия, кроме писателя? У нас организуются рабфаки — могли бы вы там работать, преподавать не за страх, а за совесть?”. — Он живо и охотно ответил: “Да, да, охотно”. Следователь попрощался с ним и сказал, что так и будет. На другой же день с утра дал указание, чтобы Слезкину дали такую работу и следили бы за ним. Но сейчас надо поверить ему, так как человек сказал очень искренне. Одно было неприятно, что был такой униженный, нехороший тон. С другой стороны, положение было настолько тяжкое, что это до известной степени оправдывало его.

Следующим и последним привели М. Булгакова. Следователь сказал ему, как и первому, чтобы он сел. Он ответил: “Могу и стоять”. На вопрос, верно ли, что он участвовал в журнале, он ответил “Да” — и не только эта статья, но были и две другие, — и рассказал, почему он это делал: “Знаете, они поступают плохо, но и вы тоже поступаете плохо”, и дал большую критику, без брани, пристойную, но очень резкую и странную критику. Борис Евгеньевич спросил: “Есть ли у вас еще профессия, кроме того, что вы писатель?”. — “Писатель с позволения сказать, а в жизни я врач”. — “Если вы останетесь живы, мы направим вас к больным, которых присылают с дороги, у них раны очервивели. Нужно большое мастерство, преданность и уменье, чтобы спасти этих товарищей. Можете ли вы обещать, что будете честно работать?”. — Он ответил: — “Можете не предлагать мне таких вопросов, я не буду отвечать. Вы, по-видимому, не знаете, что такое профессия врача. Врачу безразлично, красного, белого или зеленого он будет лечить. Нечего спрашивать. Иначе я работать не могу и, конечно, буду делать все, чтобы помочь, в силу своего разумения”. Он вел себя очень вызывающе. Все, что он говорил, было очень разумно, но форма была такая, что могла вызвать возмущение у делающего вопрос. Борис Евгеньевич сказал: “Хорошо. Пришло два новых эшелона, и с завтрашнего дня вы приступаете к этой работе. Я буду особенно следить за ней”. — “Почему?”. — “Потому что это люди очень близкие нам, партизаны, пострадавшие. Надо сделать все”. — Булгаков сказал: “Хорошо”, — и замечательно работал [ГЛМ, ф. 135, оп. 2, д. 17. л. 5]. И Юрий Слезкин очутился потом в Москве. Юрий Слезкин прислал через год билеты в театр им. Вахтангова. Там шла его пьеса “Путина”. Текст был, быть может, не очень замечательный, Но постановщики сделали все, чтобы пьеса стала классической, художественной. Был сделан дополнительный занавес, который раздергивался только вначале, и его убирали, когда он не был нужен. Под занавесом было устроено несколько электрических вентиляторов. Занавес был в виде сети для ловли рыбы. В квадратики сети вплетались как бы рыбки из серебряной или подобной ткани. Когда двигался занавес, получалось движение, идущее от электрических приборов, и рыбки все трепетали, как бы пытались выскочить. Это было занятно даже с внешней стороны. И текст был любопытный. Эта вещь шла два сезона.

В эти годы с Булгаковым происходило то, что он кратко рассказывает в своей автобиографии. У меня есть несколько вещей, которые в подтверждение этого раскроют его дела в Москве.

Что он делал на наших субботах? Здесь он читал свои произведения, как это делали и другие. Как драматург, он ставил у нас пьесы, которые он считал подходящими для этого, Это был театр одного актера. Он исполнял и женские, и мужские роли — и делал это так, что надо было это видеть и слышать: менялся тембр голоса, звучание. Нечто вроде плаща или капота он иногда набрасывал через правое плечо, иногда это была юбка с поясом, получались какие-то цацы. То это была настоящая одежда, был настоящий герой театра одного актера, и удавалось это ему замечательно. Замысел новой пьесы был необычайно интересен. Мы знали, что его пьесы нет, а пока мы слышали его вдохновенный рассказ.

