Acta eruditorum 2019 Выпуск 32

Главный редактор

К. В. Преображенская

Зам. главного редактора

В. А. Егоров

М. Ю. Хромцова

Отв. секретарь редколлегии

О. И. Кулиев

Редакционная коллегия

И. А. Вахрушева

А. А. Синицын

С. М. Капилупи

Т. В. Литвин

Н. С. Широглазова

В. Б. Высоцкий

Издается с 2005 г.

Содержание

Богданова О. В., Биберган Е. А.
ИНТЕРТЕКСТ БУЛГАКОВСКОГО РОМАНА «МАСТЕР И МАРГАРИТА» В РАССКАЗЕ В. СОРОКИНА «АВАРОН» 3

Капрусова М. Н.
СЕМАНТИКА ОБРАЗА ЦВЕТОВ В РОМАНЕ М. А. БУЛГАКОВА «МАСТЕР И МАРГАРИТА» 8

Урюпин И. С.
«О, БОГИ, БОГИ...»: ЯЗЫЧЕСКИЙ ПАНТЕОН В РОМАНЕ М. А. БУЛГАКОВА «МАСТЕР И МАРГАРИТА» 13

Гурленова Л. В., Данилов Б. А.
РЕФЛЕКСИЯ НА СОВЕТСКИЙ ДИСКУРС (М. БУЛГАКОВ И В. СОРОКИН) 18

Давыдова Т. Т.
МИФ О ХУДОЖНИКЕ В «КАЩЕЕВОЙ ЦЕПИ» М. М. ПРИШВИНА И «МАСТЕРЕ И МАРГАРИТЕ» М. А. БУЛГАКОВА 23

Капрусова М. Н.
«БУЛГАКОВСКИЙ МИФ»: ВОЗНИКНОВЕНИЕ И ФУНКЦИОНИРОВАНИЕ 30

Карпухина В. Н.
СЕМИОТИКА ПРОСТРАНСТВА В ПЕРЕВОДАХ ТЕКСТОВ М. А. БУЛГАКОВА И С. Д. КРЖИЖАНОВСКОГО НА АНГЛИЙСКИЙ ЯЗЫК 37

Колышева Е. Ю.
СТАНОВЛЕНИЕ ПОДТЕКСТА В ИЗОБРАЖЕНИИ ЭПОХИ В ИСТОРИИ ТЕКСТА РОМАНА М. А. БУЛГАКОВА «МАСТЕР И МАРГАРИТА» 42

Остапчук О. В.
ПРОБЛЕМА ЭНЕРГЕТИКИ СЛОВА (НА МАТЕРИАЛЕ НАРОДНЫХ СКАЗОК, «ЛІСОВОЇ ПІСНІ» ЛЕСИ УКРАИНКИ, «МАСТЕРА И МАРГАРИТЫ» М. БУЛГАКОВА). . . . 51

Перзеке А. Б.
ЗВОН МЕДИ «ПЕТЕРБУРГСКОЙ ПОВЕСТИ» А. С. ПУШКИНА В РОМАНЕ М. А. БУЛГАКОВА «БЕЛАЯ ГВАРДИЯ». 57

Сухих И. Н.
«МАСТЕР И МАРГАРИТА» М. БУЛГАКОВА (ЕВАНГЕЛИЕ ОТ МИХАИЛА). 63

Урюпин И. С.
МИФОЛОГЕМА ЖИТЕЙСКОГО МОРЯ И МОРСКАЯ ОБРАЗНОСТЬ В КОМЕДИИ М. А. БУЛГАКОВА ПО ПОЭМЕ Н. В. ГОГОЛЯ «МЕРТВЫЕ ДУШИ» 75

Шилов В. В.
ФОКСТРОТ «АЛЛИЛУЙЯ» В РОМАНЕ М. А. БУЛГАКОВА «МАСТЕР И МАРГАРИТА» 79

Щукина Д. А.
БУЛГАКОВСКИЙ ГЕРОЙ В ПРОСТРАНСТВЕ ОДИНОЧЕСТВА («ТЕАТРАЛЬНЫЙ РОМАН»). 87

Этингоф О. Е.
ЗНАКОМСТВО М. А. БУЛГАКОВА И Б. Е. ЭТИНГОФА (ДИСПУТ О А. С. ПУШКИНЕ) 93

Этингоф О. Е.
«ПАСХАЛЬНЫЙ» СЮЖЕТ 1920-ГО ГОДА (СПАСЕНИЕ М. А. БУЛГАКОВА И Ю. Л. СЛЕЗКИНА). 101

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

DOI 10.25991/AE.2019.57.39.001
УДК 82–32

О. В. Богданова, Е. А. Биберган
Богданова Ольга Владимировна — доктор филологических наук,
Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена
Екатерина Анатольевна Биберган — старший преподаватель,
Санкт-Петербургский государственный институт культуры

ИНТЕРТЕКСТ БУЛГАКОВСКОГО РОМАНА «МАСТЕР И МАРГАРИТА» В РАССКАЗЕ В. СОРОКИНА «АВАРОН»*

В статье дается анализ рассказа В. Сорокина «Аварон» и устанавливается его культурный интертекст. Авторы работы апеллируют к двум важнейшим претекстам Сорокина — прежде всего к роману М. Булгакова «Мастер и Маргарита», задающему мистико-фантастические координаты художественной реальности, и к трактату Ф. Ницше «Как говорил Заратустра», задающему идейно-философские константы. В анализе используются сравнительно-сопоставительный и интертекстуальный подходы.
Ключевые слова: современная русская литература, Владимир Сорокин, рассказ «Аварон», текст, интертекст, претекст.

O. V. Bogdanova, C. A. Bibergan
THE INTERTEXT OF BULGAKOV'S NOVEL "THE MASTER AND MARGARITA" IN THE STORY OF V. SOROKIN "AVARON"

The article provides an analysis of the story of Vladimir Sorokin "Avaron" and sets its cultural intertext.The authors appeal to two important pretexts — to the novel of M. Bulgakov "The Master and Margarita" and to the tractate of Nietzsche "Thus spoke Zarathustra".The analysis uses comparative and intertextual approaches.
Keywords: modern Russian literature, Vladimir Sorokin, "Aaron", text, intertext, pretext.

Главный герой рассказа В. Сорокина «Аварон» — мальчик Петя Лурье. Временные характеристики рассказа укладываются примерно в одни сутки — с полудня одного дня и до раннего утра следующего. Автор дает точное указание на дату событий рассказа — 9 сентября — праздник осеннего равноденствия. Для вдумчивого (или посвященного) читателя акцент на особенности и особости избранного дня (даты) становится очевидным. Психологическое напряжение повествования формируется с первых страниц.

Прямого указания на возраст Пети прозаик не дает, но известно, что герой учится в пятом классе (т. е. ему должно исполниться/исполнилось 13 лет). Важно обратить внимание на еврейскую фамилию героя — Лурье. Для мальчиков-евреев 13 лет — это особенный возраст, время достижения религиозного совершеннолетия (Бар-мицва, дословно с иврита «сын заповеди»). Согласно еврейским законам, достигнув этого возраста, мальчик становится взрослым, способным самостоятельно отвечать за свои поступки. Таким образом, уже самое начало рассказа «Аварон» задает читательскому сознанию смысловые ориентиры.

В рассказе «Аварон» писатель-концептуалист Сорокин намечает обширное интертекстуальное поле. Центральный и важнейший претекст угадывается уже с первых страниц рассказа, им оказывается «Мастер и Маргарита» М. А. Булгакова. Интертекстуальные отсылки актуализируются на различных текстовых уровнях (сюжетный ход, мотив, образ, речь, слово), эксплицируя множественность связей с мистическим романом советского классика (год действия событий рассказа Сорокина — 1937-й — оказывается «поддержанным» булгаковским интертекстом).

Действие обоих произведений (текста и претекста) отнесено к пространству Москвы, городу, где на момент действия царит небывалая жара (отличие лишь в том, что в «Авароне» это сентябрьская жара, в «Мастере и Маргарите» — майская).

У Сорокина: «В Лаврушинском переулке было чисто и жарко. Солнце серебрило неряшливые тополя, уже тронутые желтизной, сверкало в створе открытого окна писательского дома» ([2, с. 84] везде выд. нами. — О. Б., Е. Б.).

У Булгакова: «Однажды весною, в час небывало жаркого заката, в Москве, на Патриарших прудах, появились два гражданина…» [1, с. 272].

Нарративным «совпадением» оказывается и то, что в обоих произведениях накануне таинственных событий, происходящих с персонажами, на улицах Москвы совершенно безлюдно. Сорокин неоднократно акцентирует это обстоятельство: «Здесь было <…> жарко, чисто и пусто» [2, с. 84]. Ср. у Булгакова: «Да, следует отметить первую странность этого

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

Copyright © 2019

страшного майского вечера. <…> во всей аллее, параллельной Малой Бронной улице, не оказалось ни одного человека» [1, с. 272].

В рассказе Сорокина появляется яркая советская (по-своему историческая) реалия — лоток с газировкой. Сорокин вновь эксплицирует связь с булгаковским текстом, вызывая ассоциацию с конкретным эпизодом романа. Чувствуя сильную жажду, Петя останавливается у лотка с газировкой: «Солнце тяжело светилось в перевернутом стеклянном конусе с вишневым сиропом. Худая продавщица с желтыми кудряшкам из-под белой пилотки и с папиросой в стальных зубах сонно глянула на Петю» [2, с. 85]. Ср. у Булгакова: «Попав в тень чуть зеленеющих лип, писатели первым долгом бросились к пестро раскрашенной будочке с надписью “Пиво и воды” <…> Абрикосовая дала обильную желтую пену, и в воздухе запахло парикмахерской» [1, с. 272–273]. Желтые кудряшки сорокинской героини находят свой ассоциативный прообраз (прообразы) в булгаковском претексте.

В ходе повествования текст «Аварона» обнаруживает все больше точек соприкосновения с текстом Булгакова. Герой Сорокина, так и не выпив газировки (у героя-мальчика не оказалось денег), «добрел до ближайшей скамейки и плюхнулся на нагретое солнцем крашеное дерево» [2, с. 85]. Ср. у Булгакова: «Напившись, литераторы немедленно начали икать, расплатились и уселись на скамейке <…>» [1, с. 273]. (Мини)локализация оказывается сближенной.

Наиболее ярким знаком интертекстуальной связи двух текстов следует считать появление таинственного незнакомца, встреча с которым станет для Пети (как и встреча с Воландом для Ивана Бездомного) роковой.

Томимый жаждой, Петя видит все происходящее вокруг в негативном свете:

«Замок портфеля глупо улыбался.

— Дурак… — Петя плюнул в латунную морду замка <…> — Скройся, гад! — Петя плюнул так сильно, что слюна попала на галстук» [2, с. 85–86].

В момент наивысшего Петиного раздражения, направленного на «улыбающийся» замок, «раздался спокойный голос рядом»: «Бесполезно. Слюны не хватит <…> Его только плавильная печь исправит» [2, с. 86]. Незнакомец, сидящий на другом конце скамейки, завязывает с Петей разговор.

Подобным же образом в романе Булгакова на Патриарших прудах появляется Воланд: «В аллее показался первый человек <…> Пройдя мимо скамьи, на которой помещались редактор и поэт, иностранец покосился на них, остановился и вдруг уселся на соседней скамейке, в двух шагах от приятелей…» [1, с. 276].

Ярким сигналом сходства двух текстов становится и реакция героев на появление незнакомца, акцент нарратора на загадочности образа незнакомца.

Сорокин: «“Кондуктор какой-то”, — подумал Петя» [2, с. 86]. Причем упоминание кондуктора явно наводит на аллюзийную связь с трамваем, сыгравшим трагическую роль в судьбе булгаковского Берлиоза. У Булгакова: «“Немец”, — подумал Берлиоз. “Англичанин”, — подумал Бездомный <…>» [1, с. 276].

Отчетливо просматривается и внешнее сходство обоих незнакомцев. Петя увидел рядом с собой человека «в светло-сером костюме с такого же цвета шляпой на голове» [2, с. 86]. У Булгакова: «Он был в дорогом сером костюме, в заграничных, в цвет костюма, туфлях. Серый берет он лихо заломил за ухо <…>» [1, с. 275].

Оба незнакомца имеют крайне таинственный вид. В романе Булгакова говорится, что все сводки с описанием этого человека, полученные в дальнейшем, никуда не годятся: «Сличение их не может не вызвать изумления. Так, в первой из них сказано, что человек этот был маленького роста, зубы имел золотые и хромал на правую ногу. Во второй — что человек был росту громадного, коронки имел платиновые, хромал на левую ногу» [1, с. 275]. Сорокинский незнакомец, в свою очередь, имеет не менее интригующий и загадочный вид: «Он был неопределенного роста, лысыватый, с узким сухощавым лицом. <…> Его руки, глаза, губы — все было быстрое, подвижное; но в быстроте этой не было никакого беспокойства…» [2, с. 86–87].

Важным для проведения параллели между героями-незнакомцами Сорокина и Булгакова становится и то, что оба персонажа хорошо осведомлены о жизни героев (Пети — у Сорокина, Бездомного и Берлиоза — у Булгакова). Так, в рассказе Сорокина незнакомец произносит Петино имя еще до знакомства, знает о Петиной жизни все, вплоть до мельчайших подробностей. Незнакомец даже произносит тайное прозвище бабушки, которое «Петя придумал не так давно, бормотал только про себя и не говорил даже сестренке Тинге» [2, с. 86].

Незнакомец Булгакова тоже демонстрирует свою осведомленность в жизни героев-литераторов. Так, еще до представления герой, он называет Бездомного по имени: «Иван Николаевич» [1, с. 282], но говорит, что узнал его имя из «вчерашнего номера “Литературной газеты”» [1, с. 282]. В конце разговора, перед трагической кончиной Берлиоза, он скажет: «Не прикажете ли, я велю сейчас дать телеграмму вашему дяде в Киев?» [1, с. 311]. И это обстоятельство вызывает подлинное удивление героев, ведь «об этом ни в каких газетах, уж наверно, ничего не сказано» [1, с. 311].

Услышав о себе множественные подробности, Петя подумал, что незнакомец, скорее всего, из НКВД. «— Не совсем. — Незнакомец достал пачку “Казбека”, быстро закурил…» [2, с. 86].

Эпизод с папиросами снова актуализирует интертекстуальную связь с романом Булгакова, где эпизод с портсигаром является одним из ключевых в создании магически-мистического образа Воланда:

«— Вы хотите курить, как я вижу? — неожиданно обратился к Бездомному неизвестный, — вы какие предпочитаете? <…>

— Ну, “Нашу марку”, — злобно ответил Бездомный.

Незнакомец немедленно вытащил из кармана портсигар и предложил его Бездомному:

— “Наша марка” <…>» [1, с. 280].

Более того, в рассказе Сорокина упоминание героем папирос марки «Казбек» становится семантически значимым, т. к. хорошо известно особое отношение Сталина к названной марке (Сталин курил «Казбек» и даже в свое время утвердил рисунок на пачке).

Сорокинский незнакомец продолжает демонстрировать Пете познания в его (Петиной) жизни: «Я все знаю, Петя. Знаю, что ты живешь вон в том Доме Правительства, в квартире сто пятьдесят. Что ты хочешь стать эпроновцем, моряком-подводником <…> что тебе уже двенадцатый раз снится папа с деревянными руками. Знаю, что ты зашил в подушку Тайную Пионерскую Клятву, сокращенно ТПК. И в этой ТПК семь пунктов. Первый — никогда не плакать. Второй — встретиться лично с товарищем Сталиным. Третий — собирать материалы на врагов папы. Четвертый…» [2, с. 87]. Тут Петя прервал незнакомца: «Вы… гипнотизер» [2, с. 87]. Незнакомец: «Не совсем» [2, с. 87], и разговор о Петиной жизни продолжился.

В связи со словом «гипнотизер» вновь возникает ассоциация с образом булгаковского незнакомца, который на Патриарших прудах представился литераторам «специалистом по черной магии» [1, с. 283], а на сеансе в Варьете во время «денежного дождя» [1, с. 391], по словам Бенгальского, им был показан «случай так называемого массового гипноза» [1, с. 391]. В обоих случаях незнакомцы — (почти) гипнотизеры, мистическая сущность обоих героев акцентирована.

Убедившись в осведомленности собеседника, Петя заводит разговор о сокровенном — о родителях, и узнает, что его мать находится в заключении в Лефортово, отец — в Бутово. Персонаж Сорокина не может понять, за что арестованы его родители. По словам Аварона (так зовут незнакомца — заметим, что Воланда в ранних редакциях романа Булгакова звали Астарот), его родители — «не враги» [2, с. 88]. И (в рамках завязки сюжетного действия) новый знакомый предлагает помочь Пете освободить мать («Могу сделать так, что твою маму выпустят» [2, с. 88]). Условие — согласие Пети помочь Аварону в некоем важном деле.

Таким образом, разговор Пети с незнакомцем становится началом сюжетного развития рассказа, для героя — отправным пунктом к злоключениям и выполнению некоей миссии (в понимании юного героя — долга перед родителями). Персонаж Сорокина соглашается на условие незнакомца, и герои отправляются в путь, который по ряду знаменательных деталей напоминает путь Маргариты на бал Воланда.

На трамвае (!) герои Сорокина доехали до Казанского вокзала, где Аварон взял два билета до «Удельной». Интригу усиливает вводимая Сорокиным деталь — церковь (Аварон везет Петю к небольшой загородной церквушке), оказывающаяся контрапунктом к политическим и религиозным установкам эпохи (1937-й год), но усиливающая и прочно привязывающая действие «Аварона» к мистическому (библейскому) претексту.

Далее по ходу развития сюжета наконец, т. е. ожидаемо для реципиента-читателя, осуществляется реализация традиционного сорокинского слома (сбоя) повествования. Аварон завязывает на Петиной шее петлю из бечевки и отправляет мальчика к церкви, держа моток бечевки в руках и неотрывно следя за ним. Герой чувствует, как «петля на шее сильно натянулась», он тяжело дышит, но его охватывает «непередаваемый восторг силы» [2, с. 91]. (Оборот — «затянуть на шее петлю» — свидетельствует о языковой игре, которую намеренно затевает Сорокин).

Как становится ясно из повествования, по приказу Аварона в церкви Петя должен собирать «куски молитвы». И после выполнения задания — несмотря на усталость и удушающую боль Петя нес молитву Аварону, «чувствовал в себе силу, бодрость и нарастающий с каждым шагом разрешающий покой» [2, с. 93]. Эксплицированное (выделенное автором) слово «покой» по-прежнему поддерживает аллюзийную связь романа Булгакова с текстом Сорокина: как Мастеру был дарован покой, так теперь и Петя оказывается наполненным им (NB: именно это слово пронизывает заключительные строки рассказа Сорокина — «был какой-то тяжкий покой», «нарастающий с каждым шагом разрешающий покой», «еще больше прибавилось деловитого покоя», «наполнила тело Великим Покоем» [2, с. 89, 93, 101, 104, выд. везде сделаны автором]).

Во время обратного пути героев Сорокина в Москву возникает еще одна булгаковская аллюзия: сопоставление жертвенного пути Пети и Иешуа Га-Ноцри. Аварон наставляет Петю не выпускать из рук куски (невидимой) молитвы. Юный герой с трудом исполняет приказ, прижимая к своей груди пустоту. Сорокин передает ощущения Пети: герой «ощутил боль в груди, шее и плечах», «мокрая от пота спина Пети», «он тяжело дышал», «напряженно смотрел под ноги, словно искал место, куда бы уложить свою ношу», «тяжело выдавливая слова, заговорил…» [2, с. 92–93]. Молитвенная «ноша» Пети уподобляется крестному пути Га-Ноцри, несению креста Христом. Жертвенно-искупительный путь героя Сорокина сопровождается отчетливо прописанными знаками-символами. Булгаковский подтекст расширяет и углубляет пространство рассказа Сорокина.

Дальнейшее развитие событий рассказа Сорокина обретает фантастический характер (традиционно константный «слом»): юный герой странным и тайным образом (тайным подземным ходом) оказывается в помещении мавзолея Ленина. И обстоятельства рассказа заключаются в «зеркальное» от-

ражение: на юном герое вновь оказывается «ошейник» (теперь не из веревки, но из цепи) и он обременен новой таинственной задачей, должен накормить кусками принесенной молитвы огромного фиолетового червя (появившегося из пирамиды-гроба Ленина).

Мавзолей у Сорокина представляется неким пугающе-таинственным местом. Персонаж вспоминает, что за свои тринадцать лет он был в Мавзолее четыре раза и каждый раз чувствовал «что-то грозно-неповторимое, что заставляло думать о непонятном <…>» [2, с. 99]. Знаковым в тексте оказывается посещение «загробного мира» — собственно гроб, гробница-мавзолей, мумия вождя, мертвое (бездыханное) тело и составляют реальность «подземелья». И на данном уровнегерой «Аварона»начинает искать следы иной реальности и новой духовности. Сорокин (по-концептуалистски) воплощает ницшеанскую идею об освобождении духа от плоти. Ленин в мавзолее — только мертвое тело, освободившееся от духа. Дух Сорокин воплощает в образе огромного «Прекрасного Червя», появившегося из стеклянной пирамиды-гроба и поглощающего «куски молитвы», собранные Петей в загородной церквушке.

В обстоятельствах «высшего служения» (кульминационный момент рассказа) герой кормит Червя четырьмя кусками молитвы: первый дал Червю «Новую Энергию Преодоления», второй — «Новый Огонь Соответствия», третий — «Влагу Вечных Пределов», четвертый — «Великий Покой Отсутствия» [2, с. 100–102]. Если выражения Сорокина, данные им с большой буквы, превратить в аббревиатуры, то они дадут сокращения: НЭП, НОС, ВВП, ВПО. Очевидно, что прозаик и в данном случае обращается к языковой игре, по-своему, по-сорокински, выявляя семантику избранных сокращений-аббревиатур и «подсказывая» направление тех «жирных» молитв, которые возносил святой Фролович в удельнинской церкви.

Червь представляется Пете прекрасным божественным созданием, сильным и могущественным. От восторга Петя лишается чувств, а позже, придя в себя, понимает, что мавзолейная мумия — «этот мертвый старик с желтым лицом» — «не стоит мельчайшего узора на божественной коже Червя, а этот Мавзолей, куда идут на поклонение миллионы, всего лишь мертвый дом из мертвых камней» [2, с. 101]. Восторженное отношение Пети к Червю и уничижительное отношение к телу Ленина снова отсылают читателя к ницшеанской философии. «Мертвый старик с желтым лицом» — всего лишь тело вождя, поклоняться которому бессмысленно, бездуховно, поскольку плоть низменна. В образах Червя и тела Ленина Сорокин как бы разделяет, разграничивает плоть и дух, ТЕЛО и ДЕЛО. Тело Ленина (коммунизма) бренно, но дух его силен (дело Ленина, воплощенное в образе Прекрасного Червя, бессмертно). По Сорокину, религиозность ленинизма не менее прекрасна, чем религиозность церкви, другое дело, что важно не подменить, не перепутать идею и ее носителя (попа-священника или «вождя революционного пролетариата» Ленина, его тело).

Итак, в рассказе «Аварон» Сорокин эксплицирует идею Ницше о духе и плоти — в прямом смысле реализует (образно воплощает) ницшеанскую метафору (см. «Так говорил Заратустра», глава «О свободной смерти»). Ницшеанский червь воплотился у Сорокина в образе «ленинского» Прекрасного Червя, словно подчеркивая особую преемственность и близость (взаимозаменяемость) идей ницшеанства и марксизма-ленинизма.

Любопытно, что в «персонализации» образа Червя Сорокин (по-своему) наследует традицию русской классической литературы, воплощает константы русской национальной ментальности. Ницшеанское «червь гложет сердце» сопоставимо с русским фольклорным «червь тоски» или «червь сомнения». Душевное (духовное) русское национальное томление (традиционный литературный образ героя-путешественника, странствующего героя) Сорокин воплощает в виде «олицетворенного» («одухотворенного») червя, тем самым ставя юного героя Петю в ряд «странных» и ищущих истину (духовность) героев русской литературы. Ср.: «В груди таился червь страданья…» (А. А. Григорьев, «Две судьбы»); «Я увидал её, и червь залез мне в сердце, гложет его…» (Л. Н. Толстой, «Дьявол»); «Тайный внутренний червь продолжал точить и грызть Нежданова…» (И. С. Тургенев, «Новь»); и др.

Между тем игра Сорокина, несомненно, идет дальше традиции (антитрадиции) — художник-концептуалист иронизирует и проблематизирует образ червя. И тогда появляются аллюзийные «реализации» других выражений: «могильный червь» и (еще более по-сорокински) «кормить червей». Именно этот фразеологизм и воплощает-реализует Сорокин в тексте. Более того, в романе о еде «Пир» (куда входит рассказ «Аварон») этот устойчивый оборот позволяет включить в себя и значение слова «чревоугодие» (ср. «заморить червячка»), на ассоциативном уровне анаграмматически синонимируя слова чрево и червь.

Но и в таком (кажется, сниженном) окружении однозначности у Сорокина нет: рядом с выражением «кормить червей» актуализируется народное (стилизованно церковное) «Червь во прахе — и то Божье творенье». Сорокин мастерски компилирует образно-смысловые составляющие (оттенки) литературного, фольклорного —«книжного» — червя и воплощает его (прекрасный) неоднозначный и смыслоемкий образ в тексте «Аварона».

Итак, Петяпо-ницшеански преодолевает себя: совершает духовный подвиг, кормя Червя кусками молитв во имя поддержания нового Духа и тем самым заботясь о спасении матери, актуализируя мотив христианской любви и самопожертвования.

Два духовных центра рассказа — церковь (молитвенная «лесопилка») и Кремль (с «мертвым домом» мертвого Ленина), с одной стороны, подтверждают констатацию и наличие (возможных) духовных

источников современного общества. Но, с другой стороны, с той же степенью допустимости отвергают их жизнеспособность. Образ достоевского «Мертвого дома» порождает ассоциацию к его же «слезинке ребенка» — заставляя усомниться в праведности и правильности роли и функции Аварона (обоих Аваронов), ибо, как показывает Сорокин, в основании будущей послетюремной 43-летней жизни матери Пети окажется смерть ее тринадцатилетнего сына (Петя умирает от «ураганной пневмонии с двусторонним отеком легких» [2, с. 105]). Кажется, намеренно обессмысленные — «сломанные» — сорокинские (анти)образы получают (обретают) смыслопорождающую семантику.

«Двойственность» и неоднозначность (по сути — разновекторность) целевой установки «Аварона» в финале возвращает к литературному претексту, к булгаковскому «Мастеру и Маргарите» с его знаменитым эпиграфом из «Фауста» Гёте: «… Так кто же ты, наконец? — Я — часть той силы, Что вечно хочет Зла и вечно совершает благо». Двусоставность образа Воланда бросает отсвет на двусоставность образа Аварона (точнее, двух Аваронов — еще одна реализация Сорокина — Аварон-1 и Аварон-2), программируя множественность смыслов (как булгаковского романа-истока), так и его художественной рефлексии (в сорокинском романе «Пир»). Как герой Булгакова обретает покой в ином мире, «отказавшись» от плоти, от жизни, так и герой Сорокина получает взыскуемый покой (спокойствие за судьбу матери) только расставшись с жизнью (с телом).

Кажется, подобным финалом Сорокин выступает против традиции русской классики. Так, еще А. Платонов в «Котловане» оспаривал счастье общества будущего, если в его основании лежит жизнь девочки. И если по Платонову (и по Достоевскому, и др.) это недопустимо, то в художественном мире Сорокина подобное деяние становится «общим местом», оказывается по-сорокински нормальным. Константные концептуальные «перевертыши» Сорокина и здесь дают о себе знать, обнаруживают свой «обратный» и неоднозначный смысл. Но в системе координат художественного мира Сорокина важно иное — у него «смерть» далеко не всегда равна «смерти», нередко она выступает (художественным или игровым) заместителем «жизни».

Именно так и происходит в рассказе «Аварон» — смерть героя-ребенка оборачивается перерождением: традиционный мотив «смертью смерть поправ…» Герой Сорокина обретает новую — духовную, высшую — сущность. И на этом уровне можно говорить о том, что современный прозаик не порывает с традицией классической русской (и мировой) литературы, но предлагает обновленный ракурс ее восприятия, новое прочтение. Увлечение «московских концептуалистов» идеями Ницше находит свое предметное, олицетворенное воплощение в тексте Сорокина, не отрывая его от мировой или отечественной литературной традиции, но вынуждая читателя-реципиента иначе интерпретировать внешний план повествования, погружая его во внутренние пространства сорокинского текста — тем самым вытесняя визуальное вербальным, зримое чувственным, привычное вновь познанным.

Таким образом, в рассказе «Аварон» (и шире — в романе «Пир») главной концептуальной (понятийно-смысловой) константой, как и многих последующих произведений Сорокина, оказывается ницшеанский мотив «жизни-смерти», «смерти-жизни», их равнозначности и равновеликости. Сорокин словно следует за словами Ницше, прозвучавшими в «Как говорил Заратустра»: «Если жизнь не удастся тебе, помни, тебе удастся смерть…» Философский интертекст Сорокина оказывается опосредованным парадоксальными идеями Ницше. Вместе с тем в рамках отечественного литературного претекста в «Аварон» Сорокин остается в пределах булгаковской мистерии. Но если для Булгакова человек смертен, «неожиданно (случайно) смертен», то в тексте Сорокина человек обязательно смертен, всегда смертен, неизбежно смертен, безжалостно смертен. И это происходит не согласно естественным законам природы, а потому что вслед за Ницше для Сорокина (на художественном уровне) уход от «человеческого, слишком человеческого» во имя обретения силы и власти, духовной силы и духовной мощи оказывается наиболее иском и приоритетен.

Литература

1. Булгаков М. Белая гвардия. Мастер и Маргарита: Романы / М. Булгаков. — М., 1988. — 342 с.
2. Сорокин В. Пир / В. Сорокин. — М.: AdMarginem, 2001. — 286 с.

DOI 10.25991/AE.2019.83.86.002
УДК 82–32

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

СЕМАНТИКА ОБРАЗА ЦВЕТОВ В РОМАНЕ М. А. БУЛГАКОВА «МАСТЕР И МАРГАРИТА»*

Статья посвящена рассмотрению семантики образа ландышей в романе М. Булгакова «Мастер и Маргарита». Мы показали, что этот образ обладает мощным мифологическим и культурным потенциалом. Семантический ореол этого образа работает на общую концепцию романа М. Булгакова. В современной русской поэзии образ ландыша включает в свой семантический строй общекультурную и булгаковскую традиции.
Ключевые слова: М. Булгаков, роман «Мастер и Маргарита», мифологическая традиция, культурная традиция, семантика.

M. N. Kaprusova
SEMANTICS OF FLOWERS IMAGE IN M. A. BULGAKOV'S NOVEL "THE MASTER AND MARGARITA"

The article is devoted to the semantics of lily of the valley image in M. Bulgakov's novel "The Master and Margarita". We have shown that this image has a powerful mythological and cultural potential. The semantic halo of this image works for the general concept of the novel by M. Bulgakov. In modern Russian poetry, the image of lily of the valley includes in its semantic system the general cultural and Bulgakov traditions.
Keywords: M. Bulgakov, novel "Master and Margarita", mythological tradition, cultural tradition, semantics.

Образ ландышей встречается в романе М. А. Булгакова только один раз. Но известно, что случайных образов в произведениях писателя не бывает. Приведем цитату: «Через час в подвале маленького домика в одном из арбатских переулков, в первой комнате, где было все так же, как было до страшной осенней ночи прошлого года, за столом, накрытым бархатной скатертью, под лампой с абажуром, возле которой стояла вазочка с ландышами, сидела Маргарита и тихо плакала от пережитого потрясения и счастья» [1, с. 289].

Главной целью нашей статьи будет ответ на вопрос: «Почему мастера и Маргариту, чудесным образом оказавшихся после Весеннего бала полнолуния в своем подвале, там ждали не "обоими любимые розы" (с. 139) или символ их встречи — мимозы [1, с. 136, 137, 210], а ландыши?»

Подвал мастера — истинный дом, знаками которого у Булгакова являются печка или камин, полки с книгами, лампа с абажуром, цветы на столе, общее ощущение уюта и защищенности, атмосфера патриархальности, культуры, интеллигентности, научного или художественного творчества. В письме 1926-го года к своему другу П. С. Попову М. А. Булгаков писал: «Особое значение для меня имеет образ лампы с абажуром, это для меня очень важный образ. Возник он из детских впечатлений — образ моего отца, пишущего за столом» [2, с. 33]. Переписке родителей Булгакова Е. А. Земская предпосылает такое вступление об отце писателя: «Сохранившиеся письма относятся к тому времени, когда А. И. было тридцать-тридцать семь лет и он находился в расцвете своих сил: это был молодой человек, жених, позднее молодой муж, отец четырех детей, ученый. <…> Он любит пение и музыку, сам поет, играет на скрипке, часто ходит в оперу. <…> Любит цветы. Сетует, что в Киеве нельзя нарвать ландышей и покупает их, чтобы поставить у себя в комнате» [3, с. 41].

Обычно подобные привычки остаются у человека на всю жизнь. Следовательно, букетик ландышей мог появиться на столе в комнате мастера и Маргариты, решивших быть вместе в горе и радости, благодаря детским воспоминаниям писателя. В память об отце: недаром в романе ландыши располагаются возле лампы с абажуром. Тогда ландыши не только знак весны, но и символ теплой семейственности, дружбы и верности. Словом, тех отношений, которые были у родителей Булгакова, судя по воспоминаниям детей, близких, знакомых семьи [3, с. 8–9, 16–18, 21–22, 25–26].

При этом образ ландышей в «Мастере и Маргарите» может являться и литературно-художественной аллюзией.

Как будто не имея сил остановиться, мастер с удовольствием описывает Иванушке Бездомному в лечебнице Стравинского бывшую свою комнату: «диван, а напротив другой диван, а между ними

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

столик, и на нем прекрасная ночная лампа, а к окошку ближе книги <…>. Ах, какая у меня была обстановка! Необыкновенно пахнет сирень! И голова моя становилась легкой от утомления, и Пилат летел к концу…» [1, с. 135–136].

Читатель понимает, что для мастера самая большая ценность его жилища заключается в уединенности и природности. Это была «совершенно отдельная квартира», в ней были «маленькие оконца над самым тротуарчиком», причем зимой он «очень редко видел в оконце чьи-нибудь черные ноги», а напротив окон — «сирень, липа и клен» [1, с. 135]. Мастер несколько раз возвращается к упоминанию сирени: сирень стала для него воплощением дома и величественности, простоты, красоты их любви с Маргаритой [1, с. 135, 136, 139].

Вышесказанное позволяет предположить, что в образах булгаковских героев нашел отражение наряду со многим другим и тип «сентиментального героя». Сказанное Ю. Ю. Фроловой о герое романа А. Ф. Писемского «Тысяча душ» вполне подходит и к нашему случаю. Процитируем: «Внимание к внутреннему миру такого героя, в полной мере раскрывающегося в сфере частной жизни, обуславливает для него доминирование топоса «малого» мира, маркированного в повествовании как «свое» пространство (дом, сад, семейный очаг). При этом повседневная жизнь «малой» группы воспринимается как естественное, слитное бытие природы и человека» [4, с. 11–12]. И далее: «“Своему” пространству сентиментальный герой противопоставляет “чужой” мир за стенами Дома — условно “большой” мир. Условно потому, что равновеликий в романе светскому кругу он ничтожен по сравнению с мировым целым. Мир избранных у Писемского “велик” лишь для героев, лишенных сентиментальных ценностей и чуждых природному бытию» [4, с. 12]. Как показывает Булгаков, ничего не изменилось («люди как люди»; [1, с. 123]): мир Массолита столь же ничтожен, сколь и мир «светского круга» у Писемского.

Так не являются ли ландыши, ждущие мастера и Маргариту в их доме, авторской отсылкой к повести Н. М. Карамзина «Бедная Лиза» и, таким образом, не являются ли они характеристикой героев, их любви и их нового мировоззрения (выбора). И одновременно оценкой этого выбора: возможно ли спрятаться в своем маленьком мирке от мощи советской России? Автор в это не верит. Его герои окажутся в ином пространстве. Но пока они — согласно своему желанию — вернулись в подвал мастера. Они стремятся спрятаться от мира, жестокого, лживого, ломающего человека, родившегося или ставшего естественным и свободным. Знак их выбора — ландыши, «непродажные» цветы «бедной Лизы» [5, с. 7].

Маргарита не способна жить без любви. Ее трижды посещает мысль о самоубийстве. В первый раз об этом рассказывает мастер: «Так вот, она говорила, что с желтыми цветами в руках она вышла в тот день, чтобы я наконец ее нашел, и что, если бы этого не произошло, она отравилась бы, потому что жизнь ее пуста» [1, с. 137–138]. Второй раз мысль о самоубийстве приходит Маргарите после окончания Весеннего бала полнолуния: она ждала награды за свою жертву, но ее не было (Маргариту решили «испытать»):

«— Всего хорошего, мессир, — произнесла она вслух, а сама подумала: “Только бы выбраться отсюда, а там уж я дойду до реки и утоплюсь”» [1, с. 273]. И в третий раз подумала об этом Маргарита на фоне хрупкого счастья, которое было даровано им после бала: «На нее накатила вдруг ужасная мысль, что это все колдовство, что сейчас тетради исчезнут из глаз, что она окажется в своей спальне в особняке и что, проснувшись, ей придется идти топиться» [1, с. 289]. Как видим, думая о смерти теперь, спустя счастливый и мучительный год любви к мастеру, Маргарита меняет способ самоубийства. Булгаков показывает, что героиня изменилась за период, который прожила после исчезновения мастера: она винит себя, много плачет, делается чувствительнее и милосерднее [1, с. 211–213, 215–216, 232–233, 274–275, 289, 355–356]. Образ «бедной Лизы» в этом контексте близок образу Маргариты. Лиза не смогла пережить крушения надежд, смерти своей, казалось, разделенной, любви и бросилась в воду [5, с. 18]. Маргарита тоже не способна потерять свою вновь обретенную любовь. Обеих манит вода, дарующая избавление от душевной боли и забвение.

Итак, скромные ландыши — это, по нашему мнению, напоминание мастеру и Маргарите о чистой и самоотверженной любви целомудренной и «чувствительной» девушки, жившей в Москве задолго до них. Наше предположение о генезисе образа ландышей в романе «Мастер и Маргарита» имеет право на существование, поскольку история «бедной Лизы» — составляющая «московского текста», на который опирается Булгаков в своем романе (например, образ Новодевичьего монастыря, образ Дома Пашкова и др.). Кроме того, с творчеством Н. Карамзина Булгаков был знаком с гимназических времен [6].

Однако сквозь эту сцену булгаковского романа просматривается и еще одна история трагической любви. Как показывает К. И. Шарафадина, образ ландыша — один из значимых в пьесе А. Н. Островского «Снегурочка». Исследователь говорит об обряде посвящения (инициации), который проходит Снегурочка, желающая узнать любовь, пусть и ценой жизни, посредством даруемого и переплетаемого для нее матерью Весной венка (первым из цветов, которые должны преобразить Снегурочку, является ландыш). Исследователь обращает внимание и на то, что Берендей саму Снегурочку ассоциирует с ландышем, видя ее скромность, стыдливость, чистоту и целомудрие. Подчеркнута в пьесе и недолговечность цветения ландыша. Добавим: столь же коротка будет и жизнь обновленной, полюбившей Снегурочки. Ландыш — ее двойник [7, с. 164–166,

170, 171]. К. И. Шарафадина обращает внимание на то, что в пьесе «цветок назван цветом зорь весенних, что явно исключает его полную идентификацию с белым цветом, во-вторых, он должен озарить ланиты Снегурочки “томной негой”» [7, с. 171]. Преображение Снегурочки начинается «с внутреннего света, озаряющего ланиты и наполняющего Снегурочку томной “негой” (кстати, одно из словарных значений этого слова — “страстность”). Напомним также, что семена ландыша скрыты в красных ягодках. Ядовитость этих привлекательно-ярких ягод объяснялась народным опытом многозначительно: красивы, но опасны, как любовь» [7, с. 172].

Вернемся к роману Булгакова. На протяжении всего произведения отношения мастера и Маргариты описываются целомудренно. Только сейчас, в подвале, который неведомо кто украсил ландышами, читатель становится свидетелем такой сцены: «О дьявол, дьявол!.. Придется вам, мой милый, жить с ведьмой! — После этого она кинулась к мастеру, обхватила его шею и стала его целовать в губы, в нос, в щеки. Вихры неприглаженных черных волос прыгали на мастере, и щеки и лоб его разгорались под поцелуями» [1, с. 354]. В Маргарите просыпается страстность. И это не воздействие Весеннего бала полнолуния, как иногда полагают. Например, Т. Поздняева считает, что на балу Маргарита не только себя отдала «ведомству» Воланда, но и получила задание заполучить душу мастера, а здесь все средства хороши, в том числе и страстность, и соблазн [8, с. 98–101, 103, 105–107]. С этой трактовкой мы не можем согласиться.

Бал и то, что предшествовало ему, убеждают Маргариту, что потусторонний мир и бессмертие души существуют [1, с. 254–267]. Волшебная ночь показывает Маргарите прелесть «быстроты и наготы» [1, с. 358], т. е. свободы (внешней и внутренней), эта ночь делает Маргариту более дерзкой, смелой, чем она была. И это, в частности, позволило ей не только естественно вести себя с Воландом и разгромить квартиру Латунского, но и неоднократно невинно позабавиться над мужчинами [1, с. 223–232, 238–239, 246, 250–251, 357]. В Маргарите заговорили королевская кровь [1, с. 247, 251, 272–274, 276] и дух рыцарства.

Но в большей степени происходящее заставило Маргариту страдать и физически [1, с. 258, 261, 262], и энергетически [8, с. 96], и нравственно, ведь она узнала свои грехи в грехах гостей Воланда. Вспомним обмен репликами Коровьева и Маргариты: «Ведь бывает же так, королева, чтобы надоел муж…». «— Да, — глухо ответила Маргарита <…>» [1, с. 258]. Даже в ранних редакциях, изображающих шабаш, то, что ощущает Маргарита — это не подлинная страстность, а экзальтация, истерическое веселье и сладострастие. Недаром Маргарита все время хохочет и истерически кричит: «Ах, весело!»

Но не только пробуждение в Маргарите страстности важно было показать Булгакову. Маргарита стала нежнее и ответственнее: она «<…> сползла с дивана, подползла к коленям мастера и, глядя ему в глаза, стала гладить голову. — Как ты страдал, как ты страдал, мой бедный! Об этом знаю только я одна. Смотри, у тебя седые нити в голове и вечная складка у губ! Мой единственный, мой милый, не думай ни о чем!» [1, с. 355]. До исчезновения мастера Маргарита вела себя иначе, немного эгоистично: она не видела, насколько болен мастер и как она сейчас нужна ему [1, с. 142–144]. Теперь она готова быть его женой, а не любовницей. О биографическом аспекте образа ландышей мы писали выше и предположили, что для Булгакова ландыш — цветок семейной любви, нежности и понимания.

Стоящий на столе букетик ландышей — предвестник очень короткого земного счастья влюбленных, их смерти от яда (вина, окрашенного в цвет крови и красный цвет ягод ландыша). До встречи с мастером Маргарита уже думала о самоубийстве из-за того, что жизнь ее была пуста [1, с. 138], также пуста была бы земная жизнь мастера и Маргариты, не освященная творчеством — духовным горением. Воланд по просьбе Иешуа спасает влюбленных от страдания духовного распада. Дело все-таки заканчивается ядом. Но смерть милосердна к героям: она приходит быстро, не мучая их [1, с. 159].

Снегурочка растаяла от солнечного луча, стала дымкой, а мастер и Маргарита во время полета над грозовой Москвой к клинике Стравинского превратились в две «водяные тени» [1, с. 362].

Собрание сочинений А. Н. Островского было в домашней библиотеке Булгакова [9, с. 95]. А, как отмечает М. О. Чудакова, «личная библиотека — совокупность возможных печатных источников творчества писателя, как художественных, так и внехудожественных. Обнаружение в библиотеке писателя экземпляра какой-либо книги всегда — важный довод в пользу гипотезы о том, что данная книга — один из источников творческой работы владельца библиотеки» [10, с. 256]. В начале века пьеса «Снегурочка» была поставлена К. С. Станиславским в МХТ. Это могло дополнительно заинтересовать Булгакова пьесой А. Н. Островского.

Есть у булгаковского образа ландыша и мифологическая основа.

Образ ландыша значим и в языческой, и в христианской традициях. Поскольку, как уже отмечено исследователями, одним из приемов при создании романа «Мастер и Маргарита» является совмещение нескольких культурных и религиозных пластов, то продуктивным нам представляется двухуровневое рассмотрение образа ландышей.

Здесь мы обратимся к книге Н. Ф. Золотницкого «Цветы в легендах и преданиях», изданной в Москве в 1913 г. Нам неизвестно, знал ли Булгаков эту книгу, но она была очень популярна [11], и знакомство с ней писателя весьма возможно.

Языческая традиция. В древние времена ландыш был посвящен у древних германцев богине восходящего солнца, лучезарной зари и провозвестнице весны Остаре. «В честь ее на Пасхе (а Пасха

и до сих пор от ее имени называется по-немецки Ostern) зажигались костры и устраивались празднества, на которых все молодые девушки и парни украшали себя цветами ландыша, как цветами любви и счастья. Праздник этот продолжался, пока держались ландыши, а затем, когда цветы увядали, их бросали в костры и жгли как приятную богине Остаре жертву» [11]. В деревнях Франции в первое майское воскресенье принято было справлять «праздник ландышей». Собранными в лесу цветами украшали окна домов, камины и столы, а затем после дружного застолья начинались танцы. И здесь ландыш играл особую роль. Все юноши и девушки прикрепляли к своей одежде букетик ландышей. Когда юноша приглашал девушку на танец, он подавал ей свой букетик. В случае согласия девушка брала ландыши и прикалывала к одежде, свой букетик отдавала юноше, чтобы он сделал то же. После этого пара должна была быть неразлучной весь вечер. Таким образом, с помощью ландышей можно было выразить свою симпатию. В более давние времена этот ритуал означал обоюдное желание и согласие вступить в брак [11]. В Париже в начале XX века День ландышей праздновался 1 Мая. «В этот день <…> парижане ходили по улицам украшенные белыми ландышами, как эмблемой “излияния сердец”» [11]. У славян ландыш — символ чистоты и нежности [12, с. 152].

Итак, в языческой традиции ландыш — символ весны, чистоты, нежности, любви (в том числе и семейной, если опереться на французскую традицию). В контексте сцены, в которой в романе «Мастер и Маргарита» фигурирует ландыш, такая трактовка образа представляется возможной.

После Весеннего бала полнолуния мастер и Маргарита осознают себя не любовниками и даже не возлюбленными, а семейной парой, пусть и не прошедшей через загс. А чуть позже «Азазелло сунул руку с когтями в печку, вытащил дымящуюся головню и поджег скатерть на столе» [1, с. 360–361]. Сгорели и ландыши, которые стояли на столе, словно невольная жертва богине Остаре.

Л. М. Яновская соотносит цвет ландышей со снегом, а через семантику этого образа со смертью. С ее суждением мы можем только согласиться: «Образ киевских зим и снега <…> надолго войдет в творчество Михаила Булгакова отсветом дома, покоя и тепла… пока с течением лет цвет снега — белый цвет — не начнет становиться для него символом небытия. И тогда в последней редакции романа “Мастер и Маргарита” перед Маргаритой, которую на протяжении всего действия сопровождали розы, вдруг окажутся неизвестно кем поставленные ландыши, цветок весенний, цветок благоуханный, но предупреждающе белый…» [13, с. 9]. И еще раз исследователь говорит о семантике образа ландышей у Булгакова: «Моя книга “Треугольник Воланда” тогда еще не вышла, и девочка, оставившая в моих руках цветы, не знала, что у Булгакова это знак обреченности и смерти…» [14].

Христианская традиция. Заметим, что часто именно ландыши служили основой букета, с которым идут молиться в церковь в Троицын день [11]. Существует поверье о Пресвятой Деве, что в «светлые лунные ночи, когда вся земля объята глубоким сном, Царица Небесная, окруженная венцом из блестящих, как серебро, ландышей, появляется иногда тем из счастливых смертных, которым готовит какую-нибудь нечаянную радость…» [11]. Существует и христианское сказание «о происхождении ландыша из горючих слез Пресвятой Богородицы, которые она проливала, стоя у креста распятого Сына. Горючие эти слезы падали крупными каплями на землю, и на месте их падения возникали чистые белые ландыши, которые, осыпавшись, превращались в красные, напоминавшие собою капли крови, плоды…» [11].

Т. Б. Васильева-Шальнева, опираясь на эти мифы, приходит к выводу, что «семантика страдания и “нечаянной радости” оказываются слитыми в образе ландыша воедино, что и позволяет этому образу органично (и потенциально многозначно) вписаться в сюжетную линию любви мастера и Маргариты» [15].

Вернемся к мифу. В Англии в Суссексе сложилось предание о бое святого Леонарда со страшным драконом Синь. Три дня и три ночи бились они, на четвертый день, с Божьей помощью, святой одолел «языческую погань». Сам при этом оказался изранен, «на местах борьбы можно было видеть следы истекшей из его ран крови. Но Господь отметил эти пятна пролитой святителем крови и освятил их, вырастив на их месте цветы непорочности и святости — ландыши» [11].

Итак, в христианской традиции ландыши являются символом святости. Эти цветы — свидетельство победы святости над греховностью, христианства над язычеством, жизни вечной над небытием. Особое внимание в контексте романа мы бы обратили на последние два предания. Они позволяют объяснить, кто и почему поставил букетик ландышей в доме мастера. В одной из своих статей мы выдвинули предположение, что на решение образа Маргариты и мотивов, связанных с пребыванием героини на Весеннем бале полнолуния, оказало влияние житие вмц. Марины (Маргариты) Антиохийской. По нашему мнению, булгаковская Маргарита — одна из ипостасей святой Маргариты, в этом качестве ее и приглашают на бал. Она достойно выдержала встречу-поединок с Воландом (драконом), который испытывал ее, при ее посредничестве были закрыты многие «счета» [1, с. 276, 277, 370]. В этом контексте ландыши — награда Воланда и признание им силы духа Маргариты.

С другой стороны, ландыши на столе могли появиться и по воле другого «ведомства» (с. 275). Исследователи соотносят образы мастера и Иешуа [16, 17, 18]. Образ же Иешуа создан под влиянием Библии, хотя о тождестве образов Иисуса и Иешуа речь в булгаковедении, как и у самого писателя, не

идет [17, 18]. Мастер не донес свой крест до конца, потому он не достоин света. Но он своим романом произнес слова истины, веры и милосердия, он много страдал — наградой ему стали ландыши.

Можно прочитать сцену и иначе. В ночь после гибели Иешуа Пилат смотрит на разлитое на полу вино, и оно напоминает ему кровь казненного. Во время евхаристии вино претворяется в кровь Христову. Можно сказать, что Пилат в ночь после казни, когда пьет вино, причащается кровью Иешуа. Маргарита пьет кровь предателей, превратившуюся в вино. Позже в подвальчик мастера вино, которое в ту памятную ночь пил, словно причащаясь, Пилат, принес Азазелло. Мастер и Маргарита пьют его, умирают, воскресают и преображаются. «Кровь Христова» так действует на них (отравляет, а потом воскрешает) потому, что оба ранее уже испили другое вино (на крови предателей — в случае Маргариты, неясного происхождения — в случае мастера) из рук Воланда и свиты [1, с. 266–267, 277]. Причастие кровью Христовой сначала убивает мастера и Маргариту, а потом воскрешает их для жизни вечной.

Тогда ландыши на столе подвала мастера — знак для героев, что им предстоит причастие по воле Иешуа (ведь, согласно мифу. ландыши выросли там, где пролилась кровь святого Леонарда).