Иногда, рассказывая о замысле пьесы, он вставал и говорил: “Позвольте мне дать лепку героя” — и происходила скульптурная работа: его герои начинали оживать.

Бывали случаи, когда он читал автобиографические произведения, но никогда не говорил, что это автобиография. Однако близкие люди часто догадывались и предлагали вопросы. Он делал серьезное лицо и говорил все, что угодно, но на этот вопрос не отвечал» [ГЛМ, ф. 135, оп. 2, д. 17. л. 6].

Замечание Е. Ф. Никитиной подтверждается протоколом обсуждения «Записок на манжетах»: М. А. Булгаков отстранялся от автобиографической основы текста [ГЛМ, ф. 357, оп. 1, д. 98, л. 1–2; 8, с. 241].

> «Когда он читал “Записки юного врача” и “Записки врача” (свои ранние произведения), это был праздник. Он так рассказывал о палате, где лежат больные, о специфических болезнях, настоящих и выдуманных! Некоторые больные были нервнобольными и боялись смерти. Он дополнительно рассказывал, что случалось с больными: приходил черт и хотел утащить, собаки хотели загрызть — самое невероятное мифотворчество. Слушатели вносили предложения, он слушал и делал записи. Эти записки и составили “Записки юного врача”. Он рассказывал самые невероятные мифотворческие новеллы о своих больных.

Когда он читал, он всегда мог создать у слушателя то настроение, которого он желал, Если хотел, у слушателей начинали светиться лица, они смеялись. Надо было слушать, не терять времени, но нельзя было удержаться от хохота — такие картины он создавал.

Было очень интересно его участие в елках. К этому он относился очень занятно, посерьезному. Вы, наверное, испытывали сами, что юмористический рассказ производит особенно сильное действие, когда чтец или рассказчик не улыбается. Например, Москвин, когда читал смешные рассказы, никогда не улыбался, и эта разница между данным и желанным — между страшно смешным сюжетом и железным лицом, которое ничего не выражает — это производило такое впечатление, что люди расчищали место на столе, клали голову и рычали от смеха. Так же замечательный беллетрист Пантелеймон Романов, который без складки на лице рассказывал так, что люди тоже занимали место, чтобы упасть головой на стол.

Часто Булгаков делал нам приятные подарки. Он говорил со своими товарищами по театру и сообщал им, что ему нужно сегодня целый ряд билетов. Как, целый ряд — 47 мест? Скромное, можно сказать, желание! Его знали, и знали, что, если он просит, это нужно. У крестьян есть хорошее слово: “А как он ее ЖАЛЕЛ…” (в смысле любить). То же было с Булгаковым. Его “жалели”, так как его положение было очень трудное. Он не каждый день мог поесть, обедал не каждый день. Вместе с тем — талантливость, близкая к гениальности. И если он говорил, что нужен ряд, ему давали его. Это было для Никитинских субботников, и шли всей компанией. А это были именно те дни, когда билеты вообще не выдаются. Ему говорили: “Ведь “Никитинские субботники” будут все расписывать, что было”, — но все же билеты давали. Таким образом, мы смотрели все пьесы, которые сегодня были, а завтра их снимали. Все это оттого, что у него была большая щедрость души и сердца. Он знал, что это нам интересно, и делал это.

В “субботниках” был неписаный закон: все произведения писателя, с которыми он выступает, он, этот писатель, должен передавать к нам в архив. А так как Булгаков был человеком дисциплинированным, он от каждого своего выступления обязательно оставлял то, что считал нужным. Если это была драма, то он оставлял 1) текст и 2) отдельные зарисовки мизансцен. Он был неплохой рисовальщик, показывал, как это будет. Он рассказывал очень обнаженно, не смущаясь и не стесняясь, о своих провалах, о ругне. Есть особенно интересная запись, когда он говорит с большой нежностью: “4 года, скоро пять, я собираю вырезки из газет, адресованные мне, моей драматургии. Должен сказать, что за все эти годы были только две хорошие, положительные рецензии, остальные были ужасные, уничтожающие”. Легко сказать, но надо понять, что переживал человек, получавший одну за другой тяжкие обвинительные рецензии.

Вот пьеса “Дни Турбиных”. Она претерпела много изменений и отдельных оттенков, постановки были разные, но было дано распоряжение Сталиным, что разрешается ставить эту пьесу только в одном городе, в Москве, и в одном театре — во МХАТ’е. Сталин сам был несколько раз на этом спектакле, у него менялось настроение: то он разрешал, то велел снять вещь. Если вещь снимали, то, понятно, Булгакова все начинали клевать. Многие не признавали возможности существования сатиры, ему попадало, и его пьесы снимали. Так было с “Зойкиной квартирой”. Там изображается НЭП, разложение. Было это? Было, не только это было, а надо это знать и помнить. Но ему ставили это в вину и говорили, что это клевета, и этого не бывает. С “Мольером” было то же. Его исправляли пять лет после того, как вещь была принята в репертуар. После пятого года он написал письмо в дирекцию МХАТ’а: “Больше у меня сил нет. Ни на какие перемены больше не пойду и прошу считать, что я снимаю эту пьесу”. А пьеса могла дать ему деньги, а деньги ему были очень нужны, так как он очень тяжело жил, очень нуждался [ГЛМ, ф. 135, оп. 2, д. 17, л. 7].

В чем было основное? МХАТ хотел дать философа, ученого, писателя-реформатора, Человека с большой буквы, который многое создал не только для своей страны, но и для всего глобуса: таким хотели видеть Мольера. А Булгаков дал Мольера в другом плане. Конечно, он говорил о нем как о художнике, но говорил и как о человеке, у которого было много недостатков, а особенно один недостаток: история с однополой любовью. Ничего наглядного не было, но можно было догадаться, в чем дело. Из-за этого пьеса была снята.

Я была безмерно счастлива и рада, когда после множества перипетий, сложных и трудных историй ко мне прибыл с Высших женских курсов одного учреждения бланк. На нем была написана тема диссертации “Михаил Булгаков”».

Не ясно, что Е. Ф. Никитина имела в виду под Высшими женскими курсами и какую диссертацию упоминала.

«Это было завоевание, так как до этого бланка такого предложения трудно было ждать. Булгаков был каким-то заштатным, о нем говорили с прищуром глаз. С точки зрения цензуры не было ничего подсудного. У нас на субботниках было настоящее поэтическое хозяйство. Все, что он читал у нас, чем был горд и богат, — этим он делился с нами, и у нас это хранится.

Еще недавно все знали Булгакова только как автора “Дней Турбиных”. Потом стала постепенно приоткрываться завеса, появились “Записки врача”, “Записки юного врача”. Затем появились “Записки на манжетах”, дальше пьеса с длинным названием —

с одной стороны повесть о покойнике — все, что связано с Художественным театром: «Театральный роман». Появился “Мастер и Маргарита”. Мне часто приходится видеть товарища, который говорит: “Это новая ипостась, новая грань”. Чем многограннее фигура, тем более неожиданны выводы, которые мы делаем. Сегодня одна грань, завтра другая. Неужели этот Булгаков, который писал о Понтии Пилате и о Христе, — он же написал “Зойкину квартиру”? Я постепенно сдавала эти вещи в печать от лица “субботников”, с тем, чтобы из дому рукописи не выходили. Здесь перепечатывали на машинке, и потом рукопись шла в типографию. Я сегодня прочитала фразу, где Булгаков не очень нежно рассказывает о своем отношении к редакторам. Эти редакторские труды иногда меняли фразы, мизансцены и т. п. Но теперь мне кажется, что к нему относятся бережно и, если что делают, то купюры. Но нет того, чтобы перекраивать на свой лад.