Итак, образ ландышей в романе Булгакова, как почти всегда у этого писателя, многозначен. Именно совмещение биографического, литературного и мифологического подходов позволяют ощутить глубину этого отнюдь не проходного образа.

Подведем итоги. Образ ландышей, который встречается в романе только один раз, — не случайная деталь. Ландыши в романе Булгакова — полисемантический образ. Они символизируют истинный дом и семейные ценности; верную любовь и невозможность существовать без любимого; пробуждение страстности и нежности; духовность и жертвенность. Потому можно предположительно говорить об отражении в романе «Мастер и Маргарита» отдельных аспектов повести Н. Карамзина «Бедная Лиза», пьесы А. Н. Островского «Снегурочка», а также мифологической традиции. Доказательством важности в творчестве М. Булгакова образа ландышей служит и обращение к этому образу, наряду с другими знаковыми образами романа, поэтов, ориентирующихся в своих произведениях на «булгаковский миф» и на роман «Мастер и Маргарита».

Литература

1. Булгаков М. А. Мастер и Маргарита // Булгаков М. А. Собр. соч.: в 5 т. М.: Художественная литература, 1989–1990. Т. 5. 356 с.
2. Варламов А. Михаил Булгаков. М.: Молодая гвардия, 2008. 330 с.
3. Земская Е. А. Михаил Булгаков и его родные: Семейный портрет. М.: Языки славянской культуры, 2004. 241 с.
4. Фролова Ю. Ю. Поэтика романа А. Ф. Писемского «Тысяча душ» (Художественный синтез сентиментализма и реализма): автореферат дис. … канд. филол. наук. Воронеж, 2009. 20 с.
5. Карамзин Н. М. Бедная Лиза: Повести. М.: Советская Россия, 1985. 137 с.
6. Ганелин Ш. И. Очерки по истории средней школы в России второй половины XIX века. URL: http://sheba.spb.ru/shkola/pedagogika-shkola-1950.htm
7. Шарафадина К. И. Флористическая «загадка» А. Н. Островского, или Этноботаническая интерпретация «венка весны для Снегурочки» // Этноботаника: растения в языке и культуре / отв. ред. В. Б. Колосова, А. Б. Ипполитова. СПб.: Наука, 2010. С. 164–172.
8. Поздняева Т. Воланд и Маргарита. СПб.: Амфора, 2007. 170 с.
9. Кончаковский А. Библиотека Михаила Булгакова: реконструкция. Киев, 1997. 131 с.
10. Чудакова М. О. Библиотека М. Булгакова и круг его чтения // Встречи с книгой / отв. ред. Е. И. Осетров; сост. Ю. М. Акутин. М.: Книга, 1979. С. 250–258.
11. Золотницкий Н. Ф. Цветы в легендах и преданиях. URL: http://granina.narod.ru/library/zolotn/pred.htm
12. Шейнина Е. Я. Энциклопедия символов. М.; Харьков, 2003. 592 с.
13. Яновская Л. М. «Моя земля»!: Небольшая прогулка вместо предисловия // Булгаков М. Избранные произведения: в 2 т. Т. 1. Киев: Издательство художественной литературы «Дніпро», 1989. С. 3–12.
14. Яновская Л. М. Неэвклидова геометрия по Михаилу Булгакову, или Глава, в которой автор рассказывает о себе. URL: http://tpuh.narod.ru/yanovsk2.htm
15. Васильева-Шальнева Т. Б. Лейтмотивный образ цветка в романе М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита» // Современный музей как важный ресурс развития города и региона: тезисы Международной научно-практической конференции. Казань, 2005. С. 105–109.
16. Гаспаров Б. М. Из наблюдений над мотивной структурой романа М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита» // Гаспаров Б. М. Литературные лейтмотивы: Очерки по русской литературе XX века. М.: Наука; Издательская фирма «Восточная литература», 1993. С. 64–70.
17. Зеркалов А. Этика Михаила Булгакова. М.: Текст, 2004. 239 с.
18. Лесскис Г., Атарова К. Путеводитель по роману Михаила Булгакова «Мастер и Маргарита». М.: Радуга, 2007. 309 с.

DOI 10.25991/AE.2019.74.10.003
УДК 821.161.1

И. С. Урюпин
Урюпин Игорь Сергеевич — доктор филологических наук, профессор кафедры русской литературы XX–XXI веков, Московский педагогический государственный университет, isuryupin78@mail.ru, is.uryupin@mpgu.su

«О, БОГИ, БОГИ…»: ЯЗЫЧЕСКИЙ ПАНТЕОН В РОМАНЕ М. А. БУЛГАКОВА «МАСТЕР И МАРГАРИТА»*

В статье в широком историко-культурном контексте исследуется нравственно-психологическая и ментально-аксиологическая диалектика языческого и христианского начал в романе М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита». На материале окончательной и черновых редакций романа анализируется религиозно-философская концепция произведения, в котором писатель представил метаконфессиональную трактовку новозаветных событий, акцентируя внимание на сверхрациональном учении Иешуа Га-Ноцри, преодолевающем дискретность языческой морали; выявляется этико-онтологическая парадигма романа, включающая в себя эйдетическую оппозицию Бог / боги, приобретающую сюжетообразующий характер. Впервые в булгаковедении предпринимается попытка системно-целостного анализа языческого пантеона в разных редакциях романа «Мастер и Маргарита»; определяется идейно-содержательный, культурно-философский, риторико-стилистический, нарративный потенциал рефрена «О боги, боги» в художественной структуре произведения.
Ключевые слова: М. А. Булгаков, «Мастер и Маргарита», Бог, боги, языческий пантеон, диалектика язычества и христианства.

I. S. Uryupin
"OH, GODS, GODS …" THE PAGAN PANTHEON IN THE NOVEL BY M. A. BULGAKOV "MASTER AND MARGARITA"

In the article in a wide historical and cultural context the moral and psychological and axiological dialectics pagan is investigated and Christian there began in the novel by M. A. Bulgakov "Master and Margarita". On material final and draft editions of the novel the religious and philosophical concept of the work in which the writer presented metaconfessional interpretation of new and treasured events is analyzed, focusing attention on the superrational doctrine of YahshuahGa-Notsri overcoming discretization of pagan morals; the ethic and ontologic paradigm of the novel including the opposition Gods / gods gaining plot character comes to light. For the first time in a bulgakovedeniye an attempt of the system and complete analysis of a pagan pantheon in different editions of the novel "Master and Margarita" is made; ideological and substantial, cultural and philosophical, rhetorical and stylistic, narrative potential of a refrain "About gods, gods" in art structure of the work is defined.
Keywords: M. A. Bulgakov, "Master and Margarita", God, gods, pagan pantheon, dialectics of paganism and Christianity.

«Знаменитый пилатовский "рефрен": "О, боги мои"» [19, с. 5] из романа «Мастер и Маргарита», эксплицирующий этико-философскую концепцию произведения и восходящий, вероятно, к «часто напевавшейся писателем арии "Боги мои, молю вас…" из одной из любимейших его опер — "Аиды" Дж. Верди» [3, с. 191], не перестает волновать читателей и исследователей «закатного» романа М. А. Булгакова. Не одно десятилетие, по верному замечанию Е. А. Яблокова, ученые пытаются установить «буквальные» источники многочисленных аллюзий и реминисценций, проступающих, подобно амальгаме, в художественной «магме» романа, недооценив при этом те трансформации, которые происходят с «"привлеченным" культурно-историческим материалом» [19, с. 3]. «Коды» и «шифры» булгаковского романа, полигенетическая природа которого уже давно в литературоведении признается аксиомой и не требует специальных доказательств, продолжают вызывать интерес у гуманитарев-«конспирологов», ищущих тайный смысл едва ли не каждого слова, сказанного «мистическим писателем». Так, например, Б. В. Соколов уверяет, что все творчество М. А. Булгакова, насыщенное «традиционными мотивами мировой культуры», было «остроактуальным, затрагивающим самые болевые точки современной жизни» [16, с. 8], а значит — «в образах мировой культуры <…> оказываются зашифрованы самые современные политические события и деятели» [16, с. 6]. Нисколько не подвергая сомнению мысль об актуальности и злободневности творчества М. А. Булгакова, заметим, что все же не совсем справедливо сводить его исключительно к иносказаниям и прямолинейным аналогиям наподобие тех, которые проводит автор «альтернативного прочтения» романа «Мастер и Маргарита», указывающий на «Горького как прототип образа Мастера» [2, с. 103] или Л. Н. Толстого, «в личности которого угадывается прообраз Левия Матвея» [2, с. 325].

Булгаковские персонажи, ассоциативно и аллюзивно ёмкие, самоценны и самодостаточны. В художественном мире писателя, онтологически-много-

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

Copyright © 2019

мерном и эстетически-поливалентном, органично соединяются кажущиеся на первый взгляд несовместимыми друг с другом культуры, переплетаются в причудливом узоре различные стили и направления, ведь художник, утверждал А. З. Вулис, «черпал свои краски из разных источников, никогда не обрекая себя на один единственный тюбик»: «у Булгакова всякий образ отсюда, и оттуда, и еще оттуда, и отовсюду» [6, с. 7]. А потому даже ершалаимский пласт романа, «генетически» восходящий к новозаветной истории, не только не соотносится напрямую с каким-либо конкретным каноническим или апокрифическим Евангелием, но и не исчерпывается христианской традицией, к которой, между прочим, по мнению А. Кураева, вообще не следует возводить сюжет об Иешуа Га-Ноцри и Понтии Пилате: «главы, где действует Иешуа, нельзя называть “евангельскими”. Их верное название — “Пилатовы главы”» [11, с. 55], поскольку в них наряду с христианским миропониманием очень ярко передана психология и философия жизни римского наместника Иудеи, прокуратора-язычника.

Вся «историческая фреска» романа «Мастер и Маргарита» представляет собой «античное полотно» [15, с. 221], в котором неразрывно переплетаются христианские и языческиеидеи, мотивы, образы.В эллинистически-римскую эпоху, названную К. Ясперсом «осевым временем» [21, с. 32], когда явился Сын Божий, язычество и христианство в своем диалектическом противостоянии друг другусошлось в одну точку — точку бифуркации, «ось мировой истории» [21, с. 32], с которой и начался путь человечества к нравственному Абсолюту, на протяжении веков принимавшему разные формы. Это дало повод булгаковскому теоретику научного атеизма Михаилу Александровичу Берлиозу, председателю МАССОЛИТа и редактору толстого художественного журнала, «человеку начитанному» [4, т. 9, с. 158], знакомому с трудами древних историков, апеллирующему к авторитетам Филона Александрийского, Иосифа Флавия и Тацита, утверждать, что христианство в своей догматической, сущностно-содержательной основе опиралось на тысячелетний опыт язычества, аккумулируя и трансформируя на новом витке духовной спирали различные элементы древнейших культов и культур. «Нет ни одной восточной религии», — говорил Берлиоз молодому поэту Ивану Бездомному, сочинившему антирелигиозную поэму о Христе, — «в которой, как правило, непорочная дева не произвела бы на свет бога. И христиане, не выдумав ничего нового, точно так же создали своего Иисуса, которого на самом деле никогда не было в живых» [4, т. 9, с. 158].

Атеистический пафос «образованного редактора» [4, т. 9, с. 162] во многом совпадал с идеологическими установками А. В. Луначарского, который в своих популярных лекциях по истории религии, прочитанных в 1918 году в Петрограде на курсах инструкторов политпросветработы и трижды переиздававшихся в 1920-е годы, доказывал типологическую связь христианства с языческими верованиями Востока и Запада, сакрализовавшими одни и те же сюжеты и освещавшими одни и те же реально-бытовые и ирреально-бытийные ситуации: «Представление, что Христос произошел от девы, является чрезвычайно распространенным у разных народов представлением об их пророках. Когда говорится в легендах, что такой-то человек — сын божий, то это понимается в том смысле, что бог сочетался браком с некоей девушкой и от этого брака вырос богатырь. Это мы встречаем всюду: и в наших былинах, в персидских, индусских, германских, греческих сказаниях, — всюду мы встречаем это указание на происхождение от бога. Это же представление было и в таких легендах, как легенды о Будде, о Кришне, которые рождены богом от земной девушки» [12, с. 171].

В третьей редакции романа «Мастер и Маргарита» (1932–1934), обнаруживающей очевидное знакомство М. А. Булгакова с полемическими работами А. В. Луначарского, в том числе со стенограммой его диспута с обновленческим митрополитом А. Введенским на тему «Личность Христа в современной науке и литературе (Об “Иисусе” Анри Барбюса)», Берлиоз приводит немало конкретных примеров рождения бога от «непорочной девы»: «Разве в Египте Изида не родила Горуса? А Будда в Индии? Да, наконец, в Греции Афина-Паллада — Аполлона?» [4, т. 6, с. 525]. Е. М. Ярославский, председатель Союза воинствующих безбожников, в 1920–1930-х годах бывший главным редактором газеты, а затем и журнала «Безбожник», в своей книге «Как родятся, живут и умирают боги и богини» подробно разбирает примеры «богорождений», о которых напоминал Ивану Бездомному Михаил Берлиоз: «Исида, египетская богиня плодородия, по верованиям египтян, родила непорочным зачатием солнечного бога Гора. Изображения Исиды [и Гора] в виде статуэток были распространены в древности по всему побережью Средиземного моря и по всему Востоку. Они частично послужили образцом для христианских сочинителей-евангелистов» [20, с. 45–46]; «В рассказах о Будде, по преданиям, родившемся от матери Майи (лет за 500 до возникновения христианства), тоже много сходного с рассказом о рождении Христа. Он, как рассказывают [легенды], до рождения жил на небе. Чтобы освободить все живые существа от страдания и смерти, он решил воплотиться через женщину. Обозрев вселенную, он увидел непорочную деву Майю и избрал ее» [20, с. 47]; «при раскопках древних Афин, среди остатков древностей в Карфагене, на Кипре, в Ассирии тоже найдены изображения богоматери с младенцем на руках» [20, с. 46], среди них и Афродита-Венера, и Афина-Минерва, и многие другие богини. «Берлиоз не просто повторяет общие места агитпропа», он, по замечанию Н. А. Дождиковой, «транслирует тот новый, научный подход к решению “проблемы Христа”» [9], который в 1920–1930-е годы внушался советскому обществу атеистической пропагандой:

«Иисуса-то этого, как личности, вовсе не существовало на свете», «все рассказы о нем — простые выдумки, самый обыкновенный миф» [4, т. 9, с. 158].

Мифологическая школа в христологии, заявившая о себе в эпоху Просвещения в трудах Ж.-Ф. Дюпюи и К. Ф. де Вольнея, достигшая своего расцвета в теологических изысканиях Д. Ф. Штрауса, в булгаковском романе находит своего догматического приверженца и адепта в лице Берлиоза, воспринимающего религию как форму донаучного миропознания, отражающегося в легендах и сказках.На этом акцентировал внимание таинственного иностранца редактор советского литературного журнала: «большинство нашего населения сознательно и давно перестало верить сказкам о боге» [4, т. 9, с. 161]; «мы не встречаем надобности в этой гипотезе» [4, т. 6, с. 526], — резонировал Берлиоз в третьей редакции романа. Председатель МАССОЛИТа нисколько не сомневается в том, что евангельский Иисус — сказочный персонаж, подобный «культурным героям» фольклора, совершавшим «полезные для человека поступки» [13, с. 9], а потому Иван Бездомный напрасно «очертил» «главное действующее лицо своей поэмы, то есть Иисуса, очень черными красками» [4, т. 9, с. 158]. В своей рационалистической «проповеди» атеизма («мы — атеисты» [4, т. 9., с. 161]) Берлиоз делает «главный упор» на ординарности Иисуса Назарянина как одного из многочисленных мифологических героев древности. Христос для него ничем не отличается от других языческих богов, которым на протяжении веков поклонялись народы мира: «еще до Иисуса родился целый ряд сынов божиих, как, скажем, фригийский Аттис, коротко же говоря, ни один из них не рождался и никого не было, в том числе и Иисуса» [4, т. 9, с. 160]. Из ученого монолога редактора «поэт узнавал все больше и больше интересного и полезного и про египетского Озириса, благостного бога и сына Неба и Земли, и про финикийского бога Фаммуза, и про Мардука, и даже про менее известного грозного бога Вицлипуцли, которого весьма почитали некогда ацтеки в Мексике» [4, т. 9, с. 159] и «лепили из теста» его фигурку. Между прочим, «Уицилопочтли, бог мексиканских индейцев (в Америке), тоже, по рассказам, чудесно зачат был девой» [20, с. 51], — подчеркивал Е. М. Ярославский.

Убеждая Бездомного в том, что все боги, будучи аберрацией человеческого рассудка, формой самоидентификации личности, есть не что иное, как проекция внутреннего мира на мир внешний, Берлиоз «забирался в дебри» [4, т. 9., с. 159] рационализма, один из идеологов которого Л. Фейербах в своей книге «Сущность христианства» прямо отождествлял Бога и сознание человека: «Бог есть зеркало человека» [17, с. 75]. В этом зеркале отражается и преображается реальность, расщепляющаяся на сверхреальные, фантомные образы, получающие свое самостоятельное бытие. В третьей редакции романа «Мастер и Маргарита» писатель показал сам процесс воплощения, материализации этих образов-идей: «Соткался в воздухе, который стал по счастью немного свежеть, над Прудом египетский бог Озирис, и вавилонский Таммуз, появился пророк Иезикииль, а за Таммузом — Мардук, а уж за этим совсем странный и сделанный к тому же из теста божок Вицлипуцли» [4, т. 6, с. 524]. В окончательном варианте романа «явления» языческих богов на Патриарших прудах нет, они остались лишь в воображении Ивана Бездомного, взволнованного «просветительской» лекцией Берлиоза, нет и упоминания пророка Иезикииля, не имеющего никакого отношения к языческому пантеону древних цивилизаций. И это не случайно. В художественной структуре романа языческие боги занимают особое место и вместе с монотеистической идеей христианского Бога образуют духовно-философскую систему координат, в которую вписываются все герои произведения, по своей сути тяготеющие к христианскому или языческому мироощущению.

В «древних» главах «Мастера и Маргариты», сосредоточивших оригинальную, метаконфессиональную трактовку новозаветных событий, М. А. Булгаков представил нравственно-психологическую и религиозно-аксиологическую диалектику христианства и язычества, Бога и богов в культурно-конвенциональном сознании человечества. Прокуратор Понтий Пилат, призванный блюсти в Иудее римское право, является выразителем политеистического взгляда на мир, сквозь призму которого воспринимает сверхрациональное учение о добре и правде, проповедуемое «бродячим философом», преодолевающим своей поистине вселенской любовью рассудочную дискретность языческой морали.

> « —Иешуа Га-Ноцри, веришь ли ты в каких-нибудь богов?
>
> — Бог один, — ответил Иешуа, — в него я верю» [4, т. 9, с. 180].
>
> В третьей редакции романа ответ арестанта — «Я верю в Бога» [4, т. 6, с. 610] — звучит как своего рода декларация символа веры, ведь дискурсивное значение концепта веры «отражает исконный христианский стереотип — воспринимать веру в Бога прежде всего как чувство любви» [5, с. 381–382].

Для подследственного из Гамалы, убежденного в том, что «рухнет храм старой веры и создастся новый храм истины» [4, т. 9, с. 172–173], было очевидно крушение ветхозаветной этической парадигмы с ее безблагодатными принципами «ока за око, зуб за зуб» [Левит, 24: 20], провозглашенными во всех древнейших кодексах — от сводов законов Хаммурапи и иудейского Талмуда до римского Lex taliōnis («Закона равного [возмездия]»). Иешуа Га-Ноцри, утверждая любовь к Богу и ближнему как нравственный Абсолют, несет в мирИстину, которую невозможно познать разумом («головой») и которую по божественной благодати воспринимает только сердце. «Что такое истина?» [4, т. 9, с. 173], — вопрошал игемон бродягу. «И тут прокуратор подумал: “О, боги мои! Я спрашиваю его о чем-то ненужном на суде…”» [4, т. 9, с. 173]. А в третьей редакции

романа Пилат подумал: "“О, боги мои, какую нелепость я говорю”» [4, т. 6, с. 606].

Апелляция Понтия Пилата к богам больше, чем риторический прием или психологическая, бессознательно-автоматическая защита от воздействия внешнего мира с его иррациональностью и алогичностью, это, скорее, упрек в богооставленности, перерастающий в богоборчество. Чувствуя свое бессилие и невозможность изменить сложившиеся обстоятельства, проявляя малодушие и трусость в отстаивании правды и справедливости, прокуратор пеняет отнюдь не на себя, а на богов и на обожествляемого им императора Тиверия («Да пошлют ему боги долгую жизнь…» [4, т. 9, с. 435]). «О боги, боги, за что вы наказываете меня?» [4, т. 9, с. 168] — сетует «всадник Золотое Копье», вынужденный принять решение, противоречащее голосу его совести.

«О, боги, боги! Или ты думаешь, что я готов занять твое место?» [4, т. 9, с. 180]— в отчаянии, с искаженной судорогой лицом, говорил на допросе Иешуа прокуратор. В ранней редакции «Мастера и Маргариты» Пилат, сочувствующий Га-Ноцри, вдруг обратил внимание на «обезображенное лицо арестанта и подумал: “Боги, какая улыбка!”» [4, т. 6, с. 609]. Это была улыбка доброго человека, просветленного Истиной, которую прокуратору-рационалисту, не желавшему прислушаться к своему вещему сердцу, мешал постичь / осознать его ограниченный разум: «Мой ум не служит мне больше…» [4, т. 9, с. 173]. А потому игемону оказывается не доступен глубинный смысл ответа Иешуа Га-Ноцри на вопрос об истине: «Истина прежде всего в том, что у тебя болит голова, и болит так сильно, что ты малодушно помышляешь о смерти» [4, т. 9, с. 173].

За простой констатацией головной боли Пилата проступает великая мудрость христианского учения, которое не от мира сего, а значит — ничто мирское, рациональное не может объяснить тайну любви, открывающуюся лишь человеческому сердцу. Для зажатого в тиски разума Понтия Пилата, оказавшегося в вечности прикованным к тяжелому каменному креслу, до конца так и остался не постижим духовный подвиг Га-Ноцри: «Боги, боги <…> какая пошлая казнь!» [4, т. 9, с. 521]. Уповая во всем на своих богов, а по сути — идолов рационализма, близких и понятных для укорененного на земле, в материально-вещественном мире человека, прокуратор допустил свою самую главную ошибку — он не разгадал / не почувствовал в Иешуа Га-Ноцри Бога, своей смертью / казнью поправшего смерть / казнь:

> «— ведь ее не было! Молю тебя, скажи, не было?
> — Ну, конечно, не было, — отвечает хриплым голосом спутник, — это тебе померещилось.
> — И ты можешь поклясться в этом? — заискивающе просит человек в плаще.
> — Клянусь, — отвечает спутник, и глаза его почему-то улыбаются» [4, т. 9, с. 521–522].

В отличие от иконографической традиции изображения Христа в Православии как грозного Судии мира, сурового и печального или же кроткого и нежного, булгаковский образ Иешуа и в ранних редакциях, и в окончательном варианте текста преисполнен внутреннего света, который излучает его улыбка (он «все время улыбался какой-то растерянной улыбкой» [4, т. 9, с. 437]). Отвергая смех как языческую стихию телесности, «христианство проповедует “духовную радость”, которая проявляется в улыбке» [8, с. 66]. А. Мень, рассуждая о «человечестве Иисуса», утверждал, что «семьдесят процентов притч» Спасителя «должны были быть произнесены и услышаны с улыбкой» [14, с. 141]. Улыбка не сходит с лица Иешуа Га-Ноцри даже в самый напряженный момент допроса прокуратора, когда тот, чувствуя свою полную власть над «бродячим философом», грозится перерезать волосок, на котором висит его жизнь: «И в этом ты ошибаешься, — светло улыбаясь и заслоняясь рукой от солнца, возразил арестант, — согласись, что перерезать волосок уж наверно может лишь тот, кто подвесил?» [4, т. 9, с. 175]. Для Га-Ноцри, проповедующего учение о действенной силе Добра и Правды, непреложность нравственных законов абсолютизировалась в вере в Бога, волю которого он смиренно исполнял всей своей жизнью; для прокуратора Пилата, творящего произвол, утверждение своеволия и относительности человеческой морали санкционировалось верой в богов.

Бог и боги в романе М. А. Булгакова выступают эйдетическими маркерами этико-философской концепции произведения, парадоксально соединяющей и переплавляющей в единый мирообраз диаметрально противоположные аксиологические системы. В художественной структуре «Мастера и Маргариты» языческое начало сосуществует с христианским, поскольку советское бытие 1920–1930-х годов при всем его внешнем атеистическом пафосе в своей глубинной основе оказывалось скорее языческим. Элементы языческой культуры, языческого мироощущения в гротескно-трансформированном виденаполняют московские сатирические главы романа, проникая даже в сферу авторского сознания. Не без иронии произнесенная повествователем ремаркамольба «О боги, боги мои, яду мне, яду!..» [4, т. 9, с. 207], передающая отчаяние истинного художника, вытесненного из искусства псевдо-литераторами наподобие Павианова и Богохульского, паразитирующими на ниве творчества, только подтверждает это. Даже Иван Бездомный в финале романа, отказавшись от своего «поэтического» прошлого и став «сотрудником Института истории и философии, профессором Иваном Николаевичем Понырevым» [4, т. 9, с. 519], пережив эмоциональное потрясение, которое произвела на него когда-то казнь Иешуа Га-Ноцри, но так и не сделавшись настоящим христианином, в весеннее праздничное полнолуние, терзаемый загадочными видениями, «начинает шептать»: «Боги, боги!» [4, т. 9, с. 520].

Эти сакральные слова, как заклинание, повторяет Иван Николаевич, наблюдая за Николаем Ива-

новичем, «еще одной жертвой луны», устремляющимся в ночной сад будто бы подышать воздухом: «О, боги, как он лжет! <…> вовсе не воздух влечет его в сад, он что-то видит в это весеннее полнолуние на луне и в саду, в высоте. Ах, дорого бы я дал, чтобы проникнуть в его тайну, чтобы знать, какую такую Венеру он утратил и теперь бесплодно шарит руками в воздухе, ловит ее?» [4, т. 9, с. 521]. «Венера! Венера!» [4, т. 9, с. 520], — бормотал Николай Иванович, вспоминая домработницу Маргариты красавицу Наташу, которую он с восхищением называл «богиней» [4, т. 9, с. 378]. Имя римской богини любви и красоты в античности первоначально являло собой «персонификацию абстрактного понятия "милость богов" (venia)» [18, с. 229]. Это же самое значение — «милость Божия» [7, с. 159]— имеет древнееврейское имя Иоанн, ставшее в России едва ли не самым распространенным и культурно значимым, ведь в имени сконцентрирован глубинный нравственно-психологический потенциал человека, его духовная программа. «В характере Ивана, — как утверждают авторы «Словаря имен», — сочетаются сила и слабость, добро и коварство, душевная открытость и хитроватость, нежность и ярость» [7, с. 160] — все то, что и составляет сущность типичного русского человека, его драму и его тайну.

В «мифологическом» сюжете романа «милость богов» / «милость Божия» связывает Николая Ивановича и Ивана Николаевича, двух совершенно разных на первый взгляд персонажей, имена которых далеко не случайно контаминируются друг с другом, актуализируя важную «содержательно-концептуальную и подтекстовую информацию произведения» [1, с. 10]. Е. Ю. Колышева заметила, что в художественном мире М. А. Булгакова одним из ключевых и идейно-значимых типов героев оказывается «бессмертный гражданин Иван Иваныч Иванов», растворившийся «в других персонажах, проникнув частичкой либо в имя, либо в отчество» [10, с. 206]. К этому типу, без сомнения, принадлежат и Иван Николаевич, и Николай Иванович, каждый их которых восходит к фольклорному образу русского Ивана. Эволюция / инволюция этого образа, принимавшего черты простака, дурака, обывателя и т. д., волновала писателя на протяжении всего творческого пути — от ранних сатирических рассказов и фельетонов до «закатного романа». В отличие от Николая Ивановича, живущего в мире плотских страстей и иллюзий, образ Ивана Бездомного являет собой сложнейшую диалектику духовного преображения человека, познавшего свет христианского учения, но не сумевшего преодолеть своей языческой ограниченности, а потому и не дописавшего завещанный ему мастером роман-благовестие.

Мифосуггестивный потенциал «Мастера и Маргариты», вбирающий в себя духовно-религиозный опыт человечества, творчески-конденсированный и преосуществленный, оказался в полной мере реализован и в романе мастера, и в романе о мастере. Московское и ершалаимское пространство пронизано знаками и символами языческой и христианской культуры одновременно, образующими особую «семиосферу», в которую вовлечены все герои произведения, в своем нравственном поиске уповающие на Бога или богов, даже если и не верят в их существование.

Литература

1. Багирова Е.П. Эволюция антропонимикона в текстах разных редакций романа М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита». Автореферат дисс… к. филол. наук. — Тюмень, 2004. — 21 с.
2. Барков А. Н. Метла Маргариты. Ключи к роману Булгакова. — М.: ООО «ТД Алгоритм», 2016. —384 с.
3. Белобровцева И., Кульюс С. Роман М. Булгакова «Мастер и Маргарита». Комментарий. — М.: Книжный Клуб 36.6, 2007. — 496 с.
4. Булгаков М. А. Собр. соч.: в 10 т. — М.: Голос, 1999. — Т. 6. Кабала святош. Пьесы. Роман. — 720 с.; Т. 9. Мастер и Маргарита. — 608 с.
5. Бурцев В. А. Символ веры как дискурсивный текст // Собор. Альманах религиоведения. — Выпуск 7. — Елец: ЕГУ им. И. А. Бунина, 2008. — С. 377–391.
6. Вулис А. З. Архивный детектив // Паршин Л. К. Чертовщина в Американском посольстве в Москве, или 13 загадок Михаила Булгакова. — М.: Книжная палата, 1991. — С. 5–10.
7. Грушко Е. А., Медведев Ю. М. Словарь имен. — Нижний Новгород: «Русский купец» и «Братья славяне», 1996. — 656 с.
8. Гуренкова Ю. В. Смех в христианской системе ценностей // Культура. Духовность. Общество. — Новосибирск, 2015. — № 19. — С. 63–69.
9. Дождикова Н. А. Чем был недоволен Берлиоз? О романе М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита» и «проблеме Христа» // Нева. — 2009. — № 7. — С. 215–228 (http://www.zh-zal.ru/neva/2009/7/do28.html)
10. Колышева Е. Ю. «Бессмертный гражданин Иван Иваныч Иванов» в творчестве М. А. Булгакова // Филологическая наука в XXI века: взгляд молодых. — М. — Ярославль: МПГУ-Ремдер, 2004. — С. 203–206.
11. Кураев А. «Мастер и Маргарита»: за Христа или против? — М.: Изд. Совет Русской Православной Церкви, 2006. — 176 с.
12. Луначарский А. В. Об атеизме и религии (Лекции, статьи, письма и другие материалы). — М.: Мысль, 1972. — 508 с.
13. Мелетинский Е. М. Герой волшебной сказки. Происхождение образа. — М. — СПб.: Академия Исследований Культуры; Традиция, 2005. — 240 с.
14. Мень А. О Христе и Церкви. Беседы и лекция. — М.: Храм святых бессребреников Космы и Дамиана в Шубине, 2002. — 192 с.
15. Новиков В. В. Михаил Булгаков — художник. — М.: Московский рабочий, 1996. —357 с.
16. Соколов Б. В. Расшифрованный Булгаков. Тайны «Мастера и Маргариты». — М.: Яуза, Эксмо, 2006. — 608 с.
17. Фейербах Л. Сочинения: В 2 т. Т. 2. — М.: Наука, 1995. — 425 с.
18. Штаерман Е. М. Венера // Мифы народов мира. Энциклопедия: В 2-х т. — М.: Рос.энциклопедия, 1994. — Т. 1. А-К. — С. 229–232.
19. Яблоков Е. А. «Я — часть той силы…» (этическая проблематика романа М. Булгакова «Мастер и Маргарита» // Русская литература. — 1988. — № 2. — С. 3–31.
20. Ярославский Е. М. Как родятся, живут и умирают боги и богини. — М.: Советская Россия, 1959. —230 с.
21. Ясперс К. Смысл и назначение истории. — М.: Политиздат, 1991. —527 с.

DOI 10.25991/AE.2019.82.16.004
УДК 37 (091)

Л. В. Гурленова, Б. А. Данилов
Гурленова Людмила Викторовна — доктор филологических наук, профессор,
Сыктывкарский государственный университет имени Питирима Сорокина
Данилов Борис Анатольевич — аспирант,
Сыктывкарский государственный университет имени Питирима Сорокина

РЕФЛЕКСИЯ НА СОВЕТСКИЙ ДИСКУРС (М. БУЛГАКОВ И В. СОРОКИН)

В статье проводится сопоставительный анализ творческого пути М. Булгакова и В. Сорокина в контексте этапов советской эпохи. Исследуется рефлексия писателей на советский дискурс в таких аспектах, как влияние советского образа жизни на человека и общество, художественные и научные идеи эпохи и отражение этого в произведениях, др. К исследованию привлекаются многочисленные художественные тексты писателей (М. Булгаков: рассказы и повести, роман «Мастер и Маргарита», В. Сорокин: прозаические и драматургические произведения «Норма», «Очередь», «Дети Розенталя», др.). Проведенное исследование позволяет сделать вывод о том, что критическое восприятие советской эпохи моделировало в творчестве писателей схожие идейно-художественные решения при сохранении ярко выраженной индивидуальности каждого.
Ключевые слова: идеологическая система, рефлексия, советский дискурс, художественный эксперимент, повествовательная тактика.

L. V. Gurlenova, B. A. Danilov
REFLECTION ON SOVIET DISCOURSE (M. BULGAKOV AND V. SOROKIN)

In this article comparative analysis of M. Bulgakov`s and V. Sorokin`s creative way in the context of the stages of the Soviet era is carried out. Writers` reflection on soviet discourse is investigated with such aspects as influence of the Soviet existence on man and society, artistic and scientific ideas and reflection of it in their works and others. Numerous fictions of writers attracted to the study (M. Bulgakov: short novel and novellas, novel “The Master and Margarita”, V. Sorokin: prose and dramatic works “The Norm”, “The Queue”, “The Children of Rosenthal” and others). The study allows us to conclude that the critical perception of the Soviet era modeled in the work of writers similar ideological and artistic solutions while maintaining a pronounced individuality of each.
Keywords: ideological system, reflection, Soviet discourse, artistic experiment, narrative tactics.

Писательское наследие таких авторов, как М. А. Булгаков и В. Г. Сорокин, на первый взгляд, имеет мало общего в предмете изображения и художественных решениях. Названные писатели представляют разные исторические эпохи страны, разные литературные направления, однако при более пристальном рассмотрении между ними обнаруживаются многие точки схождения, объясняющиеся типологическим характером объекта изображения и художественных решений. Общее проявляется в отображении в их произведениях схожих культурно-общественных явлений эпохи, а также в формах авторской рефлексии и, в конечном итоге, в характере мировосприятия этих писателей.

Сопоставляя движение их творческого пути, можно сделать ряд интересных наблюдений:

1. Булгаков и Сорокин начали свое писательское творчество как авторы критической направленности, что выразилось у Булгакова в форме фельетонов и юморесок, а у Сорокина в форме соц-артовских текстов.

2. У обоих авторов особое место в творчестве занимает драматургия, культура театра. Увлечение драматургией способствовало формированию и развитию в их творчестве мотивов, тем, тактик повествования, которые в дальнейшем стали структурно-образующими в творчестве писателей. Таким образом, театр как площадка для реализации драматургического текста стал подспорьем для творческого развития, реализации эксперимента в области прозаической формы текста, что в итоге вывела писателей на другой уровень художественного мастерства.

3. Авторская рефлексия на окружающую действительность формировалась сквозь призму схожих для их времени культурно-интеллектуальных представлений о мире и искусстве слова.

4. Оба писателя под влиянием эпохи проявили интерес к теме научного эксперимента и его влияния на устройство общества, что способствовало появлению в их творчестве типажа ученого; оба остро поставили вопрос об ответственности научной и творческой интеллигенции перед обществом.

5. М. Булгаков и В. Сорокин попытались понять актуальные явления общественной жизни через призму исторического представления, что выразилось в повествовательной тактике совмещения или сопоставления различных временных пластов истории. Оба автора, например, связали в фантастической форме современную им эпоху с фигурой Ивана Грозного.

6. Негативное восприятие действительности писателями во многом объясняется осознанием ими порочности природы общества. Данное восприятие отображено в текстах авторов, где превалирующим является деструктивная, негативная сторона человеческого существования. В попытке рассмотреть,

изучить данную сторону явления авторы обращаются в своем творчестве к теме зла как к источнику и связующему звену человеческого существования. Булгаков и Сорокин по-разному подходят к ее рассмотрению, обращаясь к разным ее проявлениям, например: зло — как насилие у Сорокина, зло — как инфернальная сущность у Булгакова. Оба автора приходят к постановке вопросов метафизического характера о сути существования.

Перечисленные выше типологические схождения не просто встречаются в текстах авторов, но появляются в них в относительно схожей хронологической последовательности, в зависимости от перехода от одного творческого этапа к другому. Как правило, они проявляются в содержательном наполнении текстов, особенно в моменты негативного, недоумевающего восприятия героем или читателем абсурдистской жестокости, которая разворачивается в повествовании.

Объяснение схожести столь формально различных авторов можно найти в объекте их интереса — окружающей советской действительности. Во многом время, в котором жили авторы, оказывается в их текстах на удивление схожим по своему характеру. М. А. Булгаков жил в не самое простое время в жизни страны, и писательская деятельность для доктора Булгакова, справедливо предположить, была средством постижения, осознания мира, который его окружал, в том числе средством для вполне естественного стремления понять себя в этом мире. Для молодого писателя В. Сорокина это стремление было актуально не менее, только вызвано было уже другим импульсом, а именно — творческого преобразования, концептуалистского, одновременно ироничного, понимания действительности. Тем не менее, в случае Сорокина этот импульс был естественным порождением эпохи «застоя», долго накапливавшейся реакции на идеологический контроль государства над культурной и общественной жизнью страны. В дальнейшем писатель постмодернист Сорокин стал писателем метафизической ориентации, что неоднократно давал понять в своих интервью. Подобное понимание автора постепенно формируется в научной и критической среде, что иллюстрирует беседа А. Гениса с литературоведом М. Липовецким «Сорокин: мастер русской метафизики» [8].

Схожесть общественно-политической ситуации в стране начала и конца 20 века сформировала схожие условия для творческого развития авторов.

Булгаков жил в непростое время, материалом его текстов были явления, порожденные этой эпохой. Аналогичное можно увидеть в творчестве В. Сорокина по причине схожести историко-культурного контекста эпохи: крушение страны, активное развитие массовой культуры. Отражение эпохи реализовалось в негативных по авторскому умонастроению текстах с преобладанием фантасмагорического по своему характеру повествования, объясняющемуся болезненным пониманием окружающей действительности — советского общежития.

Под советским общежитием подразумевается советская действительность как социокультурный феномен, как некая точка схождения процессов, характерных для эпохи. Данный феномен неоднороден во времени и пространстве, т. к. писатели жили в различные его периоды. Однако вызывает интерес схожесть названного явления у Булгакова и Сорокина в связи с тем, что данный феномен представлен в их творчестве в историческом движении — в начале своего становления и в момент его постепенного и окончательного завершения.

Этап в творчестве М. Булгакова, связанный с созданием «Мастера и Маргариты», отобразил в тексте романа эпоху НЭПа — политику использования элементов рыночной экономики в формировавшемся тогда советском обществе. Раннее творчество В. Сорокина, реализованное в таких текстах, как «Очередь», «Норма», «Первый субботник» [5], совпало со временем формирования эпохи Перестройки, когда в стране постепенно вводили элементы рыночной экономики, тем самым способствуя изменениям в культурной жизни общества. Данное схождение связано с началом и концом советского времени, тем не менее оно свидетельствует о наличии характерных для разных эпох схожих нервных узлов и проблем, что объясняет наличие некоторого общего в художественной картине мира разных авторов.

Важным общим моментом в творчестве М. Булгакова и В. Сорокина является отображение в произведениях существования человека и общества под воздействием советской системы. Под советской системой подразумевается власть идеологического, бюрократического аппарата, определяющего законы существования общества. Реальность в текстах писателей зачастую воспроизводится в изображении физиологического аспекта существования персонажей — через внимание к физиологическим особенностям и потребностям человека, а затем, в более широком плане — в изображении устройства бытовой стороны жизни советского общежития. Система проявляется через такие аспекты, как цензура, диктат и контроль государства и идеологической пропаганды над жизнью страны. Следует отметить наличие внимания Булгакова и Сорокина к ритуальному характеру советской жизни (М. Булгаков «Собачье сердце» [7], В. Сорокин «Первый субботник» [5]. Таким образом, Булгаков и Сорокин выявляют свойства окружающей действительности через рассмотрение взаимодействия реальности и системы.

Одной из тактик выявления качественных характеристик окружающей действительности у обоих авторов является характерное для модернистской и постмодернистской парадигмы в литературе активное создание текстовой реальности с помощью аллюзий и реминисценций к другим текстам литературы. В произведениях М. Булгакова такая тактика хоть и не была для него универсальной, но, проявившись в таком раннем тексте, как «Похождения Чичикова» [7], она начала развиваться и стала

одной из основополагающих в таком произведении М. А. Булгакова, как «Мастер и Маргарита». В творчестве В. Сорокина на протяжении всех его этапов данная тактика стала центрообразующей в повествовании, что объясняется двумя обстоятельствами: постмодернистской природой его творчества и пониманием советского общежития как некоего культурного феномена, симулякра, образованного идеологическим, и в частности, литературным дискурсом. В итоге, в процессе развития писательского пути авторов данная повествовательная тактика приобрела иное качественное основание, трансформировавшись в принцип отображения мира — формирование текстовой реальности по принципу историко-временной взаимосвязанности. Примером подобной трансформации являются тексты М. Булгакова «Иван Васильевич» [7], «Мастер и Маргарита» [2] и тексты В. Сорокина «День Опричника», «Метель», «Голубое Сало» и т. д. [5].

Как отмечалось выше, оба автора начинали как писатели критической направленности, осознававшие действительность как дисгармоничное явление. Раннее творчество М. Булгакова повествует о герое, дезориентировавшемся перед абсурдистской жестокостью окружающей реальности («Записки юного врача», «Морфий», «Записки на манжетах», «Театральный роман» и др. [8]). Зачастую они автобиографичны, характер понимания героями произведений происходящего свидетельствует о наличии метафизического спектра восприятия действительности и авторским сознанием («Дьяволиада» [7], «Мастер и Маргарита» [2]).

Ранние тексты Сорокина, как в целом и все его творчество, отражают отсутствие серьезного авторского внимания к личности героя, но демонстрируют интерес к организации советского общежития, являющегося порождением советской системы; персонажи Сорокина имеют схематический, номинально-дискурсивный характер. Сорокина как писателя занимают явления, которые порождает советское общежитие, специфика его особенностей. Уже в заголовках таких текстов, как «Очередь», «Норма», можно увидеть вопрос, который задает себе автор: что такое очередь? Что такое норма? При этом сами эти вопросы имеют табуированный, сакральный статус: вопросы, которые нельзя задавать и на которые персонажам нельзя ответить[1]. Очередь трактуется автором как естественная самоорганизующаяся материя советского общества, а норма — как инструмент табуирования, воздействия тотального контроля и насилия над личностью. В этом стремлении понять и охарактеризовать закономерности советского общежития Сорокин с Булгаковым пересекаются.

На более зрелом этапе своего творчества М. А. Булгаков создает тексты фантастическо-утопического характера, такие как «Роковые яйца», «Собачье сердце» и др., где на передний план выходит тема общественно-научного эксперимента, фигура ученого и последствия его «научных» опытов. Данные произведения были написаны в то время, когда в советской литературе активно стало развиваться научно-фантастическое направление, участники которого поставили задачу оценить, в том числе критически, окружающую реальность как результат развития идей Октябрьской Революции, выражающих пафос научно-технического прогресса. Вследствие этого тема научного эксперимента приобрела актуальность. По «иронии судьбы» в творчестве В. Сорокина после развала Советского Союза данная тема также вышла на передний план, развивалась в рамках соц-артовского иронического пафоса. Например, в драматургии Сорокина, в которой встречаются наименования и пьеса и антипьеса (жанровая форма, лишь формально сохраняющая художественные особенности пьесы), одной из ведущих становится тема эксперимента по созданию нового человека, новой реальности («Юбилей», «Дети Розенталя» и др.). Не зря же сборник его драматургических текстов называется «Капитал»: как выражение иронии по поводу идей создания светлого будущего с помощью научно-технического развития. На первый взгляд, авторские оценки этой темы у Сорокина и Булгакова различны, но оба автора критически подходят к ее рассмотрению, не уходя в свойственный советской литературе оптимизм. В итоге они выявляют негативные явления и тенденции, существующие в самой социальной реальности, которые невозможно устранить никаким научным экспериментом, более того, можно лишь ухудшить ситуацию.

Актуализация этой темы у В. Сорокина совпала с развалом Советского Союза, тем самым подводя итоги развития темы научного эксперимента в советской литературе, в том числе и в творчестве М. А. Булгакова. Булгаков и Сорокин находят схожие способы отображения процессов, происходящих в действительности. В творчестве Сорокина характер реализации данной темы можно оценить как соц-артовскую реакцию на произошедшее с «советским общежитием», но, с другой стороны, в своих художественных текстах автор начал изображать и последствия развала страны. В связи с этим соц-артовская ориентация постепенно стала отходить на второй план, окончательно уступив место концептуалистскому и метафизическому восприятию действительности. Тем самым из темы научного эксперимента как наследия советской литературы «вырос» интерес Сорокина к формам существования будущего, что выразилась в его антиутопических по своей направленности текстах, все еще во многом сохранявших иронический пафос.

Разработка темы научного эксперимента повлияла и на характер миропонимания Булгакова, придав ему историософский смысл, что выразилось в его главном романе «Мастер и Маргарита» [2]. В этом романе предпринята попытка осмысления и художественного изображения механизма существования действительности. Историко-культурная временная взаимосвязь, выраженная через сопо-

ставление разных историко-временных пластов и аллюзий на другие тексты мировой литературы, дала возможность объединить многие темы и вопросы, которые уже были заявлены автором в других его произведениях, и представить их внутреннюю взаимосвязь. Обращение к такой тактике закономерно в ситуации, когда автор стремится уловить причины и отыскать ответы на вопросы, появляющиеся в столь насыщенное и неоднозначное время в жизни страны. Позднее творчество Сорокина в данном случае аналогичным способом устремлено к попытке уяснить механизм существования тех явлений, которые в значительной степени влияют на жизнь общества и человека и могут кардинально ее изменить.

У обоих авторов отчетливо проявляется интерес к пониманию места зла в жизни человека, но результаты осмысления этого явления у них различаются: по Булгакову, зло инфернально, имеет натурфилософский характер — оно естественно, вечно, осмысляется в традициях идей Гете; по Сорокину, зло проявляется в насилии, этим объясняется авторский интерес к этому явлению [6]. Можно сказать, что зло в понимании Булгаковаимеет общечеловеческий и вневременной характер; Сорокин же находит ответ как будто близкий Булгакову, понимая зло как нечто метафизическое, что существует вне зависимости от системы, но раскрывается в ней. Неоднократно в своих интервью Сорокин подчеркивал свой интерес к теме зла и к метафизической природе цивилизационных процессов в России, связывая их с географией и историей [3], что выразилось в таких текстах, как «Метель», «День Опричника» и др.

Чтобы раскрыть и передать сущность метафизического характера общественных явлений, В. Сорокин, как и М. Булгаков, обратился к тактике совмещения временных пластов повествования. Сценарии прошлого «перетекают» в будущем, трансформируясь, изменяясь, но проявляя характерные свойства тех явлений, которые существуют постоянно на протяженном промежутке времени. Так, Сорокин выявил метафизику власти в России, воплощенную в Опричнине («День Опричника» и «Сахарный Кремль»), метафизику случая в повести «Метель». Зло — как метафизическое по своему характеру явление — раскрывается как следствие естественной человеческой зависимости от места, физиологических потребностей, конфликта стремления к власти и свободы от дискурсивного диктата.

Интересно, что свобода от дискурса у булгаковского Мастера является одним из его желаний, которое Булгаков описывает как освобождение через смерть; эта же тема характерна для прозы Сорокина [1]. Фигура Мастера в целом характерна для творчества М. А. Булгакова, и можно с уверенностью утверждать, что во многом является alter ego писателя в силу не только схожести многих деталей романа с биографией самого автора, но и с учетом его повышенного внимания на протяжении всего творчества к образу Мастера. До появления романа образ интеллигента, который в силу обстоятельств смиряется с реальностью, не дающей ему спокойно жить, появился еще в ранних текстах автора. Постепенно образ начал приобретать черты Мастера, трансформируясь от юного врача (Записки юного врача) к писателю, в том числе драматургу («Записки на манжетах», «Театральный роман»), к мыслителю и художнику («Мастер и Маргарита»). С этим же связано движение образов от непонимающего ситуацию («Записки юного врача», «Морфий») к возмущающемуся ею (Театральный роман), к принявшему и «сошедшему с ума», что выразилось в эскапизме и миросозерцательном характере восприятия реальности, в философском его осмыслении («Мастер и Маргарита»). На протяжении творческого пути Булгакова можно наблюдать его стремление к размеренной, сосредоточенной работе, свободной от диктата извне и направленной на свободное авторское самовыражение. Булгаков понимает художника как идущего по определенному жизненному пути, через творчество постигающего важные жизненные истины. Такое понимание близко к модернистскому восприятию жизнетворчества и в целом характерно для русской классической литературы, но выносит на первый план понимание художника как особого психосомотического типа, для которого творчество является естественной потребностью существования.

Схожее понимание можно наблюдать и у В. Сорокина, который неоднократно подчеркивал психофизиологические основания творчества — как некой потребности [4]. В рамках этого можно понять, что радикальный, даже агрессивный, пафоссорокинской деконструкции был связан со стремлением освободиться от тотального контроля литературного дискурса ради насыщения чувством авторской вседозволенности [4]. При этом, разрушая власть литературного дискурса, Сорокин расчищал себе область для наблюдений над явлениями, которыев его понимании имеют методологический (метафизический) характер.

Это стремление к авторской автономности как некоторой естественной модели существования в целях осмысления основополагающих явлений действительности во многом объединяет представленных авторов и объясняет схожесть их писательской ориентации, некоторых типологических схождений в восприятии советского общежития и окружающей действительности в целом. Это можно понять как некую общую особенность в развитии русской литературы XX–XXI вв. Условия, сформировавшие Сорокина как писателя, во многом схожи с теми, что оказывали воздействие на формирование творческой позиции Булгакова, на его эволюцию от писателя-сатирика к писателю-мыслителю.

Исследование, проведенное в рамках настоящей статьи, позволяет сделать следующие выводы:

1. Фигуры М. А. Булгакова и В. Г. Сорокина являются некими точками, которые отображают трансформацию писательского подхода к понима-

нию советского общежития как социума в литературном процессе XX — XXI столетия: от писателя-реалиста сатирической направленности к писателю-мыслителю в случае с Булгаковым, от писателя-постмодерниста критической направленности к писателю-метафизику в случае с Сорокиным.

2. В текстах Булгакова и Сорокина отобразились специфичные черты процесса советской литературы, заключающиеся в схожести художественных реакций на типологически близкие процессы, происходящие в эпоху формирования советского государства и советской литературы (творчество М. Булгакова) и в момент завершения их существования (творчество В. Сорокина).

Примечания

1. Этот тезис иллюстрирует сцена из романа «Норма», где мальчик пытается понять, что такое норма, но в результате его понимание сводится к фетишизму его родителей, воспринимающих норму как ритуал, чей смысл не дано постичь обычным смертным:

«— Мам, а зачем ты какашки ешь?

— Это не какашка. Не говори глупости. Сколько раз я тебе говорила?

— Нет, ну а зачем?

— Затем. — Ложечка быстро управлялась с податливым месивом.

— Ну, мам, скажи! Ведь невкусно. Я ж пробовал. И пахнет какашкой.

— Я кому говорю! Не смей!» [9]

Литература

1. Беневоленская Н. Владимир Сорокин и ритуальное действие в его прозе // Вестник СПбГУ. Язык и литература. 2010. № 3. Серия 9. С. 7–11.
2. Булгаков М. Мастер и Маргарита [Электронный ресурс]. URL: http://modernlib.net/books/bulgakov_mihail_afanasevich/master_i_margarita/read
3. Владимир Сорокин: «Для писателя Россия — Эльдорадо» [Электронный ресурс]. URL: http://www.timeout.ru/msk/feature/14452
4. Владимир Сорокин: самое скучное — это здоровые писатели [Электронный ресурс]. URL: https://www.srkn.ru/interview/vladimir-sorokin-samoe-skuchnoe-eto-zdorovye
5. Владимир Сорокин: тексты [Электронный ресурс]. URL: https://srkn.ru/texts
6. Марусенков М. П. Абсурдопедия русской жизни Владимира Сорокина. Заумь, гротеск и абсурд. СПб.: Алетейя, 2012. С. 10–11.
7. Михаил Булгаков: тексты [Электронный ресурс]. URL: http://lib.ru/BULGAKOW/
8. Сорокин: мастер русской метафизики: беседа А. Гетиса с литературоведом М. Липовецким. [Электронный ресурс]. URL: https://www.svoboda.org/a/29218770.html
9. Сорокин В. Норма [Электронный ресурс]. URL: https://www.srkn.ru/texts/norma_part4.shtml

DOI 10.25991/AE.2019.23.27.005
УДК 82–32

Т. Т. Давыдова
Давыдова Татьяна Тимофеевна — доктор филологических наук,
профессор Московского политехнического университета

МИФ О ХУДОЖНИКЕ В «КАЩЕЕВОЙ ЦЕПИ» М. М. ПРИШВИНА И «МАСТЕРЕ И МАРГАРИТЕ» М. А. БУЛГАКОВА

В статье сопоставляются тексты М. Пришвина и М. Булгакова и рассматривается проблема творческой миссии художника. В работе показано, как историческое время и творческая позиция каждого из авторов позволяли писателям выразить тему художника в их романных текстах.
Ключевые слова: М. Пришвин, М. Булгаков, роман «Кащеева цепь», роман «Мастер и Маргарита», тема художника.

T. T. Davydova
THE MYTH OF THE ARTIST IN "KESHCHEEVA CHAIN" BY M. M. PRISHVIN AND "THE MASTER AND MARGARITA" BY M. A. BULGAKOV

The article compares the texts of M. Prishvin and M. Bulgakov and considers the problem of the artist's creative mission. The work shows how the historical time and creative position of each of the authors allowed the writers to express the theme of the artist in their novel texts.
Keywords: M. Prishvin, M. Bulgakov, the novel "Kashcheeva chain", the novel "The Master and Margarita", the theme of the artist.

Роман «Кащеева цепь» М. М. Пришвина объединяет с «Мастером и Маргаритой» М. А. Булгакова тема художника (писателя), выраженная с помощью переосмысленных мотивов из Библии, гётевского «Фауста», символистского мифа о Прекрасной Даме, а также идей В. Оствальда, Ф. Ницше, Вяч. И. Иванова и других мыслителей. У обоих писателей значимы образы героев-двойников, символика и «органические» тропы как элементы орнаментальности, жанрово-стилевой синтетизм.

«Кащеева цепь» — центральное произведение послереволюционного периода творчества Пришвина, вторая часть его дилогии об Алпатове, первой частью которой стала повесть «Мирская чаша». Роман синтетический, объединяющий все творчество Пришвина в целом и воплощающий в себе злободневное и вечное, заключенное в народной сказке. Композиция пришвинского произведения несет в себе черты сказки, т. к. роман, подобно Кащеевой цепи, состоит из глав-«звеньев». Пришвин называл «Кащееву цепь» «очерком своей жизни» [1, с. 639], где автобиографический герой проходит трудный путь познания себя и окружающего его мира.

Этапы пути героя Пришвина: отказ от религиозной веры, приобщение к марксистским идеям и перевод на русский язык книги А. Бебеля «Женщина и социализм», затем — заключение в одиночной камере, после выхода из тюрьмы разочарование в революционной деятельности, учеба в немецких университетах, мечта о практической работе в России и, наконец, обретение своего призвания в писательском деле. При этом наиболее существенную роль в индивидуальном становлении Алпатова играют два его чувства — любовь к природе и к женщине.

Замысел пятого звена «Государственный преступник» писатель так сформулировал в дневниковой записи от 5 ноября 1926 г.: «…в личных страданиях просияла мне жизнь людей и природы. Этот момент был открытием силы любви ("панпсихизм")» [2, с 333]. Но любви непростой, мучительной, на которую во многом повлияли мечты марксистов о женщине будущего и символистский миф о Прекрасной Даме.

С детства Алпатову присуще пантеистическое ощущение природы, углубляющееся в тюрьме. Влюбленный в таинственную Инну Ростовцеву, навестившую его в тюрьме «невесту», герой и в природе видит способность любить. Алпатов открывает, что микрокосм (человек) подчинен тем же законам, что и макрокосм (вселенная). Мороз рисуется ему в виде молодого охотника, «Луна — это морозова Прекрасная Дама. Только молодой охотник, переходя с земных следов на небесные, перенес, наверно, свои земные страсти с собой: вдруг закрылась луна и все звезды. Не потому ли все и закрылось, что охотник посягнул на свою невесту: детей от Прекрасной Дамы иметь никому не дано» [1, с. 242]. (Впоследствии и сражение токующих тетеревов в восприятии Алпатова окажется боем «за недостижимое, вечное», т. е. «за свою Прекрасную Даму».)

«Я искренно увлеклась вашей сказкой. Но я не та, которую вы любите: вы сочинили сами себе невесту и почти ничего не взяли для этого из меня действительной» [1< с. 361], — писала Инна, отказывая Алпатову.

Подобное признание героини обусловлено двойственным отношением писателя к А. Блоку, З. Гиппиус и другим символистам. Несмотря на независимую позицию писателя в кругу символистов, поэтика «Кащеевой цепи» близка структуре неомифологического символистского романа. Образы

Copyright © 2019

пришвинских героев гетерогенны, соединяют в себе черты персонажей разных мифов, принадлежащих к различным мифологическим системам — библейской, русской языческой и созданной символистами.

Пришвин видоизменяет библейский миф об изгнании из рая, придумывая миф о втором Адаме, созданном Богом после первого, но так же согрешившем и изгнанном из рая. Второй Адам должен в поте лица обрабатывать землю, вот только земли больше не было. Во-первых, в этом авторском мифе есть критика Бога. Во-вторых, в образе второго Адама обобщено большое социально-историческое содержание (бедственное положение освобожденных без земли беднейших русских крестьян).

В «Кащеевой цепи», как в романе А. Белого «Петербург» и поэме А. Блока «Двенадцать», создан авторский миф о Христе. «Я художник и служу красоте так, что и сам страдающий бог, роняя капли кровавого пота, просит: “Да минует меня чаша сия”» [1, с. 446], — говорит Алпатову в конце романа великий художник. Пришвинский Христос привязан прежде всего к красоте мира, его образ заметно эстетизирован, а перифраза «страдающий бог» (Христос) — явная аллюзия на название цикла лекций Вяч. И. Иванова «Эллинская религия страдающего бога» (опубл. в 1904 г.). Но вера в Христа в пришвинском романе синтезирована с представлением об обожествленной природе, которое комментаторы дневников писателя Я. Гришина и Н. Полтавцева рассматривают в русле концепции «Рождения трагедии из духа музыки…»: «То, что называли пантеизмом Пришвина, на самом деле очень рафинированное <…>, в духе начала века соединение ницшеанского эстетизма с христианством и в определенном смысле разрешение задачи модернизации христианства, поставленной еще Мережковским» [3, с. 78]. Частичная правомерность такого подхода подтверждается в восьмом звене «Брачный полет» идеей «творчества природы», реализованной в образе «музыкального» дерева, «гудящего от пчелиной работы». Данная идея близка представлениям Ницше, который воспринимал «аполлоническое начало и <…> дионисийское как художественные силы, прорывающиеся из самой природы, без посредства художника-человека» [4, с. 62–63]. При этом нельзя отрицать пантеизм Пришвина и игнорировать отличие его мировидения от философии Ницше.

В трудах базельского мыслителя отразилось то дерзновение человека устроиться на земле без Бога, которое заявило о себе в европейской культуре, начиная с Возрождения. А Пришвин выступает против традиционного гуманизма, сформировавшегося в эпоху Возрождения, т. е. против обожествления человека, ставящего себя над природой и чуть ли не вровень с Богом [1, с. 312–317]. Потому так важна убежденность писателя в «родстве со всем миром» человека, проявившаяся в десятом звене «Живая ночь».

Пришвин контаминирует в романе сказочные образы Марьи Моревны и Царевны-Лебеди с неомифологическим образом блоковской Прекрасной Дамы и проецирует на этот синтетический образ героинь реального плана. Так в «Кащеевой цепи» образуются цепочки двойников: Марья Моревна, Царевна-Лебедь — дворянские девушки Маша и Инна Ростовцева, Христос — Алпатов-революционер, Фауст — Алпатов-студент, странствующий художник, служащий красоте — Алпатов-писатель. В шутливой мистерии, разыгрываемой зайцами, хромой зайчик, победивший лису — двойник Алпатова, разбившего оковы Кащеевой цепи, а подруга зайчика — двойник Инны. Вместе с тем зайчик — «животный» двойник и Христа: он «виноват во всех грехах заячьего мира и, если даже не виноват, должен взять грех на себя и пострадать» [1, с. 440]. Особенно интересны в плане типологических схождений «Кащеевой цепи» с «Мы» и «Мастером и Маргаритой» параллели Алпатов — Фауст, Амбаров — Мефистофель, Оствальд — Фауст и Вагнер.

В натуре Алпатова, увлеченно занимающегося в Лейпцигском университете и мечтающего об осушении болот в России, проступают черты Фауста, преданного знанию (седьмое звено второй книги романа называется «Юный Фауст»). Этой чертой автобиографический герой близок Пришвину, писавшему в дневнике 1938 г.: «Я могу с большой пользой для себя и для всех жить, как Гамлет, как Фауст, как всякий центростремительный тип, пока хранится во мне достаточный запас Дон-Кихота» [5]. В этой записи по-неореалистически объединены такие разные типы, как Гамлет и Фауст, потому что в творческом сознании Пришвина русский Фауст-Алпатов несет в себе гамлетическое начало. Алпатова — художника по натуре — посещают порой сомнения в верности избранного рода деятельности, чувство неполноценности из-за несходства с окружающими.

А циничный студент Амбаров, напоминающий своей мечтой изобрести бомбочку, которая бы дала ему власть над миром, ницшеанского сверхчеловека и тщетно искушающий Алпатова соблазном безлюбовной страсти, — современный Мефистофель (одна из главок седьмого звена названа «Появление Мефистофеля»).

Как и Булгаков, Пришвин обыгрывает известное высказывание гётевского Мефистофеля, заостряя философско-нравственный аспект проблемы и подчеркивая относительность добра и зла. «Так у меня обернулось, как у Мефистофеля: хотел сделать зло и сотворил добро для германской армии и для своего кармана» [1, с. 338], — рассказывает Амбаров о том, как он по ошибке изобрел вместо взрывчатого вещества прочную краску и продал это изобретение Германии. Видно, что образ Амбарова так же амбивалентен, как и образ Воланда.

Показывая искания Алпатова, Пришвин очерчивает параметры политического марксистского мифа и развенчивает его (Алпатов за границей бросает революционную работу). В этом существенное отличие Пришвина от Булгакова, который был ярым

противником революций. Но сближает «Кащееву цепь» с произведением неореалиста сциентизм.

В «Кащеевой цепи» знакомство Алпатова с работами Ницше «Так говорил Заратустра» и «По ту сторону добра и зла» — важный момент интеллектуально-нравственной эволюции героя.

Оствальд, привлекательный фаустовским научным горением, даже становится героем «Кащеевой цепи». Реальный Оствальд своей концепцией Виты — «воодушевленной субстанции, называемой жизнью» — возможно, повлиял и на пришвинский витализм или пантеизм. В то же время этот профессор химии, бьющийся над созданием искусственного белка, напоминает и гётевского Вагнера, который сотворил гомункула в пробирке. Эта сторона образа Оствальда подготавливает читателя к одной из идей романа — неприемлемости позиции насилия над природой. В этом Пришвин близок Булгакову, отвергавшему хирургические эксперименты Преображенского («Собачье сердце»), рискованные научные опыты профессора Персикова («Роковые яйца»). Пришвин, как и Булгаков, не принимавший революционный способ решения социально-политических проблем, писал в дневнике 1938 г.: «…революция всегда отцеубийство, всегда отрицание». Писатель наделил своим неприятием революционного насилия и Алпатова.

Разочаровавшись в революционных идеях, Алпатов приходит к философско-нравственному выводу о необходимости синтеза двух противоположных подходов — прогрессистского и традиционалистского: «Оказалось, мир устроен не прямо и не устремлен по прямой в бесконечность, а все движется кругами, как солнце. И все, что мы нажили хорошего, — любовь, истина, правда располагаются вокруг солнца кругами, только лучи их прямые, и вот только эти кончики всего, эти лучи дали нам возможность представить себе бесконечное движение по прямой, этот прогресс» [1, с. 379].

Роман «Кащеева цепь» закончен на последнем повороте жизни Алпатова к подлинной свободе личности, определяемой его естественным, природой данным поведением. «Меня отбросила жизнь в природу, я спасался в ней, п<отому> что не хотел вступать в мещанский брак с электричеством. Но я никогда, нигде не кидался со злобой на цивилизацию…» [6, с. 337], — признавался Пришвин в письме М. Горькому. «Моя наука есть наука родственного внимания: своеобразие каждого существа. Эта наука привела меня к искусству слова, а искусство слова — к родине. И я понял, что природа есть родина» [7, с. 390], — так характеризовал Пришвин свою эволюцию в дневниковой записи 15 июня 1941 г. Оба признания являются ключом к жизненному пути Алпатова.

В конце романа в индивидуальности Алпатова появляются черты победителя Кащеевой цепи, русского Фауста, оплатившего свой уход в природу и творчество ценой отказа от счастья любви, ценой личной трагедии. В дневниковой записи 7 декабря 1927 г. Пришвин писал, что человек-победитель умудрен трагическим жизненным опытом «не в счастье его, а в торжестве его мысли и чувства прекрасного: певец у гильотины поет, ученый у костра утверждает — вот победители. Я таких люблю, таким преклоняюсь…» [2, с. 342–343].

В «Кащеевой цепи» есть черты сказового повествования. Повествователь, подобно рассказчику из «Мастера и Маргариты», постоянно обращается к некоему собеседнику — Булгаков к богам, Пришвин к читателю-другу. Но своеобразие «Кащеевой цепи» состоит в том, что лирическая разновидность сказа соединена в романе с его фольклорной разновидностью. Стиль «Кащеевой цепи» и «Мастера и Маргариты» опосредован синтезом сциентизма и орнаментальности.

Пришвин часто упоминает фамилии знаменитых ученых-естественников XIX–XX вв., оперирует понятиями из философии, естественных наук — географии, физики, химии, лесного дела. Одиннадцатое и двенадцатое звенья «Кащеевой цепи» представляют собой автокомментарий, посвященный литературоведческой проблематике и вводящий читателей в писательскую лабораторию. Собственно художественное начало здесь предельно ослаблено, эти звенья близки дневниковой прозе писателя. В пришвинском романе преобладают «органические» сравнения, метафоры и олицетворения, основанные на сопоставлении человека и явлений природы. Часто подобные тропы становятся лейтмотивами образов героя в определенных главках, отражаясь в названии — «Птица в клетке», «Петух в корзине», «Светолюбивая береза» — и выражая пришвинскую концепцию единства человека и природы.

Более сложный, философско-религиозный, смысл имеет образность в звене «Живая ночь». Через сравнение зайцев с лесными актерами, играющими традиционные для мистерии «сцены христианского смирения», бичевания хроменького познушка и победы над смертью («воскресение» зайца, победившего смерть) раскрывается пришвинское представление о «мировом творчестве жизни» как точке «прикосновения и согласования творчества природы и человека» [2, с. 321]. И это представление раскрывается предельно серьезно и одновременно шутливо: природа в «Кащеевой цепи» сакрализуется, а Евангелие делается более «органичным». <…>

Итак, в «Кащеевой цепи» универсалистский христианизированный миф о бесконфликтном единении человека и природы помогает раскрыть ценность бытия, целью которого является не счастье, а спасение мира; здесь создан тип трагического героя-творца, в чьем образе синтезированы готовность Христа принести себя в жертву ради всего живого, а также энергичность, стремление к знаниям и героизм Фауста с цельностью «естественного» человека Ж.-Ж. Руссо и Л. Толстого. Такое видение мира и человека сближают Пришвина и Булгакова.

«Мастер и Маргарита», подобно «Кащеевой цепи», — неомифологический роман. Булгаков, как

и Пришвин, переосмыслив библейскую мифологию и «вечные образы» Ф. Достоевского и Гёте, создал свой вариант универсалистского мифа о мире с помощью своеобразного «языка» — полигенетичных и гетерогенных образов героев, сюжета и стиля. Булгаковский шедевр, тяготеющий к жанровому синтетизму, обладает чертами менипповой сатиры, инфернальной фантастики, плутовского, готического, нравственно-философского и сатирического романа.

Композиционно роман «Мастер и Маргарита» представляет собой историю рукописи, произведение построено по принципу обрамления — внешний роман о мастере включает внутреннее повествование об Иешуа и Пилате. Последовательное соблюдение принципа «синтетизма» ведет к тому, что два романа — о Пилате и мастере — обретают единство: их связывают общая проблематика, сюжетные мотивы, циклическое мифологическое время, герои-двойники.

Как и Пришвин, Булгаков обращался к философии. В «Мастере и Маргарите» переработаны идеи И. Канта, представления Гете о вечно-женственном, учение В. Соловьева о Вечной женственности, положения из работы Н. Бердяева «Смысл творчества». Подобные философские приоритеты и обусловили особенности проблематики булгаковского романа.

М. О. Чудакова показала, что в «Мастере и Маргарите» предметом обсуждения являются коренные философские, онтологические вопросы бытия Бога и дьявола, посмертного существования человека и конца света, здесь решаются этические проблемы добра и зла [8]. Проблема добра, по мнению Г. А. Лескисса, раскрывается у Булгакова в размышлениях о «доброй воле» и «категорическом моральном императиве», введенном Кантом и означающем внутренний нравственный закон, данный человеку Богом. Этот закон — необходимое условие существования личности и общества [9, с. 54].

Подобно Пришвину, Булгаков размышляет и над проблемой создания нового человека: «…люди как люди. Любят деньги, но ведь это всегда было… <…> Ну, легкомысленны… ну, что ж… и милосердие иногда стучится в их сердца… обыкновенные люди… <…> квартирный вопрос только испортил их…» [10, с. 323]. Этот вывод Воланда указывает на старую, как мир, милосердную и одновременно греховную природу москвичей, причем ставшую греховной в 1920-е даже больше, чем прежде, и содержит авторскую оценку мечты о воспитании нового человека при социализме. Тем самым, как и в «Собачьем сердце», в «Мастере и Маргарите» отрицается утопическая идея появления некой совершенно не похожей на предыдущие поколения генерации.

«Мастер и Маргарита» — произведение с ярко выраженной полемически-пародийной основой. Булгаков пародирует литературные стили, жанры (в главе «Конец квартиры № 50» — жанр боевика) и явления литературного быта 1920–30-х (псевдоним Бездомный и фамилия Босой отсылают к псевдонимам пролетарских писателей Д. Бедного, М. Горького), спорит с «каноническими источниками» (Евангелие, Апокалипсис, средневековая легенда о докторе Фаусте и «Фауст» Гете и др.).

Уже в главе «Евангелие Воланда» из первой редакции романа, озаглавленной «Копыто инженера» (1928), Воланд рассказывает о распятии как очевидец. Поэтому в письме Правительству от 28 марта 1930 г. Булгаков с полным основанием назвал сожженную им черновую редакцию «Мастера и Маргариты» «романом о дьяволе» [10, с. 448]. Воланд со свитой занимает одно из центральных мест и во всех следующих вариантах произведения, но в редакциях 1930-х автором внутреннего романа становится новый герой — мастер [8, с. 377, 382]. Меняется и жанр этого произведения.

Булгаков, задумавший вначале написать внутренний роман в виде антиевангелия, дает антиевангельские мотивы чуда от дьявола, а не от Бога и пародию на христианскую идею воскресения и христианское причастие лишь в обрамляющем романе. Не Иешуа, а Воланд помогает простить Фриду и освободить Пилата. В сцене великого бала у сатаны грешники, пришедшие на бал, вначале пародийно воскресают из мертвых, а покидая бал, превращаются в скелеты. Маргарита пьет кубок с кровью убитого на балу Майгеля, которая одновременно является и кровью Иуды, т. к. эти герои — двойники.

Во внутреннем романе писатель ограничивается переосмыслением ряда евангельских мотивов. Пятое евангелие, по точной оценке А. Вулиса, «не станет ни комментарием, ни полемикой, ни пародией, хотя выкажет признаки и того, и другого, и третьего» [11, с. 118]. Евангельские «общие места» получают здесь по большей части трактовку пародическую. Причиной такой жанровой метаморфозы — отношение к религии, которое не позволило писателю создать антиевангелие.

Булгаков тяжело переживал антирелигиозную кампанию 1920-х гг. В дневниковой записи 5 января 1925 г. есть признание: «Когда я бегло проглядел <…> номера «Безбожника», был потрясен. <…>. Соль в идее, ее можно доказать документально: Иисуса Христа изображают в виде негодяя и мошенника <…>. Этому преступлению нет цены» [12, с. 135]. Возможно, эта кампания и побудила писателя начать роман о Христе и дьяволе. Шестью годами позже Булгаков записывает на листе с черновыми набросками главы «Полет Воланда»: «Помоги, Господи, кончить роман». Умирающий писатель, еще более утверждаясь в вере в Бога, признается: «Мне мерещится иногда, что смерть — продолжение жизни» [8, с. 364].

Картина мира, запечатленная в «Мастере и Маргарите», состоит из имманентного и трансцендентного. Религиозно-философской основой своего мировидения Булгаков близок символистам. При этом вариант универсалистского мифа, созданный Булгаковым, своей чуждостью ортодоксальным представлениям сродни мифотворчеству символи-

стов, а своим релятивизмом относительно божественного и дьявольского начал схож с мировидением неореалистов.

Б. М. Гаспаров, тонко проанализировавший «Мастера и Маргариту», выявил, что «текст романа констатируется как “истинная” версия <…>. Миф превращается в реальность, но и реальность, тем самым, превращается в миф» [13, с. 128]. С помощью такой важной особенности поэтики булгаковского произведения, как мотивные связи (они есть и в «Кащеевой цепи»), одно и то же явление существует одновременно в разных временных и модальных планах, в бытовой реальности и сверхреальности. Кроме того в «Мастере и Маргарите» содержится пророчество-предостережение о будущем. «Добро и зло, грандиозное и ничтожное, высокое и низкое, пафос и насмешка оказываются неотделимы друг от друга <…>. Синкретизм и поливалентность мифологических ценностей полностью соответствуют способности мифа к бесконечным перевоплощениям» [13, с. 129], — утверждает исследователь. Сложный психологический рисунок евангельских глав «Мастера и Маргариты» детерминирован социальным положением, мировидением и характерами героев. Главы внутреннего романа написаны реалистически, т. к. подчинены задаче создать «правдивый» вариант мифа. При этом образы всех героев внутреннего романа, сообразно художественной задаче Булгакова, завершающего традицию, идущую от книги Э. Ренана «Жизнь Иисуса», «апокрифичны» по сравнению с их евангельскими прототипами.

Каждый из участников булгаковского «апокрифа» совмещает в себе противоположные черты и выступает в двойственной, амбивалентной роли. В Иешуа узнаются человеческие, а не божественные черты Иисуса Христа, хотя аналогия с Ним представлена у Булгакова достаточно явно.

Во-первых, Иешуа не Сын Божий, а «безумный мечтатель и врач». Во-вторых, в отличие от Иисуса, не идеализировавшего человеческую природу, но постоянно обличавшего грехи людей и звавшего к покаянию, Иешуа утверждает, что все вокруг добрые. Тем самым Булгаков заостряет присущую Иешуа высокую нравственность. При этом обнаруживается и отношение самого Булгакова к христианству, в котором он больше всего ценит моральную сторону, но приемлет и ницшевскую этическую позицию нахождения «по ту сторону добра и зла»: Пилат, наказывающий Иуду смертью за предательство Иешуа, не только не наказан, но и прощен в конце концов.

Иешуа дан в романе мастера как носитель «высшей философско-религиозной истины («доброй воли»), которая, дойди она до нравственного сознания людей, могла бы гармонизировать существование всего человечества», — справедливо пишет Г. А. Лескисс. Иешуа в земной ипостаси нравственен, он поступает согласно «категорическому императиву», и только в трансцендентном мире для него как представителя «святой воли» нет императивов. Трагизм Иешуа в бескомпромиссности его приверженности истине, поэтому неизбежна его гибель в столкновении с господствующей церковью и властью. Но трагизм Иешуа глубже, и он осознает это: слова его искажены даже теми немногими, которые искренне хотели его понять — учеником Левием Матвеем.

Столь же «апокрифична» у Булгакова и личность Пилата. Необычно здесь то, что в душе жестокого прокуратора, раскаявшегося в причастности к казни Иешуа, рождается та самая «добрая воля», о которой говорил «бродячий философ» и которая есть основной критерий истины, христианской веры. В данный момент Пилат становится привлекательным, и в этом — апогей булгаковской полемики с «каноничным источником». По мысли писателя, добро влечет за собой любовь к человеку, что является залогом отпущения грехов после смерти. «Проблема истины выступает прежде всего как этическая» [14, с. 5], — утверждает Е. А. Яблоков. Добавим: и как духовная.

Немаловажно, что избранный автором ракурс проблемы находится в русле апокрифической традиции, выявленной П. Андреевым. «Согласно некоторым старообрядческим апокрифам (которые Булгаков вряд ли знал) Пилат после распятия стал христианином и даже мучеником…» [15, с. 359] Булгаков использовал мотивы из апокрифического евангелия от Никодима. Это свидетельствуют об общности жанрово-стилевых исканий Булгакова, Ремизова и Замятина, опиравшихся на одну и ту же традицию древнерусской культуры.

Нравственный закон живет не только в душах Иешуа и Пилата, основных персонажей внутреннего романа, «категорический императив» присущ мастеру и Маргарите, главным героям внешнего романа.

Образы мастера и Иешуа связаны. Мастер добр, он, подобно Иешуа, совершает великое открытие (мастеру мистически открылась правда последнего дня земной жизни Иешуа). Неслучайно мифологическое циклическое художественное время «Мастера и Маргариты» основано на параллелизме дней страстной недели в двух — новозаветном и современном — планах романа.

Однако мастер — двойник не только Иешуа, но и столь не похожих на последнего Пилата и Иуды. Мастера с Пилатом сближает трусость, губящая собственную судьбу или становящаяся причиной гибели другого человека, а также желание злом заплатить за зло: мастер жалеет, что на месте Берлиоза, попавшего под трамвай, не оказались его гонители критик Латунский и литератор Мстислав Лаврович. Подобно Иуде, предавшему Иешуа, мастер отказывается от своего детища — романа об Иешуа.

Тем самым образ мастера, как и образы замятинских, платоновских и пришвинских героев, совмещает в себе противоположные черты персонажей-антагонистов — Иешуа, Пилата и Иуды. Образ мастера оксюморонен, он подчиняется неореалисти-

ческой логике. Кроме того, мастер, подобно пришвинскому Алпатову, еще и «русский Фауст».

В черновиках «Мастера и Маргариты» мастер именовался Фаустом или Поэтом. Примечательно, что легенда о Фаусте, как и Евангелия, представлена у Булгакова в двух версиях, канонической и апокрифической, — с одной стороны, в виде средневековой легенды о Фаусте, гётевской стихотворной трагедии, с другой — оперной ее рецепции, «Фауста» Гуно. Творчески контаминируя эти источники, Булгаков создает свой пародический (в тыняновском понимании) вариант истории Фауста.

П. Андреев не без оснований назвал «Мастера и Маргариту» «антифаустом». В отношении великого образца роман Булгакова «выглядит вывернутым наизнанку. В сделку с дьяволом вступает не герой, а героиня, ее избирают лукавые силы для уловления души Мастера». У Гете, замечает критик, в противоположность средневековой легенде, человек побеждает. Булгакову «ближе средневековая легенда с ее печальным исходом»: человек сдался. Только два героя романа выражают «исчезающе-малую величину добра» — мастер и Иешуа. «“Мастер и Маргарита”, — считает критик, — роман о добре и зле, о том, как добро оставило мир, и о гибели человека в мире без добра. Такой мир — мир без добра — отвратителен даже нечистой силе» [15, с. 356, 352].

Этот оригинальный вывод не совпадает с суждениям Чудаковой и Гаспарова по поводу «фаустовских мотивов» в булгаковском романе. По мнению автора «Жизнеописания Булгакова», мастер «не заслужил света» оттого, что связал свою судьбу с дьявольской силой. Гаспаров же, показывая амбивалентность связей художника-творца «не только с Иешуа, но и с Воландом», все-таки практически присоединяется к мнению Чудаковой. Однако, на наш взгляд, подобные суждения игнорируют и систему ценностей, отразившуюся в средневековой легенде о докторе Фаусте, и мировидение Булгакова-неореалиста.

Фауст из средневековой легенды, оказавшись после смерти в аду, понес, с христианской точки зрения, заслуженную кару. В противоположность Фаусту, мастер получил покой как посмертную награду — освобождение от безрадостного существования, враждебного свободному проявлению чувств и независимому творчеству. И это освобождение даровал Воланд, а значит, вина мастера не в том, что он прибегает к покровительству Воланда.

Убедительна иная аналогия П. Андреева: мастер, бессильный разрешить «фаустовскую» проблему добра и зла, сжигает свой роман и отрекается от него, как Фауст отказывается от своей учености, бессильный познать истину. Генетическая связь образа мастера с образом гётевского героя очевидна в описании последнего приюта мастера: «Неужели вы не хотите, подобно Фаусту, сидеть над ретортой в надежде, что вам удастся вылепить нового гомункула?» [10, с. 371] — вопрошает Воланд. Мастер, зажатый между добром и злом, не выдерживает испытания страданием и предает лучшее в себе. Потеряв мужество и волю в борьбе за истину с общественно-политическим злом, герой перестает творить, т. е., по христианским представлениям, выразившимся в евангельской притче о закопанном в землю таланте, совершает грех. В этот момент своей эволюции мастер напоминает Фауста, останавливающего в финале трагедии прекрасное мгновение, только, в отличие от героя Гете, делает это, не реализовав в полной мере отпущенное ему природой дарование. Т.о. концепция личности у Булгакова отличается от просветительской оптимистической веры в человека автора «Фауста»: у русского писателя она трагическая.

Испытание страданием и готовностью к самопожертвованию выдерживает Маргарита, в личности которой синтезированы черты Гретхен и гётевского искателя Фауста. С первой ее сближают милосердие и способность на всепоглощающую любовь. Правда, в отличие от Фауста булгаковская Маргарита ищет не истину, а полноту бытия, которая для нее связана с личным счастьем. Найдя же его, Маргарита совершает подвиг любви, не покидая мастера в самые тяжелые периоды его жизни и даже изменяя ради него свою человеческую природу. Наделяя не героя, а героиню действенным началом и способностью на жертвенное чувство, Булгаков своеобразно воплощает бердяевскую концепцию «души России», выражая таким образом присущую ей женственность.

Но булгаковской Маргарите присущи и представления о нравственности, чуждые христианским, и сатанистские черты, в чем видна неореалистическая художественная природа булгаковского романа. Подобно Пилату, организующему убийство Иуды, Маргарита злом воздает за зло. Ставшая ведьмой героиня, мстя за погубленный роман мастера, учиняет разгром в доме Драмлита, напоминая тем самым профессора Преображенского и доктора Борменталя, находящихся «по ту сторону добра и зла». Складывается впечатление, что идея возмездия была близка и самому Булгакову.

У Булгакова чрезвычайно активны дьявольские силы, несущие в мир хаос и разрушение. Причем, разрушают они во имя добра — в этом отступление от христианской этики и убеждений Гете, заявленное в «Мастере и Маргарите» уже в эпиграфе. Если для христиан и Гете дьявол есть зло, то для Булгакова дьявол — фигура более сложная, напоминающая замятинских Мефи.

Булгаковские Воланд и его свита вершат суд, карая многочисленных грешников за пристрастие к деньгам, нечестность, распущенность, злоупотребление служебным положением, доносительство. Такой суд в мифологическом контексте романа является генеральной репетицией Страшного Суда. В то же время Воланд и его свита, в отличие от замятинских «Мефи», больше всего ратующих за свободу в широком смысле слова, артистическим игровым поведением утверждают ценность именно творческой свободы.

Воланд в монологе, обращенном к Левию Матвею, обосновывает своего рода «философию зла», в чем видна ориентированность Булгакова на одну из традиций символизма. «…что бы делало твое добро, если бы не существовало зла, и как бы выглядела земля, если бы с нее исчезли тени? Ведь тени получаются от предметов и людей. <…> Но бывают тени от деревьев и от живых существ. Не хочешь ли ты ободрать весь земной шар, снеся с него прочь все деревья и все живое из-за твоей фантазии наслаждаться голым светом?» [10, с. 350]. Как и в трагедии Гете, зло у Булгакова имеет конструктивное значение — оно понуждает к нравственному выбору.

Убедительно интерпретирует образ Воланда Н. П. Утехин: «Воланд Булгакова — это сама жизнь, выражение некоей изначальной субстанции ее, и здесь он фигура куда более значительная, чем его собрат по “Фаусту”… Воланд безусловно несет в себе и начала Зла, но только в том смысле, в каком олицетворением его является сам Хаос, <…> где зло в то же время — и оборотная сторона добра. Поэтому Воланд в романе как бы выражение самой диалектики жизни, ее сущности, некоей абсолютной истины ее, и в этом смысле он находится как бы по ту сторону добра и зла. По сути же он одинаково <…> беспристрастен и к добру и злу» [16, с. 220].

Итак, Воланд — «дух жизни». Необычность образа Воланда, отличающая его от гётевского Мефистофеля, состоит в частности, и в том, что в финале романа он, пусть и по просьбе Иешуа, но дарует душам мастера и Маргариты посмертный покой. Воланд здесь парадоксально сближается с ангелами из развязки «Фауста», уносящими душу главного героя в рай.

Подобные амбивалентность, полигенетичность и гетерогенность «Мастера и Маргариты», одновременно проецирующегося на Евангелия, Апокалипсис и легенду о Фаусте, — ведущая особенность содержания неомифологического неореалистического романа.

Одной из примет булгаковской прозы являются символы, играющие в романе важную философскую роль. Трансцендентным смыслом обладают лейтмотивные органические образы грозы и огня. Гроза сопутствует в романе двум историческим катастрофам: казни Иешуа и покиданию мастера и Маргариты с Воландом Москвы. Этот образ символизирует в первом случае неизбежность смены иудаизма христианством, поэтому иудейский храм во время грозы словно взрывается («рухнет храм старой веры и создастся новый храм истины»). Во втором случае гроза свидетельствует о наступлении апокалиптического Страшного Суда. Лейтмотивный образ огня имеет у Булгакова трансцендентное значение: это символ карающего адского пламени.

В «Мастере и Маргарите» есть сближающие этот роман с пришвинским романом символические детали с психологическим подтекстом. К примеру, художественно образ кровавой лужи вина у ног Пилата, намекающий на причастность прокуратора к казни Иешуа.

Итак, романы Пришвина и Булгакова о судьбе интеллигента-художника в «новом мире» близки своей философской направленностью, рецепцией библейских и гётевских мотивов и образов, утверждением спасительной силы искусства. В обоих произведениях отразилась независимая позиция писателей и их пристрастие к мифотворчеству.

Литература

1. Пришвин М. М. Собр. соч.: в 8 т. М., 1982. Т. 2. 312 с.
2. Пришвин М. М. Записи о творчестве // Контекст –1974: Литературно-теоретические исследования. М., 1975. С. 333–335.
3. Михаил Пришвин и русская культура XX в. Тюмень, 1998. 350 с.
4. Ницше Ф. Соч.: в 2 т. М., 1996. Т. 1. 829 с.
5. Пришвин М. М. Люди «без дома» опасны: Из дневника 1938 г. // Век. 1995. 11/23 ноября. № 44. С. 111–114.
6. Литературное наследство. Т. 70. М., 1963. 337 с.
7. Пришвин М. М. Собр. соч.: в 8 т. М., 1986. Т. 8. 390 с.
8. Чудакова М. О. Жизнеописание Михаила Булгакова. М., 1988. 672 с.
9. Лескисс Г. А. «Мастер и Маргарита» Булгакова (манера повествования, жанр, макрокомпозиция) // Известия АН СССР. Сер. лит. и яз. 1979. Т. 38. № 1. С. 54–57.
10. Булгаков М. А. Собр. соч.: в 5 т. М., 1989–1990. Т. 5. 379 с.
11. Вулис А. Поэтика «Мастера»: Книга о книге // Звезда Востока. Ташкент, 1990. № 11. С. 112–118.
12. Булгаков М. А. Собр. соч.: в 10 т. М., 2000. Т. 10. 356 с.
13. Гаспаров Б. М. Литературные лейтмотивы. М., 1994. С. 128.
14. Яблоков Е. А. «Я — часть той силы…» (Этическая проблематика романа М. Булгакова «Мастер и Маргарита») // Русская литература. М., 1988. № 2. С. 5.
15. Андреев П. Беспросветье и просвет: Фантастические рассуждения о фантастическом романе // Континент. Мюнхен, 1980. № 22. С. 359.
16. Утехин Н. П. Исторические грани вечных истин // Современный советский роман: Философские аспекты. Л., 1979. С. 220.

DOI 10.25991/AE.2019.76.42.010
УДК 82–32

М. Н. КАПРУСОВА
Капрусова Марина Николаевна — кандидат филологических наук, доцент кафедры социальных и гуманитарных дисциплин Борисоглебского филиала Воронежского государственного университета,
kaprusova@mail.ru

«БУЛГАКОВСКИЙ МИФ»: ВОЗНИКНОВЕНИЕ И ФУНКЦИОНИРОВАНИЕ*

В статье рассматривается структура «булгаковского мифа». Автором работы прослежено, что в тексте Булгакова типологическая мифологическая структура сохраняется: 1) повествование об Иешуа (Свете) и Воланде (Тьме, Тени); 2) повествование о Мастере и Маргарите как созидающих силах (культурных героях) и «свите» Воланда (кроме Геллы) как силе трансформирующей; 3) повествование о встреченных на реке Маргаритой-ведьмой необычных персонажах, о гостях Весеннего бала полнолуния. Кроме того, автор статьи утверждает, что «булгаковский миф» как система сказаний о влиянии автора и текста романа на людей тоже структурен: 1) автор (Булгаков), Воланд; 2) «свита», Понтий Пилат, новые творцы (режиссеры и др.), пытающиеся трансформировать роман Булгакова, культурные герои или трикстеры; 3) духи огня, воды (гроза, пожар и др. — знаки проявления отношения к постановкам и т. п. «верхней ветви»). В ходе проделанного анализа автор статьи доказывает, что «булгаковский миф» — проявление неомифологизма.
Ключевые слова: М. А. Булгаков, роман «Мастер и Маргарита», неомифологизм, «булгаковский миф», структура мифа.

M. N. Kaprusova
"BULGAKOV'S MYTH": THE EMERGENCE AND FUNCTIONING

The article considers the structure of "Bulgakov's myth". The author of the work traced that in Bulgakov's text the typological mythological structure is preserved: 1) the narrative about Yeshua (Light) and Voland (Darkness, Shadow); 2) the narrative about the Master and Margarita as creative forces (cultural heroes) and "retinue" of Voland (except Gella) as a transforming force; 3) the narrative about unusual characters met on the river by Margarita-witch, about the guests of the Spring ball of the full moon. In addition, the author argues that "Bulgakov's myth" as a system of stories about the impact of the author and the text of the novel on people is also structural: 1) the author (Bulgakov), Woland; 2) "entourage", Pontius Pilate, the new creators (Directors, etc.), trying to transform the novel by Bulgakov, culture heroes or trickster; 3) spirits of fire, water (storm, fire etc. — signs of manifestation relations to the productions, etc. "upper branch"). In the course of this analysis, the author proves that "Bulgakov's myth" is a manifestation of neo-mythologism.
Keywords: M. A. Bulgakov, novel "The Master and Margarita", neo-mythologism, "Bulgakov's myth", myth structure.

Словосочетание «булгаковский миф» впервые встречается в статье Б. М. Гаспарова «Новый Завет в произведениях М. А. Булгакова» (1983) [12, с. 114, 115]. Однако «булгаковский миф» не являлся объектом изучения исследователя.

Нам представляется продуктивным выделение в «булгаковском мифе» трех компонентов.

Первая (в том числе и по времени возникновения) составляющая «булгаковского мифа» — «миф о творце (художнике)». Она может быть определена как «биографический миф» [24, с. 365–376; 30, с. 32–46]. В этой своей составляющей «булгаковский миф» родствен «пушкинскому» [23, с. 53–58, 63–66]. «Миф о творце (художнике)» часто, и в случае М. Булгакова это так, включает в себя «автобиографический миф» (определение этого феномена дано Д. М. Магомедовой) [25, с. 7; 12, с. 80, 109–110, 111, 113, 114, 115]. Нельзя не заметить, что у разных писателей особо актуализируется какая-то или какие-то части мифа («миф о несчастливом или исключительном детстве поэта», «миф о созидающей или разрушающей любви», «миф о "распятии", жертве художника», «миф о безвременной, но запрограммированной смерти», «миф о фатальных числах» и т. д.).

В случае Булгакова на первый план выходят «миф о "распятии", жертве художника» и «миф о безвременной, но запрограммированной смерти», а также достаточно редкий среди «писательских мифов» — «миф о посмертном существовании».

Согласно «мифу о творце», художник — избранный, он не такой, как все, противостоит среде, массе, обыденности, его жизнь полна знаков и сбывающихся предчувствий.

Этот (первый) компонент «булгаковского мифа» был сформирован в первую очередь самим Булгаковым, а также Е. С. Булгаковой, В. Я. Лакшиным, С. А. Ермолинским [9, с. 572, 573–574; 14, с. 260, 265, 271, 277, 294–297, 318, 321; 19, с. 364–365; 12, с. 80]. То, что автобиографичность образа Мастера особенно подчеркнута в воспоминаниях Ермолинского,

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

что есть в них и прямое соотнесение умирающего Булгакова с Иешуа, отмечено Б. М. Гаспаровым [12, с. 80].

В своих записях Е. С. Булгакова выделяет знаки судьбы, которые были даны Булгакову: гроза, предчувствие смерти в 1939 г., смертельная болезнь как плата за пьесу о Сталине [14, с. 260, 265, 271, 277, 318, 321, 380].

В. И. Немцев пишет: «Художник острее многих чувствует загадочное и труднообъяснимое в жизни. И, поскольку все эти явления существуют, их пытаются по-своему объяснить, найти опять же рациональное зерно». Говорят, что Пастернак предостерегал молодого поэта против предсказывания в стихах своей трагической смерти. Сила слов Поэта такова, что это непременно сбудется. Достаточно вспомнить Маяковского, Цветаеву, Есенина… Художественное произведение обладает некоей магической силой. По свидетельству мемуаристов, «Булгаков постоянно моделировал свою жизнь после смерти. Он обнаруживал вкус к мистике, точнее — пытался постичь пределы воздействия художественного произведения. И как следствие этого — пророчествовал о своем творчестве» [33, с. 58].

Булгаков постиг «пределы воздействия художественного произведения»: умирая, страдая от боли, он, вероятно, невольно почти повторил слова Мастера.

Сравним:

> «— Так, стало быть, в арбатский подвал? А кто же будет писать? А мечтания, вдохновение?
>
> — У меня больше нет никаких мечтаний и вдохновения тоже нет, — ответил мастер, — ничто меня вокруг не интересует, кроме нее <Маргариты. — М. К.>, …меня сломали, мне скучно, и я хочу в подвал.
>
> — А ваш роман? Пилат?
>
> — Он мне ненавистен, этот роман, — ответил мастер, — я слишком много испытал из-за него» [9, с. 284].

Из записей Е. С. Булгаковой от 1 октября 1939 г.:

> «Разбудил в семь часов — невозможная головная боль. Не верит ни во что. О револьвере. Слова: отказываюсь от романа, отказываюсь от всего, отказываюсь от зрения, только чтобы не болела так голова» [31, с. 549].

Загадочны и последние слова Булгакова: 6 марта, ночью, Булгаков, находясь в полузабытьи, но лежа с открытыми глазами, два раза спросил: «Кто меня возьмет?» Елена Сергеевна переспросила: «Кто тебя возьмет?» Но ей больной не ответил. Днем седьмого марта он сказал жене: «Меня возьмут. Тебя возьмут? Меня возьмут?» Седьмого ночью: «Возьмут, возьмут…» Что это — бред или жизнь и роман каким-то образом соединились в сознании умирающего? Последнее слово Булгакова: «Свет!» Родные зажгли лампу, думая, что в комнате темно [31, с. 556]. Но в контексте романа у этой реплики есть и другое значение (может быть, Булгакову стало ясно, куда его «возьмут»).

Однако ядро «булгаковского мифа» непосредственно соприкасается с текстом романа «Мастер и Маргарита».

Первым об особой природе булгаковского романа написал В. Я. Лакшин: «Среди отмеченных литературоведами законов творчества есть один, природа которого до сих пор остается до конца непознанной: воздействие сочинения на самого творца и на то, что его окружает. Бывает, что произведение создает вокруг себя чудодейственную ауру, волшебную зону рассеяния, в которой возможны самые неожиданные превращения. То, что Михаил Афанасьевич Булгаков спознался с нечистой силой да еще не оскорбил, а усмирил ее, одомашнил и взял в попутчики, как глумливого Коровьева, нагловатого Азазелло или бесцеремонного Кота, перестроило вокруг него весь быт и уклад, людей и обстановку» [20, с. 26–27, 27–34, 39–41].

Заметим, что о Е. С. Булгаковой как явлении «отчасти оккультного толка» Лакшин пишет с улыбкой, играет с читателем в мистику. Но есть в повествовании Лакшина места, написанные иначе, с подлинной верой в «булгаковский миф» — это рассказ о том, как был обретен камень на могилу Булгакова, и повествование о роли грозы в судьбе Булгаковых. Лакшин пишет: «В тот день, когда я видел ее <Е. С. Булгакову. — М. К.> в последний раз, она была взбудоражена, тревожно-весела. Мы ехали на киностудию смотреть рабочий материал ленты “Бег”. На Киевском мосту нас застала гроза. Крупный дождь забарабанил по крыше, как град. Над Москвою-рекой вспыхнула молния и прокатился гром. Елена Сергеевна переменилась в лице: “Дурной знак”. Забившись в угол на заднем сиденье “Волги”, она твердила одно: когда у Булгакова что-то снимали, запрещали, надвигалась нежданная беда, всегда случалась гроза…». Казалось, примета обманула: картина Елене Сергеевне понравилась, она была полна планов и надежд. Но нет, гроза действительно оказалась дурным знаком: «А гроза над Киевским мостом гремела не зря. Через день Елена Сергеевна умерла — внезапно и незаметно, будто отлетела» [20, с. 41].

Вторая часть «булгаковского мифа» — это читательское отношение (реализованное в устных или письменных высказываниях и поведении) к описанному в романе «Мастер и Маргарита» как к чему-то действительно случившемуся и могущему повториться с каждым. «Миф есть в словах данная чудесная личностная история», — писал А. Ф. Лосев [22, с. 169]. То же можно сказать и о булгаковском тексте. Составляющие «булгаковского мифа»: вера в некую силу (Воланда) — воплощение Справедливости, существующую в мире (ключевая фраза: «Каждому будет дано по его вере» [9, с. 265]); вера в возможность общения с Воландом преданных читателей; вера в повторение истории, рассказанной Булгаковым, и новое явление Воланда; вера в веч-

ную, верную любовь Мастера и Маргариты, для которой не существует преград (ключевые фразы: «Любовь выскочила перед нами, как из-под земли выскакивает убийца в переулке, и поразила нас сразу обоих. Так поражает молния, так поражает финский нож!» [9, с. 137]; они «пришли к заключению, что столкнула их на углу Тверской и переулка сама судьба и что созданы они друг для друга на век» [9, с. 139]; «За мной, читатель! Кто сказал тебе, что нет на свете настоящей, верной, вечной любви? Да отрежут лгуну его гнусный язык!» [9, с. 209]); вера в счастливое «вдруг»: встреча Мастера и Маргариты произошла именно тогда, когда это было необходимо («…она говорила, что с желтыми цветами в руках она вышла в тот день, чтобы я наконец ее нашел, и что, если бы этого не произошло, она отравилась бы, потому что жизнь ее пуста» [9, с. 138]); вера в то, что любовь преданного человека может охранить второго, что такая любовь всесильна («беречь твой сон буду я» [9, с. 372]); вера в то, что «рукописи не горят» [9, с. 278]; что «все будет правильно, на этом построен мир» [9, с. 370]; вера в то, что существует «такая ночь, когда сводятся счеты» и свой счет можно «оплатить» и «закрыть» [9, с. 368]; вера в то, что, кроме Справедливости, есть в мире и Милосердие (и оно может быть проявлено даже к великому грешнику — например, случай Фриды); вера в то, что когда-нибудь будет прощен любой грех и в другом измерении можно вновь встретить того, кого любил в земном мире и перед кем был виноват — например, случай Понтия Пилата; в то, что человеку даются судьбоносные знаки, их важно не пропустить (например, случай Берлиоза); вера в то, что можно стать достойным, если не света, то покоя. Читатели часто ставят себя на место Маргариты или Понтия Пилата. Во всяком случае, со времени публикации романа тысячи девушек весной выходили на прогулку с букетом желтых цветов в надежде встретить любовь[1].

Третья составляющая «булгаковского мифа» может быть отнесена к «мифу о творении» («мифу о произведении искусства»). Суть этой части «булгаковского мифа» — проявление посмертных поощрения или недовольства создателя текста, проявление отношения к происходящему героев романа. Эта часть «булгаковского мифа» связана с бытованием («жизнью») книги Булгакова в современном социуме и производимыми ею или из-за нее «чудесами».

Итак, «булгаковский миф» — это бытующая в устной и письменной форме (в основном, в публицистике) система сказаний о влиянии автора и текста романа на людей, пытающихся трансформировать, точно (приближение к сакральному знанию) или неточно (своеобразное «поругание») интерпретировать его; сказаний о появлении в нашем мире булгаковских героев (свиты Воланда) и их «шутках»; сказаний о «знаках», которые подает автор романа «посвященным» или посягнувшим на эту роль исследователям, преданным читателям романа, актерам, в т. ч. участвующим в постановках, создателям кича, музейщикам и т. д. — знаками являются гроза, пожар, прорыв труб (потоки воды), погасший свет, поломка аппаратуры во время спектакля и др.; сказания о «плате» за слишком близкое приближение к роману (сакральному знанию) — «плате» болезнью, смертью, изменением судьбы (повторением судьбы героя); сказания о культовых местах и «чудесах» там произошедших (Патриаршие пруды, квартира Булгакова и др.).

Персонажами «булгаковского мифа» стали не только герои книги «Мастер и Маргарита», не только сам Булгаков, его жена Елена Сергеевна, их дом, московский пейзаж, описанный в романе, но и булгаковеды, актеры, читатели.