Если бы кто-нибудь из товарищей захотел заняться творчеством Булгакова и что-нибудь написать, он может здесь работать. Здесь есть 12 кофров произведений Булгакова, из них 8 еще не опубликованных. Постепенно это делается. Всегда есть возможность сделать купюру, но вещи дать дорогу» [ГЛМ, ф. 135, оп. 2, д. 17, л. 8].

Далее Е. Ф. Никитина зачитывает фрагмент воспоминаний К. Г. Паустовского о М. А. Булгакове, рассказывает о фотографиях М. А. Булгакова и о визитной карточке его отца Афанасия Ивановича, которыми владело собрание музея «Никитинских субботников».

«У нас был очень любопытный инцидент. Булгаков сказал нам, что он назавтра устроит нам билеты, чтобы посмотреть “Багровый остров”. Он ведь всегда щедро давал нам целый ряд, а не то, что 1–2 билета, которые пришлось бы разыграть в лотерею. Иногда выкраивали и второй ряд, так как все знали, что мы идем. Таиров относился к нам очень хорошо, был членом объединения, закрывал глаза на все, и мы получали два ряда <…>. О пьесе, которая должна была идти, он много говорил и давал нам лепку героя. Мы пришли, сидели очень долго, ждали начала; гадали, кто будет участвовать — …а пьеса не состоялась. Это был невероятный случай. Все было подготовлено: билетеры, электрические огни, — а пьеса не была показана. Нам было грустно. Но Камерный театр был напротив нас, на одном и том же бульваре. Дом Герцена по Тверскому бульвару д. 25, а наш был д. 24 — напротив. Дом Герцена рядом с Камерным театром [12, с. 65–78]. Мы ушли с огорчением домой. Люди, занимавшие два ряда в театре, пришли к нам. Вскоре пришел и Булгаков, и это был один из самых интересных вечеров нашей дружбы. Он рассказывал о том, что не удавалось, что ему предлагали менять. Он не был щедр на изменения; хотя часто нечего было есть, он переделками не занимался. Это была единственная пьеса, которой мы не видели. Он отказался внести изменения, так как ему предложили это сделать в последний момент перед просмотром. “Надо немножко только здесь изменить”, и он этого не захотел.

Однажды он пришел к нам и сказал: “Если это вас трогает, я расскажу вам о том, как решили отметить мой юбилей во МХАТ’е”. Станиславский очень хорошо относился к нему и хотел как-то помочь ему, чтобы он не уходил из поля зрения. Он говорил: “Лучшего режиссера, который может показать, как надо играть, я не знаю”. В его практике такого не было. Он сказал Булгакову: “Не волнуйтесь. Если когда-нибудь вы не сможете быть у меня как драматург, вы будете режиссером, если нельзя будет быть режиссером, будете у меня актером, так как играете вы замечательно”. Но наступил очень трудный момент в жизни Булгакова, когда оказалось, что Станиславский не в силах был больше защищать его. И вот [ГЛМ, ф. 135, оп. 2, д. 17, л. 9] под смех или улыбку узнаем, что он очутился в Большом театре. Играть там он не может. Режиссером также не может быть — ведь там специфические условности, которые надо преодолеть и знать. Что же? Он сочинял либретто, делал это изо всех булгаковских сил. Он дал 6 либретто, но ни одна из этих опер не была поставлена. И это тоже было очень тяжело» [ГЛМ, ф. 135, оп. 2, д. 17, л. 10].

Далее Е. Ф. Никитина зачитывает воспоминания С. А. Ермолинского, говорит о болезни и кончине М. А. Булгакова, переходит к пересказу «Собачьего сердца». Е. Ф. Никитина повторяла сообщение об этой повести не однажды, по воспоминаниям М. С. Айнбиндер, в 1950-х гг. она рассказывала об этом в Гудауте [9, с. 120].