На «булгаковский миф» оказали влияние космогонические мифы (мифы о происхождении смерти, о загробном мире, о судьбе), а также примыкающие к ним эсхатологические мифы [40, с. 12]. Вспомним определение Е. М. Мелетинского: «Мифология есть совокупность <…> сказаний о богах и героях и, в то же время, система фантастических представлений о мире» [29, с. 653].

Как известно, мифологические представления системны и иерархичны и имеют следующую структуру: 1) сказания о великих богах; 2) сказания о культурных героях; 3) сказания о духах природы (низшая ветвь).

В мифологическом тексте Булгакова эта структура сохраняется: 1) повествование об Иешуа (Свете) и Воланде (Тьме, Тени); 2) повествование о Мастере и Маргарите как созидающих силах (культурных героях) и «свите» Воланда (кроме Геллы) как силе трансформирующей; 3) повествование о встреченных на реке Маргаритой-ведьмой необычных персонажах, о гостях Весеннего бала полнолуния.

«Булгаковский миф» как система сказаний о влиянии автора и текста романа на людей тоже структурен: 1) автор (Булгаков), Воланд; 2) «свита», Понтий Пилат, новые творцы (режиссеры и др.), пытающиеся трансформировать роман Булгакова, культурные герои или трикстеры; 3) духи огня, воды (гроза, пожар и др. — знаки проявления отношения к постановкам и т. п. «верхней ветви»).

«Булгаковский миф» — проявление неомифологизма. Он построен на переосмыслении «теургического мифа символистов» [18, с. 137–170; 43, с. 58–67], «мифа о несчастливом произведении искусства» [37, с. 291–298], «мифа о плате за получение сакрального знания», «московского мифа» по аналогии с «петербургским мифом» [32; 41, с. 259–367]. Причем в данном случае происходит сближение понятий «биографический миф» и «миф о несчастливом произведении искусства».

Произведение Булгакова создало вокруг себя мифологическое пространство и мифологическую ауру. Ею в 1960–90-е были окутаны булгаковские подъезд, лестница, квартира [13, с. 24–25; 39, с. 36–37], Патриаршие пруды и скамейки, постановки романа в театре и попытки снять по нему кино.

Однако, по мнению части интеллигенции, мистика, связанная с булгаковским текстом, не допускает вольного с собой обращения.

Легенды, связанные с попытками как-то ввергнуться в художественное пространство романа, бытуют в творческой среде и порой становятся достоянием широкой публики благодаря газетным или телевизионным интервью. Например, статья Д. Корсакова «Джонни Депп сыграет Воланда», опубликованная в «Комсомольской правде» 18 июня 2003 г., начинается так: «У “Мастера и Маргариты” в киношных кругах очень дурная слава. По книге собирался снимать фильм Роман Полански, да все сорвалось. По ней снял картину Юрий Кара, но лента уже в течение долгих лет лежит на полке…» [17, с. 4]. Следующий пример: «…первым экранизировать знаменитый роман взялся польский режиссер Анджей Вайда, но его фильм (1971 г.) так и не вышел. Экранизация югослава Александра Петровича (1972 г.) увидела свет только 20 лет спустя после завершения съемок…» [15, с. 17]. Отрывок из другой статьи: «не секрет, что после съемок в “Мастере и Маргарите” у Кары многие актеры ушли из жизни» [11, с. 35].

31 декабря 1993 г. под рубрикой «Без пяти двенадцать…» в газете «Комсомольская правда» была помещена статья «Новогодняя шутка Булгакова». Позволим себе привести ее целиком, поскольку статья отражает социокультурную ситуацию и состояние «булгаковского мифа» начала 1990-х, что сейчас уже история и объект, достойный социологического и культурологического анализа.

Цитируем: «Театралы утверждают, что с Михаилом Булгаковым связываться опасно. Стоит только взяться за постановку “Мастера и Маргариты”, как сразу начинается всякая чертовщина.

В Приморском театре драмы имени М. Горького, поставившем недавно “Мастера и Маргариту” под многообещающим названием “Бал Сатаны”, должна была начаться запись телевикторины по произведениям Булгакова. Ее участники уже собрались, а телевизионщики включили аппаратуру, когда вдруг, без всякой видимой причины ярко вспыхнули холщовые занавеси, а затем веселый огонь перекинулся на бархатную черную портьеру с алой розой. Через минуту яркое пламя уже взметнулось прямо под крышу.

Вызванные в театр пожарные в рекордные сроки погасили огонь, и большого ущерба удалось избежать. Но причины странного возгорания так и не установлены. И по городу поползли слухи, что это — проделки самого Михаила Афанасьевича.

По крайней мере его поклонники утверждают, что основания для мести у писателя имеются: его многострадальный роман в театре дописали на свой вкус, положили на забористую музычку и превратили в кабацкий шлягер. А в том самом фойе устроили ночной ресторан, где полураздетые артистки частенько плясали “сцены” из “Мастера и Маргариты” для пьяных бизнесменов. Так что, по мнению знатоков творчества Булгакова, занавес вспыхнул не случайно: недаром же в романе о Воланде все пожары в подобных заведениях начинаются именно с занавесей и штор» [6].

Рассказанная история конкретизирует «булгаковский миф», одновременно придавая ему канонический характер — ведь в центре находится мотив «творец (мифологический персонаж) мстит за свое произведение, поругание дара или недостойное соперничество».

В «булгаковском мифе» присутствует и такой распространенный мотив: наказание смертного, приблизившегося к сакральному знанию, плата смертью за дерзость и нежелание прочитывать знаки судьбы. Аналог: Орфей, получивший сакральное знание, когда спустился в Аид за Эвридикой. Он не выполнил условие: обернулся, в результате потерял Эвридику.

В этом смысле с «булгаковским мифом» и его зловещим оттенком связана для зрителей судьба актера В. Авилова. 30 января 2004 г. журналистка Т. Подъяблонская анонсировала спектакль Московского «Театра на Юго-Западе» «Мастер и Маргарита» в Воронеже статьей «Авилов и Сотникова устроят нам бал Сатаны». Была в статье и такая информация: «Вот уже 10 лет Виктор Авилов играет роль Воланда в спектакле “Мастер и Маргарита” в “Театре на Юго-Западе”. Причем самому Авилову эта роковая роль дважды чуть не стоила жизни. Первый раз — в 1995 году на гастролях в Германии, когда его увезли в больницу с сильным кровотечением прямо перед спектаклем. Вторично — уже в стенах родного театра: в 1999 году актер подхватил тяжелейшее воспаление легких» [36]. Дополним: мистически настроенный читатель может усилить информацию, т. к. во второй раз несчастье с актером произошло в 1999 г. 6 февраля 2004 г. тот же журналист «Комсомолки» пишет продолжение — статью «“Мастера и Маргариту” преследует нечистая сила» (имелись в виду обвальные технические накладки во время представления — магнитофон сломался, телевизор не включился). Но важнее отрывок из интервью с Авиловым и Сотниковой:

«Для многих роли, постановки, фильмы, каким-либо образом связанные с Сатаной, заканчиваются трагически (сыгравшие в одном из мистических спектаклей Елена Майорова погибла, Вячеслав Невинный сломал ногу, да и сам Виктор Авилов дважды пережил клиническую смерть. — Прим. газ. ред.). А фильм Юрия Кара “Мастер и Маргарита” мы даже и не увидели. Вам не было страшно играть в этом спектакле?

Авилов: Нет, я думаю, уже заплатил за все. Больше двух раз уже не умру» [35, с. 31].

Однако в июле 2004 г. в газете «Аргументы и факты» появилась статья «Актер снова в беде. Граф Монте-Кристо нуждается в помощи». Цитируем: «Одно время актер не играл ни в кино, ни в театре. Почти год он провел в больницах, лечился от тяжелой болезни. Едва оправившись, вернулся

на сцену родного театра и снова стал играть ведущие роли: Мольер, Воланд, много снимался в кино. Его рабочий график до сентября был расписан поминутно. Но судьба распорядилась иначе… Виктор снова оказался на больничной койке…» [1] Сбор средств на лекарства и лечение не помог. 22 августа 2004 г. актер умер и стал составной частью мифа о «несчастливых для постановки литературных произведениях».

Персонажами «булгаковского мифа» в театральной среде считают и Леонида Филатова и Нину Шацкую — Мастера и Маргариту Театра на Таганке. Долгое время считалось, что это единственная постановка, которую одобрил Булгаков (или Воланд) — никакой чертовщины ни на репетициях, ни на спектаклях не наблюдалось. А потом Л. Филатов, один из исполнителей роли Мастера, тяжело заболел (отказали почки, как и у самого автора романа), он спасался от отчаяния литературным творчеством, работал до конца, а «берегла его сон» (покой) жена Н. Шацкая, в этом повторив судьбу Маргариты и Е. С. Булгаковой. Шацкая полностью ушла из профессии, посвятив себя мужу, спасая его любовью. Невольно задаемся вопросом: не сочинили (не сыграли) ли они свою судьбу сами, заранее.

«Булгаковский миф» во всех названных выше вариантах живет и сейчас, но уже в гораздо более узком культурном пространстве. Официальное признание писателя и его творения (создание музеев, например) в какой-то мере убило тайну. Сегодня все чаще наблюдается и г р а в «булгаковский миф». Или демонстративный отказ от него.

С наслаждением играют «булгаковский миф» напоказ натуры экзальтированные, известные нестандартным поведением. Журналисты С. Васильева и Н. Лисицына описывают последние дни перед премьерой «Мастера и Маргариты» в Нижнем Новгороде (режиссер-постановщик Р. Виктюк): «Репетиция шла полным ходом. <…> Мистика, как и положено, витает в воздухе. <…> Для начала режиссер два часа просидел в гостиничном лифте, который раньше работал как часы. Потом, во время репетиции на сцену ТЮЗа вдруг хлынули потоки воды — почему-то сработала система пожаротушения, хотя пожара не было. Воду долго не могли перекрыть. Народный артист России, актер Театра драмы Георгий Демуров, исполняющий роль Воланда и имеющий, по собственному определению, луженую глотку, впервые в жизни потерял голос и в придачу текст роли. <…> От греха подальше Роман Григорьевич даже стал носить перстень от Версаче — якобы с защитными свойствами, спасающими от сил тьмы» [10, с. 8].

Другой пример. Журналист Т. Максимова в статье «Бывший Казанова стал Воландом» пишет: «Что до чертовщины, неизменно сопутствующей всем постановкам “Мастера и Маргариты”, то перед началом репетиций в “Балтийском доме” с фронтона театра обвалилась одна из пяти лепных звезд. Лыков-Воланд в момент падения звезды не присутствовал, а потому никаких желаний загадать не успел. А уже на премьере, когда спектакль катился к финалу, вдруг в левой кулисе громко, на весь зал, замяукал кот. Уж не Бегемот ли? Нет, обыкновенный серый полосатик, старожил театра, прокрался на сцену и уселся под столом, высунув морду. То ли его возмутило затянувшееся действо <…>, то ли действительно булгаковский Бегемот послал участникам спектакля привет…» [26, с. 15].

Десакрализация «булгаковского мифа» проявилась и в создании комикса по роману, за что, правда, художник был наказан в первый же день работы: у него сгорел телевизор [34, с. 17]; и в появлении клипа группы «Белый орел» на песню «Без тебя», проиллюстрированную в меру понимания сценами из булгаковского романа [3]; и в том, что имена героев используются в потребительской сфере (так существуют, например, кафе «У Маргариты» или «Мастер и Маргарита» [28, с. 45]). Цитаты же из романа теперь уже не своеобразные «пароли» для своих, а «крылатые выражения», пронизанные оксюморонностью и постмодернистской иронией. Например, модно стало неточно цитировать Булгакова в статьях на сексуальные темы: таков подзаголовок статьи «Измена! Или третий в любви — запасной…» — «Никогда и ни в чем не сознавайтесь» [5, с. 12] (аллюзия на «Никогда не разговаривайте с неизвестными», «Никогда ни о чем не просите…» или «Покайся, Иваныч! Тебе скидка выйдет!»). В качестве примера — отрывок из статьи Д. Асламовой «О чем не надо говорить в постели?»: «Как говорит одна моя подруга, решительная красавица блондинка: “Что-то, воля ваша, недоброе таится в мужчинах, без умолку говорящих о своих карьерных успехах <…>”» [4, с. 16] (аллюзия на реплику Воланда, брошенную свите по поводу поведения буфетчика Варьете).

После экранизации «Мастера и Маргариты» образы романа активно используются даже в рецензиях на книги. Так, рецензия В. Березина и А. Мирошкина на книгу Р. Медведева «Андропов» (серия «Жизнь замечательных людей», 2006 г.) называется «Почти Воланд» и начинается так: «Среди послевоенных, то есть послесталинских, руководителей СССР Андропов — один из наиболее мифологизированных. Он неоднозначен — даже в анекдотах. В анекдотах, кстати, он похож на Воланда — часть той силы, что… etc.» [7, с. 6].

Показательна книга Д. Карапетяна «Владимир Высоцкий: Между словом и славой. Воспоминания». В 1973 г. в доме автора жил «всеобщий любимец — сиамский кот Азазелло» [16, с. 139], а в самом конце 1990-х (книга вышла в 2002 г.) автор продолжает видеть происходящее в контексте булгаковского романа. С улыбкой Карапетян характеризует одного из персонажей: «Да, природа явно обделила Марата интуицией. На фоне булгаковского Арчибальда Арчибальдовича он выглядел распустившим хвост напыщенным павлином…»

Рассуждения о булгаковском романе можно встретить и в художественных произведениях. Приведем цитату из романа А. Марининой «Городской тариф»:

> «Секретарь директора, молоденькая хорошенькая Алена, приветливо улыбнулась ему: — Здравствуйте, Евгений Леонардович, вас Шепель искал, просил связаться с ним, когда придете. — Как? — наигранно удивился Ионов. — Так-таки с ним самим?
>
> На лице Алены не мелькнуло даже тени понимания, и реплику она не подхватила. Было видно, что цитату она не вспомнила, а может быть, и не читала бессмертный роман вовсе. <…> Н-да, другие времена, другие… Тридцать лет назад вряд ли нашелся бы в среде научных работников человек, незнакомый с “Мастером и Маргаритой” Булгакова, книгу читали и перечитывали, передавая друг другу журнал “Москва”, где он был опубликован официально, или неофициальные сброшюрованные ксерокопии зарубежных изданий» [27, с. 181].

Время от времени Маринина позволяет себе своеобразную игру с читателем («посвященным»): приводит приблизительную цитату из булгаковского романа, но не называет его: «Ну вот и славно. Как было сказано в одном бессмертном произведении? Нет бумажки — нет человека…»

Демонстративный отказ от игры в «булгаковский миф» вначале являла собой позиция режиссера В. Бортко, которому удалось-таки не только снять фильм по роману, но и довести его до показа по ЦТ в декабре 2005 г. Приведем отрывок из его интервью:

> «Вокруг этого замечательного литературного произведения, написанного наделенным недюженной фантазией человеком, накопилось, извините, столько чуши!
>
> Мистическая книжка, прикасаться к ней страшно… Что такое? Абсолютная чушь и ерунда. Я бы сказал, мракобесие. Мы живем на пороге третьего тысячелетия…» [8, с. 9].

Но это интервью 2000-го, фильм вышел на экраны лишь в декабре 2005-го.

> «Еще в 2000 году Бортко уехал на переговоры с Владимиром Гусинским по поводу денег на картину о Мастере, — рассказал «Антенне» композитор Игорь Корнелюк, написавший музыку к сериалу. — А на следующий день Гусинского посадили. Я звоню Володе и говорю: “Вот, человек только тебе дал деньги, его тут же посадили. Опомнись, не снимай этот фильм!” <…> Дальше странных событий происходило еще больше. Некоторые актеры отказались от ролей в сериале из суеверных соображений <О. Янковский, С. Шакуров, Е. Миронов, А. Домогаров. — М. К.>, у других возникали для отказа вполне серьезные причины. Например, Александр Калягин должен был играть Берлиоза. Но незадолго до съемок он пережил два инфаркта и решил не испытывать судьбу» [15, с. 17].

Видимо, 5 лет, предшествовавшие съемке, научили Бортко терпимости. И вот «когда съемки уже начались, Бортко пошел на уступки мистически настроенным коллегам и пригласил на съемочную площадку священника, который освятил и группу, и аппаратуру». Но все же сыгравший Воланда О. Басилашвили буквально перед озвучанием «получил кровоизлияние на правой голосовой связке и довольно долго не мог разговаривать, что сильно затянуло производство картины».

Съемочная группа старалась не поддаваться силе «булгаковского мифа». Приведем диалог журналиста с художником-постановщиком фильма В. Светозаровым:

> «— Булгаковскому роману приписывают мистические свойства… <…>
>
> — А мы с ней столкнулись! Только это была мистика со знаком плюс. …Если для съемок был нужен ясный день, то светило солнце, если требовался дождь, он обязательно шел…» [38, с. 27].

Интересный период своего бытования «булгаковский миф» переживает сейчас. Складывается впечатление, что теперь роман окончательно переходит в разряд масскультуры, отсюда как результат — окончательная десакрализация мифа.

Появляются анекдоты: «Рукописи не горят! — утверждал сценарист и режиссер Бортко на съемочной площадке “Мастера и Маргариты”. — Еще как горят! Вот, помнится, за завтраком у Гоголя я говорил ему… — начал свой рассказ Басилашвили…» [2, с. 16]

Между тем М. О. Чудакова на вопрос журналиста: «Популярен ли сейчас роман Булгакова?» — ответила: «Память о “чуде” появления романа в советской печати второй половины 60-х, в которой он — с беседой о Бытии Божьем на первых же страницах! — никоим образом не должен был появиться, лежит в восприятии даже младших поколений — историческая память!..» [42, с. 3] Жизнь «булгаковского мифа» — это во многом и есть историческая память, актуализированная в современности.

Примечания

1. При написании статьи мы пользовались результатами проводимых нами в 2004 г. анкетирования студентов-филологов Борисоглебского ГПИ, преподавателей-филологов института, учителей словесности г. Поворино и района.

Литература

1. Актер снова в беде // Аргументы и факты. 2004. Июль. № 30.
2. Анекдоты в тему // Комсомольская правда. 2005. 24 декабря.
3. Анна Минус. Руки прочь от «Мастера и Маргариты» // Комсомольская правда. 2000. 20 июня.

4. Асламова Д. О чем не надо говорить в постели? // Комсомольская правда. 2004. 8 октября.
5. Бакушинская О., Колядина Е. Измена! Или третий в любви — запасной… // Комсомольская правда. 2004. 2 октября.
6. Барабаш Н. Новогодняя шутка Булгакова // Комсомольская правда. 1993. 31 декабря.
7. Березин В., Мирошкин А. Почти Воланд // Книжное обозрение. 2006. № 39 (2101).
8. Бортко В. Главное, чтобы бал у Воланда не был похож на баню! // Комсомольская правда. 2000. 23 декабря.
9. Булгаков М. А. Собр. соч.: в 5 т. Т. 5. М.: Художественная литература, 1992. 733 с.
10. Васильева С., Лисицына Н. Романа Виктюка спасает от бесовщины перстень от Версаче // Комсомольская правда. 2000. 23 декабря.
11. Велигжанина А. Мистика «Дневного дозора» // Комсомольская правда. 2006. 5–12 января.
12. Гаспаров Б. М. Литературные лейтмотивы: Очерки по русской литературе XX в. М.: Наука, 1993. 303 с.
13. Грязнов А., Малиновский С., Новикова Е. и др. Призраки среди нас // Комсомольская правда. 2003. 28 февраля.
14. Дневник Елены Булгаковой / сост. В. Лосев, Л. Яновская. М.: Книжная палата, 1990. 400 с.
15. Исмаилова А. Как «Мастер» в судьбах отзовется? // Антенна. 2005. 19–25 декабря.
16. Карапетян Д. Владимир Высоцкий: Между словом и славой. Воспоминания. М.: Захаров, 2002. 277 с.
17. Корсаков Д. Джонни Депп сыграет Воланда // Комсомольская правда. 2003. 18 июня.
18. Лавров А. В. Мифотворчество «аргонавтов» // Миф — фольклор — литература / отв. ред. В. Г. Базанов. Л.: Наука, 1978. С. 137–170.
19. Лакшин В. Я. Елена Сергеевна // Лакшин В. Я. Вторая встреча. М., 1984. С. 364–365.
20. Лакшин В. Я. Булгакиада. М.: Московский рабочий, 1989. 448 с.
21. Лина Плюс. Пусть попса хоть книжки читает! // Комсомольская правда. 2000. 20 июня.
22. Лосев А. Ф. Философия. Мифология. Культура. М., 1991. 525 с.
23. Лотман Ю. М. Александр Сергеевич Пушкин: Биография писателя. Л.: Просвещение, 1983. 274 с.
24. Лотман Ю. М. Литературная биография в историко-культурном контексте (к типологическому соотнесению текста и личности автора) // Лотман Ю. М. Избранные статьи: в трех томах. Т. 1. Таллинн, 1992. С. 365–376.
25. Магомедова Д. М. Автобиографический миф в творчестве Александра Блока: Диссертация в виде научного доклада на соискание уч. степени доктора филол. наук. М., 1998. 50 с.
26. Максимова Т. Бывший Казанова стал Воландом // Комсомольская правда. 2002. 30 июля.
27. Маринина А. Городской тариф: Роман. М.: Эксмо, 2006. 267 с.
28. Масскультура: наша, домашняя, современная / беседа критика Е. Сергеева и социолога С. Шведова // Вопросы литературы. 1990. № 6. С. 36–56.
29. Мелетинский Е. М. Общее понятие мифа и мифологии // Мифологический словарь / гл. ред. Е. М. Мелетинский. М., 1991. 653 с.
30. Местергази Е. «Литературная личность», «писатель с биографией» и проблема жизнетворчества // Начало: сб. статей / отв. ред. Т. А. Касаткина. М., 1995. Вып. 3. С. 32–46.
31. Михаил и Елена Булгаковы. Дневник Мастера и Маргариты / сост. В. Лосев. М.: Вагриус, 2001. 549 с.
32. Москва и «московский текст» русской культуры: сб. / отв. ред. Г. С. Кнабе. М.: РГГУ, 1998. 224 с.
33. Немцев В. И. Вопросы изучения художественного наследия М. А. Булгакова. Самара: СамГПУ, 1999. 142 с.
34. Павленко Л. «Мастер и Маргарита» сожгли телевизор // Комсомольская правда. 2003. 21 октября.
35. Подъяблонская Т. «Мастера и Маргариту» преследует нечистая сила // Комсомольская правда. 2004. 6 февраля.
36. Подъяблонская Т. Авилов и Сотникова устроят нам бал Сатаны // Комсомольская правда. 2004. 30 января.
37. Ронен О. Символика Михаила Кузмина в связи с его концепцией книги жизни // Культура русского модернизма / под ред. Р. Вроона, Д. Мальмстада. М.: Наука, 1993. С. 291–298.
38. Светозаров В. Голову Берлиозу мы отрезали с большим тактом // Комсомольская правда. 2005. 13–20 октября.
39. Танькова Я. Как я жила в «нехорошей» квартире // Комсомольская правда. 2006. 5–12 января.
40. Токарев С. А., Мелетинский Е. М. Мифология // Мифы народов мира. Т. 1. С. 10–14.
41. Топоров В. Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ: Избранное. М.: Прогресс, 1995. 621 с.
42. Чудакова М. О. «Бодрости от Воланда требовать не обязательно» // Книжное обозрение. 2006. № 3 (2065). С. 3–7.
43. Юрьева З. О. Андрей Белый: преображение жизни и теургия // Русская литература. 1992. № 1. С. 58–67.

DOI 10.25991/AE.2019.48.36.006
УДК81'25:821.161.1

В. Н. Карпухина
Карпухина Виктория Николаевна — доктор филологических наук, профессор,
Алтайский государственный университет
vkarpuhina@yandex.ru

СЕМИОТИКА ПРОСТРАНСТВА В ПЕРЕВОДАХ ТЕКСТОВ М. А. БУЛГАКОВА И С. Д. КРЖИЖАНОВСКОГО НА АНГЛИЙСКИЙ ЯЗЫК

Статья посвящена стратегиям передачи ключевых семиотических маркеров пространства при переводе на английский язык текстов М. А. Булгакова и С. Д. Кржижановского. Предмет исследования — лингвоаксиологические стратегии переводчика модернистского текста. В качестве материала исследования выступают роман Булгакова «Мастер и Маргарита» и его перевод на английский язык, выполненный Д. Берджин и К. О'Коннор, а также рассказ «Квадратурин» и повесть «Автобиография трупа» Кржижановского и их переводы на английский язык, выполненные Дж. Тернбулл. При передаче семиотических маркеров трансформаций пространства в «пятом измерении» в текстах Булгакова и Кржижановского переводчики чаще всего используют аксиологическую стратегию адаптации. Пространство «нижнего яруса» театра-вертепа «Мастера и Маргариты» при переводе остается маркированным как комическое пространство, связанное с цирковыми ситуациями и демоническими персонажами-шутами. Однако языковые и культурологические аспекты данного пространства, связывающие роман Булгакова с традициями русского народного театра, остаются не переданными в переводе, поскольку доминирующим принципом создания перевода был принцип функциональный.
Ключевые слова: пространство, семиотический маркер, Михаил Булгаков, Сигизмунд Кржижановский.

V. N. Karpukhina
SPACE SEMIOTICS IN MIKHAIL BULGAKOV'S AND SIGIZMUND KRZHIZHANOVSKY'S TEXTS TRANSLATIONS INTO ENGLISH

The paper considers the translators' strategies in transferring basic semiotic space markers in Mikhail Bulgakov's and Sigizmund Krzhizhanovsky's texts translated into English. The subject under consideration is axiological linguistic strategies of a modernist text translator. The texts analyzed are Mikhail Bulgakov's novel *The Master and Margarita* and its translation into English by Diana Burgin and Katherine Tiernan O'Connor, and Sigizmund Krzhizhanovsky's stories *Quadraturin* and *Autobiography of a Corpse* and their translations into English by Joanne Turnbull. While transferring the semiotic markers of space transformations in the fifth dimension in the texts by Bulgakov and Krzhizhanovsky, the translators often use the axiological strategy of adaptation. The 'lower level' of space of the Nativity play theater in *The Master and Margarita* translation is marked as a comic space with circus accidents and demonic clowns. But the language and cultural aspects of this space, connecting the Bulgakov's novel with Russian folk theater, are not represented in the translation, because the most dominating principle of translation is functional.
Keywords: space, semiotic marker, Mikhail Bulgakov, Sigizmund Krzhizhanovsky.

В построении художественного мира М. А. Булгакова и С. Д. Кржижановского категория пространства играет едва ли не важнейшую роль. На это указывает в первую очередь биографический код: понятия «квартира», «жилище» были достаточно релевантны для писателей. Многие исследовательские работы по творчеству Булгакова и Кржижановского связаны с оперированием именно этой категорией [8; 10; 11; 12; 13; 17; 19; 20 и др.].

И Булгаков, и Кржижановский родились в Киеве. Испытав все тяготы Первой мировой и гражданской войн, оба киевлянина почти одновременно приехали в Москву: Булгаков в сентябре 1921 года, Кржижановский в марте 1922 года. Обоих ожидала неизвестность, нужда и неустойчивость нового быта, где все нужно было начинать с нуля. В первый год жизни в столице оба писателя занимались журналистикой: Булгаков писал фельетоны, Кржижановский — короткие очерки о Москве. Многократно прошагав город из конца в конец, они знали его лучше коренных москвичей. Биографический код дает возможность оценить основные маркеры семиотики пространства в текстах Булгакова и Кржижановского: ключевыми полюсами этого пространства становятся Москва и Киев (ставший в версии Булгакова мифологическим Городом в «Белой гвардии», отражением Рима и Иерусалима [9]). Представляет интерес тот факт, что сведения о пересечении биографических путей писателей приходится искать в основном по недавним публикациям о Кржижановском: своеобразной семиотической «призмой» для восприятия многих текстов Кржижановского зачастую оказываются булгаковские тексты. Многие современные исследователи творчества Кржижановского являются параллельно специалистами по булгаковскому наследию (см. [1; 2; 14; 15]), однако сопоставительное исследование поэтики Булгакова и Кржижановского пока еще не было осуществлено, что и позволяет говорить о научной новизне нашей работы.

Выстраивание «минус»-пространства, характерного для текстов новелл Кржижановского, свя-

Copyright © 2019

зывается в известной работе В. Н. Топорова «”Минус”-пространство Сигизмунда Кржижановского» с принципиальной неантропоцентричностью этого пространства, изъятием из него «человеческого фактора», с одной стороны, и с принципиальным отказом строителей «нового пространства» в 1920-е гг. от традиционной культурной его составляющей, с другой стороны [11]. Данный тип пространства является внешним по отношению к основным персонажам как в текстах Кржижановского, так и в текстах Булгакова.

В переводах на английский язык рассматриваемых текстов обоих авторов ключевые маркеры внешнего пространства (*квартира / квартирка, комната / комнатка*) передаются с помощью нейтральных лексем *apartment, room*: ***Квартира** в Москве? Это серьезно* [3, с. 174]. — ***An apartment** in Moscow! That's serious business!* [16, p. 166]; *Поэтому Штамм, чуть только ступил с вагонной подножки на перрон московского вокзала, как стал повторять в мертвые и живые, человечьи и телефонные уши одно и то же слово: **к о м н а т а**...* [6, с. 21]. — *That is why Shtamm, as soon as he stepped off the train onto the Moscow station platform, began repeating into dead and living, human and telephonic ears one and the same word: **a room**...* [18, p. 81]. Переводчики дают объяснительный перевод советскому неологизму *жилплощадь — a living space: сомкнутый квадрат моей **жилплощади*** [6, с. 30]. — *the compact square of my **living space*** [18, p. 94]. В результате семиотический маркер *жилплощадь* теряет свою временную отнесенность и принадлежность к определенному типу дискурса, обозначая общую ситуацию проживания где-либо. При передаче на английский язык окказионализма *жилклетка*, синонима для лексемы *жилплощадь* в рассказе Кржижановского «Квадратурин», Дж. Тернбулл использует варианты *a living cage / a living cell*. Однако эквивалентом, наиболее точно передающим игровой смысл лексемы *клетка*, является лексема *square* ‘шахматная клетка’ (ср.: *…на столичной шахматнице не для всех фигур припасены клетки* («Автобиография трупа») или мотив «*живых шахмат*» («Мастер и Маргарита»)).

Мотив ожившего «вещного мира» (живой глобус, живые шахматы) актуален и для Булгакова, и для Кржижановского в ситуациях игрового переосмысления взаимодействия внешнего «минус»-пространства и человека. Даже семиотически значимая для персонажа ситуация *продажи души* связана в текстах Булгакова и Кржижановского с *домовой книгой / книгой благодарностей*: в рассказе Кржижановского «Квадратурин» незнакомец в обмен на *средство для ращения комнат* просит у Сутулина *простую подпись в книге благодарностей*; в булгаковском романе «Мастер и Маргарита» Коровьев возвращает мастеру жилье, уничтожив запись о прописке Алоизия Могарыча в домовой книге застройщика. Знаки советской культуры (*домовая книга, застройщик, книга благодарностей*) не всегда адекватно воспроизводятся в тексте перевода: если словосочетанию *домовая книга* дается объяснительный перевод (*a tenants' register* [16, p. 247]), то лексема *застройщик* не вполне адекватно переводится как *landlord* [16, p. 247], а словосочетание *книга благодарностей* вообще остается для переводчицы загадкой: *…простая подпись **в книге благодарностей** (краткое изъявление, так сказать)* [7]. — *…just sign **this book** (a short testimonial, so to say)* [18, p. 15].

При этом представляет интерес разная аксиологическая маркированность подобных манипуляций с пространством, которые производятся с помощью сил зла в текстах Булгакова и Кржижановского. «Таинственным незнакомцам» в текстах обоих писателей сопутствуют *тьма / сумерки, бледный свет, луна, пустота*. Однако аксиологическая установка Булгакова по отношению к Воланду и его свите заявлена в эпиграфе к роману, и разнообразные манипуляции с «пятым измерением» пространства в «Мастере и Маргарите» чаще всего направлены на восстановление справедливости (ср. замечание о «ценностно неоднородном пространстве» романа в [12, с. 369]). И наоборот, «таинственные незнакомцы» в рассматриваемых текстах Кржижановского (так же, как и его *Некто в сером* из одноименной новеллы) при манипулировании пространством приносят персонажам безумие и скорую смерть или ее обещание. Невозможность адекватно передать коннотации лексемы *тьма* (маркированного члена знаковой оппозиции *тьма — темнота*) при переводе с русского языка на английский оставляет «за кадром» библейский подтекст интерпретации пространства, организованного вокруг «таинственных незнакомцев». Ср.: *Сутулин остался ... среди четырехуглой, ежесекундно растущей и расползающейся **тьмы*** [7]. — *Sutulin was left alone ...in the middle of the four-cornered, inexorably growing and proliferating **darkness*** [18, p. 24]; *Первое, что поразило Маргариту, это та **тьма**, в которую она попала* [3, с. 219]. — *The first thing that struck Margarita was **the total darkness** in which she found herself* [16, p. 213].

В предложении, ставшем одной из наиболее прецедентных цитат из булгаковского романа, данная лексема тоже передается на английский язык с помощью нейтрализации библейского подтекста: ***The darkness** that had come in from the Mediterranean covered the city so detested by the procurator* [16, p. 255]. Маркируя локус Ершалаима в рукописи мастера и локус квартиры № 50 в период бала полнолуния, лексема *тьма* отграничивает их от профанного пространства Москвы 1920-х гг. (ср. также [12, с. 422]). Это скрыто или явно театрализованное пространство практически всегда организовано по принципу «народного театра», ярмарочного вертепа (см. наблюдение Риты Джулиани о построении романа «Мастер и Маргарита» в соответствии с данным принципом: «Связь между романом и вертепом прослеживается прежде всего в том, что автор ставит рядом эпизоды истории религиозной и мирской,

которые, как и в вертепе, не перемешаны между собой, а разделены точными цезурами этического и стилистического порядка» [4, с. 323]).

«Культурный контекст» дает подтверждение важности этого принципа семиотической организации пространства, знакомого для семьи Булгаковых с самого детства:

> «Вертеп Булгаков получил в наследство от родного города. В пору его детства и юности вертепное действо еще можно было увидеть на Подоле, на Контрактовой ярмарочной площади, у стен духовной (изначально — Греко-славяно-латинской, а затем Киево-Могилянской) академии, из которой, как полагают исследователи украинского народного театра, вертеп некогда был впервые вынесен на площадь развеселыми студиозусами для увеселения и поучения православного люда» [9, с. 142].

Именно под Рождество 1918 г. Лесь Курбас, смелый режиссер-экспериментатор, поставил в Киеве спектакль «Рождественский вертеп», перенеся на сцену двухэтажную конструкцию вертепа и научив своих актеров копировать движения вертепных кукол [9, с. 142].

Настоящая страсть, которая на протяжении всей жизни связывала Булгакова с театром, его приверженность к традиционной концепции театра позволяют исследователям говорить о достаточно четких аналогиях жанров народного театра и романа «Мастер и Маргарита». Сходство романной структуры со структурой вертепа, элементы ярмарочного театра, балагана, эстрадно-цирковых ревю, активно использовавшиеся Булгаковым в «закатном» романе [4, с. 323–333], великолепно передаются в переводе «Мастера и Маргариты» на английский язык [16] в функциональном аспекте. Однако языковой и культурологический аспекты рассмотрения перевода, выполненного Д. Берджин и К. О'Коннор, показывают, что искусно вплетенные в романную ткань повествования элементы русского народного театра переводчикам почти не удается передать [5, с. 132].

В основном данные элементы ярмарочного театра, балагана, цирковых ревю маркируют пространство «московских» глав романа, в которых учиняют безобразия и восстанавливают справедливость сообщники Воланда. «Сам Воланд, когда он действует в «московском» ярусе, часто означается как *гастролер, фокусник*» [4, с. 330]. Это «нижнее» пространство вертепа, пространство действия «чертей», получает острый сатирический оттенок описания.

При этом в тексте романа встречаются сами лексические номинации жанров народного театра: «Мир балагана отражен в языке романа в переносном смысле» [4, с. 330]. Воланд с напускной суровостью спрашивает Бегемота, жульничающего при заведомом проигрыше в шахматной партии: *«Долго будет продолжаться этот* ***балаган*** *под кроватью? Вылезай, окаянный ганс!»* [3, с. 225]; Римский, встретившись с Варенухой, возмущенно спрашивает о телеграммах от Степы Лиходеева: *«Что означает вся эта* ***петрушка*** *с Ялтой?»* [3, с. 136]. В переводе «Мастера и Маргариты» на английский язык эти номинации жанров балагана и петрушечного театра отсутствуют: *"How long is this* ***farce*** *under the bed going to continue? Come out of there, accursed Gans!"* [16, p. 217] '«Как долго еще будет продолжаться этот фарс под кроватью? Вылезай, проклятый Ганс!»'; *"Well, get it out! Tell me! Well!" rasped Rimsky, pulling at the thread.* ***"What's the meaning of all that?"*** [16, p. 128] '«Ну, хватит! Рассказывай мне! Ну!» скрипучим голосом сказал Римский, нащупав конец ниточки. «Что все это значит?»'. Не желая создавать в английском языке новую безэквивалентную лексическую единицу *balagan*, которая потребовала бы культурологического и страноведческого комментария, переводчики подыскивают функциональный элемент из лексики современного театра — *farce*, оставляя «за кадром» темпоральную отнесенность лексемы и ее отрицательные коннотации, актуализирующиеся в русском языке. Переводя лексему *петрушка* с помощью функционального эквивалента, усиленного разговорными синтаксическими конструкциями контекста, переводчики передают смысл данного слова, но не могут передать его внутреннюю форму, связанную с балаганом и ярмарочными представлениями.

В переводе Воланд присваивает Бегемоту немецкое имя *Gans*. Написание его с заглавной буквы полностью меняет значение собирательного *ганс* 'любой иностранец, шут'. Функция *гастролирующего шута* в данном случае у персонажа текста перевода элиминируется. То же происходит и при передаче стандартного звукового маркера ситуации с фокусами:

> — …Наша аппаратура всегда при нас. Вот она! ***Эйн, цвей, дрей***! — И, повертев перед глазами Римского узловатыми пальцами, внезапно вытащил из-за уха у кота собственные Римского золотые часы с цепочкой [3, с. 105]. — "…Our equipment is always with us. Here it is! ***Eins, zwei, drei***!" He then wiggled his gnarled fingers in front of Rimsky's eyes and suddenly pulled out Rimsky's gold watch and chain from behind the cat's ear [16, p. 100].

В тексте английского перевода коммуникативный фрагмент на правильном немецком языке может обозначать только умение Коровьева говорить по-немецки. В русском тексте этот устойчивый коммуникативный фрагмент на «русском немецком» обычно предваряет балаганную или цирковую ситуацию с показыванием фокусов, не всегда честных.

«В романе мир спектакля и мир ада иронически граничат друг с другом, между ними постоянно происходит взаимный обмен. В средние века было распространено мнение, что театральные представления имели дьявольский характер: актеры считались исчадием ада и, наоборот, образам чертей придавались шутовские черты. Не случайно в России дьявола часто называли *шутом* или *черным шутом*» [4, с. 330]. Маркерами «балаганного» нижнего про-

странства романа являются персонажи из свиты Воланда, именуемые *шутами* и *гаерами*. В английском тексте эти лексемы передаются как *clowns* ‘клоуны, шуты’ и *buffoons* ‘шуты, фигляры’. Отсутствие в английском языке точного аналога для лексемы *гаер* не позволяет переводчикам подобрать для нее полный эквивалент, и они вновь ограничиваются функциональным аналогом. «В современном русском языке «гаер» — устаревший термин. В XVIII веке Гаером назывался один из героев интермедий, который был сродни неунывающему и задорному Петрушке. Иногда Гаер завершал и вертепные представления такими словами:

> Я молодец,
> Я удалец,
> И вертепу конец!» [4, с. 329].

Ср. именование персонажей *гаерами* в романе «Мастер и Маргарита»:

> — Ах, вы вернулись? — сказал Воланд, — ну, конечно, тогда здание сгорело дотла.
>
> — Дотла! — горестно подтвердил Коровьев, — то есть буквально, мессир, дотла, как вы изволили метко выразиться. Одни головешки!
>
> … — Распоряжений никаких не будет — вы исполнили все, что могли, и более в ваших услугах я пока не нуждаюсь. Можете отдыхать. Сейчас придет гроза, последняя гроза, она довершит все, что нужно довершить, и мы тронемся в путь.
>
> — Очень хорошо, мессир, — ответили оба ***гаера*** и скрылись [3, с. 321].

Перемещение персонажей из свиты Воланда в более современное, не ярмарочное, а обычное цирковое пространство (*buffoons*) снимает национально-культурную маркированность данного пространства в тексте перевода.

Однако и цирковое пространство вторгается в театр-варьете и «нехорошую квартиру № 50», когда в них появляются Воланд и его свита. С одной стороны, цирковой мир обозначен одеждой — как обычных выступающих варьете, так и его «гостей»:

> На высокой металлической мачте с седлом наверху и с одним колесом выехала полная блондинка ***в трико*** и юбочке, усеянной серебряными звездами, и стала ездить по кругу [3, с. 103]. — Next appeared a buxom blonde ***in tights*** and a short skirt speckled with silver stars, who circled around in a unicycle, perched on top of a long metal pole [16, p. 100]; На его зов в переднюю выбежал маленький, прихрамывающий, ***обтянутый черным трико***, с ножом, засунутым за кожаный пояс, рыжий, с желтым клыком, с бельмом на левом глазу [3, с. 103]. — In answer to his call a short little man ran out into the hallway — he walked with a limp, ***wore black tights***, had a knife stuck inside his leather belt, was red-haired, had a yellow fang, and a cataract clouding his left eye [16, p. 100].

Для носителей русского языка необходимо добавление цветовой характеристики цирковой одежды (*в черном трико*) для обозначения всего циркового костюма полностью, а не только нижней его части. В переводе эти характеристики переданы абсолютно адекватно.

Соответственно, Азазелло и Коровьев достаточно часто именуются в тексте *рыжий* и *клетчатый*, и данные лексемы (субстантивированные прилагательные, опредмеченные признаки) являются в русском языке синонимами слова *клоун*. При описании Коровьева глазами Римского он назван *длинный* ***клетчатый*** *в треснувшем пенсне, развязный* ***клетчатый*** (ср. в англ. *a tall* ***fellow in checks*** *with a broken pince-nez, overly familiar* ***fellow in checks***). Добавление в английское описание разговорной лексемы *fellow* ‘малый, парень’ снимает с номинации *клетчатый* ту характеристику, которая объединяет русскую лексему с лексемой *клоун* в один синонимический ряд. То же происходит и в ситуации именования Азазелло *рыжим*: в английском тексте неизбежно возникают добавления *a red-haired* ***man***, *a red-haired* ***fellow***, хотя в данном случае ассоциативный ряд *a red-haired man — a clown* в английском языке выстраивается, как и в русском, более четко. Шутовской характер одежды Коровьева (клетчатые короткие брюки) оказывается очевидным, когда рассказчик описывает в финале темно-фиолетового мрачного рыцаря, которого уже невозможно стало узнать как *того, кто в драной* ***цирковой*** *одежде покинул Воробьевы горы под именем Коровьева-Фагота* [3, с. 335].

Еще один маркер циркового пространства в «московских» главах «Мастера и Маргариты» — цирковые трюки.

> «В главе “Конец квартиры № 50” в присутствии милиционера Бегемот выступает в сольном номере, показывая цирковые трюки и фокусы: он крутится на люстре, как на трапеции, притворяется мертвым, произносит патетический монолог, прощаясь с жизнью, затем следует сцена преследования и бескровной перестрелки с милиционерами. «Номер» Бегемота напоминает цирковые аттракционы, которые были очень популярны в советском театре двадцатых годов. Так, в постановке “Мистерии-буфф”, осуществленной Мейерхольдом и В. Бебутовым (1921), клоун Лазаренко в роли дьявола проделывал опасные упражнения на трапеции» [4, с. 327].

В тексте перевода данной сцены на английский язык карточный игровой термин, используемый Бегемотом при промахе милиционеров *(«**Ремиз**, — заорал кот, — ура!»* [3, с. 304]) заменяется на термин игры в фанты ***(“Forfeit!”*** *howled the cat. “Hurrah!”* [16, p. 290]), в остальном игровой характер сцены передан адекватно.

Таким образом, пространство «нижнего яруса» театра-вертепа «Мастера и Маргариты» при переводе текста на английский язык Дианой Берджин и Кэтрин О’Коннор меняется. Оно, безусловно, остается маркированным как «нижнее», комическое пространство, связанное с цирковыми ситуациями

и демоническими персонажами-шутами, так же, как и в тексте оригинала. Но языковые и культурологические аспекты данного пространства, связывающие роман Булгакова с традициями русского народного театра (в частности, с такими его жанрами, как балаган и представления с Петрушкой, с такими персонажами балагана и вертепа, как гаер), остаются не переданными, поскольку переводчики в большинстве случаев придерживались функционального принципа создания перевода.

При передаче семиотически значимых маркеров пространства в переводе рассматриваемых текстов Булгакова и Кржижановского на английский язык достаточно часто происходит нейтрализация маркеров советского культурного пространства 1920-х годов. Лексические маркеры, связанные с образами «таинственных незнакомцев», преобразующих пространство в текстах Булгакова и Кржижановского, в переводах либо передаются адекватно, либо оказываются лишенными смысловых коннотаций текста оригинала.

При передаче пространственных характеристик текста романа М. А. Булгакова в ситуации его перевода на английский язык переводчики используют следующие аксиологические стратегии: смену языковых маркеров при обозначении границ национально-культурного пространства; модернизацию субъектных элементов хронотопа, связанных в тексте оригинала с традициями народного театра. В результате «плюс»-пространство (пространство, получающее положительную оценку, противопоставленное внешнему миру хаоса) в тексте М. А. Булгакова передано при переводе на английский язык в большинстве случаев с учетом национально-культурных особенностей аудитории текста перевода и с сохранением специфических особенностей модернистской поэтики автора.

Литература

1. Белобровцева И. Услышанный мир: о «фоносфере» Сигизмунда Кржижановского. URL: http://sites.utoronto.ca/tsq/14/belobrovceva14.shtml (дата обращения: 01.05.2019).
2. Белобровцева И., Кульюс С. Роман М. Булгакова «Мастер и Маргарита». Комментарий. М.: Книжный клуб 36.6, 2007. 496 с.
3. Булгаков М. А. Мастер и Маргарита. Барнаул: Алтайское книжное издательство, 1989. 352 с.
4. Джулиани Р. Жанры русского народного театра и роман М. Булгакова «Мастер и Маргарита» // М. А. Булгаков-драматург и художественная культура его времени: сб. статей. М.: Союз театральных деятелей РСФСР, 1988. С. 312–333.
5. Карпухина В. Н. Литературные хронотопы: поэтика, семиотика, перевод: монография. Барнаул: ИП Колмогоров И. А., 2015. 171 с.
6. Кржижановский С. Автобиография трупа // Кржижановский С. Возвращение Мюнхгаузена. Л.: Худож. лит., 1990. С. 21–48.
7. Кржижановский С. Квадратурин. URL: http://az.lib.ru/k/krzhizhanowskij_s_d/text_0090.shtml (дата обращения: 06.04.2019).
8. Лотман Ю. М. Семиосфера. СПб.: Искусство-СПБ, 2000. 704 с.
9. Петровский М. Мастер и Город: Киевские контексты Михаила Булгакова. Киев: Дух і Літера, 2001. 368 с.
10. Степанова Ю. В., Соколова Е. Н. К вопросу о языковой репрезентации авторской концептосферы в романе М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита» // Сибирский филологический журнал. 2015. № 1. С. 61–69.
11. Топоров В. Н. «Минус»-пространство Сигизмунда Кржижановского // Топоров В. Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического. М.: Изд. группа «Прогресс» — «Культура», 1995. С. 476–574.
12. Фарино Е. Введение в литературоведение: Учебное пособие. СПб.: Издательство РГПУ им. А. И. Герцена, 2004. 639 с.
13. Чудакова М. О. Жизнеописание Михаила Булгакова. М.: Книга, 1988. 496 с.
14. Яблоков Е. А. Западно-восточный дурак: Смысловая гибридность в комедиях А. Платонова и С. Кржижановского // Гибридные формы в славянских культурах. М.: Институт славяноведения РАН, 2014.
15. Яблоков Е. А. Мотивы прозы Михаила Булгакова. М.: РГГУ, 1997. 199 с.
16. Bulgakov M. The Master and Margarita / tr. from the Russian by Diana Burgin and Katherine Tiernan O'Connor. London: Picador, 1997. 367 p.
17. Haber E. C. Mikhail Bulgakov: The Early Years. Cambridge, Mass.; London, England: Harvard Univ. Press, 1998. 285 p.
18. Krzhizhanovsky S. Seven Stories / tr. from the Russian by Joanne Turnbull. Chicago: Northwestern University Press; GLAS Publishers, 2006. 208 p.
19. Russell R. The Modernist Tradition // The Cambridge Companion to the Classic Russian Novel / Ed. by Malcolm V. Jones, Robin Feuer Miller. Cambridge: Cambridge Univ. Press, 1998. P. 210–232.
20. Weeks L. D. Houses, Homes, and the Rhetoric of Inner Space in Mikhail Bulgakov // The Master and Margarita: A Critical Companion / Ed. by Laura D. Weeks. Evanston (Ill.): Northwestern Univ. Press, 1996. P. 143–163.

DOI 10.25991/AE.2019.27.99.007
УДК 821.161.1 “1917/1991”

Е. Ю. Колышева
Колышева Елена Юрьевна — кандидат филологических наук, доцент,
Институт гуманитарных наук Московского городского педагогического университета,
elenakolysheva@yandex.ru

СТАНОВЛЕНИЕ ПОДТЕКСТА В ИЗОБРАЖЕНИИ ЭПОХИ В ИСТОРИИ ТЕКСТА РОМАНА М. А. БУЛГАКОВА «МАСТЕР И МАРГАРИТА»

История текста романа «Мастер и Маргарита» демонстрирует процесс изменения стиля Булгакова, одной из основных особенностей которого является подтекст. В данной работе мы продемонстрируем процесс становления подтекста булгаковского романа в изображении эпохи. Исследование истории текста позволяет сделать вывод о том, что активное создание писателем подтекста приходится на период работы над пятой редакцией романа (1937–1938). В создании подтекста писатель использовал лексические, грамматические и синтаксические средства, сон Никанора Ивановича Босого, а также ершалаимский текст и установление его взаимосвязи с текстом «московских» глав. Особое место в статье занимают пометы А. И. Солженицына на страницах романа, опубликованного в журнале «Москва» (1966–1967) и в книге 1973 г. Эти пометы, на наш взгляд, способствуют изучению особенностей становления подтекста в изображении эпохи в романе Булгакова.
Ключевые слова: подтекст, история текста, редакция, М. А. Булгаков, «Мастер и Маргарита», пометы А. И. Солженицына.

E. Yu. Kolysheva
BECOMING THE SUBTEXT AT THE EPOCH DESCRIPTION IN THE CONTEXT OF CREATIVE HISTORY OF M. A. BULGAKOV’S NOVEL “THE MASTER AND MARGARITA”

The creative history of “The Master and Margarita” demonstrates the changes of Bulgakov’s style one of its main features is subtext. In this article we’ll demonstrate the process of becoming the subtext of Bulgakov’s novel at the epoch description. The research of the history of the text allows to draw a conclusion that the most active writer’s work at the context of the novel is connected with its fifth edition (1937–1938). In creation of the subtext the writer used lexical, grammatical and syntactic tools, Nikanor Ivanovich Bosoy’s dream and also the Jerusalem chapters text and its interrelation with the “Moscow” chapters text. A. I. Solzhenitsyn’s notes on the pages of the novel published in the magazine “Moscow” (1966–1967) and in the book of 1973 play the important role in this article. These notes in our opinion can help to research features of becoming the subtext at the epoch description in Bulgakov’s novel.
Keywords: subtext, history of text, edition, M. A. Bulgakov, “The Master and Margarita”, A. I. Solzhenitsyn’s notes.