«Все вещи, которые можно было бы рассказывать о Булгакове, заняли бы безмерное количество дней и ночей. Буду очень рада, если кто-нибудь из товарищей, заинтересовавшись какой-нибудь из многочисленных тем, поработает над ней. Я могла бы передать то, что вышло, и то, что еще не вышло. В моем распоряжении три его автобиографии и много портретов. Еще жива сестра Булгакова Надежда Афанасьевна. Надо вам побывать на вечере, когда Ю. Ларионов будет читать из Булгакова. У него огромная память, он многое читает наизусть. “Зойкина квартира”, где много действующих лиц, труднее поддается прочтению. Будут три вечера, которые будет вести Ю. Ларионов. Один — “Зойкина квартира” с Мансуровой, второй — булгаковские рассказы, “Записки юного врача”. Вступительное слово скажет Надежда Афанасьевна Булгакова. Ей исполнилось на прошлой неделе 75 лет, но она многое делает и охотно встретится у нас на вечере с Юрием Ларионовым и всеми нами.

Так будет постепенно издаваться большой писатель нашей страны, который очень много сделал, еще больше хотел сделать и, если не удалось до конца совершить все, то в силу серьезных и трудных условий жизни и его озорного отношения к редакторам. В результате изучения откроется большая человеческая жизнь и талант, который может считаться гениальным явлением наших дней» [ГЛМ, ф. 135, оп. 2, д. 17, л. 10, л. 13].

Е. Ф. Никитина, несомненно, тенденциозна, достоверность многих деталей вызывает сомнения, ее воспоминания носят отчасти легендарный характер. Содержание лекции иногда противоречит другим ее воспоминаниям. Не следует полностью доверять ее мемуарам. Так, известно, что в издательстве «Никитинские субботники» из произведений М. А. Булгакова ничего не было опубликовано, кроме его автобиографии, количество упоминаемых кофров с произведениями писателя в ее собрании не соответствует скромному объему рукописей, который оставался после ее смерти и который передан Литературному музею. Постоянное присутствие М. А. Булгакова на субботниках не подтверждается ни записями в его дневнике, ни явочными листами заседаний, где автограф писателя встречается редко. Возможно, Е. Ф. Никитина преувеличивает, говоря о М. А. Булгакове как о постоянном посетителе субботников, либо это относилось только к периоду начала 1920-х гг.

Есть в лекции неточности в изложении фактов биографии писателя, в названиях его произведений. Е. Ф. Никитина неловко пытается замалчивать или смягчать реальные трудности советского времени, связанные с идеологическими ограничениями и цензурой, коллизию во взаимоотношениях М. А. Булгакова с И. В. Сталиным, проблемы при постановках пьес М. А. Булгакова и проч. Очевидна известная склонность автора к мифотворчеству, иногда ее оценки нарочито наивны.

Однако многие факты подтверждаются и другими документами. И в лекции Е. Ф. Никитиной 1969 г. содержится много новых сведений, прежде неизвестных. М. А. Булгаков бывал у нее и в 1920-х, и в 1930-х годах и принимал участие в мероприятиях объединения.