Роман М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита» создавался на протяжении многих лет (1928–1940) и включает в себя шесть редакций: 1) 1928–1930, черновики романа 1931 г.; 2) 1932–1936;3) 1936; 4) «Князь тьмы», 1937; 5) «Мастер и Маргарита», 1937–1938; 6) «Мастер и Маргарита», 1938–1940 (здесь и далее мы опираемся на установленные нами систему редакций романа и его основной текст, максимально отражающий последнюю творческую волю автора [2; 3]. Текст черновиков передается методом динамической транскрипции с помощью графических условных обозначений: 1) текст, вычеркнутый писателем, — [текст], 2) вставка в процессе письма — текст, 3) вычеркнутая вставка первого уровня правки — [текст]; 4) более поздняя вставка — {текст}, 5) конъектура — <текст>, 6) завершение страницы и переход к следующей обозначены двумя прямыми вертикальными чертами ||. При цитировании текста черновиков сохраняются авторская орфография и пунктуация).

История текста романа «Мастер и Маргарита» демонстрирует процесс изменения стиля Булгакова, одной из основных особенностей которого является подтекст. В данной работе мы продемонстрируем процесс становления подтекста булгаковского романа в изображении эпохи.

На первых этапах создания романа писатель позволял себе достаточно откровенные характеристики эпохи, несмотря на то, что в 1926 г. он пережил обыск и изъятие рукописей и дневника.

С самого начала работы над романом Булгаков вводит ершалаимский текст (для сравнения — образ мастера и Маргариты формируются только во второй редакции романа) для соотнесения с современной ему эпохой, например:

> «— Скажите, пожалуйста, — неожиданно спросил Берлиоз, — значит, по-вашему криков “распни его!” не было? ||
>
> [—] Инженер снисходительно усмехнулся.
>
> — Такой вопрос в устах машинистки из ВСНХ был бы уместен, конечно, но в ваших!… Помилуйте! Желал бы я видеть, как какая-нибудь толпа могла вмешаться в суд, чинимый прокуратором, да еще таким, как Пилат! [Единственный вид шума толпы, который признавал Пилат, это крики “да здравствует император”. Это был серьезный мужчина, уверяю вас.] Поясню наконец, сравнением. Идет суд в ревтрибунале на Пречистенском бульваре, и вдруг во-

образите публика начнет завывать “расстреляй, расстреляй его!” Моментально ее удалят из зала суда, только и делов. Да и зачем она станет завывать? Решительно ей все равно, повесят ли кого или расстреляют. Толпа, Владимир Миронович, во все времена толпа — чернь Владимир Миронович!» [2, с. 77–78].

Примечательно, что присутствующее в окончательном тексте романа устойчивое выражение «самый дорогой и лучший из людей», связывающее ершалаимский текст и эпоху Булгакова, было изъято при первой публикации романа в журнале «Москва» в 1966–1967 гг. Речь идет о тосте, который произносит Пилат в эпизоде встречи с Афранием (глава 25): «– За нас, за тебя, кесарь, отец римлян, самый дорогой и лучший из людей!» [3, с. 748]. Примечательно, что когда А. И. Солженицын читал данную публикацию романа вкупе с фрагментами, вырезанными из нее цензурой, то подчеркнул указанное выражение и сделал помету: «Характерно, что — выбросили» [6, л. 43]. Заметим также, что данная помета выполнена красной шариковой ручкой, которую Солженицын использовал для обозначения такого рода проявлений подтекста романа, а также сатиры и юмора (т. е. того, что Солженицын особенно ценил в стиле Булгакова).

В первой и второй редакциях Булгаков активно использует аббревиатуру ГПУ: в первой редакции — 3 раза, во второй — 14, в третьей — 1, на последующих же этапах работы над романом нами не выявлено ни одного случая использования обозначенной лексической единицы. Рассмотрим движение текста с использованием данной аббревиатуры на примере следующего фрагмента.

Первая редакция	Вторая редакция	Третья редакция
«Никаким ГПУ здесь не пахло и Почему, спрашивается, поболтав со своим случайным [собеседником] встречным на Патриарших по поводу Христа, так уж непременно необходимо требовать у него документы» [2, с. 78].	«План у Берлиоза был такой. Тотчас добраться до первого же телефона и [позвонить] сообщить, [в] куда следует, что приехавший из-за границы консультант-историк бродит по Патриаршим Прудам в явно ненормальном состоянии. Так вот, чтобы приняли меры[.]**, а то получится дурацкая и неприятная история.**» [2, с. 150]	«План у Берлиоза был таков: добраться до первого же телефона и сообщить в ГПУ, что приехавший из-за границы консультант бродит по Патриаршим Прудам в состоянии ненормальном» [2, с. 387].

В дальнейшем Булгаков заменяет слово ГПУ на устойчивое выражение «позвонить, куда следует» (четвертая редакция) [2, с. 409] и «сообщить, куда следует» (пятая редакция) [2, с. 521], на заключительном же этапе работы над романом использует эвфемистическую замену «бюро иностранцев» («Интурист» — орган НКВД): «<…> нужно было добежать до ближайшего телефона-автомата и сообщить в бюро иностранцев <…>» [3, с. 149].

Становление подтекста в истории текста романа «Мастер и Маргарита» целесообразно рассмотреть на материале главы 15 «Сон Никанора Ивановича», вызвавшей самое пристальное внимание цензуры. При публикации в журнале «Москва» эта глава пострадала более всего: в публикацию вошел только первый ее эпизод (допрос Никанора Ивановича Босого) и финал, повествующий о том, что беспокойство председателя передалось и другим пациентам клиники Стравинского.

Основной текст романа	Публикация в журнале «Москва»
«Вечером Никанор Иванович был доставлен в клинику Стравинского. Там он повел себя настолько беспокойно, что ему пришлось сделать вспрыскивание по рецепту Стравинского, и лишь после полуночи Никанор Иванович уснул в 119-й комнате, изредка издавая тяжелое страдальческое мычание. Но чем далее, тем легче становился его сон. Он перестал ворочаться и стонать, задышал легко и ровно, и его оставили одного. Тогда Никанора Ивановича посетило сновидение, в основе которого, несомненно, были его сегодняшние переживания» [2, с. 651].	«Вечером Никанор Иванович был доставлен в клинику Стравинского. Там он повел себя настолько беспокойно, что ему пришлось сделать впрыскивание по рецепту Стравинского, и лишь после полуночи Никанор Иванович уснул в 119-й комнате, изредка издавая тяжелое, страдальческое мычание. Но его тревога передалась в 120-ю комнату, где больной проснулся и стал искать свою голову, и в 118-ю, где забеспокоился неизвестный мастер и в тоске заломил руки, глядя на луну, вспоминая горькую последнюю в жизни осеннюю ночь, полоску света из-под двери в подвале и развившиеся волосы» [5, с. 99–100].

Булгаков работал над образом председателя жилищного товарищества, начиная с первой редакции романа, в которой оформляется сюжет об аресте и допросе Никанора Ивановича. Во второй редакции

добавляется сюжет о его заключении. В этот период Булгаков пишет два варианта главы, посвященной заключению председателя, четко обозначая место его пребывания.

1) В первом варианте — посредством использования устойчивых выражений и атрибутов, связанных с образом тюрьмы («окраина Москвы», «безотрадные места», «высочайшая каменная стена», «лишить свободы»):

«Неизвестные посадили председателя в трамвай и увезли его вдаль — на окраину Москвы. Там вышли из трамвая и некоторое время шли пешком и пришли в безотрадные || места к высочайшей каменной стене.

Вовсе не потому, что москвич Босой знал эти места, был наслышан о них, нет, просто иным каким-то способом, кожей что ли Босой понял, что его ведут для того, чтобы совершить с ним самое ужасное, что могут совершить с человеком — лишить свободы» [2, с. 202].

Булгаков начал писать данный вариант главы «ночью на 1-е сентября 1933», о чем свидетельствует его помета [2, с. 201]. Сохранился лишь небольшой фрагмент этой главы: практически все страницы (32 листа), на которых она была написана (видны фрагменты букв), вырезаны под корень. По нашим предположениям, это связано с арестом Н. Р. Эрдмана — в дневнике Е. С. Булгаковой содержится следующая запись от 12 октября 1933 г.: «Утром звонок Оли: арестованы Николай Эрдман и Масс. Говорит, за какие-то сатирические басни. Миша нахмурился. <…> Ночью М. А. сжег часть своего романа» [4, с. 170].

2) Во второй варианте — посредством:

а) прямого наименования тюрьмы: «С того самого момента, как Никанора Ивановича Босого взяли под руки и вывели в ворота, он не сомневался в том, что его [в]ведут в тюрьму» [2, с. 339], «Следующие впечатления тоже были как будто тюремные» [2, с. 340];

б) краткого описания процедур, связанных с заключением в тюрьму: «Никанора Ивановича записали в какую-то книгу, подвергли осмотру его одежду, причем лишили Никанора Ива||новича подтяжек и пояса. <…> Придерживая руками спадающие брюки, Никанор Иванович, вслед за молчаливым спутником, пошел куда-то, по каким-то коридорам и не успел опомниться, как оказался голым и под душем. В то время, пока Никанор Иванович намыливал себя и тер мочалкой, одежда его куда-то исчезла, а когда настало время одеваться, она вернулась, причем была сухая, пахла чем-то лекарственным, брюки стали короче, а рубашка и пиджак съежились, так что полный Никанор Иванович не застегивал больше во́рота» [2, с. 340];

в) использования сна для создания подтекста в описании заключения героя.

Примечательно, что при разработке композиции романа в «разметке» его глав, составленной 6 октября 1933 г., Булгаков намечает две главы, посвященные председателю:

«5) [И] Арест Босого. День 23.**VI** <…>

8) Босой в тюрьме. **23.VI** Вечер[.]{,} ночь» [2, с. 211].

При составлении «разметки глав» в период создания второго варианта главы на данном этапе работы (не позднее 30 октября 1934 г.) Булгаков уже не использует прямое указание на место пребывания председателя, заменяя его сном:

«[*6*] **7**) [Босой.] Волшебные деньги. <…>

[*9) Сон Босого.*] <…>

16. [Замок чудес.] Что снилось Босому.» [2, с. 296–297].

Если во второй редакции председатель видит сон в тюрьме, то в пятой редакции (где в следующий раз появляется рассматриваемая глава) — в клинике Стравинского: «Нетрудно догадаться, что толстяк с багровой физиономией, которого поместили, по словам мастера, в комнате № 119 в психиатрической лечебнице, был не кто иной как Никанор Иванович Босой» [2, с. 626]. Примечательны в этом отношении слова А. И. Солженицына: «Клиника Стравинского — как эвфемизм для посадки» [8: с. 13]. Таким же образом Булгаков работает над созданием подтекста в изображении мастера.

1) В процессе работы над образом мастера Булгаков меняет место его пребывания. Во второй редакции романа мастер находится в заключении, о чем свидетельствует его портрет в эпизоде возвращения:

«Ватная мужская стеганая кацавейка была на нем. Солдатские штаны, грубые высокие сапоги

Весь в грязи, руки изранены, лицо заросло рыжеватой щетиной. Человек, щурясь от яркого света люстр, вздрагивал, озирался глаза его светились тревожно и страдальчески» (в процессе работы над этим фрагментом Булгаков делает помету: «Утро 7. I 1934») [2, с. 256].

К моменту создания обозначенного эпизода в романе отсутствовала глава о явлении героя и его беседе с Иваном Бездомным — данную главу Булгаков создает в этой же редакции, но позднее (не ранее 30 октября 1934 г. и не позднее 21 июня 1935 г., о чем свидетельствуют пометы писателя [2, с. 303, 340]). И здесь поэт — будущий мастер — является Ивану в клинике для душевнобольных.

2) Булгаков уводит в подтекст романа указания на арест мастера:

Пятая редакция	Шестая редакция
«В ту ночь я долго не мог заснуть и вдруг, тараща глаза в темноту понял, что я заболел боязнью» [2, с. 611].	«Она умоляла меня не бояться ничего. Это было в сумерки, в половине октября. И она ушла. Я лег на диван и заснул, не зажигая лампы» [3, с. 280].

«Гость раскрыл было рот, но ночка была действительно беспокойная, неясно из коридора слышались два голоса и гость поэтому начал говорить Ивану на ухо так тихо, || что ни одного слова из того, что он рассказал не стало известно никому кроме поэта. Но рассказывал больной что-то, что очень волновало его» [2, с. 614].	«Голоса еще слышались в коридоре, и гость начал говорить Ивану на ухо так тихо, что то, что он рассказал, || стало известно только одному поэту за исключением первой фразы. — Через четверть часа после того, как она покинула меня, ко мне в окна постучали… То, о чем рассказывал больной на ухо, по-видимому, очень волновало его» [3, с. 283].
«– Я стоял в том же самом пальто, но с оторванными пуговицами и жался от холода, вернее не столько от холода, сколько от страху, который стал теперь моим вечным спутником» [2, с. 614].	«– Да, так вот, в половине января, ночью, в том же самом пальто, но с оборванными пуговицами, я жался от холода в моем дворике» [3, с. 283].
«– <…> Перед [нею] моей женой предстал бы человек, заросший грязной бородой, в дырявых валенках, в разорванном пальто, с мутными глазами, вздрагивающий и отшатывающийся от людей. Душевно [и] больной. Вы шутите, мой друг! Нет, — оскалившись воскликнул больной, — на это || я не способен» [2, с. 615].	«– <…> Перед нею, — гость благоговейно посмотрел в тьму ночи, — [предстал бы человек, заросший грязной бородой, в дырявых валенках, человек, вздрагивающий и отворачивающийся от людей?] /легло бы письмо из сумасшедшего дома. Разве можно посылать письма, имея такой адрес?/ Душевнобольной?» [3, с. 284].
«– Это вы написали, что в романе о Понтии Пилате контрреволюция и после того, как мастер исчез, заняли его подвал? — спросил Азазелло скороговоркой» [2, с. 760].	«– Это вы, прочитав статью Латунского о романе этого человека, написали на него жалобу с сообщением о том, что он хранит у себя нелегальную литературу? — спросил Азазелло» [3, с. 424].

Таким образом, для создания подтекста в изображении мастера Булгаков использует хронотоп (место лишения свободы — клиника для душевнобольных, точное обозначение периода отсутствия героя октябрь — январь), прием умолчания (история о произошедшем оказывается известной только Ивану Бездомному), устойчивые выражения, присущие эпохе («в окна постучали»), признаки тюремного заключения («в том же самом пальто, но с оборванными пуговицами»), эвфемистическая замена («написали» — «написали жалобу», контрреволюция — нелегальная литература).

Активно используя подтекст в изображении председателя, Булгаков также не снимает полностью факта о том, что Никанор Иванович Босой какое-то время пребывал в тюрьме. В пятой редакции для обозначения места заключения Никанора Ивановича используется эвфемизм «другое место» и несколько атрибутов кабинета следователя:

«Попал он, однако, к профессору Стравинскому не сразу, а предварительно побывав в другом месте.

От другого этого места у Никанора Ивановича осталось в воспоминании мало чего. Помнился только какой-то стол, шкаф и диван и гладкие белые стены» [2, с. 626].

В пятой редакции Булгаков возвращает эпизод допроса, присутствовавший в первой редакции романа, и устанавливает зеркальное соотношение между допросом и сном героя. Тем самым сон становится одним из способов создания подтекста в изображении эпохи. Для соотнесения сна и реальности Булгаков использует следующие средства.

1) Перерывы в течение сна, чтобы соединить пространство сна и изображаемой реальности:

Вторая редакция Второй вариант главы	Пятая редакция
«А далее все сложилось так, что Никанор Иванович впал в полное изумление и пребывал в нем до тех пор, пока не сообразил, что видит сон» [2, с. 340].	«<…> лишь после полуночи Никанор Иванович уснул, уснул [тяжело] изредка [мыча.] издавая тяжелое страдальческое мычание. Но чем дальше, тем легче становился его сон. Он перестал ворочаться и стонать, задышал легко и ровно и пост у него в комнате сняли. Тогда Никанора Ивановича посетило сновидение, в основе которого несомненно были его сегодняшние переживания» [2, с. 627].

«Далее сны Босого потекли [беспрепятственно] [непрерывно] с перерывами. Он || то забывался в непрочной дреме на полу то, как казалось ему, просыпался. Проснувшись, однако убеждался, что продолжает грезить. То ему[,] чудилось, что его водили в уборную, то поили чаем все те же белые повара» [2, с. 347].	«Тот увидел как растаяли повара[.] и развалился театр с занавесом. Никанор Иванович сквозь слезы разглядел свою комнату в лечебнице и двух в белом || но вовсе не развязных поваров, сующихся со своими советами, а доктора и фельдшерицу» [2, с. 636].

2) Атрибуты театрального пространства:

Вторая редакция Второй вариант	Пятая редакция
«Затем Никанор Иванович очутился в большом зале и сразу убедился, что это театральный зал. Под золоченым потолком сияли хрустальные люстры, на стенах — кенкеты, была сцена, перед ней суфлерская будка, на сцене большое кресло малинового бархата, столик с колокольчиком и черный бархатный задний занавес» [2, с. 341].	«Затем он очутился почему-то в театральном зале, где под золоченым потолком сияли хрустальные люстры, а на стенах кенкеты. Все было как следует: имелась сцена задернутая бархатным занавесом по темно-вишневому фону усеянн<ым> как звездочками изображениями золотых увеличенных десяток, суфлерская [публика] будка и даже публика» [2, с. 628].

3) Атрибуты тюрьмы, данные сквозь призму театрального пространства:

Вторая редакция Второй вариант	Пятая редакция
«Именно, Никанора Ивановича повели по светлым, широким коридорам, в которых из-под потолка лампы изливали ослепительный, радостный и вечный свет» [2, с. 340].	
«Тут смутно запомнил Никанор Иванович, что все зрители были мужеского пола, все с бородами и с усами, отчего казались несколько старше своих лет» [2, с. 341].	«Удивило Никанора Ивановича то, что вся публика была одного пола — мужского и вся почему-то с бородами» [2, с. 628].
«<…> и Никанор Иванович, не помня себя, очутился на сцене. Тут ему в глаза ударил яркий цветной свет снизу, из рампы» [2, с. 341].	«И Никанор Иванович, не помня как, оказался на сцене, [где] конфузливо подтягивая штаны, почему-то спадающие. В глаза ему снизу и спереди ударил яркий свет цветных ламп в рампе, отчего он сразу потерял из виду зал с публикой» [2, с. 629].

Театральная программа во сне Никанора Ивановича Босого строится по сценарию допроса. В связи с этим отдельного рассмотрения в контексте использования театрального пространства с целью изображения тюремного заключения героя требует образ ведущего программу.

Средства создания	Вторая редакция Второй вариант главы	Пятая редакция	Шестая редакция
Наименование	«молодой человек», «распорядитель»	«конферансье», «артист», «ведущий», «ведущий программу», «молодой [человек] артист»	«артист», «конферансье», «молодой артист», «ведущий программу»
Портрет	«Глядя с любопытством на сцену, Никанор Иванович увидел, как на ней появился хорошо одетый, в сером ко||стюме, гладко выбритый, гладко причесанный молодой человек с приятными чертами лица» [2, с. 341].	«Из кулис тут показался артист в смокинге, гладко выбритый и причесанный на || пробор, молодой и с очень приятными чертами лица» [2, с. 628].	«Из кулис тут вышел артист в смокинге, гладко выбритый и причесанный на пробор, молодой и с очень приятными чертами лица» [3, с. 297].

Речь: разговор с валютчиками	«спросил мягким баритоном и улыбнулся», «удивился», «задушевно заговорил», «отозвался», «сказал печально», «сказал добродушно», «вздохнув, добавил», «громко заявил», «спросил тоскливо», «произнес», «обратился», «сурово сказал», «воскликнул», «спросил», «вскричал», «ласково и укоризненно воскликнул»	«спросил мягким баритоном и улыбнулся», «задумчиво сказал», «философски заключил», «задушевно заговорил», «отозвался», «сказал укоризненно и печально», «сказал мягко», «жалобно спросил», «вежливо сказал», «очень вежливо осведомился», «осведомился», «воскликнул», «вскричал», «смягчился», «укоризненно-ласково заговорил»	«спросил он мягким баритоном и улыбнулся», «заговорил задумчиво», «задушевно заговорил», «заговорил», «сказал», «твердо сказал», «подтвердил», «добавил укоризненно и печально», «мягко сказал», «добавил», «обратился», «осведомился», «воскликнул», «ласково осведомился», «вскричал огорченно», «укоризненно-ласково сказал», «смягчился», «проговорил»
Речь: ведущий программу	«объявил», «звучно объявил»	«весело и звучно объявил», «торжественно объявил», «позвал», «Произнеся и с большим жаром эту очень убедительную речь <…>» [2, с. 634], «торжественно поздравил»	«весело и звучно объявил», «громко объявил», «пригласил», «спросил», «торжественно объявил», «вежливо пригласил», «Произнеся, и с большим жаром, эту очень убедительную речь <…>» [3, с. 303], «крикнул»

Стиль поведения, особенности построения речи ведущего программу практически не меняются: оформившись во второй редакции, они сохранились до конца работы над романом — Булгаков создает образ молодого артиста с приятными манерами и внешностью, знатока человеческой природы, проявляющего сердечную заботу о своих подопечных. Единственная ремарка, характеризующая ведущего, от которой отказывается Булгаков, это бесшумность движения, но при этом писатель акцентирует внимание на самом движении — внезапное исчезновение и появление героя. И, наоборот, добавляется более «говорящее» сравнение глаз с рентгеновскими лучами.

Вторая редакция Второй вариант	Пятая редакция	Шестая редакция
«– Ну, Никанор Иванович, покажите нам пример, — задушевно заговорил молодой человек, — и сдавайте валюту» [2, с. 341].	«– Ну-с, Никанор Иванович, покажите нам пример задушевно заговорил молодой ‖ [человек] артист, — и… сдавайте валюту!» [2, с. 629]	«– Ну-с, Никанор Иванович, покажите нам пример, — задушевно заговорил молодой артист, — и сдавайте валюту» [3, с. 298].
«– Антракт, негодяи! После чего исчез со сцены совершенно бесшумно. <…> После же антракта молодой человек появился вновь [2, с. 342].	«– Антракт, негодяи! <…> Потом опять загорелась сцена и <…> конферансье позвал <…>» [2, с. 630].	«– Антракт, негодяи! <…> Потом опять раскрылся занавес и конферансье пригласил <…>» [3, с. 299].
«Распорядитель повернул за плечо к себе Курицына и несколько секунд смотрел не отрываясь Курицыну в глаза. Босому ‖ показалось, что лучи ударили из глаз распорядителя и пронизывают Курицына насквозь. В зале никто не дышал» [2, с. 346].	«Ведущий программу уставился прямо в глаза [Загривову] {Канавкину} и Никанору Ивановичу даже показалось, что из глаз артиста брызнули лучи, пронизывающие [Загривова] {Канавкина} насквозь, подобно рентгеновским. В зале перестали дышать» [2, с. 633].	«Ведущий программу уставился прямо в глаза Канавкину, и Никанору Ивановичу даже показалось, что из этих глаз брызнули лучи, пронизывающие Канавкина насквозь, как бы рентгеновские лучи. В зале перестали дышать» [3, с. 303].

Прообразом ведущего программу является следователь, на допросе у которого оказывается Поротый — Никанор Иванович Босой первой редакции романа (в главе «Разговор по душам»).

Первая редакция	Вторая редакция Второй вариант
«– Сядете. Нельзя на общественные деньги дома в Серпухове покупать. Кстати, адрес продавца скажите» [2, с. 35].	«– Ну, ладно, кто старое помянет, — сказал распорядитель и добавил: — да… кстати… за одним разом чтобы… у тетки есть? Ну между нами? А?» [2, с. 346]

Артист, ведущий программу во сне Никанора Ивановича, соотносится со следователем, ведущим допрос в первом эпизоде данной главы. В первой редакции в главе «Разговор по душам» допрос героя строится посредством вопросов и реплик следователя без слов автора и с использованием обозначений «человек», «следователь» и обращения «т. следователь»: «– Это ваша подпись? — спросил[и] человек у Поротого, указывая на подпись на контракте <…>» [2, с. 34]; «Следователь рассмеялся и головой покачал.»; «– Вы, т. следователь понимайте, — вдруг сказал проникновенно Поротый, — что я за то только и страдаю, что бес подкинул мне деньги, а я соблазнился, думал на старость угол себе в Серпухове обеспечить» [2, с. 35]. Как мы уже отмечали, в следующий раз эпизод допроса появляется только в пятой редакции романа. В основном здесь так же идут вопросы, но авторских ремарок становится больше: «– То есть как? — спросили Никанора Ивановича[.], прищурившись»; «– Кто такой? — спросили у Никанора Ивановича»; «– Откуда валюту взял? — спросили у Никанора Ивановича» [2, с. 626]; «Всякому терпению положен предел и за столом, уже повысив голос, на||мекнули Никанору Ивановичу, что ему худо будет, если он не заговорит по-человечески»; «Стало совершенно ясно, что Никанор Иванович ни к каким разговорам не пригоден. Его вывели, поместили в отдельной комнате, где он немного || поутих и не кричал уже, а только молился и всхлипывал» [2, с. 627]. Как видим, Булгаков обозначает ведущего допрос посредством использования глаголов действия 3 л. мн. ч., неопределенно-личных и безличных предложений. Также обозначение следователя создается посредством замены его личности совершаемым им действием: «На просьбу не валять дурака, а рассказать, как попали доллары в вентиляцию, Никанор Иванович стал на колени и качнулся, раскрыв рот, как бы желая укусить паркет и закричал <…>» [2, с. 627].

Перечисленными способами изображается не только следователь, ведущий допрос Никанора Ивановича, но также все, входящие в это окружение: «Тем временем на Садовую съездили, и в квартире № 50 побывали. Само собою разумеется, что никакого Коровьева там не нашли и никакого Коровьева никто в доме не знал и не видел. <…> С тем и уехали с Садовой, причем с уехавшими отбыл растерянный и подавленный секретарь Пролежнев» [2, с. 627].

Такой же способ изображения характерен и для следователей, встречающихся в других эпизодах романа. Здесь, помимо уже названных средств, используется наименование следователей в данном контексте собирательными существительными «этаж» и «следствие», которые обозначают не просто совокупность лиц, но и совершаемые ими действия: «Но в это время, то есть на рассвете субботы не спал почти целый этаж в одном из московских учреждений и окна в нем, выходящие на залитую || асфальтом громаднейшую площадь, которую специальные машины, разъезжая с гудением, чистили щетками, светились полным ночным светом, борющимся со светом восходящего [солнца.] дня.»; «Не следует думать, что следствие работало мешкотно, этого отнюдь не было» [2, с. 795]. Посредством подтекста в приводимом фрагменте вводится описание Лубянки.

Заметим, что глава о следствии была создана во второй редакции романа — не ранее 8 января 1934 г., о чем свидетельствует помета, сделанная Булгаковым в начале работы над одной из предшествующих глав [2, с. 261]. Страницы, на которых была написана данная глава (с. 555–572 авторской пагинации), вырваны практически под корень, но по сохранившимся фрагментам слов и букв мы можем сделать вывод, что это была глава о допросах, в том числе Босого. Здесь фигурирует название Лубянки, в отличие от пятой редакции, где это учреждение дается через описание [2, с. 262].

Массовое, безличное изображение следователей появляется в пятой редакции, напомним годы ее создания — 1937–1938. В этом отношении примечательно введение Булгаковым местоимения «они» для обозначения источника зла, свершившегося с мастером.

Пятая редакция	Шестая редакция
«Я уйду! Я уйду, но знай, что всё равно || я всю жизнь буду думать только о тебе и о Понтии Пилате… Жестокий, ты человек, — она говорила сурово, но в глазах ее было страдание» [2, с. 821].	«Ну, что ж, я уйду, я уйду, но знай, что ты жестокий человек! Они опустошили тебе душу!» [3, с. 498]

Не случайно при чтении романа Солженицын подчеркивает это местоимение: «О н и опустошили тебе душу!» [1: с. 782].

В своей работе мы неоднократно ссылались на пометы Солженицына на страницах романа, опубликованного в журнале «Москва» и в книге 1973 г.

Эти пометы, на наш взгляд, способствуют изучению особенностей становления подтекста в изображении эпохи ГПУ в романе Булгакова. Солженицын пристальное внимание уделяет страницам романа, где посредством подтекста Булгаков создает эпическую картину эпохи ГПУ, например:

Текст	Помета	Орудие письма
«Правда, он был выбрит впервые, считая с той осенней ночи (в клинике бородку ему подстригали машинкой)» [6: с. 128].	«в ГПУ»	черная шариковая ручка
«Когда, неся под мышкой щетку и рапиру, спутники проходили подворотню, Маргарита заметила томящегося в ней человека в кепке и высоких сапогах, вероятно поджидавшего кого-то. Как ни были легки шаги Азазелло и Маргариты, одинокий человек их услыхал и беспокойно дернулся, не понимая, кто их производит» [6: с. 72].	на полях текст очерчен пунктирной линией	красная шариковая ручка
«– Через четверть часа после того, как она покинула меня, ко мне в окна постучали…» [1: с. 565]	«<ГПУ» (знак «<» обозначает стрелку, связывающую помету и текст)	синяя шариковая ручка

Артист, ведущий программу во сне Никанора Ивановича, соотносится также сперсонажем, именуемым в романе «одним из лучших следователей в Москве»: по портрету, «ласковому» обращению с допрашиваемыми и заботе о них.

Пятая редакция	Шестая редакция
«Лучший следователь города Москвы, молодой еще человек, с приятны[й]ми манерами, ничуть не похожий на следователя <…>» [2, с. 798]; «<…> круглолицый, спокойный и сдержанный блондин» [2, с. 799].	«Дверь иванушкиной комнаты № 117-й отворилась под вечер пятницы и в комнату вошел молодой круглолицый, спокойный и мягкий в обращении, человек, совсем не похожий на следователя, и тем не менее один из лучших следователей Москвы» [3, с. 469].
«<…> ничуть не похожий на следователя, лишенный всякой роковой пронзительности в глазах <…>» [2, с. 798].	
«Следователь представился <…>»; «сказал, что зашел на минутку потолковать именно о тех происшествиях, которых свидетелем был Иван позавчера вечером || на Патриарших Прудах»; «мягкие и вежливые вопросы следователя» [2, с. 799]; «– Напугали их сильно эти негодяи, — ответил тихо наш следователь» [2, с. 803].	«Следователь ласково представился <…>»; «сказал, что зашел к Ивану Николаевичу потолковать о позавчерашних происшествиях на Патриарших Прудах»; «вопросы следователя» [3, с. 470]; «– Их сильно напугали эти негодяи, — сказал тот следователь, что побывал у Иванушки» [3, с. 473].

Булгаков реалистичен в создании образа следователя — человека с приятной внешностью и вежливыми манерами, всем своим видом и обращением склоняющего к доверительной беседе. Так, например, вызывал доверие следователь, допрашивавший А. А. Андрееву, супругу писателя Д. Л. Андреева, арестованную по делу своего мужа в 1947 г.: «Выглядел Иван Федорович лощено, даже с неким оттенком интеллигентности. Мог ввернуть фразу о литературе. Беседовал спокойно, добродушно улыбался, рассказывал о маленькой дочке, в которой души не чаял. Уже потом Андреева с удивлением узнала, как тот же Кулыгин на допросах неистово материл Ивашева-Мусатова» [7, с. 356].

Примечательно, что детали портрета «одного из лучших следователей Москвы» в шестой редакции Булгаков отдает Афранию, что является одним из средств установления взаимодействия ершалаимского текста и текста «московских» глав романа в изображении эпохи.

Пятая редакция	Шестая редакция
«Гость был человеком средних лет, с || очень приятным округлым лицом, гладко выбритым, с мясистым носом. Основное, что определяло это лицо это, пожалуй, выражение добродушия[.]**,** [Национальнос] нарушаемое, в известной степени, глазами» [2, с. 771].	«Явившийся к Пилату человек был средних лет, с очень приятным округлым и опрятным лицом, с мясистым носом. Волосы его были какого-то неопределенного цвета. Сейчас, высыхая, они светлели. Национальность пришельца было бы трудно установить. Основное, что определяло его лицо, это было, пожалуй, выражение добродушия, которое нарушали, впрочем, глаза, или, вернее, не глаза, а манера пришедшего глядеть на собеседника» [3, с. 437].
«Пришедший любил держать свои веки [спущенн] опущенными и в узких щелочках светилось лукавство. [Однако, когда при-] Пришелец имел манеру во время разговора внезапно приоткрывать веки пошире и взглядывать на собеседника в упор, как бы с целью быстро разглядеть какой-то малозаметный прыщик на лице» [2, с. 772].	«Обычно || маленькие глаза свои пришелец держал под прикрытыми, немного странноватыми, как будто припухшими веками. Тогда в щелочках этих глаз светилось незлобное лукавство. Надо полагать, что гость прокуратора был наклонен к юмору. Но по временам, совершенно изгоняя поблескивающий этот юмор из щелочек, теперешний гость прокуратора широко открывал веки и взглядывал на своего собеседника внезапно и в упор, как будто с целью быстро разглядеть какое-то незаметное пятнышко на носу у собеседника. Это продолжалось одно мгновение, после чего веки опять опускались, суживались щелочки и в них начинало светиться добродушие и лукавый ум» [3, с. 437].

Следует отметить, что такой способ изображения «следователя» в романе Булгаков использует уже в первой редакции, где перед нами предстает образ Толмая — будущего Афрания: «<…> фигурка аккуратно высвободилась из плаща и оказалась плотным бритым человеком лет пятидесяти, седым, но с очень розовым лицом, пухлыми щечками приятными глазами. Аккуратненько положив плащ в кресло, фигур<к>а || поклонилась Пилату и потерла ручки. Не в первый раз приходилось [видеть] прокуратору видеть седого человечка [прокуратору], но [всегда] всякий раз как [та] тот появлялся прокуратор отсаживался подальше и, разговаривая, смотрел не на собеседника, а на ворону в окне» [2, с. 73–74].

Таким образом, исследование истории текста романа позволило сделать вывод о том, что в изображении эпохи Булгаков стремился к разработке подтекста, используя для этого следующие средства:

1) лексические средства: эвфемистическая и перифрастическая замены, устойчивые выражения, присущие эпохе;

2) грамматические (глаголы действия 3 л. мн. ч.) и синтаксические (неопределенно-личные, безличные предложения) средства в создании образов следователей;

3) сон Никанора Ивановича Босого, строящийся на основе использования атрибутов тюрьмы, данных сквозь призму театрального пространства, организация сна по сценарию допроса и отсылка тем самым к театральности действий сыщиков эпохи ГПУ;

4) ершалаимский текст и установление его взаимосвязи с текстом «московских» глав.

Литература

1. Булгаков М. Белая гвардия. Театральный роман. Мастер и Маргарита / Предисл. К. Симонова. — М.: «Худож. лит.», 1973. — 816 с. Архив А. И. Солженицына.
2. Булгаков М. А. Мастер и Маргарита. Полное собрание черновиков романа. Основной текст. В 2 т. / [сост., текстол. подгот., публикатор, авт. предисл., коммент. Е. Ю. Колышева]. — М.: Пашков дом, 2014. — Т. 1. — 840 с.
3. Булгаков М. А. Мастер и Маргарита. Полное собрание черновиков романа. Основной текст. В 2 т. / [сост., текстол. подгот., публикатор, авт. предисл., коммент. Е. Ю. Колышева]. — М.: Пашков дом, 2014. — Т. 2. — 816 с.
4. Булгаков М. А., Булгакова Е. С. Дневник Мастера и Маргариты / сост., предисл., коммент. В. И. Лосева. — М.: ПРОЗАиК, 2012. — 688 с.
5. Михаил Булгаков. Мастер и Маргарита // Москва. — 1966. — № 11. — С. 6–130.
6. Михаил Булгаков. Мастер и Маргарита // Москва. — 1966. — № 11. — С. 6–130. Москва. — 1967. — № 1. — С. 56–144. «Дополненное издание “Мастера и Маргариты”. Самодельный переплет, объединяющий страницы первой публикации (Москва, 1966, № 11; 1967, № 1) и машинописные страницы с текстом купюр, сделанных журналом». Архив А. И. Солженицына.
7. Романов Б. Н. Даниил Андреев: Повествование в двенадцати частях. — М.: Прогресс-Плеяда, 2013. — 608 с.
8. Солженицын А. «Из литературной коллекции»: Мой Булгаков / публ., подгот. текста, вступ. заметка и примеч. Н. Д. Солженицыной // Солженицынские тетради: Материалы и исследования: [альманах]. Вып. 2 / Дом русского зарубежья имени А. И. Солженицына; гл. ред. А. С. Немзер. — М.: Русский путь, 2013. — С. 5–27.

DOI 10.25991/AE.2019.98.26.008
УДК 821.161.1.09+821.161.2.09

В. В. Остапчук
Остапчук Виктория Викторовна — кандидат филологических наук, старший преподаватель, Восточноевропейский национальный университет имени Леси Украинки (Луцк, Украина), kwitka25@ukr.net

ПРОБЛЕМА ЭНЕРГЕТИКИ СЛОВА (НА МАТЕРИАЛЕ НАРОДНЫХ СКАЗОК, «ЛІСОВОЇ ПІСНІ» ЛЕСИ УКРАИНКИ, «МАСТЕРА И МАРГАРИТЫ» М. БУЛГАКОВА)

В статье на примерах народных сказок, а также произведений «Лісова пісня» Леси Украинки и «Мастер и Маргарита» М. Булгакова прослеживается, как с помощью различных мыслеформ человек создает свою будущность, а также влияет на окружающий мир. В частности, отмечается разрушительная сила проклятия, «гнилого слова». В работе рассматриваются исследования ученых, которые подтверждают влияние звуковой ритмики слова на организм человека.
Ключевые слова: слово, энергетика, проклятие, природа слова, этимология, духовный мир.

V. V. Ostapchuk
THE PROBLEM OF WORD ENERGETICS (ON THE MATERIAL OF FOLK TALES, "THE FOREST SONG" BY LESIA UKRAINKA, "THE MASTER AND MARGARITA" BY BULGAKOV)

The article on the examples of folk tales and compositions "The Forest song" by Lesia Ukrainka and "The Master and Margarita" by Bulgakov observ how with help of various thought forms a person creates his future as well as makes the influence on the surrounding world. In particular, the destructive power of the curse, the "rotten word" is noted. The paper examins the research of scientists who confirm the effect of the sound rhythm of the word on the human body.
Keywords: word, energetic, damnation, nature of word, etymology, spiritual world.

Есть слова, разящие и грозящие, обрывающие и убивающие,
ждущие и жгущие, пирующие и целующие,
губящие и любящие, злобные и добрые,
слова, как лекарственная трава,
как в пустыне приснившаяся листва…
С. Кирсанов «Высокий раёк»

Смерть и жизнь — во власти языка.
Книга Притч 18. 22

Сказка ложь, да в ней намек,
Добрым молодцам урок!
А. Пушкин «Сказка о золотом петушке»

Господь дал человеку величайший дар — слово, благодаря которому люди уподобляются самому Богу, являясь, как и Он, творцами. Русской лексеме «творец» соответствует греческая — «поэтис». От человека зависит, будет речь поэтической, животворящей, или наоборот — разрушительной. Известно, что словом можно поддержать человека, а Иисусу Христу было дано воскресить [См.: Воскрешение Лазаря], но можно и убить. Об этом неоднократно напоминается на страницах Библии: «Никакое гнилое слово да не исходит из уст ваших, а только доброе для назидания в вере, дабы оно давало благодать слушающим», — предупреждает Апостол Павел [Послание Ап. Павла к Еф. 4, 29–30].

Актуальность темы «Проблема энергетики слова» обусловлена неугасающим интересом не только к художественной, но и к духовной и физической природе слова. Именно об этом свидетельствуют научные исследования современных ученых и наблюдения представителей религиозно-философской мысли. В частности, японец М. Эмото использовал анализатор магнитного резонанса для изучения информационных свойств воды. Он произносил над водой различные слова и замораживал ее. Форма кристаллов льда зависела от того, с каким настроением и какие слова он говорил. Одни были красивые и симметричные, другие — бесформенные и хаотичные… Ужасный и некрасивый кристалл образовался после воздействия фразы: «Ты дурак», уродливые кристаллы получились под влиянием выражений: «Ты надоел мне», «Я убью тебя», «Диавол»…Напротив, самые красивые и гармоничные кристаллы вышли после молитвы, а также после слов: «Ангел», «Душа», а особенно «Любовь», «Благодарность» [См.: 11, с. 35–36].

Наш соотечественник святой праведный Иоанн Кронштадтский, ничего не зная об исследованиях М. Эмото, ощущал энергетику слов на духовном уровне: «Из существа мыслящего духа, — писал он, — рождается слово, присущее ему, в себе по-

Copyright © 2019

казующее мысль и равное ей; от мысли и с мыслию исходит дух, почивающий в слове и в слове сообщающийся слушающим; этот дух вполне равен и мысли, и слову и присущен им. Например, в слове ЛЮБЛЮ видишь и любящее начало, и слово, от него рожденное, и ощущаешь какое-то приятное дыхание любви» [10].

В конце XX века основатель Института квантовой генетики биолог П. Гаряев проводил эксперименты, которые позволили создать аппарат, переводящий человеческие слова в электромагнитные колебания. Он изучал, как эти колебания влияют на молекулы наследственности — ДНК. «Выяснилось, — рассказывает П. Гаряев, — что некоторые слова могут оказаться страшнее мин: они "взрываются" в генетическом аппарате человека, искажая его наследственные программы, вызывая мутации, приводящие к вырождению. Во время отборной брани корежатся и рвутся хромосомы…» [См.: 11, с. 36–37]. Согласно таким исследованиям, молитвы пробуждают резервные возможности генетического аппарата, а проклятия разрушают волновые программы, а значит, нарушают нормальное развитие организма [См.: 11, с. 36].

На это указывает и советский биолог И. Белявский, который на протяжении семнадцати лет работал над проблемой влияния простых односоставных слов на человека. Результаты исследования ошеломили: каждое вымолвленное слово влияет на наши гены, в результате чего происходит изменение генетического кода, ответственного за темпы старения и сроки жизни [См.: 11, с. 39].

Словно подытоживая изыскания современных ученых, В. Сары-Гузель справедливо назвал слово материальным выражением наших мыслей. Обращаясь к этимологии, он отметил, что «бранная лексика подразумевает брань, битву, а значит, подобно оружию, способна нанести реальный вред» [12].

Подобные рассуждения о материальности слова принадлежат русскому богослову Павлу Флоренскому. Перекликаясь с нынешними исследователями, намного раньше их религиозный философ писал: «Слово есть эманация воли человека; это выделение души его, самостоятельный центр сил — как бы живое существо, с телом, сотканным из воздуха и внутренней структурой — формой звуковой волны» [10].

В древности люди хорошо понимали духовную силу слова, и эти знания передавали из поколения в поколение. Поэтому так много сказок о волшебниках, творящих чудеса с помощью определенных сочетаний слов, которые должны были произноситься в установленном порядке, с особенной интонацией.

О богатых возможностях человеческой речи говорится не только в сказках, но и в народных пословицах и поговорках, а также авторских произведениях различных жанров. Многие поэты и писатели касались этой темы если не прямо, то косвенно. Леся Украинка и М. Булгаков в этом отношении — не исключение.

Цель статьи состоит в том, чтобы на примерах сказок, а также произведений «Лісова пісня» Леси Украинки и «Мастер и Маргарита» М. Булгакова проследить через поэтику, как с помощью словесных мыслеформ человек создает свою будущность, а также влияет на окружающий мир.

Выбор произведений Леси Украинки и М. Булгакова не произволен: драма-феерия «Лісова пісня» (1911) и роман «Мастер и Маргарита» (1929–1938) вступают в диалогические отношения, имея в основе общие точки соприкосновения. В обоих текстах духовный мир переплетается с миром людей. Подобное выявляется также в любовной линии: Лукаш и Мавка — Мастер и Маргарита. Такое смысловое взаимодействие называется конвергенцией. Впервые об этом заговорил М. Бахтин, он установил, что «два сопоставленных чужих высказывания, не знающих ничего друг о друге, если только они хоть краешком касаются одной и той же темы (мысли), неизбежно вступают друг с другом в диалогические отношения. Они соприкасаются на территории общей темы, общей мысли» [3, с. 310].

Герои «Лісової пісні» Леси Украинки, которые принадлежат к духовному миру — Мавка, Злыдни, Русалка и другие, понимают об энергетике слова намного больше, чем люди. Когда мать в сердцах произнесла: «Бодай так вас самих посіли злидні!» — так и случилось: «злидні схоплюються і забігають у сіни» [7, с. 505]. Эти мифические существа говорят Мавке, которая хочет их прогнать: «Злетіло слово — назад не вернеться» [7, с. 502] (Сравним: „Слово не воробей: вылетит — не поймаешь").

Приведенный выше отрывок и другие ему подобные (например, сцена встречи Лукаша с Долей) свидетельствуют о связи «Лісової пісні» с фольклорно-мифологической традицией, поскольку вызывают ассоциативные переклички с народными повествованиями. Именно это подтверждает Г. Булашев в книге «Український народ у своїх легендах, релігійних поглядах та віруваннях», приводя несколько вариантов сказок о Злыднях, которые появляются там, где о них заговорили или подумали. «Один чоловік замислився: „Що за притичина така, що я ніяк не розживуся, Невже мене злидні обсіли?" А йому хтось та й відповідає: „Бо й справді обсіли, і скільки б ти не бився, не розбагатієш, доки ми будемо в тебе"» [4, с. 204].

Отсюда следует, что человек должен быть сдержанным в словах и мыслях. Н. Андриянова так пишет об этом в своей статье: «Любое Слово наделено определенной энергетической, материализующейся силой, его нельзя необдуманно отправить в микрокосмос человеческой души» [1, с. 12]. К сожалению, люди часто об этом забывают, разбрасываясь «гнилыми» словами, проклиная друг друга, не задумываясь о последствиях, о чем свидетельствует известный сказочный мотив о превращении девушки в дерево под влиянием заклятия, присутствующий и в «Лісовій пісні» Леси Украинки. Килина говорит лесной царевне: «А щоб ти стояла

у чуді та в диві!» После таких слов «Мавка змінюється раптом у вербу з сухим листом та плакучим гіллям» [7, с. 507].

Лукаш вследствие духовного прозрения начинает видеть то, что недоступно для других, поэтому он боится необдуманных слов. «Я, жінко, бачу те, що ти не бачиш… / Тепер я мудрим став», — говорит он и закрывает рот Килине, когда та заявляет: «І що нам з того лісу за добро? Стикаємось по нім, як вовкулаки, ще й справді вовкулаками завиєм!» «Цить, цить! Не говори! Мовчи!» — восклицает Лукаш. В его голосе — ужас («божевільний жах») [7, с. 509].

Тема проклятия, превращения человека в животное часто выступает в сказках. В сборнике русских народных сказок под редакцией А. Афанасьева подается несколько вариантов повествования «Неосторожное слово». Через отцовское проклятие девушка попала в служанки к самому черту: «…Отец меня проклял. Как была я малых лет, — рассказывает она, — подавала ему в один жаркий день стакан меду, да нечаянно и уронила стакан на пол; отец осерчал, прикрикнул на меня: «Экая дурища безрукая! Хоть бы черт тебя взял!» Только вымолвил он это слово, в ту ж минуту очутилась я в морской глубине, в каменном доме, у чертей под началом» [9].

В другой сказке с таким же названием юноша, за которого никакая девушка не хотела пойти замуж, вымолвил: «Если б сам черт дал мне невесту, я б и тое взял!» [9] После этих слов попал герой к нечистому в гости. И если бы не помогла ему девушка, которая сама была в плену, не вышел бы парень оттуда. Сама же героиня рассказала, что попала она к черту тоже через проклятие: «Раз как-то отец на меня осерчал, да в сердцах слово вымолвил: “Чтоб тебя черти побрали”! Я вышла на крыльцо, заплакала — вдруг подхватили меня нечистые и принесли сюда; вот и живу теперь с ними» [9].

Украинская сказка «Про сімох братів гайворонів і їхню сестру» сюжетно перекликается со сказкой Братьев Гримм «Семь воронов». В обеих рассказывается о страшном родительском проклятии. В украинском тексте мать «так розсердилася на синів, що з гніву сказала, щоб вони гайворонами поставали». В сказке Братьев Гримм подобные слова слетели с уст отца. После такого «благословения» «хлопці вже поставали гайворонами й зникли десь далеко в лісі» [18, с. 70].

Анализ этих сказочных фрагментов заставляет задуматься над их поучительностью, которую можно выразить словами В. Горобца: «Ко всему, что мы делаем, что говорим и что друг другу желаем нужно относиться очень осторожно. Мысли материальны, слова имеют энергетическую силу» [6]. Очевидно, не знал об этом и персонаж польской сказки Ю. Крашевского «Kwiat paproci» («Цвет папоротника»), когда, отчаявшись, пожелал пропасть, и земля его проглотила («z rozpaczy zapragnął zginąć i ziemia go pochłonęła» [19]).

Герои М. Булгакова, заявляя о своих желаниях, также не думают о последствиях. Маргарита ради любимого «согласна на все», но своими словами и мыслями она отдает себя и мастера во власть дьяволу: «О нет! — воскликнула Маргарита, поражая проходящих. — Согласна на все… согласна идти к черту на кулички!» [5, с. 554]. «Ах, право, дьяволу бы я заложила душу, чтобы только узнать, жив он или нет?», — думала она [5, с. 549].

Надо признать справедливыми рассуждения епископа М. Баданина, который писал: «Выбор в пользу сил тьмы делает сам человек, „прикармливая” их своими „гнилыми словами”» [2, с. 55]. Герои М. Булгакова, даже не веря в существование черта, на каждом шагу его призывают. Они говорят языком Воланда и его слуг, которые постоянно проклинают: «А, черт вас возьми с вашими бальными затеями! — буркнул Воланд…» [5, с. 583] «Молчи, черт тебя возьми!» — сказал ему Воланд [5, с. 610]. «Ну конечно бегемот, черт его возьми!» [5, с. 671]. Коровьев: «… черт меня побери…» [5, с. 679]. Азазелло: «А уютный подвальчик, черт меня возьми!» [5, с. 695].

Согласно исследованиям Масару Эмото, П. Гаряева, И. Белявского и других ученых и философов, лексема «черт» содержит в себе энергетику зла. Частое употребление подобных выражений, по мнению М. Баданина, «неизбежно подрывает духовное и физическое здоровье человека, наваливается на него тяжелыми психическими состояниями, тоской, хронической усталостью. В жизни человека плодятся изнурительные проблемы, и тяготеет угроза серьезных происшествий» [2, с. 58–59]. Между тем герои романа «Мастер и Маргарита» используют это слово на каждом шагу. Только в первой небольшой главе оно встречается пять раз, а в кратком диалоге мастера и Маргариты — десять:

> «— Фу ты, черт! — неожиданно воскликнул мастер… Ты серьезно уверена в том, что мы вчера были у сатаны?
>
> — Нет, это черт знает что такое, черт, черт, черт!
>
> — Ты сейчас невольно сказал правду, — заговорила она, — черт знает, что такое, и черт, поверь мне, все устроит… Как я счастлива, как я счастлива, что вступила с ним в сделку! О дьявол, дьявол!» [5, с. 691]

Последствия такого призывания героями темных сил не заставили ждать: Михаилу Берлиозу трамвай отрезал голову, Иван Бездомный попадает в лечебницу для душевнобольных. Кажется, на первый взгляд, что мастер и Маргарита счастливы, но нарратор повествует, что «со стороны психики изменения в обоих произошли очень большие…» [5, с. 691]

Есть слова, которые называют «волшебными». В отличие от проклятий, мата и других изречений с плохой энергетикой, они благотворно влияют на окружающий мир.