Чрезвычайно важен пассаж об аресте М. А. Булгакова и Ю. Л. Слезкина в 1920 г. во Владикаказе и о человеке, который их допрашивал, спасал от казни и устраивал на работу. Речь идет о Б. Е. Этингофе, который принял на работу в Терский наробраз и М. А. Булгакова, и Ю. Л. Слезкина [10, с. 14–44]. При этом Е. Ф. Никитина замалчивала свои супружеские отношения с Б. Е. Этингофом и даже его фамилию, приоткрывая только его реальное имя и называя следователем. Рассказ Е. Ф. Никитиной о встрече М. А. Булгакова и Б. Е. Этингофа в 1920 г. в лекции 1069 г. более подробный и, как представляется, более достоверный, чем версия о встрече на фронте, опубликованная М. О. Чудаковой со слов журналиста В. М. Захарова [8, с. 279]. История ареста во Владикавказе и спасения Б. Е. Этингофом литераторов подтверждается другими данными [11, с. 132–177]. По словам Е. Ф. Никитиной, Б. Е. Этингоф сам выступал на одном из субботников и сообщал об аресте красными не только М. А. Булгакова, но и Ю. Л. Слезкина весной 1920 г. во Владикавказе. Когда состоялся этот субботник с выступлением Б. Е. Этингофа: до Второй мировой войны или после нее, из повествования Е. Ф. Никитиной не ясно. Может быть, она называет заседанием какой-то из вечеров в Гудауте, где у нее была дача, в 1950-х гг. Следует отметить, что Е. Ф. Никитина не проявляла академической точности при передаче информации. Трудно сказать, была ли она отчасти забывчива или скорее лукавила. Возможно, что в версии, пересказанной М. О. Чудаковой, она смешала эпизоды из разных рассказов Б. Е. Этингофа: его фронтовые воспоминания о санитарных войсках во время Первой мировой войны и о встрече с С. М. Городецким, о тифозных эпидемиях в армии в периоды Первой мировой и гражданской войн, а также о знакомстве с М. А. Булгаковым, который был многократно мобилизованным врачом. Могла она также из осторожности сознательно изменить контекст этой ситуации. В лекции 1969 г. она не говорила ни слова о деникинцах, которые перед этим отступили из Владикавказа, но упоминала меньшевистскую власть, как предшествующую и враждебную красным, хотя они не имели отношения к той исторической ситуации. Осваг (часть Отдела пропаганды добровольцев) Е. Ф. Никитина называла «литературным полужурналом, полугазетой». Она опустила название города Владикавказа, и лишь неопределенно говорила о юге. Не знать истинной ситуации на Северном Кавказе и юге России она не могла, поскольку в 1919–20 гг. сама находилась при Деникине в Ростове, а с приходом красных ее второй муж А. М. Никитин был там же арестован в мае 1920 г. [6, с. 41–42, 56–57]. Заметим, что Отдел пропаганды добровольцев и Осваг базировались именно в Ростове. В 1969 г. М. А. Булгакова не было в живых уже 29 лет, а Б. Е. Этингофа — 11. Вероятно, какие-то веские причины все еще побуждали Е. Ф. Никитину в условиях СССР к конспирации, хотя и довольно наивной, поскольку она и так слишком многое назвала своими именами.

Важным представляется ее рассказ о расположении дома № 24 на Тверском бульваре против Камерного театра и Дома Герцена, именно там базировались Никитинские субботники в конце 1920 — начале 1930-х гг. Это подтверждается и другими документами и мемуарами [12, с. 65–78]. Тем самым деятельность субботников территориально оказывалась в гуще писательской и театральной жизни Москвы.

М. А. Булгаков действительно читал многие из своих произведений на субботниках, участвовал в новогодних празднествах, приглашал членов кружка на представления своих пьес. Писатель достоверно присутствовал на нескольких новогодних субботниках. По протоколам заседаний ясно, что обсуждение «Записок на манжетах» происходило в тот день, когда праздновали елку 14.01.23, и это отмечено в протоколе. Чтения сочинений М. А. Булгакова и его визиты датируются днями в канун Нового года в 1922, 1923 и 1924 гг. [ГЛМ, ф. 357, оп. 1, д. 98, л. 1–2; д. 100, л. 1об.; д. 168, л. 2; 8, с. 278]. Во-вторых, действительно сохранились списки

шуточных новогодних подарков Никитинских субботников 1920-х годов, где трижды упоминаются шуточные дары для М. А. Булгакова, возможно, они и относятся к этим трем годам соответственно [ГЛМ, ф. 357, оп. 1, д. 411, л. 1, 3 об., 7 об.]. М. О. Чудакова упоминает еще один шуточный подарок для М. А. Булгакова, приготовленный для него на субботнике в рождественский сочельник, хотя писатель в тот раз и не пришел (?) [8, с 242]. С. З. Федорченко приготовила ему стихотворный подарок на 1929 новый год [РГАЛИ, ф. 1611, оп. 1, ед. 30, л. 6].