Возвращение Лукашу-оборотню человеческого облика происходит через магическое слово влюбленной Мавки: «Не радій, бо я його порятувала. В серці / знайшла я теє слово чарівне, / що й озвірілих в люди

повертає» [7, с. 498], — сообщает она Лешему. «Поетична „чарівність" його (слова — В. О.), — пишет Л. Скупейко, — полягає в тому, що воно не назване, таємниче, загадкове і тим інтригуюче, а ще в тому, що віднайдене „в серці"» [16, с. 192].

> «Сказка о волшебном слове» раскрывает внутреннюю красоту слова благодарю (дарить благо), которое «делало всех счастливыми» [15].

Лексема «здравствуйте», как и «благодарю», имеет прозрачную этимологию. Обращаясь к людям с такими выражениями, желаем им здоровья и блага. Понимая это, Левий Матвей не хочет здороваться с Воландом:

> «— Я к тебе, дух зла и повелитель теней, — ответил вошедший, исподлобья недружелюбно глядя на Воланда.
>
> — Если ты ко мне, то почему же ты не поздоровался со мной, бывший сборщик податей? — заговорил Воланд сурово.
>
> — Потому что я не хочу, чтобы ты здравствовал, — ответил дерзко вошедший.
>
> — … Не успел ты появиться на крыше, как уже сразу отвесил нелепость, и я тебе скажу, в чем она, — в твоих интонациях…» [5, с. 686]

Воланд изрекает важную мысль: имеет значение не только то, что говорит человек, но и то, как он это говорит, с какой интонацией и настроением. Подтверждает эту истину В. Горобец, который пишет: «Человек своими негативными мыслями, словами, звуками, агрессивными действиями способен отравить не только себя, но и всё, что содержит хотя бы малейшую дозу воды…» [6] Красивые выражения и образы, наоборот, берут участие в созидании чудесного мира.

Так, творческая энергия искусства стала стимулом для зарождения высоких чувств между Лукашем и Мавкой («Лісова пісня»). Лесная царевна очарована звуками свирели молодого юноши, а он — звуками ее поэтической речи:

> «Лукаш: — Як ти говориш…
>
> Мавка: — Чи тобі так добре? /Твоя сопілка має кращу мову…» [7, с. 431]

В народных сказках положительный герой чаще всего влюбляется в девушку, которой присуща красота, доброта и мудрость. Такой является Марьюшка — героиня русской сказки «Серебряное блюдечко и наливное яблочко»: «Вышел царь на крыльцо золоченое, смотрит на Марьюшку, любуется. Предстала перед ним девушка-краса, ясно солнышко, русая коса до пят достает, глаза цвета чистого неба … Молвит царь, разглядев душу Марьюшкину добрую: "Хочешь ли ты женой мне стать, да царством со мной вместе править? Сердце твое доброе народу нашему правдой послужит и мою жизнь приукрасит". Промолчала Марьюшка, лишь улыбнулась скромно и вся разрумянилась, по душе ей пришелся царь. А в скором времени они свадьбу сыграли, а народ долго помнил царицу Марьюшку, с ее сердцем добрым, ведь она о народе заботилась» [14].

Портрет сказочной героини складывается с помощью слов позитивной энергетики: девушка-краса, ясно солнышко, глаза — как чистое небо, доброе сердце. Само имя — Марьюшка — употреблено в ласкательной форме и уже вызывает приятные эмоции. Следует подчеркнуть, что две сестры Марьюшки в сказке не названы по именам, нарратор, повествуя о них, говорит: старшая, средняя. Речь царя, обращенная к любимой девушке, — ласковая, она содержит слова: «сердце, доброе, правда, жизнь», которые даже вне контекста имеют заряд плюс.

В отличие от героев Леси Украинки и сказочных персонажей, мастер и Маргарита М. Булгакова в первый момент своей встречи молчат. Иногда безмолвие звучнее и красноречивее любых слов, но здесь оно — тревожное, мучительное, напряженное:

> «Мы шли по кривому, скучному переулку безмолвно… И не было, вообразите, в переулке ни души. Я мучился, потому что мне показалось, что с нею необходимо говорить, и тревожился, что я не вымолвлю ни одного слова, а она уйдет, и я никогда ее больше не увижу» [5, с. 466–467].

Далее мастер рассказывает Бездомному: «Любовь выскочила перед нами, как из-под земли выскакивает убийца в переулке, и поразила нас сразу обоих! Так поражает молния, так поражает финский нож!» [5, с. 468] В отличие от возвышенного, вдохновляющего, вызывающего положительные эмоции описания любви в народных сказках и в «Лісовій пісні», в романе М. Булгакова высокое чувство сравнивается с убийцей, скрывающимся в переулке, с молнией, с ножом. Даже в таком контексте — в рассказе о любви — слова «убийца», «нож» не являются нейтральными, они заряжены негативно. М. Булгаков неслучайно использовал эту лексику, ведь речь идет о тайных любовниках, отношения между которыми строятся на обмане: «Она жила, — повествует мастер, — с другим человеком, и я тогда… с этой, как ее…» [5, с. 468]. Герой не может вспомнить даже имени своей жены. На вопрос Бездомного: «Вы были женаты?», — мастер отвечает: «Ну да… На этой… Вареньке, Манечке… нет, Вареньке… еще платье полосатое… музей… впрочем я не помню» [5, с. 468]. Сравним: в «Лісовій пісні» Мавка спасает Лукаша с помощью волшебного слова. Исследователи предполагают, что это слово — имя человека: «Отримання імені, — пишет Л. Скупейко, — означало вихід із стану безособовості…» [16, с. 192]. Герой М. Булгакова, наоборот, забыв имя своей жены, посылает ее в небытие, она перестает для него существовать. Имя для человека очень важно, это не просто набор звуков, оно влияет на жизнь человеческую. О значимости имени свидетельствует множество примеров в Библии. Иисус Христос дает своим ученикам другие имена, что символизирует начало новой жизни: «…Поставил Симона, нарекши ему имя Петр, Иакова Зеведеева и Иоанна, брата

Иакова, нарекши им имена Воанергес, то есть „сыны Громовы"…» [Евангелие от Марка, гл. 3]. «С именем Иван, без имени — болван», — говорит русская поговорка. В «Мастере и Маргарите» описывается типичный случай, когда человека вместо имени называют по прозвищу и это прозвище, в зависимости от его энергетического заряда, начинает действовать, влияя на судьбу соответственным образом:

«Никто не знал, да, наверное, и никогда не узнает, чем занималась в Москве эта женщина… Кроме того и более всего было известно, что где бы ни находилась или ни появлялась она — тотчас же в этом месте начинался скандал, и кроме того, что она носила прозвище „Чума"» [5, с. 621]

Своей речью человек сам себя характеризует. «Заговори, чтоб я тебя увидел», — изречение древнегреческого философа Сократа давно уже стало крылатым. «От гнилого сердца и слова гнилые» — говорит русская поговорка. Мать Лукаша («Лісова пісня»), судя по ее высказываниям, — неискренняя, лицемерная, она вначале называет Килину ласкательными именами: Килинко, любонько, рибонько, молодичка [7, с. 477–479], позже — проклинает невестку: «Бодай навік заснула… Бодай ти вже не встала!», «відьма», «нехлюя», «некукібниця» [7, с. 504, 512]. Иногда в обращениях матери встречается «ласковое» — невісточка, но оно носит иронический характер: «З такою господинею… ой горе! / Ну вже й невісточка! І де взялася на нашу голову?» [7, с. 504]. Энергетика слова «невісточка» существенно меняется, в зависимости от интонации и контекста оно превращается из положительного в оскорбительное. Килина платит свекрови такими же «любезностями», называя ее «свекрушиськом проклятим» [7, с. 505]. Таким способом они взаимно отравляют собственное существование. Промолчать, не заметить колких слов в свой адрес, ответить добрым словом могут только высокоморальные души.

Очевидно, и герои М. Булгакова не принадлежат к таковым. Диалог Маргариты и Азазелло в некоторой степени напоминает разговор Килины со свекровью. На предложение незнакомца пойти в гости «к одному очень знатному иностранцу», Маргарита отвечает:

«— Новая порода появилась: уличный сводник…

— Вот спасибо за такие поручения! — обидевшись воскликнул рыжий и проворчал в спину уходящей Маргарите: — Дура!

— Мерзавец! — отозвалась та» [5, с. 551–552]

Относительно этих часто употребляемых слов «безумный» (или дурак) и «гнусный» (или мерзкий) в Евангелии от Матвея запечатлены поучения Иисуса Христа: «Кто же скажет брату своему: "рака", подлежит синедриону. А кто скажет: "безумный", подлежит геенне огненной» [гл. 5]. Блаженный Феофилакт, архиепископ Болгарский так объясняет это место в Евангелии: « "Рака" значит то же, что: ты. Поскольку презираемому нами человеку мы обыкновенно говорим: поди ты! — то располагает нас не оставлять без внимания и сего маловажного выражения и уважать других. Некоторые говорят, что "рака", с сирского, значит „гнусный". Таким образом, если кто станет поносить брата своего, называя его "гнусным", то будет подлежать суду собора апостолов, когда они сядут судить двенадцать колен» [13, с. 64]. Относительно наказания за употребление слова «безумный», толкователь пишет: «Некоторые признают этот приговор слишком строгим и тяжким, но не справедливо. Ибо не достоин ли геенны тот, кто лишает брата разума и смысла, чем мы отличаемся от животных бессловесных? Кто поносит и бесчестит, тот прекращает любовь, а с прекращением любви уничтожаются и все добродетели, подобно как при любви все они в силе. Итак, поноситель… справедливо подлежит геенне огненной» [13, с. 64].

Из проповеди Иисуса Христа становится ясным, что за каждое слово человек даст ответ. Поэтому нельзя не согласиться со святителем Феофаном Затворником, который писал: «Говоря, ты рождаешь слово, и оно никогда уже не умрет, но будет жить до Страшного Суда. Оно станет с тобой на Страшном Суде и будет за тебя или против тебя» [10].

Эта идея — платы за сказанное — проскальзывает и в «Мастере и Маргарите». В последней главе «Прощение и вечный приют» Маргарита удивляется перемене, происшедшей с Коровьевым:

«На месте того, кто в драной цирковой одежде покинул Воробьевы горы под именем Коровьева-Фагота, теперь скакал, тихо звеня цепью повода, темно-фиолетовый рыцарь с мрачнейшим и никогда не улыбающимся лицом…

— Почему он так изменился? — спросила тихо Маргарита под свист ветра у Воланда.

— Рыцарь этот когда-то неудачно пошутил, — ответил Воланд, поворачивая к Маргарите свое лицо с тихо горящим глазом, — его каламбур, который он сочинил, разговаривая о свете и тьме, был не совсем хорош. И рыцарю пришлось после этого прошутить немного больше и дольше, нежели он предполагал» [5, с. 705].

Другие герои М. Булгакова также отвечают за свои слова еще при жизни. Самоуверенный Берлиоз, будучи убежденным, что «человек сам управляет всем на земле», заявляет Воланду: «Сегодняшний вечер мне известен более или менее точно» [5, с. 343]. В тот же вечер трамвай отрезал ему голову. Иван Бездомный спрашивает у Воланда: «Вам не приходилось, гражданин, бывать когда-нибудь в лечебнице для душевнобольных?» [5, с. 344] Через некоторое время герой сам оказывается в месте, о котором спрашивал.

Мудрый народ своими сказками поучает, что любое, даже самое малое слово, не пропадает, оно имеет смысл и влияет на человеческую жизнь. Украинская сказка «Ох!» повествует, как употребленное вследствие усталости междометие «ох» изменяет судьбу героев:

От сідає на пеньок та й каже:

— Ох! Як же я втомився!

Тільки це сказав, аж з того пенька — де не взявся — вилазить такий маленький дідок, сам зморщений, а борода зелена аж по коліна.

— Що тобі — пита, чоловіче, треба од мене?

— Хіба я тебе кликав? Одчепись!

— Я, — каже дідок — лісовий цар Ох. Чого ти мене кликав? [17, с. 175]

Размышления над подобными сценами в сказках и в произведениях двух великих писателей приводят к выводам, что слова имеют энергетическую силу. Человек не только неосторожным словом, но даже мыслью сам на себя и на окружающих может накликать беду. К сожалению, в современном мире наблюдается, говоря словами епископа М. Баданина, «потеря прежних ориентиров и острая нехватка подлинных ценностей, незыблемых принципов» [2, с. 35], в связи с чем человеческая речь «скатывается к отчаянному “тасованию” одних и тех же бранных слов и междометий — к “собачьей лае”» [2, с. 37]. Поэтому каждый человек должен работать над совершенствованием своего языка, к чему призывал академик Д. Лихачев [См.: 8, с. 27]. Народные сказки, «Лісова пісня» Леси Украинки и «Мастер и Маргарита» М. Булгакова побуждают нас следить за словами, сдерживая негативные импульсы, посылая во вселенную только положительные животворящие эмоции.

Литература

1. Андриянова Н. Н. Символический язык искусства и культуры // Мова і культура. (Науковий журнал). К.: Видавничий Дім Дмитра Бураго, 2009. С. 9–14.
2. Баданин М. Правда о русском мате. СТСЛ, 2016. 80 с.
3. Бахтин М. М. Проблема текста в лингвистике, филологии и других гуманитарных науках // Эстетика словесного творчества / Издание второе / Сост. С. Г. Бочаров / Примеч. С. С. Аверинцева и С. Г. Бочарова. М.: Искусство, 1986. С. 297–325.
4. Булашев Г. О. Український народ у своїх легендах, релігійних поглядах та віруваннях. К.: Довіра, 1993. 414 с.
5. Булгаков М. А. Мастер и Маргарита // Булгаков М. А. Избранные произведения: в 2 т. К.: Дніпро, 1957. Т. 2. 749 с.
6. Горобец В. Энергетика мата [Электронный вариант] Режим доступа: https://blogger.com.ua/2016/энергетика-мата/
7. Леся Українка. Лісова пісня // Леся Українка. Волинський скарб. Луцьк: Волинський нац. ун-т ім. Лесі Українки, 2011. С. 409–528.
8. Лихачев Д. Воспоминания. М., 2007. 27 с.
9. Неосторожное слово // Народные русские сказки А. Н. Афанасьева: В 3 т. — М.: Наука, 1984–1985. — (Лит. памятники). Т. 2. — 1985. — С. 170–174.
10 Пестов Н. Современная практика православного благочестия. Наши ближние [Электронный вариант] Режим доступа: www.wco.ru/biblio/books/pestov5/H11-T.htm
11. Правда о сквернословии / Сборник редакции журнала «Спасите наши души!» Днепр: ООО «Суворов», 2017. 56 с.
12. Сары-Гузель В. От мата загнется все живое [Электронный вариант] Режим доступа: http://www.aif.ru/health/psychologic/1131223
13. Святое Евангелие с толкованием блаженного Феофилакта, Архиепископа Болгарского. Свято-Успенская Почаевская Лавра, 2005. 847 с.
14. Серебряное блюдечко и наливное яблочко // Народные русские сказки А. Н. Афанасьева: В 3 т. — Лит. памятники. — М.: Наука, 1984–1985. [Электронный вариант] Режим доступа: https://dobrye-skazki.ru/serebryanoe-blyudechko-i-nalivnoe
15. Сказка о волшебном слове [Электронный вариант] Режим доступа: http://21vu.ru/stuff/1059/19787
16. Скупейко Л. Міфопоетика «Лісової пісні» Лесі Українки. К.: Фенікс, 2006. 414 с.
17. Українські народні казки. К.: Веселка, 1989. 412 с.
18. Українські народні казки. К.: Веселка, 1991. 367 с.
19. Kraszewski J. Kwiat Paproci [Электронный вариант] Режим доступа: https://opracowania.pl/opracowania/jezyk-polski/kwiat-paproci-j-i-kraszewski, oid,154, tresc#utm_source=paste&utm_medium=paste&utm_campaign=other

DOI 10.25991/AE.2019.83.66.009
УДК: 821.161.1»19»: 821.161.1»18»

А. Б. Перзеке
Перзеке Андрей Борисович — доктор философских наук, профессор

ЗВОН МЕДИ «ПЕТЕРБУРГСКОЙ ПОВЕСТИ» А. С. ПУШКИНА В РОМАНЕ М. А. БУЛГАКОВА «БЕЛАЯ ГВАРДИЯ»

В статье рассматривается смысловая ориентация романа М. А. Булгакова «Белая гвардия» на поэму А. С. Пушкина «Медный всадник» в изображении катастрофы, принципов антиутопии, базовых образов. Существуют близкие совпадения описания в романе примет Города с поэтикой пушкинского урбанистического образа. В образе стихии, играющей в художественной концепции «Белой гвардии» ведущую роль, резонируют соответствующие ему смыслы «Медного всадника». Образ народа в романе Булгакова концептуально во многом тяготеет к тому, который воплощён в поэме Пушкина. Образ власти в «Белой гвардии» содержит в себе аллюзии на поэму и связанные с ней реминисценции. В романе Булгакова типология «бедного Евгения» из «Медного всадника» охватывает широкий круг главных и второстепенных персонажей и выступает знамением времени. В целом интертекст поэмы Пушкина носит в «Белой гвардии» глубоко системный характер.
Ключевые слова: катастрофа, стихия, народ, власть, дом, художественная мифология, мировидение, поэтика.

A. B. Perzeke
RINGING OF COPPER “PETERSBURG NOVELLAS” BY A. S. PUSHKIN IN THE NOVEL “WHITE GUARDS” BY M. A. BULGAKOV.

The article describes the semantic orientation of the novel M. A. Bulgakov’s “The white guard” on a poem by A. S. Pushkin “Copper Horseman” in image catastrophe, principles of dystopian, basic images. There were close matches descriptions in the novel will take the City with the poetics of Pushkin’s urban image. In the image, which plays in the artistic concept of “The white guard” leadership role resonate the meanings of “Copper Horseman”. The image of the people in the novel Bulgakov conceptually greatly gravitates to that embodied in the poem by Pushkin. The image of power in “The white guard” contains allusions to the poem and its related reminiscences. In the novel Bulgakov typology “poor Eugene” from “Copper Horseman” covers a wide range of major and minor characters and acts as a sign of the times. In General, the Pushkin’s poem is Intertextuality of the white guard deeply systemic in nature.
Keywords: catastrophe, whirlwind, people, power, home, art mythology, worldview, poetic.

В современной литературе о М. А. Булгакове достаточно широко распространена мысль о его глубоких, органических связях с русской классической литературой, и прежде всего с Пушкиным [3, с. 242], изучение которых, несомненно, привносит своеобразный ключ для постижения творений этого яркого, неповторимого художника.

Роман писателя «Белая гвардия» о революции и гражданской войне (1924), выступая одним из самых значительных литературных явлений XX в., посвящённых этой теме, оказывается многими нитями связан с поэмой «Медный всадник». В исследованиях о романе рассматривается его перекличка с хорошо известными пушкинскими текстами, среди которых приоритет отдаётся мотивам и образам «Капитанской дочки». При этом отмечаются включения Булгаковым в повествование реминисценций «Евгения Онегина», «Бориса Годунова», аллюзий сквозь призму изображения охватившего окружающее пространство неистовства тёмных стихийных силна стихотворение «Бесы», повесть «Метель». Вместе с тем одним из главных источников пушкинского интертекста «Белой гвардии» выступает, на наш взгляд, прежде всего «петербургская повесть» с присущим ей катастрофизмом, где нет изображения метели, но воет буря, хлещет дождь, и, словно горы, встают волны потопа, воплощая в себе разгул разрушительных сил природного и человеческого хаоса в прямом и символическом значении.

Булгаковская интерпретация узнаваемых смыслов «Медного всадника» осуществляется преимущественно в имплицитной форме, не бросаясь в глаза, но также предстаёт и в прямом пластическом изображении. Важно подчеркнуть, что проявление интертекста пушкинской поэмы носит в романе системный характер. Её узнаваемая мотивика оказывается органично адаптирована в романной жанровой структуре «Белой гвардии» и обретает в ней сюжетное расширение по сравнению с лаконичным пушкинским изображением. Отметим и тот факт, что авторская художественная мифология произведения Булгакова не выходит за пределы пушкинской мифопоэтической системы «петербургской повести», во многом сохраняя в своей основе и её аксиологию.

Писатель создаёт роман о национальной катастрофе, которая возникает в результате нападения стихии на Город в ситуации слабой, деградировавшей власти, оставившей без защиты своих подданных. В повествовании об этом явственно проявилось художественно-мировоззренческое качество авторского сознания Булгакова, с неизбежностью входящего в резонанс с пушкинской поэмой. По интересному наблюдению Л. Ф. Кациса, «в “Белой гвардии” “петербургский текст” оказывается встроен в “ки-

Copyright © 2019

евский", а "Город" в этом романе не совсем Киев» [6, с. 78]. И хотя петербургскую семантику булгаковского творения автор цитаты связывает исключительно с его сюжетной ориентацией на роман М. А. Кузьмина «Плавающие, путешествующие», сам факт подобной постановки вопроса весьма знаменателен. В то же время можно предположить, что эта узнаваемая семантика имеет в романе в большей мере другой источник, восходящий в первую очередь к «Медному всаднику» как своему инварианту, определяющему концептуальный уровень произведения Булгакова, который проявляется в различных аспектах его художественной организации.

В работах о «Белой гвардии» неоднократно отмечалось, что для романа характерно органичное соединение личностного начала с социально-историческим, стремление писателя «поставить индивидуальную, частную судьбу в закономерную связь с судьбой целого, страны». Автор приведённой цитаты высказывает ещё одну справедливую мысль. «Пушкинский принцип изображения исторических событий через судьбы отдельных людей, — пишет он, — предстаёт в романе Булгакова как традиционный принцип русской классической литературы и знаменует представление автора о культурной традиции как незыблемой основе жизни» [1, с. 18, 28].

Подчеркнём, что этот принцип полномасштабно осуществлён Пушкиным и в «Капитанской дочке», и в своей последней поэме. В произведении о белой гвардии в тесном единстве с ним находит своё продолжение и развитие тот романический жанровый потенциал, который был присущ «петербургской повести» о катастрофе, прорвавшейся в человеческий мир личности и семьи. Тема реального вторжения бунта стихии в ночные мечты Евгения о семейной идиллии имеет прямые развёрнутые аналогии в сюжетике романа Булгакова, где царящая в доме Турбиных атмосфера устроенного бытия с его культурно-нравственными парадигмами, характерная и для домашнего интерьера, и для сознания членов семьи и круга ихблизких друзей, оказывается подвержена сокрушительным ударам антропогенного хаоса. В этом драматическом противостоянии идеального образа «золотого века» и разрушительного напора новой эпохи, проходящего через души и судьбы героев «Белой гвардии», Е. А. Яблоков справедливо видит «черты антиутопии» [9, с. 16]. Подобная идея романа, где хаос выступает жестоким опровержением ставшего утопичным мироздания героев, также позволяет провести зримые аналогии между «Белой гвардией» и пушкинской поэмой с её ярко выраженной антиутопической структурой, которая начинается со строки: «Была ужасная пора». Оба произведения сближает присущая их авторским моделям мира иллюзорность устойчивости бытия с его базовыми ценностями, трагедия утратившей жизненные опоры личности на фоне всеобщей трагедии с многими жертвами и обвального, неуправляемого катастрофизма событий.

В качестве ещё одного из важных признаков проявления в булгаковском романе интертекстуального присутствия пушкинской поэмы можно привести небезосновательное наблюдение М. С. Петровского над таким его свойством: «Жанр Михаила Булгакова — не историческая трагедия, а мировая мистерия» [7, с. 271]. На мистериальность произведения, выражающуюся в том, что в нём за конкретно-историческим планом просвечивает план вечности, более точно указывает Э. Л. Безносов [1, с. 30] и многие другие исследователи. Это связано с воплощённой в «Белой гвардии» семантикой Вечного Города с авторской ориентацией на модель Апокалипсиса, на сочетание в сюжете архетипических мотивов Дома, Сына, наступления хаоса, жертвы, схождения героя в «царство мёртвых», на концептуальное осмысление исторического времени как момента вечности. Подчеркнём, что подобная архетипическая структура выступает характерной чертой «Медного всадника», включая её связь с апокалиптической темой, создавая в поэме тот сюжет мировой мистерии, который узнаваем в авторской интерпретации булгаковского романа. Здесь можно говорить о творческом восприемничестве Булгаковым художественно-философских принципов мировидения и поэтики Пушкина, проявившихся в катастрофическом тексте «петербургской повести», наследовании и развитии писателем её мифопоэтических смыслов благодаря особенностям своего дарования.

Если обратиться к образной системе обоихпроизведений, то в их основе можно увидеть сопоставимые базовые образы, находящиеся в отношениях интерактивного взаимодействия. К ним относятся, прежде всего, город, бунт стихии, народ, власть, герой, которые в «Белой гвардии», исполняя свои художественные функции, одновременно становятся проводниками интертекста «Медного всадника». В целом в романе о катастрофе ощутимо проявляется трёхчленная семантическая парадигма (стихия — статуя (власть) — человек) созданного великим поэтом литературного мифа о грядущем конце построенной Петром петербургской цивилизации. Он обретаету Булгаковамногоплановыепути сюжетной реализации своих инвариантных смыслов в авторской мифосистеме произведения.

Отметим, что Город в «Белой гвардии» так же находится на краюцивилизованного пространства, как и «град Петров» в поэме Пушкина, так же мифологизирован в своей необыкновенности и подвержен нападению стихии, что усиливает в нём петербургскую семантику. Именно через неё в тексте романа возникают и замеченные исследователем [9, с. 39] ассоциации с Римом — Вечным городом, ставшим в знаковой среде мировой культуры символом возобновляющегося и длящегося величия и одновременно краха цивилизации под напором варваров. Напомним, что в подобных значениях впервые в русской литературе изображён Петербург в «Медном всаднике». И если Пушкин в начале поэмы создаёт оду городу, сменяемую рассказом об

«ужасной поре», несущей угрозу его существованию, то прямой аналог этого художественного принципа развивает в своём изображении Булгаков.

Обращают на себя внимание очень близкие совпадения в романном описании примет Города с поэтикой пушкинского урбанистического образа. «Многоярусные соты» [2, с. 66] перекликаются с «оживлёнными берегами» Петербурга поэмы, в образе громоздящихся домов у писателя узнаваемы теснящиеся «громады стройные», о которых говорит Пушкин в своём произведении. В зимнем Городе «…ехали извозчики, и тёмные воротники — мех серебристый и чёрный — делали женские лица загадочными и красивыми» [2, с. 66]. В зимнем граде Петра находим «Бег санок вдоль Невы широкой, / Девичьи лица ярче роз» [8, с. 137]. Мотив садов, которыми покрылись острова, — одна из примет победы цивилизации над диким пространством, прозвучавший в «Медном всаднике», имеет своё особое развитие в романе Булгакова, где «сады красовались на прекрасных горах, нависших над Днепром», «И было садов в Городе так много, как ни в одном городе мира» [2, с. 66], что подчёркивает сходство двух литературных городов. У повисших «над водами» мостов поэмы также есть аналогии в «Белой гвардии», где упоминаются перекинутые к городскому берегу от противоположного «два громадных моста» [2, с. 67]. Эти примеры, последние из которых выступают проявлением «топографических» граней интертекста «петербургской повести» у Булгакова, сигнализируют о его широкой распространённости в романе.

Образ стихии, играющей в художественной концепции «Белой гвардии» ведущую роль, имеет в нём развёрнутое сюжетное изображение, в котором резонируют соответствующие ему смыслы «Медного всадника», сохраняя у писателя, как и в других случаях проявления у Булгакова интертекста поэмы, свою исходную аксиологию. Сама структура этого образа в романе своей смысловой основой во многом восходит к пушкинской семантике. Это, прежде всего, бурное проявление природной стихии как внешнего симптома катастрофического надприродного состояния мира, нашедшее изображение в тексте «Медного всадника», в которое погружаются, выходя из дома Турбиных, герои «Белой гвардии» по аналогии с Евгением пушкинской поэмы. Можно сравнить: «Там буря выла…» [8, с. 142] — у Пушкина; «На севере воет и воет вьюга» [2, с. 8] — у Булгакова. Из этого упоминания рождается детально прописанный писателем образ агрессивной стихии человеческого бунта, которая приступает к Городу и является носителем безусловного зла — «силы чёрной», устилающей свой путь многочисленными жертвами. Помимо этого, вслед за поэмой, в романе также показана мирная городская народная стихия в кризисный период и её основные свойства. В моделях стихийных народных проявлений у Булгакова узнаваем целый ряд знакомых черт пушкинского лаконичного изображения народа в «Медном всаднике», воплощённых с различной степенью предметного подобия в романных формах поэтики его произведения.

Подобно тому, как у Пушкина в «петербургской повести, стихия в «Белой гвардии», приобретающая здесь колоритный вид, вооружённая и по своей образной пластике одновременно тяготеющая к «Капитанской дочке», угрожает главным ценностям – Городу и Дому с их обитателями, человеческим душевным мирам, жизням и судьбам. Картины её вторжения в космизированное пространство по своей сути соотносимы в романе с поведением разъярённой Невы, которая «…как зверь остервеняясь, / На город кинулась» [8, с. 140]. Эти семантики реки и потопа фактически цитатно воспроизводит в своём изображении Булгаков, используя приём стилизации под былину для создания горько-иронического пафоса, адекватного драматизму события: «То не серая туча со змеиным брюхом разливается по городу, то не бурые, мутные реки текут по старым улицам — то сила Петлюры… идёт на народ» [2, с. 241].

Приведённая цитата –открытая авторская декларация той змеиной семантики стихии, несущей смерть и разорение, которая присутствует в «Медном всаднике» скрыто. Она подтверждается и усиливается писателем и в другом фрагменте текста: «По Костельной вверх, густейшей змеёй, шло, так же как и всюду, войско на парад» [2, с. 253]. Кроме того, как у Пушкина перед свирепым натиском потопа «Всё побежало» [8, с. 140], так и в булгаковском повествовании происходит аналогичное явление. Испуганный творимой расправой, «Бежал ошалевший от ужаса народ» [2, с. 245]. Здесь Булгаков зримо воспроизводит присущее «петербургской повести» нападение агрессивного, губительного потопа, имеющего антропоморфную семантику, на простых жителей, терпящих бедствие. Это предстаёт в обоих произведениях концептуальным воплощением конфликта двух полярных граней народного поведения и мотива гражданской войны.

Есть в «Белой гвардии» и сюжетное развитие таких свойств напавшей на Город стихии, которые Пушкин обозначил сравнением «злых волн» с ворами и свирепой шайкой, промышляющей насилием и грабежом. Своеобразную авторскую интерпретацию в романе этого пушкинского смысла можно увидеть, например, в сцене ограбления тремя бандитами, выдавшими себя за повстанцев, состоятельного Лисовича. При этом ворвавшееся в Город войско и промышляющие уголовники осмысляются Булгаковым как явления одного ряда, равно как и наглая красавица-молочница со специфическим местным говором, вдруг резко повысившая цену на свой товар в ситуации прихода «своих».

Пушкинский драматический мотив массовых жертв ворвавшейся в город стихии, звучащий в поэме: «…кругом, / Как будто в поле боевом, / Тела валяются» [8, с. 144], присущ и «Белой гвардии». В различных вариациях сюжета, приобретая развёрнутую форму изображения и пронзительность звучания, он

повторяется в романе несколько раз, способствуя усилению катастрофизма и гуманистической концепции произведения как продолжение традиций «Медного всадника» в общем контексте его инвариантного влияния. Это и пронзительная сцена похорон погибших мученической смертью молодых военных, и картина зверской расправы во время парада захватившей Город вооружённой стихии над двумя офицерами в штатском: «Он лёг… навзничь, раскинув руки, а другой… упал ему на ноги и откинулся лицом в тротуар…» [2, с. 246]. В ряду её жертв и убитые расчёты пригородных артиллерийских батарей, и зарубленный Фельдман, выбежавший за врачом для рожающей жены, и героический Най-Турс, и много безымянных людей. Потрясающей силы в своём натуралистическом изображении достигает сцена в университетском морге, где страшными штабелями лежали тела погибших, которая своим сюжетным действием с яркой детализацией точно соответствует аналогичной семантике приведённого сверхкраткого описания поэмы.

Неоднозначный образ народа в романе Булгакова, увиденного им в катастрофическую эпоху, в эксцентричных ситуациях, площадных сценах, созданный писателем средствами большой эпической формы в целом ряде эпизодов в подробностях и деталях, концептуально во многом тяготеет к тому, который Пушкин воплотил в «Медном всаднике», поскольку именно здесь у поэта-мыслителя он наиболее разнопланов. Ряд массовых сцен, где толпы горожан с окраин проявляют любопытство к ворвавшемуся в город вооружённому войску, любуются им на параде, чувствуют в нём социально близкое, родственное душе начало, проявляют неадекватность, спонтанность, экзальтированность реакций и ограниченное понимания драматичной сути происходящего, прямо соотносится с одной из центральных сцен «Медного всадника». В строчках: «Поутру над её брегами / Теснился кучами народ, / Любуясь брызгами, горами / И пеной разъярённых вод» [8, с. 140] — возникает представление о легкомысленной, падкой на зрелища и не сознающей страшной опасности народной толпе, дополняющееся далее в поэме новыми штрихами. В произведении Булгакова широко интерпретирован пушкинский образ бытийствующего народа в качестве жертвы петлюровских банд, несущих ему разорение, страдание, гибель, потерю крова. После страшного взрыва как предзнаменования главных событий, «… побежали с верхнего Города — Печерскарастерзанные, окровавленные люди с воем и визгом»; «… рухнуло несколько домов» [2, с. 74].

Писатель прозорливо отмечает затаённые народные обиды, смертельную ненависть к офицерам как глубоко чуждым элементам, объединяющие в одно целое сельских повстанцев и городское простонародье. Здесь отзываются мотивы пушкинских поэтических строк о вражде и плене побеждённой стихии, о челобитчике «у дверей / Ему не внемлющих судей» [8, с. 143], смиренное стояние которого в движении исторической реальности, как оказалось, не прошло бесследно. Этот лаконично обозначенный в поэме сословно-классовый смысл происходящего бунта получает своё значительное развитие в «Белой гвардии». Характерная деталь: главные герои романа так же внеположны народной стихии, как и «бедный» Евгений. В целом булгаковская художественная концепция народа, в одной своей, бунтующей ипостаси, бросающего вызов гибнущему мироустройству в качестве губительного потопа, а в другой — страдающего и гибнущего от гражданской войны, наследует и развивает в новых исторических условиях XX в. и сюжетной конкретике романа главные смысловые грани созданного с поистине «головокружительной краткостью» пушкинского образа в «петербургской повести». Как и в ней, в романе народ выступает неотъемлемым действующим лицом мировой мистерии, а в ипостаси свирепого бунта несёт на себе печать вырвавшейся на свободу и осуждаемой с христианских позиций, присущих обоим творцам, разрушительной «силы чёрной».

Образ власти в «Белой гвардии» позволяет говорить о присутствии в нём аллюзий на «Медного всадника» и связанных с ним реминисценций. Узнаваемые пушкинские смыслы находят своё творческое развитие и продолжение в поэтике романного воплощения этого образа, целым рядом существенных моментов соотносимой с той, которая присуща поэме.

Булгаков, продолжая пушкинскую тему национальной катастрофы на её новом историческом витке в новом веке, показывает ту стадию власти, когда она –ослабевшая, деградировавшая — оказывается не в состоянии спасти своих подданных и своё царство, т. е.исполнить функции защитника и отца. Отметим, что у писателя практически отсутствует космогонический миф (изображение которого есть у Пушкина), оставаясь в далёком прошлом и за пределами текста. От него в романе ощутим только след — упоминание о Саардамском Плотнике, чей ценностный и предметный мир в событиях наставшего времени оказывается под угрозой уничтожения, и о победе под Бородино, совершённой давно ушедшими в небытие воинами.

Поскольку, как это показано в «Медном всаднике», космогония Петра одновременно вызвала к жизни силы хаоса, угрожающие величественному городу, под ударами которых он обречён пасть в будущем, «Белая гвардия» становится логическим продолжением поэмы. В ней находит изображение последний акт имперской трагедии с авторской интерпретацией эсхатологического сегмента созданного Пушкиным литературногопетербургского мифа о потопе, обретающего под булгаковским пером неповторимые новации. В романе возникает оригинальная реминисценция образа «печального царя» поэмы, несущего на себе печать обречённости и сознания своего бессилия передстрашным лицом восставшей стихии. В нём в качестве авторской инверсии пушкинского мотива Булгаковым приводится рождённая отчаянной ситуацией легенда

о том, что Николай II вовсе не убит, временно находится за границей и намерен вернуться, чтобы возглавить вооружённую борьбу с революцией, возникшая в офицерской среде для исполнения компенсаторной функции и углубляющая драматизм героев романа, оказавшихся в сфере действия архетипа оставленности отцом.

В «Белой гвардии» можно найти и вариации ещё одного пушкинского мотива, связанного с генералами, посланными «печальным» царём спасать народ от потопа. Его незавершённость в сюжетике «Медного всадника»обладала скрытой семантикой и была призвана подчеркнуть неспособность власти усмирить потоп и горькую справедливость слов: «С божией стихией / Царям не совладать» [8, с. 141]. У Булгакова этот мотив усиливается, реализуя свой неразвёрнутый в поэме потенциал и обретая новые обертоны: царь убит восставшей стихией, а его генералы позорно бежали, бросив Город и горожан на произвол судьбы. В романе изображён крах прежней власти и происходит развитие пушкинской мысли о её полной несостоятельности на трагическом изломе истории, что отличает авторское воплощение всего семантического комплекса романа, связанного с образом власти. И если в поэме мир Петра временно устоял, то у Булгакова он же в следующую эпоху, на которую спроецированы эсхатологические ожидания Пушкина, неотвратимо рушится.

В булгаковском повествовании возникают и фигуры конных царей, в которых ощутимы определённые грани семантики «Медного всадника» в узнаваемых формах сюжетной пластики. В первом случае это происходит в квартире Лисовича, где «Конно-медный Александр II в трёпаном чугунном мыле бакенбард…» [2, с. 51]раздражённо косится (по-видимому, это статуэтка на письменном столе) на непрезентабельные купюры новой, революционной эпохи. В этой сцене просматривается своеобразный диалог царя-памятника, воплощающего в себе властный принцип, с народным бунтом, и проявляется его бессильная немота. Во втором случае это сцена в Александровской гимназии, где перед защитниками Города предстаёт на огромной картине Бородинская битва и «сверкающий» Александр I, ведущий в бой победные полки. Однако драматизм заключается в том, что это прошлые победы, как и те, которые упоминаются во Вступлении к поэме Пушкина: «В их стройно зыблемом строю / Лоскутья сих знамён победных…»; «Или победы над врагом / Россия снова торжествует» [8, с. 137]. Запечатлённые на картине победители не могут сойти с неё в новую, страшную реальность, требующую защиты главных жизненных ценностей, а имеющиеся защитники: студенты, юнкера и горстка офицеров — не в состоянии это сделать. В «петербургской повести» воинская победная мощь прошедших лет, сам Медный всадник и его царствующий преемник также не спасают Город от потопа. Этот пушкинский смысл явно резонирует в драматичном риторическом вопросе «Белой гвардии»: «Разве ты, ты, Александр, спасёшь бородинскими полками гибнущий дом?» [2, с. 115].Здесь непосредственно звучит и пронзительный пушкинский мотив утраченного дома.

В русле семантики «Медного всадника» оказывается у Булгакова и конная статуя Богдана Хмельницкого с булавой в руке, своим застывшим движением в сторону Москвы противостоящая натиску вооружённой стихии, стремящейся штыками сбить надпись с его гранитного постамента. Эта фигура, не могущая повлиять на поднявшуюся «силу чёрную», вместе со всем старым миром отрицающую и его созидательное деяние, интегрирует в себе черты «киевского» и «петербургского» текстов романа, которые в нём взаимопроникаемы.

В системе персонажей «Белой гвардии» так или иначе проявляются свойства и отношения с миром и властью, присущие образу «бедного» Евгения. Их типология в разной степени охватывает достаточно широкий круг главных и второстепенных действующих лиц повествования, выступая человеческим знамением времени, поскольку все носители этих качеств в большой мере предстают «лишними» людьми. Таковыми их делают в данном случае, прежде всего, представления о чести, отличающие пушкинского героя (безусловно, здесь можно одновременно говорить и об ассоциациях с Гринёвым из «Капитанской дочки») и руководящие поведением героев Булгакова в период драматических событий, которые порой доходят до самоотречения перед лицом смертельной угрозы. Вспомним этот мотив у Пушкина: «Он страшился, бедный, / Не за себя» [8, с. 142]. Люди подобного типа — офицеры, юнкера, студенты — составляют нравственное, выделенное меньшинство среди бушующей стихии народного бунта. Они не щадят себя, оказываются брошенными начальниками и в целом всей властью на произвол судьбы, терпят бедствие, становятся никому не нужными со своим возвышенным строем души, понятиями о долге, лишними в ставшем смертельно враждебном им мире. Массовая «неотмирность» и отверженность носителей подобных черт, заставляющих их мёрзнуть в оцеплении, готовиться к бою и героически принимать его, в бессилии отступать, не имея возможности остановить стихию, гибнуть в качестве её жертв, выступает у Булгакова дальнейшим творческим развитием «евгеньевского» типа в новую катастрофическую эпоху и способом выражения её трагизма.

Особой концентрации «евгеньевские» черты достигают в образах двухцентральных героев –Алексея и Николки Турбиных, наделённых писателем ими неравномерно, но, тем не менее, объединяющими их под знаком пушкинского инварианта в особое семантическое единство. Алексей Турбин выступает одним из булгаковских персонажей, которые осмысляются, по наблюдению Б. М. Гаспарова, «…через посредство таких евангельских ассоциаций, как образ Сына — одинокого, оставшегося без поддержки в окружающем его враждебном хаосе» [4, с. 88]. В семантике, проявляющейся в связанных с ним эпизодах романа,

отзываются смыслы, восходящие к образу «бедного» Евгения. Это сиротство пушкинского героя, лишённого и родителей, и покровительства власти как государственного отцовства, поскольку Медный всадник даже в беде «обращён к нему спиною». Таким сиротством в романе отмечены, кроме Алексея Турбина, Николка и Елена, круг их друзей, ив самом широком плане — все жители и защитники Города, оставленные на произвол судьбы.

Со старшим Турбиным в «Белой гвардии» связаны экзистенциальные, философские по своей сути размышления о страшной зыбкости бытия, когда трагически меняется состояние мира и на месте его привычной устойчивости возникает разверзшаяся бездна: «…куда же всё делось?» [2, с. 103]; «Был мир, и вот мир убит» [2, с. 206]. В них резонирует прозрение Евгения о жизни как пустом сне и насмешке «неба над землёй». При этом мотив путешествия в «царство мёртвых», отмечаемый в романе Е. А. Яблоковым в качестве отражения свойственной мироощущению писателя и его героев «диффузии» потустороннего и посюстороннего миров» [9, с. 32], связан с образом Николки и в общем контексте интертекстуального влияния «петербургской повести» имеет явные фабульные аллюзии на аналогичное путешествие Евгения через бурные воды Невы к берегу, усыпанному телами. После пребывания в «запределе» на этого юного булгаковского героя в провидческом сне Елены ложится печать обречённости, как ранее легла она на героя Пушкина, реализуясь непосредственно в рамках сюжета: «Похоронили ради бога» [8, с. 149]. Семантика смерти как важный элемент «евгеньевской» «неотмирной» типологии героя в ряду других составляющих свойственна в своём варианте и образу Алексея Турбина, приближавшегося во время болезни к «тому свету».

Место Дома в художественной концепции и структуре произведения Булгакова сопоставимо с тем местом, которое он занимает в «Медном всаднике». В «Белой гвардии» осуществляется преемственность пушкинской нравственно-философской аксиологии, согласно которой Дом олицетворяет собой покой, защищённость, тепло очага, любовь и надёжность близких людей, и является высшей жизненной ценностью для человека. «Из-за него он воюет, и, в сущности говоря, ни из-за чего другого воевать ни в коем случае не следует» [2, с. 194] — убеждённо говорит писатель. Кроме того, в пушкинской «поэме об утраченном доме» мысли о нём героя одушевлены присутствием женского начала, что также становится достоянием романа Булгакова, где «хранительницей домашнего очага», уюта, семейного тепла выступает Елена [9, с. 46]. Она стремится быть поистине берегиней для своих братьев и даже скрытно от них и, возможно, неосознанно для себя, исполнена материнской заботы.

Важнейшей особенностью «Белой гвардии» предстаёт то обстоятельство, что для неё «Апокалипсис является… основным метасюжетом» [4, с. 92], как справедливо говорит об этом Б. М. Гаспаров, исследуя сквозной характер его организующей идейной роли в этом произведении. С позиций интертекста, присущего самой пушкинской поэме, в ней можно увидеть доминирующее влияние эсхатологического мифа, выстроенного по Библейской модели, что в полной мере присуще и роману. Это одна из причин глубоко концептуальной ориентации Булгакова на катастрофический текст «петербургской повести» в преломлении своего неповторимого, ярко индивидуального мировидения.

Если принять существующее мнение, что «Белая гвардия» — «один из самых великих, если не самый великий контрреволюционный роман в европейской литературе» [5, с. 99], то в подобном его качестве правомерно видеть реализацию мощного потенциала «Медного всадника», в антиутопической структуре которого впервые в мировой словесности возникает нравственно-философское отрицание пути бунтующей революции как одного из проявлений мирового зла. В этой смысловой ипостаси поэмы мысль Пушкина работала далеко на опережение развития российской реальности, находя свою широкую востребованность и подтверждение в интертексте русской литературы XX в. Особенно важно подчеркнуть, что в подобном литературном измерении роман «Белая гвардия» закономерно оказывается в ряду наиболее значимых современных ему произведений, в художественной структуре которых, сформированной писателями для воплощения драматизма катастрофической революционной эпохи, зримо осуществлялась органичная поэтическая активизация узнаваемых смыслов «петербургской повести».

Литература

1. Безносов Э. Л. Материалы курса «Новая историческая действительность и “новый человек” и их отражение в русской литературе 20–30-х годов XX века»: Лекции 1–3: Учебно-методическое пособие. М.: Педагогический ун-т «Первое сентября», 2005.
2. Булгаков М. А. Избранные произведения: в 2 т. Т. 1. Киев: Изд-во Дніпро, 1989.
3. Бэлза И. Ф. К вопросу о пушкинских традициях в отечественной литературе: на примере произведений М. А. Булгакова // Контекст-1980. Литературно-теоретические исследования: Сб. / АН СССР, Ин-т мировой литературы им. А. М. Горького. М.: Наука, 1981. — С. 191–243.
4. Гаспаров Б. М. Новый Завет в произведениях М. А. Булгакова // Гаспаров Б. М. Литературные мотивы: Очерки русской литературы XX века. М.: Наука, 1994.
5. Каганская М. Л. Белое и красное // Лит. обозрение. 1991. № 5. — С. 93–99.
6. Кацис Л. Ф. «…О том, что никто не придёт назад» // Лит. обозрение. 1991. № 5. — С. 78–86.
7. Петровский М. С. Мастер и Город. Киевские конспекты Михаила Булгакова. Киев: Дух і Літера, 2001.
8. Пушкин А. С. Полное собрание сочинений: в 16 т. Т. V. — Л.: Изд-во АН СССР, 1937–1949.
9. Яблоков Е. А. Художественный мир Михаила Булгакова. М.: Языки славянской культуры, 2001.

DOI 10.25991/AE.2019.97.93.011
УДК 82–32

И. Н. Сухих
Сухих Игорь Николаевич — доктор филологических наук, профессор,
Санкт-Петербургский государственный университет,
igorlit50@mail.ru

«МАСТЕР И МАРГАРИТА» М. БУЛГАКОВА (ЕВАНГЕЛИЕ ОТ МИХАИЛА)*

В статье рассматривается философская проблематика романа М. Булгакова «Мастер и Маргарита», как вариант — пилатовский вопрос «Что есть истина?». В этой связи в эпицентр рассмотрения поставлен образ Иешуа, героя, который хотя и действует фактически лишь в одном большом эпизоде, но его присутствие (или значимое отсутствие) оказывается смысловым центром всей булгаковской книги. Автор работы доказывает, что Булгаков не воссоздает миф (вариант Т. Манна), а создает его внутри своего романа, однако выполнена эта булгаковская версия в совершенно необычной для канонических евангелий стилистической манере — «Евангелие от Михаила». В работе выделяются два хронотопа — ершалаимская мистерия и московская дьяволиада, между которыми обнаруживается множество перекличек: мотивных, предметных, словесных. В ходе анализа показано, что Ершалаим и Москва не только зарифмованы, но и противопоставлены в структуре «большого» романа. Еще одним объектом внимания автора становятся автобиографические ассоциации булгаковского текста.
Ключевые слова: М. Булгаков, «Мастер и Маргарита», философская проблематика, хронотоп, автобиографизм.

I. N. Sukhih
“THE MASTER AND MARGARITA” BY M. BULGAKOV
(THE GOSPEL OF MICHAEL)

The article deals with the philosophical problems of M. Bulgakov’s novel “The Master and Margarita”, as a variant — Pilate’s question “What is truth?”. In this regard, the epicenter of the consideration is the image of Yeshua, the hero, who, although he actually acts only in one large episode, but his presence (or significant absence) is the semantic center of the entire Bulgakov’s book. The author of the work proves that Bulgakov does not recreate the myth (variant of T. Mann), but creates his within is novel, however fulfilled this Bulgakov's version is in utterly unusual for canonical Gospels stylistic manner — “The gospel of Mikhail”. Two chronotopes are distinguished in the work — the Yershalaim mystery and the Moscow diaboliad, between which a lot of echoes are found: motional, objective, verbal. The analysis shows that Yershalaim and Moscow are not only rhymed, but also contrasted in the structure of the “big novel”. Another object of the author’s attention is the autobiographical associations of Bulgakov’s text.
Keywords: M. Bulgakov, “Master and Margarita”, philosophical problems, chronotope, autobiography.

«А вам скажу, — улыбнувшись, обратился он к мастеру, — что ваш роман вам принесет еще сюрпризы».

Главный, последний, «закатный» роман Булгакова — «Черный маг», «Копыто инженера», «Консультант с копытом», «Великий канцлер», «Князь тьмы», ставший в итоге «Мастером и Маргаритой», — писался тринадцать лет, ждал публикации двадцать шесть, читается уже больше тридцати. За это время появились десятки изданий и переводов, сотни толкований и интерпретаций, тысячи книг и статей. Из них можно узнать много интересного и «интересного». Булгаков побывал борцом с тоталитаризмом и апологетом силы, апостолом гуманности и певцом дьявола, наследником великих классических традиций и самовлюбленным дюжинным фельетонистом, поклонником каббалы, масонства, гностицизма, тайным антисемитом и пр.

«Классической является та книга, которую некий народ или группа народов на протяжении долгого времени решают читать так, как если бы на ее страницах все было продуманно, неизбежно и глубоко, как космос, и допускало бесчисленные толкования» (Х. Л. Борхес «По поводу классиков»). По этому критерию книга уже стала классической: сама породила традицию, разошлась на афоризмы, стала для целого поколения культовой. Но у вещей с таким предельным ценностным статусом есть одно малоприятное свойство. Сквозь груды толкований все труднее пробиться к их исходному, изначальному смыслу. Особенно это касается романа причудливо-барочного, подмигивающе-загадочного, культурно-многослойного.

«Мастер и Маргарита» — роман-лабиринт. Скорее даже — три романа, три лабиринта, временами пересекающиеся, но достаточно автономные. Так что идти по этому саду расходящихся тропок можно в разных направлениях. Но оказаться в результате в одной точке.

Четыре главы последней редакции (вторая, шестнадцатая, двадцать пятая и двадцать шестая) —

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

Copyright © 2019

история одних суток весеннего месяца нисана, фрагмент Страстей Господних, исполненный булгаковской рукой.

Иешуа Га-Ноцри, Понтий Пилат, Левий Матвей, Иуда. Четыре персонажа «вечной книги», включая главного, становятся героями булгаковского повествования. Эти шестьдесят пять страниц (шестая часть текста) — смысловое и философское ядро «Мастера и Маргариты» и в то же время — предмет самой острой полемики, конфликта интерпретаций.