В лекции Е. Ф. Никитиной говорится, что М. А. Булгаков читал у них и «Записки юного врача», и «Необыкновенные приключения доктора», и пьесы. Она упоминает подлинник «Зойкиной квартиры», который сама передала Ю. Ларионову. У Е. Ф. Никитиной была машинописная копия «Мастера и Маргариты» с пометками Н. А. Булгаковой-Земской. А. А. Ширяева предполагала, что она была получена от Е. С. Булгаковой. Однако, по мнению, Е. Ю. Колышевой, этот экземпляр не имеет отношения к копиям, переданным в НИОР РГБ Е. С. Булгаковой. Тем самым Е. Ф. Никитина могла получить его от самого писателя или от Н. А. Булгаковой-Земской. Возможно, постепенно удастся провести архивное исследование и выяснить, какими еще рукописями М. А. Булгакова Е. Ф. Никитина действительно изначально владела.

ЛИТЕРАТУРА

1. Алексеева Л. Дама на портрете // Toronto Slavic Quarterly, 2007. Vol. 22.
2. Болтромеюк В. «Лубянские» страницы жизни Михаила Булгакова // Тайные страницы истории: Сборник. М.: ЗАО «ЛГ Информэйшн Груп», ООО «Издательство АСТ», 2000. С. 216–219.
3. Булгаковы М. и Е. Дневник Мастера и Маргариты. М.: Вагриус, 2004. С. 51.
4. Вайншенкер П. Вечер памяти Булгакова в Москве // Русские новости = Les Nouvelles Russes. Париж, 1966. 1 июля. № 1098.
5. Ермолинский С. О времени, о Булгакове и о себе. М.: Аграф, 2002.
6. Фельдман Д. М. Салон-предприятие: писательское объединение и кооперативное издательство «Никитинские субботники» в контексте литературного процесса 1920–1930-х годов. М., 1998.
7. Хацянов Г. Никитинские субботники // Гудок. 1964. 6 апреля.
8. Чудакова М. О. Жизнеописание Михаила Булгакова. 2-е изд. М.: Книга, 1988.
9. Этингоф О. Е. М. А. Булгаков и Е. Ф. Никитина. Новые материалы // М. А. Булгаков и Е. Ф. Никитина. Новые материалы // М. А. Булгаков и булгаковедение в научном и образовательном пространстве: Сборник научных статей 1. Ответ. ред. В. А. Коханова. М.: МГПУ, Ярославль: Ремдер, 2011. С. 113–131.
10. Этингоф О. Е. М. А. Булгаков и Б. Е. Этингоф в Терском Наробразе (весна и лето 1920 г.) // М. А. Булгаков и булгаковедение в научном и образовательном пространстве: Сб. научных статей / Ответ. ред. В. А. Коханова. М.: МГПУ, Ярославль: Ремдер, 2011. С. 14–44.
11. Этингоф О. Е. Спасение Ю. Л. Слезкина и М. А. Булгакова во Владикавказе в 1920 г. // Сравнительная культурология: в поисках точки отсчета. Научные сообщения Отдела сравнительного культуроведения Института востоковедения РАН. М.: ИВРАН, 2013. С. 132–177.
12. Этингоф О. Е. К вопросу об адресах булгаковской Москвы // Жизнь и творчество Михаила Булгакова в современном восприятии: материалы Второй апрельской ежегодной научной конференции (Москва, апрель 2013 г.) / Гос. бюджетное учреждение культуры «Музей М. А. Булгакова». М.: Музей М. А. Булгакова, 2014. — (Вторая научная серия Музея М. А. Булгакова; 2). С. 65–78.
13. Этингоф О. Е. Иерусалим, Владикавказ и Москва в биографии и творчестве М. А. Булгакова. М.: Издательский дом ЯСК, 2017.

АРХИВЫ

1. ГЛМ — Государственный литературный музей
2. НИОР РГБ — Научно-исследовательский отдел рукописей Российской Государственной библиотеки
3. РГАЛИ — Российский государственный архив литературы и искусства