Предельный вариант «чтения в сердцах» выглядит примерно так: «Очевидно, М. Булгаков увлечен каким-то теософическим «экуменизмом»… Не только Иисус, но и Сатана представлены в романе отнюдь не в новозаветной трактовке… Но если у нас не остается никаких сомнений в том, что М. Булгаков исповедовал Евангелие от Воланда, необходимо признать, что в таком случае весь роман оказывается судом над Иисусом канонических евангелий, совершаемым совместно Мастером и сатанинским воинством» (Н. Гаврюшин).

Однако и просто ортодоксальный, догматический взгляд на эти булгаковские страницы превращает их во что-то легковесно-еретическое, лишает их собственного драматизма. «Иешуа Га-Ноцри… праведный чудак, крушимый трусливой машиной власти, подводит итоги всей «ренановской» эпохи и выдает родство с длинным рядом воплощений образа в искусстве и литературе XIX в.» (С. Аверинцев). «Вставная повесть о Пилате у Булгакова… представляет собой апокриф, весьма далекий от Евангелия. Главной задачей писателя было изобразить человека, «умывающего руки», который тем самым предает себя» (А. Мень).

Справедливо, что «Евангелие от Михаила» — апокриф, не совпадающий с официальным вероучением. Но, в отличие от автора «Сына человеческого», смиренно предлагавшего очерк, который «поможет читателю лучше понять Евангелие, пробудить к нему интерес», автор «Мастера и Маргариты» вовсе не ставил такой цели. Булгаков строит, конструирует художественную реальность, сознательно отталкиваясь от канонических текстов. «Евангелие от Михаила» помнит о своих родственниках «от Матфея» и «от Иоанна», но использует их как материал, трансформирует в соответствии с собственными задачами. Фонетические замены привычных евангельских названий и имен (Ершалаим, Иешуа) — лишь внешний знак того обновления образа, которое нужно Булгакову в древних главах.

Иисус евангельский знал, откуда он пришел, кем послан, во имя чего живет и куда уйдет. Он имел дело с толпами, пророчествовал, проповедовал, совершал чудеса и усмирял стихии. Его страх и одиночество в Гефсиманском саду были лишь эпизодом, мгновением, понятным для смертного человека, но не для богочеловека. Но и здесь, как мы узнаем от Луки, его поддерживал ангел: «Явился же Ему Ангел с небес и укреплял Его» (Лк. 22.43). Иешуа моложе своего евангельского прототипа и не защищен от мира ничем. Он совершенно одинок, не знает родителей («Родные есть? — Нет никого. Я один в мире»), имеет всего одного верного ученика, боится смерти («А ты бы меня отпустил, игемон… я вижу, что меня хотят убить»), ни одним словом не намекает на покровительство высших сил, а его проповедь сводится к одной-единственной максиме: человек добр, «злых людей нет на свете».

Однако, выстраивая свою биографию Иешуа Га-Ноцри, Булгаков сохраняет, удерживает самое главное. Пилатовскому демагогическому вопросу «Что есть истина?» в евангелии от Иоанна предшествует объяснение Иисуса: «Я на то родился и на то пришел в мир, чтобы свидетельствовать об истине; всякий, кто от истины, слушает гласа Моего» (Ин. 18.37).

Иешуа не просто свидетельствует. Он сам с его удивительной, внеразумной, вопреки очевидности, верой в любого человека (будь то равнодушно-злобный Марк Крысобой или «очень добрый и любознательный человек» Иуда) есть воплощенная истина. Потому-то он и не подхватывает предложенный Пилатом иронический тип философствования, а отвечает просто и конкретно, обнаруживая уникальное понимание души другого человека: «Истина прежде всего в том, что у тебя болит голова, и болит так сильно, что ты малодушно помышляешь о смерти… Беда в том… что ты слишком замкнут и окончательно потерял веру в людей». Быть «великим врачом» — значит, исцелять болезни не столько тела, сколько души.

Достоевский говорил: если ему математически докажут, что истина и Христос не совместимы, он предпочтет остаться с Христом, а не с истиной. Он же собирался воссоздать в «Идиоте» образ «положительно прекрасного человека», князя-Христа. Отзвуки этих замыслов и идей есть в «Мастере…». Иешуа «не сделал никому в жизни ни малейшего зла». Его простые истины производны от его личности.

Хотя Иешуа действует фактически лишь в одном большом эпизоде, его присутствие (или значимое отсутствие) оказывается смысловым центром всей булгаковской книги. Такой композиционный прием в более радикальном варианте был уже опробован в «Последних днях». В пьесе о Пушкине поэт ни разу не появляется на сцене. Но с его имени начинается афиша, список действующих лиц. И его присутствием, его стихами определяется все происходящее.

Переписывая на свой лад Писание и предание, корректируя его, Булгаков тем не менее сохраняет (причем во всех трех романах) его основной конструктивный принцип.

> «И когда приблизились к Иерусалиму и пришли в Виффагию к горе Елеонской, тогда Иисус послал двух учеников, сказав им: пойдите в селение, которое прямо перед вами; и тотчас найдете ослицу привязанную и молодого осла с нею; отвязав, при-

ведите ко Мне… Ученики пошли и поступили так, как повелел им Иисус: привели ослицу и молодого осла и положили на них одежды свои, и Он сел поверх их. Множество же народа постилали свои одежды по дороге; а другие резали ветви с дерев и постилали по дороге. Народ же, предшествовавший и сопровождавший, восклицал: осанна Сыну Давидову! благословен Грядущий во имя Господне! осанна в вышних!» — рассказывал евангельский Матфей о въезде в Иерусалим (Мф. 21.1–2, 6–9).

«— Кстати, скажи: верно ли, что ты явился в Ершалаим через Сузские ворота верхом на осле, сопровождаемый толпою черни, кричавшей тебе приветствия как бы некоему пророку? — тут прокуратор указал на свиток пергамента.

Арестант недоуменно поглядел на прокуратора.

— У меня и осла-то никакого нет, игемон, — сказал он. — Пришел я в Ершалаим точно через Сузские ворота, но пешком, в сопровождении одного Левия Матвея, и никто мне ничего не кричал, так как никто меня тогда в Ершалаиме не знал».

Так что эти «добрые люди», включая преданного Левия Матвея (Матфея), неверно записали и «все перепутали» не только в словах, но и в фактах. «Евангелие от Михаила» отменяет предшествующие свидетельства других евангелистов, но сохраняет их исходную установку: было именно так, как рассказано.

Не было родителей, жены, осла, множества учеников, ощущения избранности, чудесных исцелений и хождения по водам. Но странная проповедь, предательство Иуды, суд Пилата, казнь, страшная гроза над Ершалаимом — были.

«Вот теперь я знаю, как это было на самом деле», — будто бы сказала машинистка, перепечатывавшая современную версию истории прекрасного Иосифа — роман Т. Манна «Иосиф и его братья». Булгаков раньше Манна и более последовательно идет по тому же пути — создает, «записывает» роман-миф (Б. Гаспаров), все события которого обладают — внутри художественного целого — статусом истинности, достоверности.

Только несчастный позитивист Берлиоз пытается доказать Иванушке, что никто из богов «не рождался и никого не было, в том числе и Иисуса», и отождествляет «простые выдумки» и «самый обыкновенный миф». Да невольная виновница его гибели Чума-Аннушка наблюдает чудеса в виде вылетающих в окно незнакомцев.

Точка зрения текста формулируется в первой же главе Воландом: «А не надо никаких точек зрения, — ответил странный профессор, — просто о н существовал, и больше ничего… И доказательств никаких не требуется…»

Не надо никаких доказательств, было все, не только распятие Иешуа, но и шабаш ведьм, и большой бал сатаны в квартире № 50, и Бегемот с Коровьевым в Грибоедове, и подписывающий бумаги костюм.

Граница между «было» и «не было», реальностью и вымыслом в художественном мире булгаковского романа отсутствует, подобно тому, как она не существует в мифе, в поэмах Гомера, в сказаниях несущих благую весть евангелистов.

Булгаков не воссоздает миф (вариант Т. Манна), а создает его внутри своего романа. Однако выполнена эта булгаковская версия в совершенно необычной для канонических евангелий стилистической манере.

Э. Ауэрбах в книге «Мимесис. Изображение действительности в западноевропейской литературе» утверждает, что в основе литературы нового времени лежат два стилистических принципа, восходящих к Гомеру и Ветхому Завету: «Один — описание, придающее вещам законченность и наглядность, свет, равномерно распределяющийся на всем, связь всего без зияний и пробелов, свободное течение речи, действие, полностью происходящее на переднем плане, однозначная ясность, ограниченная в сферах исторически развивающегося и человечески проблемного. Второй — выделение одних и затемнение других частей, отрывочность, воздействие невысказанного, введение заднего плана, многозначность и необходимость истолкования, претензии на всемирно-историческое значение, разработка представления об историческом становлении и углубление проблемных аспектов». Специально о Новом Завете замечено: «Чувственно наглядное здесь — не следствие сознательного подражания действительности и потому редко достигает выражения; оно проявляется только потому, что тесно увязывается с событиями, о которых рассказывается; тогда оно раскрывается в жестах и словах внутренне затронутых людей, — но авторы нисколько не озабочены тем, чтобы придать чувственно-конкретному определенную форму».

В булгаковской истории Иешуа библейские претензии на всемирно-историческое значение, психологические многозначность и недоговоренность соединены с тщательно проработанным передним планом, законченностью и наглядностью, равномерно распределенным и ярким светом.

Пока Иешуа и Пилат ведут свой вечный спор, пока решаются судьбы мира, движется привычным путем солнце (невысокое, неуклонно подымающееся вверх, безжалостный солнцепек, раскаленный шар — всего во второй главе оно упоминается двенадцать раз), бормочет фонтанчик в саду, чертит круги под потолком ласточка, доносится издалека шум толпы. В следующих евангельских главах появляются все новые живописные детали: красная лужа разлитого вина, доживающий свои дни ручей, больное фиговое дерево, которое «пыталось жить», страшная туча с желтым брюхом.

Четкая графика евангельской истории с минимумом «чувственно наглядного» у Булгакова раскрашена и озвучена, приобрела «гомеровский» наглядный и пластический характер. Роман строится по принципу «живых картин» — путем фиксации, растягивания и тщательной пластической разработки каждого мгновения. В булгаковской интерпре-

тации это — бесконечно длинный день, поворотный день человеческой истории.

Неслучайно внутрироманный автор романа о Пилате определяет свой дар так: «Я утратил бывшую у меня некогда способность описывать что-нибудь». Не рассказывать, а описывать, рисовать, изображать…

«Мастер и Маргарита» — роман не испытания идеи (как, скажем, у Достоевского), а живописания ее.

В этой, по видимости, объективной пластике незаметно формируются символические мотивы: беспощадное солнце трагедии, обманное мерцание луны, при которой совершается убийство предателя, кровавая лужа вина, багровая гуща бессмертия, страшная туча как образ апокалипсиса, вселенской катастрофы.

Смыслом объективно-живописной, остраненно-драматической картины становятся все те же вечные вопросы, но опять-таки в булгаковской художественно-еретической аранжировке.

Булгаковский Иешуа — не Сын Божий и даже не Сын Человеческий. Он — сирота, человек без прошлого, самостоятельно открывающий некие истины и, кажется, не подозревающий о них и о своем будущем.

Он гибнет потому, что попадает между жерновами духовной (Каифа и синедрион) и светской (Пилат) власти, потому, что люди любят деньги и за них готовы на предательство (Иуда), потому, что толпа любит интересные зрелища, даже если это — чужая смерть. Огромный сжигаемый яростным солнцем мир равнодушен к одинокому голосу человека, нашедшего простую, как дыхание, прозрачную, как вода, истину.

В обозримом ершалаимском пространстве романа на проповедь Иешуа откликаются лишь двое — сборщик податей, бросивший деньги на дорогу и ставший его единственным учеником, и жестокий прокуратор, пославший его на смерть.

Левия Матвея часто представляют ограниченным фанатиком, не понимающим Иешуа, искажающим его идеи («Ходит, ходит один с козлиным пергаментом и непрерывно пишет. Но я однажды заглянул в этот пергамент и ужаснулся. Решительно ничего из того, что там записано, я не говорил»). Почему же тогда, как становится известно в финале, он заслужил свет?

Приведенные слова Иешуа метят скорее в Матфея и других евангелистов и связаны с булгаковским представлением об истине личности, не вмещающейся в любые «изречения» и проповеди. На самом деле Левий Матвей — образ бесконечной преданности, самоотверженности, любви и веры (такой же фанатичной и безрассудной, как любовь и вера Маргариты). Бывший сборщик податей сжигает за собой мосты и безоглядно идет за учителем, записывает каждое его слово, готов любой ценой спасти Иешуа от крестных мук, собирается мстить предателю Иуде. Как Маргарита, ради любимого ставшая ведьмой, Левий Матвей из-за Иешуа не боится вступить в схватку с самим Богом: «Проклинаю тебя, Бог!.. Ты бог зла!.. Ты не всемогущий Бог. Ты черный бог. Проклинаю тебя, бог разбойников, их покровитель и душа!»

В первом романе Левий Матвей выделен даже композиционно: его глазами, «единственного зрителя, а не участника казни», мы видим все происходящее на Лысой Горе. Роль Левия Матвея в древней фабуле в чем-то аналогична роли мастера. Он — первый свидетель, пытающийся рассказать, «как все было на самом деле». Он делает свои «логии» даже во время казни: «Бегут минуты, и я, Левий Матвей, нахожусь на Лысой Горе, а смерти все нет!.. Солнце склоняется, а смерти нет». Единственная его просьба при свидании с Пилатом касается куска чистого пергамента. Закономерно, что он оказывается посредником в переговорах Иешуа с Воландом о судьбе мастера, оставаясь все тем же фанатичным учеником, самым непримиримым и враждебным к духу зла: «— Я не хочу, чтобы ты здравствовал, — ответил дерзко вошедший».

С Пилатом в роман, напротив, входит тема трусости, душевной слабости, компромисса, невольного предательства.

Зачем мастеру (и Булгакову) понадобился прокуратор? Ведь в кругу канонических образов есть персонаж, в связи с которым та же тема могла быть обозначена с не меньшим успехом, не вызывая в то же время упреков в симпатиях автора к власти и заигрывании со злом («Иешуа Га-Ноцри интересует мастера меньше, нежели Пилат, сын короля звездочета, еще меньше интереса вызывает в Булгакове философия добра, в ней реальный автор реального романа изверился прежде всех… Иешуа, как и мастер, прежде всего спасает сильных мира сего, прежде всего — палачей» (К. Икрамов)).

Апостол Петр, первый ученик, тоже трижды предает Христа, отрекаясь от него. (Кстати, чеховский рассказ «Студент», в котором история Петра непосредственно сопоставлена с современностью и возникает образ невидимой цепи времен, можно счесть структурным аналогом булгаковского романа — но в лапидарной лирической транскрипции).

Различие между сходными поступками, однако, велико. Петр — обычный слабый человек, он испытывает давление обстоятельств, его жизни угрожает непосредственная опасность. В случае с Пилатом эти внешние причины отсутствуют или почти отсутствуют (намек на страх перед императором все-таки есть в тексте). Пилат, в отличие от Петра, может спасти Иешуа, он даже пытается это сделать, но робко, нерешительно — и в конце концов умывает руки (в романе, в отличие от евангелия от Матфея, этот жест, впрочем, отсутствует), сдается.

Автора романа «Мастер и Маргарита» обычно сравнивают, почти отождествляют, с мастером (даже — с Мастером), к чему еще придется вернуться. Но он — не только мастер. Автор всегда больше любого героя, и в то же время может оказаться любым из них.

В замечательном письме П. С. Попову 14–21 апреля 1932 года (идет работа над второй редакцией — «Консультант с копытом») Булгаков признается: «В прошлом же я совершил пять роковых ошибок. Не будь их, не было бы разговора о Монахе (речь идет о герое повести Чехова «Черный монах», который воспринимается Булгаковым как символический вестник смерти. — И.С.), и самое солнце (и здесь, как в романе, солнце. — И.С.) светило бы по-иному, и сочинял бы я, не шевеля беззвучно губами на рассвете в постели, а как следует быть, за письменным столом.

Но теперь уже делать нечего, ничего не вернешь. Проклинаю я только те два припадка нежданной, налетевшей как обморок робости, из-за которой я совершил две ошибки из пяти. Оправдание у меня есть: эта робость была случайна — плод утомления. Я устал за годы моей литературной работы. Оправдание есть, но утешения нет».

Биографы ищут и находят эти роковые ошибки в булгаковской жизни. Одной из них мог быть телефонный разговор со Сталиным 18 апреля 1930 года, в котором писатель выразил желание встретиться и поговорить с вождем о важных проблемах; разговор так и не состоялся.

Интереснее, однако, другое. «Роковая ошибка», «обморок робости» — такие определения вполне можно отнести к булгаковскому Пилату. Личная тема сублимируется и воплощается во вроде бы абсолютно далеком от автора персонаже.

После выкрика на площади («Все? — беззвучно шепнул себе Пилат. — Все. Имя!»), спасающего Варраву и окончательно отправляющего на казнь Иешуа, «солнце, зазвенев, лопнуло над ним и залило ему огнем уши. В этом огне бушевали рев, визги, стоны, хохот и свист».

Это не только воющая толпа, но — голос бездны, тьмы, «другого ведомства», торжествующего в данный миг свою победу. Потом можно убить предателя (в эпизоде с Иудой реализуется скорее не евангельское «подставь другую щеку», а ветхозаветное «око за око»), как в зеркале, увидеть свою жестокость в поступках подчиненного («У вас тоже плохая должность, Марк. Солдат вы калечите…»), спасти ученика Иешуа («Ты, как я вижу, книжный человек, и незачем тебе, одинокому, ходить в нищей одежде без пристанища. У меня в Кесарии есть большая библиотека, я очень богат и хочу взять тебя на службу. Ты будешь разбирать и хранить папирусы, будешь сыт и одет») — можно творить сколько угодно добра, но случившееся небывшим сделать уже не удастся.

Оправдание есть — утешения нет. И его не будет две тысячи лет.

Не торжество силы, а ее слабость, роковая необратимость каждого поступка — вот что такое булгаковский Пилат.

Искупить совершенное невозможно, его лишь можно, если удастся, забыть. Но всегда найдется кто-то с куском пергамента. Он запишет, и записанное останется. И даже если рукописи сгорят, все останется так, как было записано.

Ершалаимский роман пришит к современности тремя стежками. Начало рассказывает Берлиозу с Бездомным Воланд. Казнь грезится в сумасшедшем доме Иванушке. Две главы об убийстве Иуды и встрече Левия Матвея с Пилатом читает по чудесно восстановленной Воландом рукописи Маргарита. Но рассказчик, визионер, прекрасная и верная читательница объединены общей мотивировкой: они опираются на роман мастера, который угадал то, что было на самом деле.

Сожженный роман словно висит в воздухе, присутствует в атмосфере, проникает в сознание разных персонажей. Причем он больше того, что нам суждено прочитать (Воланд возвращает из небытия «толстую пачку рукописей»). И закончится он уже в ином пространстве-времени, прямо на наших глазах.

Роман мастера, ершалаимская история строится, в сущности, по законам новеллы — с ограниченным числом персонажей, концентрацией места, времени, действия: встреча Пилата с Иешуа, суд — казнь Иешуа — убийство Иуды — встреча Пилата с Левием Матвеем. Романными здесь оказываются, в сущности, лишь живописность, детализация, тщательность и подробность повествования.

Московский хронотоп, тоже сконцентрированный во времени (всего четыре дня), напротив, битком набит людьми и событиями. Из 510 персонажей «Мастера и Маргариты» (по другим подсчетам — 506) в древних главах упоминается менее полусотни. Все остальные — современники Булгакова плюс Воланд со своей свитой и посетителями «великого бала».

В московском пространстве сосуществуют два романа (даже в творческой истории «Мастера…» они не синхронизированы): дьяволиада и роман о мастере, рассказ о его творчестве, трагедии, любви.

В изображении публики на сеансе в варьете и посетителей Грибоедова, Варенухи, Римского, Лиходеева, Чумы-Аннушки и маленького иуды Алоизия Могарыча Булгаков погружается в фельетонную стихию. Здесь много совпадений с его собственными ранними текстами, с современниками (Ильф и Петров, Зощенко) с сатирической линией русской классики (Гоголь, Салтыков-Щедрин, Сухово-Кобылин, Чехов). Откровенный площадной комизм многих московских сцен вызвал неприятие уже у первых читателей (хотя другими был воспринят с энтузиазмом). Строгий В. Шаламов в 1966 году (видимо, прочитав лишь половину текста) увидит в «Мастере…» «среднего уровня сатирический роман, гротеск с оглядкой на Ильфа и Петрова. Помесь Ренана или Штрауса с Ильфом и Петровым». Закончит дневниковую запись автор «Колымских рассказов» совсем жестко: «Булгаков никакой философ».

Взгляд — но «от обратного» — точный и небезосновательный. Булгаков не философствует. Он

живописует, описывает, изображает. Чисто идеологические споры занимают в романе ничтожно малое место (по сравнению, скажем, с бесконечными философскими диспутами героев Достоевского или Т. Манна или даже оживленными перепалками персонажей идеологических повестей Чехова). Философия в романе сжимается до максимы, афоризма. Десятка полтора из них — от «Да, человек смертен, но это было бы еще полбеды. Плохо то, что он иногда внезапно смертен, вот в чем фокус!» до «Все будет правильно, на этом построен мир» — сразу же ушли в язык, стали «народной мудростью», как когда-то речения Крылова или Грибоедова.

В московской дьяволиаде еще более, чем в ершалаимских главах, проявляется булгаковское предпочтение «описаний, придающих вещам законченность и наглядность» — «воздействию невысказанного, многозначности и необходимости истолкования». Не только главы «Дело было в Грибоедове», «Черная магия и ее разоблачение», «Великий бал у сатаны», но и большинство других строятся по принципу «колеса обозрения»: по страницам романа проносится какой-то шутовской хоровод, в котором каждый персонаж дан по-театральному броско, резко, однозначно и смачно, иногда с помощью одного эпитета или просто фамилии. «Заплясал Глухарев с поэтессой Тамарой Полумесяц, заплясал Квант, заплясал Жукопов-романист с какой-то киноактрисой в желтом платье. Плясали: Драгунский, Чердакчи, маленький Денискин с гигантской Штурман Жоржем, плясала красавица архитектор Семейкина-Галл, крепко охваченная неизвестным в белых рогожных брюках».

Здесь (на что, кажется, не обратил внимания Шаламов) не только меняется эмоциональная доминанта, но и строится иной, чем в ершалаимских главах, образ рассказчика. На смену сдержанному хроникеру, летописцу, объективному живописцу (в такой стилистике выдержан роман мастера) приходит суетливый репортер, собиратель слухов, карикатурист, напоминающий повествователя в «Бесах» или простодушного рассказчика Зощенко (кстати, можно увидеть и более конкретные связи между литературным балом у Достоевского и литературными главами «Мастера…»; есть в «Бесах» и городской пожар).

«Дом назывался «Домом Грибоедова» на том основании, что будто бы некогда им владела тетка писателя — Александра Сергеевича Грибоедова. Ну, владела или не владела — мы точно не знаем. Помнится даже, кажется, никакой тетки-домовладелицы у Грибоедова не было… Однако дом так называли. Более того, один московский врун рассказывал, что якобы вот во втором этаже, в круглом зале с колоннами, знаменитый писатель читал отрывки из «Горя от ума» этой самой тетке, раскинувшейся на софе. А впрочем, черт его знает, может быть, и читал, не важно это!»

Между ершалаимской мистерией и московской дьяволиадой обнаруживается множество перекличек: мотивных, предметных, словесных (от палящего солнца и апокалипсической грозы до реплики «О боги, боги мои, яду мне, яду!..»). Ершалаим и Москва не только зарифмованы, но и противопоставлены в структуре «большого» романа. В древнем сюжете нет Воланда, хотя он, смущая души Берлиоза и Бездомного, говорит, что присутствовал в Ершалаиме «инкогнито» (как гоголевский ревизор из Петербурга!). Дьяволу нет места на страницах романа мастера, там ничего еще не решено.

В Москве же правит бал «другое ведомство». Здесь часто поминают черта (Булгаков даже с некоторой назойливостью реализует словесные клише: «черт возьми» — и черт берет), но Иисуса считают несуществующей галлюцинацией: «Большинство нашего населения сознательно и давно перестало верить сказкам о Боге». Естественно, на освободившемся месте появляются не только мелкие бесы, но и сам Сатана.

Образ Воланда у Булгакова, вероятно, еще больше, чем Иешуа, далек от канона и культурно-исторической традиции (Гете, Гуно и пр.). «Заметим: нигде не прикоснулся Воланд, булгаковский князь тьмы, к тому, кто сознает честь, живет ею и наступает… Работа его разрушительна — но только среди совершившегося уже распада» (П. Палиевский).

Действительно, булгаковский сатана не столько творит зло, сколько обнаруживает его. Как рентгеновский аппарат, он читает человеческие мысли и проявляет таящиеся в душах темные пятна распада. Несчастного Берлиоза, кроме случайности, губят гордыня и тотальное, циничное безверие («Но умоляю вас на прощанье, поверьте хоть в то, что дьявол существует! О большем я уж вас и не прошу»). Лишь когда уже будет поздно, на мертвом лице Маргарита вдруг увидит «живые, полные мысли и страдания глаза». Единственным убитым, оставленным воинством Воланда в Москве, окажется барон Майгель, современный Иуда. Все остальные отделываются сильным испугом и неприятными воспоминаниями. А кое-кто даже становится лучше, как Варенуха, приобретший «всеобщую популярность и любовь за свою невероятную, даже среди театральных администраторов, отзывчивость и вежливость» («Но зато и страдал же Иван Савельевич от своей вежливости!»), или председатель акустической комиссии, оказавшийся замечательным заведующим грибнозаготовительным пунктом.

В «Мастере и Маргарите» Воланд, оставаясь оппонентом Иешуа, в сущности, играет роль чудесного помощника из волшебной сказки или благородного мстителя из народной легенды — «бога из машины», спасающего героев в безнадежной ситуации. «Я знаю, на что иду. Но иду на все из-за него, потому что ни на что в мире больше надежды у меня нет. Но я хочу вам сказать, что, если вы меня погубите, вам будет стыдно! Да, стыдно! Я погибаю из-за любви!» После этого признания Азазелло

и напоминания о стыде Маргарита не губит душу, а спасает любимого.

Позвольте, а как же колдовская черная месса, шабаш ведьм, дьявольские игрища…

Булгакова одинаково нелепо представлять как поклонником «сатанинской литургии» и масонских обрядов, так и борцом с колдовством и ересями, вроде авторов «Молота ведьм» (книга, которую писатель, вероятно, знал). С таким же успехом его можно объявить огнепоклонником (пожары занимают много места в романе) или преследователем котов (приводя как аргумент страницы эпилога).

И здесь Булгаков прежде всего писатель, а не тайный сектант или проповедник. Инфернальный слой романа привлекает его как материал, из которого извлекаются сюжетные и изобразительно-живописные возможности. Если искать здесь какие-то аналогии, то они — в гоголевском «Вие» и традициях романтической чертовщины и дьяволиады.

Я. Шпренгер и Г. Инститорис, авторы «Молота ведьм», и другие искоренявшие ереси серьезные люди утверждали, что на своих шабашах ведьмы отрекались от бога и святых, наступали на крест, пожирали жаб, печенки и сердца некрещеных детей, поклонялись предъявляемой дьяволом огромной красной моркови, устраивали ужасные оргии. Булгаковский шабаш ограничивается захватывающим чувством полета, катанием Наташи на борове, купанием в реке, танцем вокруг костра, комическим выяснением отношений с напившимся коньяку козлоногим толстяком.

На какие-либо кощунства здесь нет и намека. Все разрушительные инстинкты Маргариты ограничиваются погромом в квартире ненавистного критика Латунского. Успокаивает ее как раз голос испуганного ребенка. Воспаленные жуткие бредни инквизиторских трактатов Булгаков заменяет легкой иронией и прозрачной лирикой, напоминающей атмосферу андерсеновских сказок или ранних гоголевских повестей. «Под ветвями верб, усеянных нежными пушистыми сережками, видными в луне, сидели в два ряда толстомордые лягушки и, раздуваясь, как резиновые, играли на деревянных дудочках бравурный марш. Светящиеся гнилушки висели на ивовых прутиках перед музыкантами, освещали ноты, на лягушачьих мордах играл мятущийся свет от костра.

Марш игрался в честь Маргариты. Прием ей был оказан самый торжественный. Прозрачные русалки остановили свой хоровод над рекою и замахали Маргарите водорослями…»

Подлинная дьяволиада развертывается в Москве рядом с Воландом. В каком-то странном театральном зале-тюрьме из граждан трясут валюту («Сон Никанора Ивановича»), какие-то люди без имен и лиц следят, преследуют, стреляют, обыскивают квартиру, отвозят в клинику Стравинского. В московском воздухе рассеян запах неясной угрозы.

Хотя действие московского романа часто пытаются привязать к определенному году и даже точным дням (1–5 мая 1929 года, по версии Б. Соколова; 15–18 июня 1936 года, по версии А. Баркова), доминирующим в нем, кажется, является противоположный принцип: конкретность места при размытости художественного времени. В романе-мифе Булгаков дистанцируется от современности: срезает социальную вертикаль (тут нет начальника выше председателя Массолита и директора театра; место Пилата — свободно), избегает обыгрывания лозунгов, упоминаний политических кампаний, всяких примет идеологизирования жизни (любимый прием Зощенко, Ильфа и других сатириков двадцатых-тридцатых).

Между тем книга дописывается в эпоху больших процессов, торжества новой инквизиции, грандиозной, поражающей воображение охоты за ведьмами, когда люди исчезали не на время, как Степа Лиходеев, а навсегда. В дневнике Е. С. Булгаковой записи о работе над «Мастером…» и о происходящем в большом мире идут подряд и вперемежку: «9 марта [1938 г.] Роман. М.А. читал мне сцену — буфетчик у Воланда. 10 марта. Ну что за чудовище — Ягода. Но одно трудно понять — как мог Горький, такой психолог, не чувствовать — кем он окружен. Ягода, Крючков! Я помню, как М.А. раз приехал из горьковского дома… и на мои вопросы: ну как там? что там? — отвечал: там за каждой дверью вот такое ухо! — и показывал ухо споларшина».

Попытка описать такое не только была смертельна биографически, но и обрушила бы сложившуюся художественную структуру. Такая современность входит в булгаковскую книгу в гомеопатических дозах и карнавально трансформируется («Сдавайте валюту», — задушевно уговаривает артист; ужас Варенухи связан с появлением ведьмы, исчезнувший Лиходеев обнаруживается в Ялте). Однако точечные детали (Канта — в Соловки; здорово, вредитель; не спал целый этаж в одном из московских учреждений) дают, конечно, не изображение, а ощущение времени. Роман-миф становится для Булгакова убежищем, единственным способом избежать принципиального выяснения отношений с современностью, попыткой подняться над ней, обойти страшную историю на повороте.

Спасения от мира мелких бесов, где торжествует бездарность, власть принадлежит безликой силе, где самым спокойным местом оказывается сумасшедший дом, можно искать только у Воланда. Оказывается, зло небесное, метафизическое — это еще не самое страшное. Воланд если не служит, то слушается Иешуа, но можно ли представить, чтобы мастеру помогал Могарыч или Никанор Иванович бросил деньги на дорогу, как это сделал Левий Матвей?

Философский смысл московской дьяволиады обнаруживается в сцене в варьете. Перемежая свой монолог трюками подручных и совсем не общаясь с залом, Воланд сам ставит вопрос и сам же отвечает на него.

«Скажи мне, любезный Фагот… как по — твоему, ведь московское народонаселение значительно изменилось? <…>

— Точно так, мессир, — негромко ответил Фагот-Коровьев.

— Ты прав. Горожане сильно изменились… внешне, я говорю, как и сам город, впрочем. О костюмах нечего уж и говорить, но появились эти… как их… трамваи, автомобили…

— Автобусы, — почтительно подсказал Фагот. <…>

— Но меня, конечно, не столько интересуют автобусы, телефоны и прочая…

— Аппаратура! — подсказал клетчатый.

— Совершенно верно, благодарю, — медленно говорил маг тяжелым басом, — сколько гораздо более важный вопрос: изменились ли эти горожане внутренне?

— Да, это важнейший вопрос, сударь».

И после фокуса с хлынувшим на зал денежным дождем Воланд подводит итог: «Ну что же… они — люди как люди. Любят деньги, но ведь это всегда было… Человечество любит деньги, из чего бы те ни были сделаны, из кожи ли, из бумаги ли, из бронзы или золота. Ну, легкомысленны… ну что ж… и милосердие иногда стучится в их сердца… обыкновенные люди… В общем, напоминают прежних… квартирный вопрос только испортил их…»

Это реплика в споре о новом человеке: люди не изменились.

Но это и трезвый взгляд на природу человека вообще: милосердие иногда стучится в сердца, но любовь к деньгам, квартирный вопрос или что-то еще все портит.

В толпе люди оказываются хуже, чем поодиночке.

Образ «толпы», а не отдельные персонажи — вот что, пожалуй, связывает московский и ершалаимский сюжеты.

В те же годы, когда М. Бахтин писал про «смеющийся народный хор», противостоящий официальной культуре (а к «Мастеру…» будет применяться его термин «мениппея»), Булгаков относится к этому «хору» без пиетета — трезво и иронично.

На фоне воющей толпы, «человеческого моря» Пилат произносит приговор, толпа наблюдает за казнью, толпа с восторгом ловит деньги в театре и наблюдает за унижением Семплеярова и других, толпы писателей танцуют, выстраиваются в очереди, топчут вышедшего из ряда.

У Иешуа же, по Булгакову, не случайно только один ученик. Наедине с собой Рюхин вдруг трезво осознает свое литературное ничтожество, Бездомный отказывается сочинять стихи, а мастер начинает писать свой злосчастный роман.

Соединительным звеном между «той» и «этой» толпой оказываются гости большого бала у сатаны. «По лестнице снизу вверх подымался поток… Снизу текла река. Конца этой реке не было видно… Какой-то шорох, как бы крыльев по стенам, доносился теперь сзади из залы, и было понятно, что там танцуют неслыханные полчища гостей… На зеркальном полу несчитанное количество пар, словно слившись, поражая ловкостью и чистотой движений, вертясь в одном направлении, стеною шло, угрожая все смести на своем пути».

Зло коллективно, массовидно. Чтобы сделать добро, нужно выхватить из толпы лицо, разглядеть за преступлением человека. Так получается у Маргариты с Фридой. Она узнает имя («Фрида, Фрида, Фрида! Меня зовут Фрида, о королева!») — и уже не может ее позабыть.

В сцене спасения несчастной камеристки (его способ сходен с последующим спасением Пилата — Фриде тоже перестают напоминать о ее преступлении) важна одна классическая ассоциация. Рассказывая о трагедии, Бегемот утверждает, что соблазнивший Фриду хозяин кафе невиновен «с юридической точки». Услышав же просьбу Маргариты, Воланд предлагает заткнуть все щели спальни, чтобы в них не пролезло милосердие (вспомним варьете: «милосердие иногда стучится в их сердца»).

Коллизия формального закона, «юридической точки» и душевного порыва — одна из «русских проблем», восходящая к «Капитанской дочке». «Милости, а не правосудия» просит у царицы земной Маша Миронова. «Металлический человек», которого видит Рюхин на московском рассвете, присутствует в романе и таким образом.

Принимая участие в московской дьяволиаде, Маргарита в то же время является одной из главных героинь третьей сюжетной линии романа. Возникшая позже других (текстологи датируют ее появление 1930–1932 гг.), история безымянного писателя и его любовницы стала названием всей книги.

«Мастер и Маргарита» — заглавие типологическое, знаковое. «Дафнис и Хлоя», «Тристан и Изольда», «Ромео и Джульетта» — истории о любви, верности и смерти. Идиллия и трагедия в разных сочетаниях.

Булгаковский третий роман, в общем, о том же, но он осложнен современным антуражем и темой творчества. Героев соединяет не просто внезапное и вечное чувство («Любовь выскочила перед нами, как из — под земли выскакивает убийца в переулке, и поразила нас сразу обоих. Так поражает молния, так поражает финский нож!»), но — книга, дело мастера, которое Маргарита считает своим («Ведь ты знаешь, что я всю жизнь вложила в эту твою работу»).

Книга мастера не просто полемически противопоставлена современной тематике («О чем роман? — Роман о Понтии Пилате… — О чем, о чем? О ком? — заговорил Воланд, перестав смеяться. — Вот теперь? Это потрясающе! И вы не могли найти другой темы?»), но позволяет Булгакову раскрыть собственные хождения по мукам, связанные с «Белой гвардией» и постановкой драм.

Автобиографические ассоциации запрограммированы и неизбежны для этого персонажа, точно

так же, как привычны сопоставления Маргариты с Е. С. Булгаковой. Результат оказывается парадоксальным: мастер — самый функциональный и непроявленный из всех центральных персонажей книги. Его история строится не столько на показе, сколько на рассказе. Стилистической доминантой третьего романа оказываются не эпические спокойствие и живописность и не сатирическое буйство, а высокая патетика и лиризм. «За мной, читатель! Кто сказал тебе, что нет на свете настоящей, верной, вечной любви? Да отрежут лгуну его гнусный язык!

За мной, мой читатель, и только за мной, и я покажу тебе такую любовь!»

Однако именно здесь, в третьем романе, лиризм иногда сводится к сентиментальным клише («Ах, ах!.. Ах, это был золотой век!.. Ах, ах, ах!.. Ах, какая у меня была обстановка!» — на трех соседних страницах тринадцатой главы «Явление героя») или просто возникает смысловая невнятица («широко зачерпнула легкий жирный крем и сильными мазками начала втирать его в кожу тела», «как будто бы Маргарита смотрела обратным способом в бинокль»).

Парадокс автобиографизма (или автопсихологизма) хорошо объяснил М. Бахтин: «Первой задачею художника, работающего над автопортретом, и является очищение экспрессии отраженного лица, а это достигается только тем путем, что художник занимает твердую позицию вне себя, находит авторитетного и принципиального автора, это автор-художник как таковой, побеждающий художника-человека. Мне кажется, впрочем, что автопортрет всегда можно отличить от портрета по какому-то несколько призрачному характеру лица, оно как бы не обымает собою полного человека всего до конца… Гораздо труднее дать цельный образ собственной наружности в автобиографическом герое словесного произведения, где она, приведенная в разностороннее фабульное движение, должна покрывать всего человека. Мне не известны законченные попытки этого рода в значительном художественном произведении…»

Булгаковская «призрачность» в мастере, впрочем, скорее остаточна. Он борется с собственной биографией, пытается развести автора-художника и автора-человека как портретно, так и тематически.

Портретно герой, что не раз отмечено, напоминает Гоголя (острый нос, свешивающийся на лоб клок волос). Напоминает о Гоголе и отчаянный жест (сожжение рукописи), повторенный Булгаковым в жизни.

Имя «мастер», утверждает Л. Яновская, появилось у героя лишь в 1934 году, до этого в планах романа он назывался Фаустом, в тексте — поэтом. В таком случае впервые это имя Булгаков применяет к господину де Мольеру. «Но ты, мой бедный и окровавленный мастер!» — обращается повествователь к герою в «Прологе». И здесь же появляется стилизованный портрет самого повествователя, в сущности — тоже «романтического мастера»: «И вот: на мне кафтан с громадными карманами, а в руке моей не стальное, а гусиное перо. Передо мною горят восковые свечи, и мозг мой воспален».

Мастер — персонаж — автор единственной книги, утративший после всех испытаний способность творить: «У меня больше нет никаких мечтаний и вдохновений тоже нет… меня сломали, мне скучно, и я хочу в подвал… Он мне ненавистен, этот роман… я слишком много испытал из-за него.

> — Но ведь надо же что-нибудь описывать? — говорил Воланд. — Если вы исчерпали этого прокуратора, ну, начните изображать хотя бы этого Алоизия.
>
> Мастер улыбнулся.
>
> — Этого Лапшенникова не напечатает, да, кроме того, это и неинтересно».

Это неинтересно автору романа о Пилате, но это (Алоизий и прочие) очень интересно автору романа «Мастер и Маргарита».

Так что не Пилат, не мастер с любимой, тем более — не Бездомный (были и такие предположения) оказывается в центре «большого» романа, но — Автор, все время находящийся за кадром, однако связывающий, сшивающий разные планы книги, создающий общий план лабиринта, перевоплощающийся то в строгого хроникера-евангелиста, то в разбитного фельетониста, то в патетического рассказчика, то в проникновенного лирика.

По богатству повествовательных интонаций, а не только в структурном отношении, «Мастеру…» трудно что-либо противопоставить в литературе двадцатых-тридцатых годов. Но зато роману легко находятся аналогии в XIX веке — у Гоголя и Пушкина. Предшественниками булгаковского Автора оказываются бесплотные, но объединяющие все содержательные аспекты текстов повествователи «Евгения Онегина» и «Мертвых душ». Знаки, метки этой традиции не раз встречаются в романе.

В других случаях продолжение оборачивается началом. Пушкин, Гоголь, Достоевский, помимо всего прочего, создали «Петербург в слове», «город пышный, город бедный», обустроили, заселили его и передали двадцатому веку. Москве в этом смысле не повезло. У первой столицы были свои певцы, но «московский текст», в отличие от «петербургского», в девятнадцатом веке в общем не сложился.

В «Мастере и Маргарите» Булгаков создает его практически в одиночку. И теперь так же, как в Петербурге, идут по следу булгаковских героев краеведы (вот «Дом Грибоедова», вон там мог быть подвальчик мастера, а это та самая скамейка на Патриарших), исписывают стены подъезда, ведущего к квартире пятьдесят, благодарные читатели, обнаруживаются у Булгакова свои предшественники и последователи. Миф сложился, текст продолжается.

Но развязывает узлы, разрешает судьбы героев, ставит финальные точки невидимый, но хорошо

слышимый Автор уже не в Москве. После полета гаснет на глазах мастера один город, в котором казнили его героя, уходит в землю, растворяется в тумане другой, недавно покинутый, «с монастырскими пряничными башнями» — и возникает каменистая площадка среди гор, прокуратор с верной собакой, не высохшая за две тысячи лет кровавая лужа.

Все фабульные узлы развязываются лишь при свете луны, в «разоблачающей обманы» ночи, по ту сторону земной жизни — в вечности.

Роман мастера кончается словами «…пятый прокуратор Иудеи всадник Понтий Пилат». Этими же словами Автор закончит свой «большой» роман. Но роман о Пилате завершится по-иному:

> «Тут Воланд опять повернулся к мастеру и сказал:
> — Ну что же, теперь ваш роман вы можете кончить одною фразой!
> Мастер как будто ждал этого 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!»

Иешуа (так и не появившийся, в отличие от Воланда, на площадке вечности) прощает Пилата, как Маргарита простила Фриду. И они уходят по лунной дороге, то ли назад, в «пышно разросшийся за много тысяч этих лун сад», то ли вперед, в сны Ивана Николаевича Понырева, бывшего поэта Бездомного.

Романтическому мастеру Иешуа и Воланд согласно даруют иное: песчаную дорогу с мостиком через ручей, венецианское окно с вьющимся виноградом, музыку Шуберта — вечный дом. Этот образ подготовлен диалогом Левия Матвея и Воланда в двадцать девятой главе.

> «— Он прочитал сочинение мастера, — заговорил Левий Матвей, — и просит тебя, чтобы ты взял с собою мастера и наградил его покоем. Неужели это трудно тебе сделать, дух зла?
> — Мне ничего не трудно сделать, — ответил Воланд, — и тебе это хорошо известно. — Он помолчал и добавил: — А что же вы не берете его к себе в свет?
> — Он не заслужил света, он заслужил покой, — печальным голосом проговорил Левий».

Афоризм о свете и покое выглядит загадочно и вызывает разнообразные трактовки. Некоторый материал для его понимания, кажется, может дать та же вечная книга.

«Светом» в Евангелии, во-первых, называется Бог («Бог есть свет, и нет в Нем никакой тьмы». I Ин. 1.5), во-вторых — Христос («Доколе Я в мире, Я свет миру». Ин. 9.5), в-третьих — его ученики («Вы свет мира… Так да светит свет ваш перед людьми, чтобы они видели ваши добрые дела и прославляли Отца нашего небесного». Мф. 5.14,16), в-четвертых — все христиане («Ибо все вы — сыны света и сыны дня: мы — не сыны ночи, ни тьмы». I Фес. 5.5). Все эти смыслы так или иначе могут быть соотнесены с булгаковским «светом», в котором находятся Иешуа и его ученик.

Близкое же романному значение «покоя» встречается в канонических книгах, кажется, лишь однажды. «… И не будут иметь покоя ни днем, ни ночью поклоняющиеся зверю и образу его… И услышал я голос с неба, говорящий мне: напиши: отныне блаженны мертвые, умирающие в Господе; ей, говорит Дух, они успокоятся от трудов своих, и дела их идут вслед за ними» (Откр. 14.11, 13).

Цитата из Откровения Иоанна Богослова стала эпиграфом к «Белой гвардии», ссылки и реминисценции из Апокалипсиса не раз появляются и в самом тексте.

«Логия» Левия Матвея «Мы увидим чистую реку воды жизни… Человечество будет смотреть на солнце сквозь прозрачный кристалл» на самом деле восходит не к Матфею, а к тому же Иоанну Богослову: «И показал мне чистую реку воды жизни, светлую, как кристалл, исходящую от престола Бога и Агнца» (Откр. 22.1).

Так что весьма вероятно, что мастер получает этот, апокалипсический покой, тоже успокаивается от трудов своих.

Подвижник и ученик Левий Матвей получает одно, художник-подвижник без имени — другое. Это не низший, а другой аспект бытия в хронотопе вечности.

Помимо неоднократно приводившихся разнообразных западных аналогий (Данте, Гете, Гейне, Сенкевич), образ «покоя» имеет отчетливый русский след.

«Пора, мой друг, пора! покоя сердце просит…» Пушкинский стих отзывается, что тоже отмечалось, в заглавии тридцатой главы романа. Еще ближе ситуации финала окончание этого текста: «На свете счастья нет, но есть покой и воля. / Давно завидная мечтается мне доля — / Давно, усталый раб, замыслил я побег / В обитель дальнюю трудов и чистых нег». Только и разницы, что булгаковский усталый раб предпринимает побег не по своей воле да его обитель оказывается слишком дальней… Кстати, образ смерти тоже есть у Пушкина: «Предполагаем жить… И глядь — как раз — умрем».

В сущности, о том же покое-сне, покое-посмертии написано лермонтовское «Выхожу один я на дорогу…».

А конкретные черты вечного приюта мастера — сад, обязательно упоминаемые вишни (они были уже в черновиках), музыка, свечи, ручей — напоминают два сада над обрывом «настоящего двадцатого века»: «вишневый» и «соловьиный». Прекраснодушные близорукие герои Чехова и требовательный самоотверженный путник Блока уходили из сада по необходимости или собственной воле. Булгаковские любовники получают его как последнюю награду, причем уже по ту сторону земного бытия.

«Скончался сосед ваш сейчас, — прошептала Прасковья Федоровна… — Я так и знал! Я уверяю вас, Прасковья Федоровна, что сейчас в городе еще

скончался один человек. Я даже знаю, кто, — тут Иванушка таинственно улыбнулся, — это женщина».

Они, как Ромео и Джульетта или герои Грина, умирают в один день и даже мгновение. (Так обстоит дело в романе о мастере, в сюжете московской дьяволиады смерть превращается в исчезновение.) О той же судьбе, о «прощении и вечном приюте», в сущности мечтает и повествователь, невидимый Автор, с лирического монолога которого начинается тридцать вторая глава: «Боги, боги мои! Как грустна вечерняя земля! Как таинственны туманы над болотами. Кто блуждал в этих туманах, кто много страдал перед смертью, кто летел над этой землей, неся на себе непосильный груз, тот это знает. Это знает уставший. И он без сожаления покидает туманы земли, ее болотца и реки, он отдается с легким сердцем в руки смерти, зная, что только она одна…» Булгаковская фраза не окончена. Обычно ее дополняют так: «… только она одна успокоит его».

Прощение неразрывно связано с прощанием. Вечный приют, вечный дом возможен лишь в вечном покое.

С вечной памятью все оказывается тоже не так просто.

Сначала «большой» роман заканчивался в хронотопе вечности, где ставилась последняя точка романа мастера и романа о мастере. Московская дьяволиада просто обрывалась многоточием, таяла в тумане, оставалась за спиной героев-протагонистов: «Маргарита на скаку обернулась и увидела, что сзади нет не только разноцветных башен с разворачивающимся над ними аэропланом, но нет уже давно и самого города, который ушел в землю и оставил по себе только туман».

В мае 1939 года Булгаков попросил зачеркнуть последний абзац следующей тридцать второй главы об «исколотой иглами памяти» мастера и прощенном «жестоком пятом прокураторе Иудеи» (текстологи, «следуя сложившейся традиции», оставляют и его) и продиктовал эпилог. Вернулся оттуда — сюда, на землю. Поставил точку и в третьем, московском романе.

Действие в эпилоге переносится в неопределенное будущее: «Прошло несколько лет». Снова появляется рассказчик — собиратель слухов: «Слухи эти даже тошно повторять». Множатся фельетонно-гротескные детали: по всей стране (какой?) граждане ловят черных котов, персонажи меняются местами, Степа Лиходеев заведует в Ростове гастрономическим магазином, Римский переходит в театр детских кукол, а на месте Римского оказывается доносчик Могарыч.

Но вдруг это привычное для московского романа колесо обозрения останавливается, интонация меняется, внимание сосредотачивается на одном герое и связанном с ним мотиве памяти. «Да, прошло несколько лет, и затянулись правдиво описанные в этой книге происшествия и угасли в памяти. Но не у всех, не у всех!»

Память мучит каждый год в дни весеннего праздничного полнолуния бывшего поэта, ныне профессора Института истории и философии, Ивана Николаевича Понырева. (Правда, и здесь Булгаков дает герою фельетонного двойника: память мучит и бывшего борова Николая Ивановича.) Он сидит на той же скамейке на Патриарших прудах (так закольцовывается не только роман о Пилате, но и московский роман). Его сознание, его сны — последний земной приют, где живут «давно позабытый всеми Берлиоз», Иешуа и Пилат, мастер и его любимая.

Мотив «укола» реального и символического, укола в сердце и укола памяти — последовательно проводится Булгаковым через все три романа. Тупую иглу, засевшую в сердце (предчувствие смерти), ощущает в самом начале, перед появлением Коровьева, Берлиоз. Тупая иголочка беспокойства (ироническое снижение мотива) покалывает Босого перед получением взятки. Острая боль, как от иглы, пронзает Маргариту во время великого бала. Тихим уколом копья в сердце завершается земная жизнь Иешуа. Мощным ударом ножа в сердце расправляются с Иудой. «Беспокойная, исколотая иглами память» была дана в последних строках романа мастеру. В эпилоге она передается Понырeву.

Но она, эта память, «потухает», «гаснет», «затихает». Она ни в коем случае не вечна, если место мастера, «вакансия поэта» остается пустой. Когда Москва лишается человека из сто восемнадцатого номера (умирает он или исчезает), сны и галлюцинации так и не удается воплотить в слово.

«Так, стало быть, этим и кончилось? — Этим и кончилось, мой ученик… Конечно, этим. Все кончилось и все кончается… И я вас поцелую в лоб, и все у вас будет так, как надо».

Чем кончилось? И как надо?

Мир корчится в судорогах невоплощенности, но сам не подозревает об этом. Описать его, дать ему голос может только другой мастер. Кажется, лишь в такое бессмертие — «душа в заветной лире мой прах переживет» — и верит автор «Мастера и Маргариты».

«Стрелял, стрелял в него этот белогвардеец и раздробил бедро и обеспечил бессмертие…»

«Достоевский умер, — сказала гражданка, но как-то не очень уверенно. — Протестую, — горячо воскликнул Бегемот. — Достоевский бессмертен!»

«Дописать прежде, чем умереть!» — наказывает себе Булгаков на одной из черновых тетрадей «Мастера…».

Он дописал, хотя так и не успел довести до конца правку.

Когда первоначальный шок от появления романа прошел, новые обвинения в «пилатчине» (с ортодоксальных, либеральных, возвышенно эстетических и пр. позиций) не замедлили последовать. Какая реникса! В «жестокий век» (еще одна пушкинская формула), в кровавую эпоху Булгаков сочинял то, в чем мир нуждается всегда — страшную,

но добрую сказку, утопию индивидуального спасения о любви и верности, которые обязательно вознаграждаются, о совести, которая непременно пробуждается и вершит свой суд, о неистребимости добра, которому вынуждено служить даже высшее зло, о силе и бессмертии слова, сказанного слабым и смертным человеком.

«Все будет правильно, на этом построен мир».

Более удачливые приятели — современники считали его «кем-то вроде Потапенки». А он был «новым Гоголем» (апокрифический для русской литературы сюжет), посланником девятнадцатого века в двадцатый, сознательным продолжателем великой традиции, вдруг появившимся после гражданской смуты в редакции «Гудка» в еще не описанной Москве.

И — вполне в духе большой классики — его «закатный» роман стал сразу всем. Мифом. Мистерией. Новым евангельским апокрифом. Московской легендой. Сатирическим обозрением. Историей любви. Романом воспитания. Философской притчей. Метароманом. Книгой, написанной в той форме, в какой она только и могла быть написана. Как «Мертвые души», «История одного города», «Бесы», «Война и мир».

… Ваш роман вам принесет еще сюрпризы.

Он угадал, о, как он все угадал…

DOI 10.25991/AE.2019.58.61.012
УДК 82.12

И. С. Урюпин
Урюпин Игорь Сергеевич — доктор филологических наук, профессор Института филологии Московского педагогического государственного университета,
ls.uryupin@mpgu.su

МИФОЛОГЕМА ЖИТЕЙСКОГО МОРЯ И МОРСКАЯ ОБРАЗНОСТЬ В КОМЕДИИ М. А. БУЛГАКОВА ПО ПОЭМЕ Н. В. ГОГОЛЯ «МЕРТВЫЕ ДУШИ»*

В статье исследуется мифопоэтический аспект художественного бытия «гоголевского текста» в комедии М. А. Булгакова «Мертвые души», явившейся не только и не столько инсценировкой знаменитой поэмы русского классика, сколько философско-аллегорической формой самосознания и самовыражения драматурга в начале 1930-х годов. В центре внимания художника оказывается осмысление диалектически сложного пути человека, «погибающего и тонущего», в его скитаниях по житейскому морю. В историко-литературном и культурно-аксиологическом контексте анализируется мифологема житейского моря и морская образность в булгаковском произведении, сюжетно совпадающем с событиями первого тома «Мертвых душ», но имеющем внутреннюю концептуальную связь с идеями и мотивами второго тома поэмы Н. В. Гоголя.
Ключевые слова: М. А. Булгаков, Н. В. Гоголь, «Мертвые души», «гоголевский текст» в русской литературе, комедия, мифопоэтика, мифологема, житейское море, морская образность.

I. S. Uryupin
MYTHEME OF THE EVERYDAY SEA AND SEA FIGURATIVENESS IN THE COMEDY BY M.A. BULGAKOV ON THE POEM BY N. V. GOGOL “DEAD SOULS”

In article the mythopoetic aspect of art life of “the Gogol text” in the comedy by M. A. Bulgakov “Dead souls” which was not only and not just a performance of the well-known poem of the Russian classic, but also a philosophical and allegorical form of the consciousness and self-expression of the playwright in the early 1930s is investigated. The judgment of self dialectically difficult way of the person, “perishing and sinking”, in his wanderings by the everyday sea comes under the spotlight of the artist. In a historical and literary and cultural and axiological context the mytheme of the everyday sea and sea figurativeness in the Bulgakov's text in which the plot is coinciding with events of the first volume of “Dead souls”, but having internal conceptual communication with the ideas and motives of the second volume of the poem by N. V. Gogol is analyzed.
Keywords: M. A. Bulgakov, N. V. Gogol, “Dead souls”, “the Gogol text” in the Russian literature, the comedy, a mytheme, the everyday sea, sea figurativeness.

Начало 1930-х годов в жизни и творчестве М. А. Булгакова исследователи называют «гоголевским периодом»: писатель, переживая мучительные поиски нравственного абсолюта в условиях фантасмагорической «дьяволиады» абсурдных советских будней, «задумывается над теми чертами национального характера и особенностями российской жизни», которые вызывали у его литературного учителя, автора «Мертвых душ», «глубочайшие страдания» [13, с. 222]. М. А. Булгаков, по замечанию А. М. Смелянского, пропускает «сквозь ярчайшую гоголевскую призму» [13, с. 222] события и факты личной и всеобщей истории, обнаруживая закономерности «отдельного и общего существования» человека в эпоху социальных потрясений и тотальной девальвации духовных ценностей, упразднения / умерщвления «души». «Гоголевское слово», выступая для М. А. Булгакова камертоном в его этико-эстетических исканиях, приобретая сакральный статус, «помогало писателю» поставить и оригинально разрешить «важнейшие онтологические вопросы» [10, с. 33], касающиеся смысла человеческих скитаний в пучине житейского моря.

Прецедентность и культурно-философская ёмкость гоголевских текстов позволила М. А. Булгакову, оказавшемуся в конце 1920-х годов в ситуации жесточайшего идеологического давления и обструкции со стороны литературной и политической власти, передать свои сокровенные размышления о мире и человеке не просто иносказательно и отвлеченно, а, заручившись «поддержкой» классика, в полной мере открыто и прямо выразить собственное понимание важнейших социальных процессов современности. «Судьба берет меня за горло» [4, с. 268], — признавался писатель своему другу П. С. Попову после поступления на службу «в качестве режиссера-ассистента» в Московский Художественный театр, репертуарная коллегия которого

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

Copyright © 2019

еще в 1926 году приняла решение поставить «Мертвые души» Н. В. Гоголя. М. А. Булгаков хорошо понимал, что «"Мертвые души" инсценировать нельзя» (курсив М. А. Булгакова. — И. У.) [4, с. 268], все известные ему «160 инсценировок» упрощают и обедняют бессмертную поэму Н. В. Гоголя. А между тем для автора «Дьяволиады» и «Похождения Чичикова» художественный мир Н. В. Гоголя был настолько близок и органичен, что М. А. Булгаков решился написать свою версию «Мертвых душ», получившуюся конгениальной оригиналу.

В конце 1930-го года писатель, «несмотря на очень большие трудности, превратил поэму Н. Гоголя "Мертвые души" в пьесу» [4, с. 234] (об этом в числе достижений в своей творческой деятельности сообщил М. А. Булгаков И. В. Сталину в письме от 30 мая 1931 года). Представленная во МХАТ пьеса, полностью состоящая из «гоголевских слов», по утверждению Л. М. Яновской, зазвучала «необыкновенно и ново: в завораживающем ритме Михаила Булгакова, с гоголевской необычайностью выражений, с лаконизмом XX века» [15, с. 209]. Но это была не просто пьеса и уж точно не «инсценированная повесть» (драматург предостерегал мхатовцев от такого восприятия его произведения), а комедия в том понимании этого мистериального жанра, какое со времен Данте связывалось с авантюрным странствием человеческой души по кругам жизни (и за ее пределами). Именно «Божественная комедия» явилась «конкретной типологической моделью, на которую ориентировался Гоголь» [6, с. 115] и которую в свою очередь учитывал М. А. Булгаков, расставляя в иносказательной партитуре своей пьесы определенные дантовские акценты. Один из самых важных — аллегорический мотив скитания человека на просторах житейского моря — восходит к эпизоду из двадцать шестой песни дантовского «Ада», где перед взором лирического героя предстает хитроумный Улисс, поведавший историю своих странствий:

> И я в морской отважился простор,
> На малом судне выйдя одиноко
> С моей дружиной, верной с давних пор [8, с. 118].

Но с морской пучиной / природной стихией не может совладать человек, оказывающийся, несмотря на свой ум, находчивость и смелость, игрушкой в руках Провидения:

> От новых стран поднялся вихрь, с налета
> Ударил в судно, повернул его
> Три раза в быстрине водоворота;
> Корма взметнулась на четвертый раз,
> Нос канул книзу, как назначил Кто-то,
> И море, хлынув, поглотило нас [8, с. 119].

Литературоведами не раз отмечалось типологическое и сущностное родство образов Одиссея (Улисса) и Чичикова: «чичиковская бричка действительно становится "судном среди волн, по воле ветров", как и носимый по морю корабль Одиссея, безнадежно отклоняющийся от спасительного пути на Итаку» [16, с. 213]. В булгаковской пьесе мотив странствий по житейскому морю Чичикова становится системообразующим, причем особое значение в произведении приобретает не только мифологема пути в ее духовно-экзистенциальном измерении (как поиск смысла бытия, своего места в мире), но и сама морская семантика этого мотива, ведь морская стихия издревле воспринималась человеком и «как источник жизни, но также и как цель» [11, с. 277] всех его устремлений и порывов. Не случайно уже в первой реплике Чичикова в прологе к комедии М. А. Булгакова «Мертвые души» появляется морская образность, имеющая несомненное символическое значение: «Бесчисленны, как морские пески, человеческие страсти…» [3, с. 93].

В поэме Н. В. Гоголя эти слова принадлежат автору, рассуждающему в заключительной главе первого тома о диалектической сложности, иррациональности человеческой натуры, стихийной и непостоянной: «Бесчисленны, как морские пески, человеческие страсти, и все не похожи одна на другую, и все они, низкие и прекрасные, вначале покорны человеку и потом уже становятся страшными властелинами его» [5, с. 234]; «Но есть страсти, которых избранье не от человека. <…> Высшими начертаньями они ведутся, и есть в них что-то вечно зовущее, неумолкающее во всю жизнь» [5, с. 234]; «И, может быть, в сем же самом Чичикове страсть, его влекущая, уже не от него, и в холодном его существовании заключено то, что потом повергнет в прах и на колени человека пред мудростью небес» [5, с. 235]. Предвосхищая путь духовного обновления и преображения Чичикова, который, по мысли писателя, должен был составить основу внешнего и внутреннего сюжета второго тома «Мертвых душ», Н. В. Гоголь актуализирует образный строй покаянной молитвы иудейского царя Манассии из Второй книги Паралипоменон Ветхого Завета, в которой человеческие грехи сравниваются с морским песком: «я согрешил паче числа песка морского. Многочисленны беззакония мои, Господи, многочисленны беззакония мои, и я недостоин взирать и смотреть на высоту небесную от множества неправд моих» [2, с. 440].

Аллюзии и реминисценции из Священного Писания, связанные с морской тематикой, имплицитно и эксплицитно проступают в художественной структуре «Мертвых душ» Н. В. Гоголя. Писатель нередко уподобляет человеческую жизнь плаванию по житейскому морю, волны которого накрывают человека с головой и погружают в самую бездну греха. М. А. Булгаков в своей комедии аккумулирует морскую образность, придавая ей очевидное символическое значение, в разных вариантах реализуя метафорическую семантику концепта волны-стихии, волны-страсти, волны-жребия судьбы. Мотив неодолимой греховной страсти, охватывающей человека, является центральным и в романсе на стихи А. С. Пушкина «Черная шаль», который

звучит в прологе булгаковской пьесы в тот момент, когда в столичном трактире у Чичикова рождается преступный замысел о покупке мертвых душ. Преступление (убийство несчастных любовников), являющееся кульминацией пушкинской баллады, покрывают дунайские волны, и в сознании Чичикова настойчиво повторяются слова хора: «Мой раб, как настала вечерняя мгла, в дунайские волны их бросил тела» [3, с. 95]. В волны своей навязчивой идеи бросается и Чичиков. В гоголевской поэме такой мотивировки поступков Чичикова нет, это сугубо булгаковская трактовка образа одержимого страстью человека, полностью вверяющего свою судьбу потоку Провидения.

Однако и в комедии М. А. Булгакова, и в поэме Н. В. Гоголя сам Чичиков признается: «Жизнь мою можно уподобить как бы судну среди волн, ваше превосходительство» [3, с. 96]; «Судну?» — переспросил губернатор, «Судну, ваше превосходительство» [3, с. 96], — уверенно повторил Чичиков. Этот диалог, разворачивающийся в первой картине первого акта пьесы, задающий идейно-философскую тональность всему произведению о «плавающих-путешествующих» по житейскому морю, восходит ко второй главе второго тома «Мертвых душ» и происходит не с губернатором провинциального города NN, утратившим «живую» душу, как и все встреченные Чичиковым на его пути помещики, а с генералом Бетрищевым, образ которого открывает галерею сановников не с «мертвой», а с «живой» душой. Но подлинным идеалом справедливого властителя оказывается безымянный генерал-губернатор, вершащий последний / окончательный суд в финале гоголевской поэмы. Именно ему в заключительной главе второго тома «Мертвых душ» Чичиков признается в своих аферах, а по сути исповедует свои грехи, уповая на высшую милость: «Кровью, ваше сиятельство, кровью нужно было добывать насущное существование. На всяком шагу соблазны и искушенье… враги, и губители, и похитители. Вся жизнь была точно вихорь буйный или судно среди волн, по воле ветров» [5, с. 466].

Сравнение человеческой жизни с судном, «с кораблем смоляным», носимым по морю «буйной дурью ветров» [1, с. 41], восходящее к элегии древнегреческого поэта Алкея «Буря», в «Мертвых душах» приобретает смыслообразующий, архетипический характер. «Связь Корабля (лодки) с человеком» [12, с. 18], с его участью и его сущностью актуализируется М. А. Булгаковым в самом сюжете произведения. Не случайно на протяжении всего действия комедии Чичиков обращает внимание собеседников на перипетии своего странствия по житейскому морю. Так он сетует Манилову: «Да и действительно, чего не потерпел я! Как барка какая-нибудь среди свирепых волн…» [3, с. 105]. И даже находясь в «арестном помещении», до конца пройдя путь искушений и соблазнов, в минуту раскаяния Чичиков вопрошает: «За что же такие удары? Где справедливость небес? Что за несчастье такое, что как только начнешь достигать плодов и уж касаться рукой, вдруг буря и сокрушение в щепки всего корабля» [3, с. 142]. В гоголевской поэме эти слова произносит Чичиков в беседе с Афанасием Васильевичем Муразовым, благочестивым старикомиллионером, во всем уповающим на Бога и стяжающим мирской капитал ради духовных целей: «Что ж за несчастье такое, скажите, — всякий раз, что как только начинаешь достигать плодов и, так сказать, уже касаться рукой… вдруг буря, подводный камень, сокрушенье в щепки всего корабля» [5, с. 469].

Судно, барка, корабль — так по-разному именует Чичиков ковчег человеческой жизни, плывущий в океане вечности, а буря — это аллегорический образ испытаний, посланных свыше на той самой дороге бытия, по которой устремляются вперед «народы и государства». «О, дорога, дорога!» — восклицал Первый в финале булгаковской комедии «Мертвые души». — «Сколько раз, как погибающий и тонущий, я хватался за тебя, и ты всякий раз меня великодушно выносила и спасала» [3, с. 145]. О том, что эта дорога пролегает над морской бездной, а не простирается по земной глади, свидетельствует и сам лирический герой, «погибающий и тонущий», причем отнюдь не только в метафорическом, но и в буквальном смысле этого слова, ведь тонуть означает «идти ко дну» (свое толкование В. И. Даль иллюстрировал показательным примером: «Лодка потекла, тонет» [7, с. 415]). Тонущая лодка в идейно-философском контексте булгаковской пьесы становится символом балансирующего между жизнью и смертью, бытием и небытием человека, которого «всякий раз великодушно» спасает Судьба и / или божественный Кормчий. Однако в «Мертвых душах» и Н. В. Гоголя, и М. А. Булгакова образ кормчего / кучера Чичикова нарочито травестируется, но при этом акцентируется его «морское» начало: «Страшилище морское!» [3, с. 140] — так далеко не случайно называет Чичиков Селифана, подчеркивая его мифопоэтическую ипостась трикстера — божества и вместе с тем чудовища / «страшилища», поскольку само имя персонажа восходит к латинскому «Silvanus; ср. Сильван — лесной бог (Пан, Фавн)» [14, с. 201].

Так, в комедии «Мертвые души», лишь на первый взгляд кажущейся созданной по сюжету и мотивам гоголевской поэмы, М. А. Булгаков сумел весьма оригинально развернуть духовную историю человека (не только и не столько Чичикова, но человека вообще), актуализировав «скрытые смыслы текста», привнеся в него «дополнительные семантические оттенки» [9, с. 39], которые существенно изменили общую идею первоисточника, обогатив новым онтологическим и экзистенциальным содержанием мифологему «житейское море», ставшую интегральным образом-символом всего произведения.

Литература

1. Алкей и Сафо. Собрание песен и лирических отрывков в переводе с размерами подлинников Вячеслава Иванова. М.: Издание М. и С. Сабашниковых, 1914. 222 с.
2. Библия. Книги Священного Писания Ветхого и Нового Завета. М.: Изд-во Моск. патриархии, 1989. 1372 с.
3. Булгаков М. А. Собр. соч.: В 10 т. Т. 6. Кабала святош. Пьесы. Роман. М.: Голос, 1999. 720 с.
4. Булгаков М. А. Собр. соч.: В 8 т. Т. 8. Письма. М.: Центрполиграф, 2004. 605 с.
5. Гоголь Н. В. Полн. собр. соч. и писем: В 17 т. Т. 5: Мертвые души. М.: Изд-во Моск. патриархии, 2009. 680 с.
6. Гольденберг А. Х. К проблеме дантовского архетипа в поэтике Гоголя // Известия Волгоградского государственного педагогического университета. Волгоград, 2007. № 5 (23). С. 115–119.
7. Даль В. И. Толковый словарь живого великорусского языка: В 4 т. Т. 4. Н — V. М.: ТЕРРА, 1995. 688 с.
8. Данте Алигьери. Божественная комедия. М.: Наука, 1967. 628 с.
9. Дергилева О. С. Гоголевские цитаты у М. А. Булгакова // Русская речь. 2012. № 4. С. 37–39.
10. Иванова Е. С. Гоголевское «слово» в творчестве М. А. Булгакова: Дисс… кандидата филолог. наук. Тамбов, 2016. 225 с.
11. Кирло Х. Словарь символов. 1000 статей о важнейших понятиях религии, литературы, архитектуры, истории. М.: Центрполиграф, 2007. 525 с.
12. Мещерякова А. А. Образ корабля в мировой литературе // Филологическая наука в XXI веке: взгляд молодых. М.; Ярославль: МПГУ — Ремдер, 2004. С. 17–22.
13. Смелянский А. М. Михаил Булгаков в Художественном театре. — М.: Искусство, 1989. — 432 с.
14. Суперанская А. В. Современный словарь личных имён: Сравнение. Происхождение. Написание. М.: Айрис-пресс, 2005. 384 с.
15. Яновская Л. М. Творческий путь Михаила Булгакова. М.: Сов. писатель, 1983. 319 с.
16. Янушкевич М. А. Сюжетная структура поэмы «Мертвые души» в соотношении с античной эпической традицией (Гоголь, Гомер и Вергилий) // Образы Италии в русской словесности. Томск, 2011. С. 212–219.

DOI 10.25991/AE.2019.37.81.013
УДК 82 (091)

В. В. Шилов
Шилов Валерий Владимирович — кандидат технических наук, профессор, академический руководитель образовательной программы бакалавриата «Программная инженерия», факультет компьютерных наук, НИУ «Высшая школа экономики», Москва, valery-54@yandex.ru.

ФОКСТРОТ «АЛЛИЛУЙЯ» В РОМАНЕ М. А. БУЛГАКОВА «МАСТЕР И МАРГАРИТА»

Интерес М. А. Булгакова к фокстроту «Аллилуйя» очевиден. Исследователи по-разному объясняют обращение писателя к нему. Так, В. Лосев называет этот фокстрот «кощунственной пародией на христианское богослужение». Возникает естественный вопрос — в чем заключается кощунственность этого фокстрота? В оригинальном английском тексте? Но нет никаких свидетельств того, что Булгакову он был известен. В то же время в СССР ноты фокстрота были изданы как минимум четырежды в разных аранжировках, причем три издания сопровождались (разными!) русскими текстами, написанными П. Германом, Б. Тимофеевым и А. д'Актилем. В статье на основе анализа русских версий текста делается предположение о том, с какими из них мог быть знаком писатель и предпринимается попытка объяснить причины использования им отсылок к этому музыкальному произведению.
Ключевые слова: М. А. Булгаков, «Мастер и Маргарита», фокстрот «Аллилуйя», Винсент Юманс.

V. V. Shilov
FOXTROT «HALLELUJAH» IN MIKHAIL BULGAKOV'S NOVEL «THE MASTER AND MARGARITA»

The interest of Mikhail Bulgakov in the foxtrot «Hallelujah» is obvious. Researchers explain this writer's interest in different ways. For example, Victor Losev calls this foxtrot «a blasphemous parody of Christian worship.» A natural question arises — what is the blasphemous nature of this foxtrot? May be the original English text? But there is no evidence that the text was known to Bulgakov. At the same time, the foxtrot's music in the USSR was published at least four times in different arrangements, and besides, three editions contained (different!) Russian texts written by Pavel Herman, Boris Timofeev and Anatoly d'Aktil respectively. In this article, based on the analysis of the Russian versions of the text, an assumption is made with which of the texts the writer could be familiar and an attempt is undertaken to explain the reasons why he referred to this piece of music in his novel «The Master and Margarita».
Keywords: Mikhail Bulgakov, «The Master and Margarita», foxtrot «Hallelujah», Vincent Youmans.

Интерес М. А. Булгакова к чрезвычайно популярному в конце 1920-х годов фокстроту «Аллилуйя» очевиден. Многие исследователи и комментаторы романа обращают внимание на то, что этот фокстрот, в частности, трижды звучит на страницах канонической редакции романа «Мастер и Маргарита» (еще по разу фокстрот «Аллилуйя» упоминается в «Записках покойника» и в пьесе «Блаженство»), причем каждый раз это явно связано с появлением нечистой силы.

Первый раз это происходит в ресторане Дома Грибоедова:

> «И ровно в полночь в первом из них что-то грохнуло, зазвенело, посыпалось, запрыгало. И тотчас тоненький мужской голос отчаянно закричал под музыку: "Аллилуйя!" Это ударил знаменитый грибоедовский джаз. Покрытые испариной лица как будто засветились, показалось, что ожили на потолке нарисованные лошади, в лампах как будто прибавили свету, и вдруг, как бы сорвавшись с цепи, заплясали оба зала, а за ними заплясала и веранда. <…> Тонкий голос уже не пел, а завывал: "Аллилуйя!". Грохот золотых тарелок в джазе иногда покрывал грохот посуды, которую судомойки по наклонной плоскости спускали в кухню. Словом, ад» [7, с. 582–583].

Второй раз — в квартире профессора Кузьмина:

> «Тут за стенкой, в комнате дочери профессора, заиграл патефон фокстрот "Аллилуйя", и в то же мгновенье послышалось воробьиное чириканье за спиной у профессора. Он обернулся и увидел на столе у себя крупного прыгающего воробья. <…>
>
> Присмотревшись к нему, профессор сразу убедился, что этот воробей не совсем простой воробей. Паскудный воробушек припадал на левую лапку, явно кривлялся, волоча ее, работал синкопами, — одним словом, приплясывал фокстрот под звуки патефона, как пьяный у стойки» [7, с. 687].

И, наконец, третий раз на великом балу у сатаны:

> «…на эстраде кипятился человек в красном с ласточкиным хвостом фраке. Перед ним гремел нестерпимо громко джаз. Лишь только дирижер увидел Маргариту, он согнулся перед нею так, что руками коснулся пола, потом выпрямился и пронзительно вскричал:
>
> — Аллилуйя!
>
> Он хлопнул себя по коленке раз, потом накрест по другой — два, вырвал из рук у крайнего музыканта тарелку, ударил ею по колонне» [7, с. 721].

Правда, следует заметить, что этот же фокстрот, скорее всего, звучит и в четвертый раз в главе о се-

Copyright © 2019

ансе черной магии в Варьете, тем более, что речь снова идет о появлении на сцене (причем в прямом смысле слова!) нечистой силы.

> «Маленький человек в дырявом желтом котелке и с грушевидным малиновым носом, в клетчатых брюках и лакированных ботинках выехал на сцену Варьете на обыкновенном двухколесном велосипеде. Под звуки фокстрота он сделал круг, а затем испустил победный вопль, отчего велосипед поднялся на дыбы» [7, с. 622].

Как же объясняется это исследователями? Вероятно, первым, кто высказался на эту тему, был В. И. Лосев, заявивший, что «Фокстрот “Аллилуйя!” был написан американским композитором Винсентом Юмансом как кощунственная пародия на христианское богослужение» [17, с. 472]. То есть, по его мнению, американский композитор не просто кощунствовал, а делал это намеренно. После этого эпитет «кощунственный» прочно закрепился в литературе, и неоднократно использовался другими авторами комментариев к роману.

Так, по мнению Г. А. Лесскиса «Само название этого фокстрота кощунственно: религиозный порыв, выраженный восклицанием “Аллилуйя!” (еврейск. *hallelujah* — “хвалите Господа”) оказывается связан с греховной оргией» [15, с. 205]. Та же оценка дается и в более поздних изданиях комментариев [16, с. 22]. И. З. Белобровцева и С. К. Кульюс констатируют, что этот фокстрот — «джазовое произведение модного в 20–30-х гг. американского композитора В. Юманса с кощунственным названием» [4, с. 21]. Б. В. Соколов считает, что «этот фокстрот символизирует пародию на христианское богослужение в уподобленном аду ресторане» [18, с. 300]; здесь сам фокстрот не назван кощунственным, но понятно, что символизировать пародию на богослужение и есть кощунство.

Если у названных выше исследователей однажды найденный эпитет ревизии больше уже не подвергается, то эволюция взглядов диакона Андрея Кураева представляет интерес. В первых изданиях своей работы он прямо заимствовал оценку фокстрота как кощунственного и обвинял танцующих его москвичей в сознательном кощунстве:

> «Булгаков подчеркивает, что еще до приезда Воланда дух атеизма и кощунства пропитал Москву. Москва живет под фокстрот “Аллилуйя”. <…> Этот фокстрот написан американцем Винсентом Юмансом как кощунственная пародия на богослужение. Кощунство — это перемена верха и низа местами. Может, москвичи не знали о кощунственности этого фокстрота? Знали» [22, с. 100].

В следующем издании он становится чуть менее категоричным, и снимает с Юманса обвинение в кощунстве, справедливо констатируя лишь, что тот «сочинил этот фокстрот для бродвейского мюзикла 1927 года» (правда, тут же приписывая композитору сочинение книги «Командировка в Утопию», на самом деле принадлежащей перу журналиста и писателя Юджина Лайонса). Смягчение позиции диакона проявилось и в том, что оценку фокстрота как кощунственного он теперь передает булгаковедам: «У булгаковедов есть версия, что это кощунственная пародия на богослужение» — и утверждает «Но это не так. В тексте нет ничего кощунственного» [13, с. 129–130]. В последнем же издании он даже снял обвинение в сознательном кощунстве с москвичей, — хотя, увы, не со всех: «Может, москвичи не знали о кощунственности этого фокстрота? Некоторые — знали» [14, с. 158].

Тем не менее, слово «кощунство» прозвучало и у него. Однако едва ли правильно рассуждать о кощунственности того или иного явления, не подвергая рассмотрению само это явление. К сожалению, ни из авторов процитированных работ такого рассмотрения не производит, отношение к нему писателя не анализирует и не пытается объяснить, почему все-таки Булгаков к нему обращается. А ведь легко установить, что ни в названии, ни в тексте (который даже не попадает в поле зрения исследователей, кроме диакона Кураева) фокстрота нет ничего кощунственного.

Обратимся к оригиналу, фокстроту «Аллилуйя». Его автор, американский композитор Винсент Юманс (Vincent Youmans, 1898–1946), был в свое время весьма популярен, современники даже сравнивали его с Джорджем Гершвиным. Его первое шоу было поставлено на Бродвее в 1921 году, а спектакль 1924 года «No, No Nanette» имел такой колоссальный успех, что стал первым бродвейским шоу, совершившим мировое турне. Юманс был автором еще нескольких бродвейских мюзиклов, ему принадлежит музыка к нескольким популярным кинофильмам и т. д. Музыку же, которая впоследствии стала фокстротом «Аллилуйя», Юманс написал еще в 1917 г., во время службы в армии. Спустя десять лет он переработал ее для очередной своей бродвейской постановки, «Hit the Deck» (Свистать всех наверх!). Слова на его мелодию написали Лео Робин и Клиффорд Грей, и песня моментально стала шлягером. Ее исполняли и продолжают исполнять до сих пор десятки певцов; точно также до сих пор постоянно звучит и мелодия фокстрота «Аллилуйя».

Вот оригинальный текст Л. Робина и К. Грея и русский текст в моем подстрочном переводе:

I'm recalling times when I was small, in light and free jubilee days, Old folks praying everybody swaying, Loudly, I chanted my praise. How I sang about the Judgment morn, And of Gabriel tooting on his horn.	Я вспоминаю времена, когда был ребенком, в светлые и беззаботные праздничные дни, Взрослые пели, покачиваясь в такт, И я тоже во весь голос возносил свою молитву. Как я пел о Судном дне, И о трубящем в свой рог Гаврииле.

In that sunny land of milk and honey, I had no complaints, While I thought of Saints So I say to all who feel forlorn: Sing Hallelujah! Hallelujah! and you'll shoo the blues away: When cares pursue you, Hallelujah! Gets you through the darkest day. Satan lies awaiting and creating skies of grey, But Hallelujah! Hallelujah! Helps to shoo the clouds away.	Я был счастлив В той солнечной стране, полной молока и меда, Когда думал о Святых, Так что я говорю всем, кто чувствует себя несчастным: Пой Аллилуйя! Аллилуйя! И прочь уйдет хандра! Аллилуйя, когда тебя преследуют заботы! И самый тёмный день проходит. Сатана застыл в ожидании, небо потемнело… Но — Аллилуйя! Аллилуйя! И рассеются тучи.

Мы видим, что в тексте не только нет ничего кощунственного, но, более того, он весь проникнут искренним религиозным чувством! Таким образом, судя по всему, В. Лосева просто подвело нежелание углубляться в изучение вопроса, а остальные же попросту воспользовались готовым оценочным клише… Вероятно, ближе всех к истине в данном случае приблизился диакон Кураев, указавший на различие православной и протестантской традиций. Однако он тут же все-таки добавил, что, хотя танцевать под молитву вполне в духе американских спиричуэлсов, «для русско-православного взгляда это все же кощунство» [13, с. 130]. К сожалению, за этим высказыванием скрывается либо сознательная передержка, либо банальное непонимание. Дело в том, что «Аллилуйя» Юманса — это *не* молитва, а песня из музыкального спектакля. И танцуют в романе не под молитву, а под музыку к *песне*. А слово *hallelujah* (часто — как восклицание) в английском языке означает выражение восторга, преклонения, обожания и др., поэтому ни само название фокстрота, ни возглас «Аллилуйя!» в начале его исполнения кощунством счесть трудно. В романе не говорится, что исполнение музыки сопровождалось пением. Но если бы даже пелся оригинальный текст, в котором говорится о том, как молитва, обращение к Господу помогают человеку в трудную минуту — было бы это кощунством?

Таким образом, предположение о том, что Булгаков ввел в роман фокстрот «Аллилуйя» ввиду кощунственного характера этого произведения, не подтверждается. Но, тем не менее, стоит попытаться понять, почему все-таки писатель это сделал. И для этого стоит рассмотреть два вопроса. Первый: а как относился к фокстроту вообще и к фокстроту «Аллилуйя» в частности сам Булгаков? И второй: работа над романом продолжалась двенадцать лет, и интересно проследить по различным его редакциям, когда эта тема в нем появилась и как развивалась.

По первому вопросу имеется немало свидетельств. Так, об интересе Булгакова к фокстроту «Аллилуйя» упоминают мемуаристы; например, С. А. Ермолинский писал, что когда в конце 20-х годов Булгаков

> «приходил ужинать в "Кружок", где собирались писатели и актеры, <…> его появление сопровождалось оживленным шепотом. К нему, услужающе юля, подбегал подвизавшийся в "Кружке" тапер и, приняв заказ, тотчас возвращался к роялю и отбарабанивал в усладу знаменитому гостю модный фокстротик (кажется, "Аллилуйя")» [11, с. 83–84].

Более того, «в архиве Булгакова сохранились ноты фокстрота "Аллилуйя", изданные в 1929 г., с пометкой Е. С. Булгаковой на обложке: "Упоминается в МиМ и в пьесе "Блаженство". Булгаков часто играл его» [5, с. 201]. То есть фокстрот этот звучал и в доме Булгакова. Вообще фокстрот, несмотря на гонения начала 1930-х, был популярен. Е. С. Булгакова записала в дневник 3 января 1936 года: «После оперы поехали в Клуб мастеров. У нас за столиком — Дорохин и Станицын. <…> М.А. играл со Станицыным на биллиарде. Потом подошли Мелик и Шостакович. Дорохин стал играть на рояле фокстроты, а мы с Меликом танцевали» [9, с. 110].

Таким образом, представляется совершенно очевидным, что Булгаков отнюдь не воспринимал фокстрот как музыку кощунственную. Не считал он таковым и фокстрот «Аллилуйя», иначе, согласно диакону Кураеву, следует признать Булгакова (который, несомненно, находился в числе тех «некоторых», кто понимал «кощунственность» фокстрота!) человеком, в кощунстве закореневшим («Булгаков часто играл его»)…

Однако Булгаков работал над романом более десяти лет, так что интересно проследить, как менялся (а он менялся, и весьма существенно) в нем контекст использования фокстрота.

Сцена в писательском ресторане, названном «Шалашом Грибоедова», присутствует уже в первой тетради черновиков романа 1931 г. Здесь есть и описание писательских танцев под музыку:

> «В 9 часов ударил странный птичий звук, побежал резаный петуший, превратился в гром. <…> Бледный, истощенный и порочный маленькими ручками бил по клавишам рояля, играл виртуозно. Кто-то подпел по-английски, кто-то рассмеялся, кто-то кому-то пообещал дать в рожу, но не дал… <…> И давно, давно я понял, что в дымном подвале в первую из цепи страшных московских ночей я видел ад» [6, с. 107–108].

Таким образом, писательский разгул в ресторане уподоблен аду сразу же, в первой редакции

романа (что, вероятно, ярко свидетельствует об отношении Булгакова к товарищам по перу). Однако название «Аллилуйя» пока не упоминается, и, более того, сам танец назван фокстротом только в обращении Арчибальда Арчибальдовича к пианисту: «Когда плясали [все] в дыму и испарениях, над бледным пианистом склонилась голова пирата и тихим красивым шепотом: — Прошу прекратить фокстрот» [6, с. 108].

Во второй тетради черновиков романа 1931 г. сцена была несколько изменена, и мы читаем: «Маленький, истощенный бледный бил ручонками по клавишам, играл виртуозно. Где-то [спели] подпели “ХахХаллелуйа! Ах, хахлелуйа, тебя…” кто-то рассмеялся тоскливо <…>» [6, с. 122]. И далее: «плясали женщины на потолке и пели — Аллилуйя!» При этом танец, исполняемый посетителями ресторана, снова назван фокстротом только в обращении Арчибальда Арчибальдовича к пианисту: «Прошу прекратить фокстрот» [6, с. 123].

То есть в первой редакции романа фокстрот «Аллилуйя» звучит только в сцене в Грибоедове. Здесь можно вспомнить, что как раз конец 1920-х — начало 1930-х годов характеризуются резким обострением борьбы с буржуазной, «нэпманской», музыкой. Именно в то время, когда Булгаков писал первые тетради с черновиками романа, достигла апогея яростная кампания в прессе, направленная против «легкого жанра», к которому были отнесены «“цыганщина”, жестокие романсы, фокстрот, лжереволюционная халтура» [10, с. 5]. Как мы видим, фокстрот удостоился особого внимания «неистовых ревнителей» революционности! Для них исполнение фокстрота (в том числе и фокстрота «Аллилуйя» [10, с. 45, 71]) представлялось чем-то вроде глумления над идеалами революции. Может быть, писатель как раз поэтому и заставил плясать мелких коммунистических бесов под осуждаемую их идеологами музыку? Или же он хотел показать столь присущее советской писательской элите лицемерие: ведь они отплясывают под музыку, которую официально клеймят? Но даже если первоначальный замысел и был таким, постепенно, как мы увидим, он очевидно вышел за рамки сатирического изображения писательской среды.

Во второй редакции романа (1932–1936) сцена в Грибоедове описана так:

> «А ровно в полночь в зимнем помещении, в подвале, в котором потолки были расписаны ассирийскими лошадьми с ассирийскими гривами, вкрадчиво и сладко ударил рояль, и в две минуты нельзя было узнать ресторана. Лица дрогнули и засветились, заулыбались лошади, кто-то спел “Аллилуйя”, где-то с музыкальным звоном разлетелся бокал, и тут же в подвале, и на веранде заплясали. Играл опытный человек. Рояль разражался громом, затем стихал, потом с тонких клавиш начинали сыпаться отчаянные, как бы предсмертные петушиные крики» [6, с. 162].

Танец назван фокстротом уже не Арчибальдом Арчибальдовичем, а в авторской речи: «В десять минут первого фокстрот грохнул и прекратился, как будто кто-то нож всадил в сердце пианиста» [6, с. 163].

В третьей редакции романа 1936 года произошли незначительные изменения:

> «Ровно в полночь как гром ударил рояль, потом послышались как бы предсмертные петушиные крики на тонких клавишах и теткин дом дрогнул от пляса.
>
> От музыки засветились лица, показалось, что заиграли на потолке яркие ассирийские лошади, кто-то спел — “Аллилуйя” — где-то покатился и разбился бокал, кто-то кому-то посулил дать в рожу, а следом за подвалом заплясала и веранда. <…>
>
> Не успел отзвучать на московских часах последний удар полуночи, как фокстрот прекратился внезапно, будто нож кто-то всадил пианисту в сердце <…>» [6, с. 391].

В четвертой редакции романа «Князь тьмы» (1937):

> «Без четверти двенадцать как гром ударил вдруг рояль, ему ответили прыгающие [тонкие] скачущие звуки на тонких клавишах, захромали синкопы, завыли в рояле какие-то петухи — пианист заиграл бравурный зверский фокстрот. От музыки засветились лоснящиеся в духоте лица, показалось, что заиграли на потолке лиловые с завитыми по-ассирийски гривами лошади, кто-то пропел что-то, где-то покатился со звоном бокал, и через минуту весь зимний зал заплясал, а за ним заплясала веранда» [6, с. 419].

Интересно, что название фокстрота пропадает, а сам он назван бравурным и зверским, — что, вообще говоря, явно не соответствует тональности и темпу мелодии оригинального фокстрота.

Впервые зазвучала музыка в сцене в Варьете, но пока что велосипедисты выезжают под звуки не фокстрота, а вальса:

> «Тут под звуки вальса, исходящего их оркестровой ямы, где сидел джаз-оркестр, выехала на сцену на высокой штанге, под которой было только одно колесо, толстая блондинка в трико и юбочке, усеянной серебряными звездами и стала ездить по сцене» [6, с. 467].

Важные изменения произошли в пятой редакции романа «Мастер и Маргарита» (1937–1938). Сцена в Грибоедове снова подверглась правке:

> «Ровно в полночь как гром ударил вдруг рояль, ему отозвались какие-то дудки, заквакали, застонали, закрякали, запиликала гармония — джаз заиграл бравурный залихватский фокстрот. <…>
>
> Ровно в полночь фокстрот развалился внезапно, последней по инерции пискнула гармоника, и тотчас за всеми столами загремело слово “Крицкий, Крицкий!”» [6, с. 534, 535].

Сцена в Варьете приобрела почти завершенный вид, вальс опять сменился фокстротом:

> «Маленький человек в дырявом желтом котелке и с грушевидным малиновым носом, в клетчатых брюках и лакированных ботинках выехал на сцену на обыкновенном двухколесном велосипеде.
>
> Под звуки фокстрота, он сделал круг, потом испустил победный вопль, отчего велосипед его поднялся на дыбы» [6, с. 587].

Но самое главное — впервые появляется глава «Великий бал у сатаны», в которой оркестр исполняет «Аллилуйю», правда, не называемую фокстротом.

> «…на эстраде метался с ласточкиным хвостом фрака человек. Перед ним гремел, квакал, трещал джаз.
>
> Музыканты в красных тройках остервенело вскочили при появлении Маргариты и дарили сумасшедшую дробь ногами. Дирижер их согнулся вдвое, так что руками коснулся эстрады, затем выпрямился и, наливаясь кровью, пронзительно закричал:
>
> — Аллилуйя!
>
> После чего музыканты ударили сильнее, а дирижер хлопнул себя по коленам раз, потом накрест — два, потом сорвал тарелку у крайнего музыканта, ударил ею по колонне» [6, с. 733].

В шестой редакции романа (1938–1940) Булгаков сначала предполагал радикальное изменение — а именно сокращение, сцены в Грибоедове: «Ровно в полночь в первом зале как гром ударил резкий, отчаянный джаз» [7, с. 172].

Таким образом, в ней первоначально нет ни фокстрота, ни «Аллилуйи»! Однако в рукописи имеется вставка, в которой как раз и приведен окончательный вариант. И появляется еще одна важная вставка, в которой перечисляются пляшущие писатели: «Плясали: Павианов, Богохульский <…>» [7, с. 172], также вошедшая в окончательный текст.

В шестой редакции впервые оформляется замысел сцены у профессора Кузьмина. На обороте л. 270 рукой Булгакова написано: «Паскудный воробушек припадающий на одну лапку, кривляющийся» [7, с. 343]. Затем сцена разворачивается, и фрагмент с воробышком принимает вид, вошедший в окончательный текст романа. Точно также в этой редакции и фрагмент описания бала у сатаны совпадает с текстом окончательной редакции.

Итак, мы видим, что Булгаков постоянно правил текст, добиваясь наибольшей его выразительности. Но, кроме того, постепенно увеличивается количество эпизодов, в которых звучит фокстрот «Аллилуйя», — сначала он только один, но в пятой редакции появляется второй, а в шестой — третий. Разумеется, троекратное повторение — это достаточно часто встречающийся, в том числе и у Булгакова, прием. Но в случае с троекратным звучанием Аллилуйи могут дополнительно возникают некоторые исторические ассоциации.

Известно, что в 1936 г. Булгаков работал над учебником истории СССР. Разумеется, он прекрасно знал не только историю государства, но и историю церкви, но возможно, именно погружение в написание учебника напомнило ему некоторые события церковной истории. Известно, какие разногласия возникали и какие дискуссии велись на протяжении нескольких столетий по поводу возглашения Аллилуйи. Длительное время она возглашалась при завершении псалмов, слав и др. как троекратно, так и двукратно (трегубая и сугубая Аллилуйя). Стоглавый собор в 1551 г. постановил, что Аллилуйю следует сугубить, но Большой Московский собор 1666–1667 годов, утвердивший реформы Никона, запретил сугубую Аллилуйю. Она сохранилась в среде старообрядцев. Таким образом, то, что в окончательную редакцию романа вошли три сцены, можно счесть за указание на победу над старообрядчеством! Более того, в том, что в сцене в Варьете фокстрот ни разу не назван, т. е. слово Аллилуйя не фигурирует, можно также усмотреть отголоски борьбы со старообрядчеством. Дело в том, что его идеологи полагали, что и «трегубящие» Аллилуйю таким образом «четверят» Святую Троицу. А если бы фокстрот был назван, это было бы как раз четвертое возглашение Аллилуйи!

Вообще говоря, тут можно было бы добавить, что трехкратное звучание Аллилуйи означает приверженность Булгакова современному православию (трегубая Аллилуйя), а противовес старообрядческой двугубой! Но мы этого делать не будем, просто заметим, насколько произвольными бывают сопоставления, выводы и пр. булгаковедов!

Однако вернемся к фокстроту Юманса. Очень скоро фокстрот «Аллилуйя» добрался и до Советского Союза, и здесь тоже моментально обрел колоссальную, хотя, как будет показано дальше, несколько своеобразную популярность. Уже в конце 1928 года московский джазовый оркестр «АМА-джаз» под управлением Александра Цфасмана записал «Аллилуйю» на грампластинку. Это была первая запись коллектива, и, вероятно, одна из первых грампластинок, записанных в СССР посредством нового, электромеханического способа (в 1984 г. эта запись была переиздана фирмой «Мелодия» на диске «Антология советского джаза. Первые шаги»). В 1929 г. Цфасман издал ноты своей аранжировки фокстрота (рис. 1). Заметим кстати, что именно запись оркестра А. Цфасмана звучит в обеих российских экранизациях романа «Мастер и Маргарита».

В это же время в СССР ноты фокстрота были изданы как минимум пять раз в разных аранжировках (в том числе в оригинальной), причем три издания сопровождались (разными!) русскими текстами, написанными П. Германом, Б. Тимофеевым и А. д'Актилем (рис. 2).

Возникает вопрос: а в какой из этих версий слушал «Аллилуйю» Булгаков? Очевидно, джаз в клубе исполнял фокстрот либо в оригинальном

Рис. 1. А. Цфасман. Грампластинка и ноты фокстрота «Аллилуйя».

Рис. 2. Нотные издания фокстрота «Аллилуйя».

варианте, либо в аранжировке А. Цфасмана [1]. По каким нотам он играл фокстрот дома? Скорее всего, по оригинальной версии [19], поскольку только эти ноты были изданы в 1929 г. Что касается слов, то английский текст Робина и Грея Булгакову едва ли мог быть известен, да и английским языком он не владел. Но исключить возможность того, что Булгакову попадали в руки три издания нот, в которых присутствовал русский текст, нельзя.

В одном из них текст был написан известным поэтом-песенником, автором «Марша конников Буденного» и писателем-сатириком с дореволюционным стажем (он печатался еще в «Сатириконе») Анатолием Д'Актилем:

1. Пусть глупцы на небе ищут бога И чудес от него ждут. Не туда ведет моя дорога. Я нашел божество тут. Божество с земною красотою Божество с живою теплотой. Для меня нет бога кроме бога: Сердца не дробя, славлю я любя. Только вездесущую тебя. Припев: Свою хвалу я	2. Вся земля как будто стала раем: Слез и мук больше нет Здесь. Мы с тобой, как ангелы играем: Ты да я — вот и свет весь! И когда к устам прильнут уста, Даже страсть божественно чиста. Мой напев чудесней Песни песней: Я твой серафим! Я твой херувим!

Аллилуйя! Аллилуйя! Не таю. Тебя целуя, «Аллилуйя! Аллилуйя», — я пою. Душу славословлю Я с любовью отдаю. Пою, целуя, «Аллилуйя! Аллилуйя!» В честь твою.	Мир с тобой мы вместе оживим. Припев: Свою хвалу я Аллилуйя! Аллилуйя! Не таю. Тебя целуя, «Аллилуйя! Аллилуйя», — я пою. Душу славословлю Я с любовью отдаю. Пою, целуя, «Аллилуйя! Аллилуйя!» В честь твою [2].

Мог ли этот текст вызвать острую реакцию Булгакова? По сравнению с обычными для того времени антирелигиозным выпадами противопоставление любви небесной и любви земной выглядит весьма скромно. А в целом это гимн любви, и возглас «Аллилуйя!», обращенный к любимой, сравнение ее с херувимом и серафимом отнюдь не выглядит кощунством.

Второе издание, в котором музыка была дана в редакции Поля Эрлиха, а слова принадлежали известному писателю и автору слов ко многим популярным романсам, Борису Николаевичу Тимофееву. Он был назван «В Парагвае», и хотя в скобках указывалось «Halleluja», указание это просто свидетельствовало об источнике музыки. Текст не имел никакого отношения к оригиналу:

1. В Парагвае, этом чудном крае Средь лиан павиан жил… Без гримасы кушал ананасы И осок нежный сок пил… Только раз, гуляя средь лиан, Он попал в предательский капкан И, веревкой связан очень ловко, Сел на пароход, где смеша народ, Завопил, открыв широкий рот: Ах, в Парагвае, в Парагвае, Там только рай для обезьян… Ах, в этом крае попугаи Кричат так мило среди лиан… Слушай их весь день, Бананы кушай, севши в тень… Ах, в Парагвае, в Парагвае Я бы жил и не тужил!	2. Две недели свой привет без цели Павиан в океан слал… А в Нью-Йорке старый Джо, в восторге Скрыв конфуз, этот груз ждал… Обезьяньей кровью нагружен, Старый Джо был вмиг омоложен. Вдруг, о ужас, Джо наш, поднатужась, Прыгнул на комод и, смеша народ, Завопил, открыв широкий рот: Ах, в Парагвае, в Парагвае, Там только рай для обезьян… Ах, в этом крае попугаи Кричат так мило среди лиан… Слушай их весь день, Бананы кушай, севши в тень… Ах, в Парагвае, в Парагвае Я бы жил и не тужил! [8]

Мы не знаем, видел ли Булгаков этот текст, но, если бы увидел, он мог отметить обращение автора к теме омоложения, которая, как мы помним, затрагивается в «Собачьем сердце» («Я вам, сударыня, вставлю яичники обезьяны»)…

И, наконец, третий текст. Он был написан поэтом Павлом Германом, автором многих известных песен (например, «Авиамарш»). Автор аранжировки А. Вюльтер назвал ее музыкальным шаржем, однако текст шаржем назвать невозможно — это, скорее, злобная антирелигиозная и антибуржуазная карикатура… И если Булгакову когда-либо привелось держать эти ноты в руках и прочитать текст, то он вполне мог вызвать ассоциации с беснованием и шабашем!

1. Там в Европе Сквозь гудки и ропот, Хрип сирен и сплошной джаз, На бульварах, И в кафе и барах, Кое-что поразит вас. Там где церковь — сила и закон, С ней в контакте нынче чарльстон. И в угаре Всюду пляшут пары Новый чарльстон, Где со всех сторон То и дело раздается стон: Припев: О, аллилуя, аллилуя	2. В этом мире Злой сплошной сатиры, Уж ничто не дивит нас. Пусть сквозь моду Опиум народу Там несет и дает джаз… Если дело дальше так пойдет, Скоро церковь освятит фокстрот… У Европы Есть конечно опыт. Там где легкость ног, Там где доллар — бог Там припев родиться этот мог: Припев: О, аллилуя, аллилуя

Слышишь только там и тут… Всю вот эту чушь, настанет день, сметут метлой И “аллилуя” заменит скоро “Со святыми упокой”…	Так танцуя там поют О, аллилуя, аллилуя Слышишь только там и тут… Всю вот эту чушь, настанет день, сметут метлой И “аллилуя” заменит скоро “Со святыми упокой”… [3]

Разумеется, знакомство Булгакова с этим текстом можно только предполагать. А вот вероятность того, что он был знаком как с ним, так и с текстом Тимофеева, на мой взгляд, значительно выше — как бы парадоксально это ни звучало. В самом деле, вспомним танцующих в Грибоедове писателей — Павианова и Богохульского. Павиан — главный герой песенки Тимофеева, а текст Германа, в котором предлагается заменить молитву фокстротом «Аллилуйя», с полным основанием может быть назван богохульным. Разумеется, такое соседство фамилий могло оказаться делом случая, но все-таки и исключать знакомство Булгакова с названными изданиями нельзя!

Литература

1. Аллилуйя: Фокстрот: Для фп. / Ред. А. Цфасман. — Н. Новгород: Изд. авт., б. г.
2. Аллилуйя: Мелодекламация с фп. / Аранж. Александра Цфасмана; Рус. текст А. д’Актиля. — Ниж. Новгород: Изд. авт., б. г.
3. «Аллилуя!». Музыкальный шарж / Муз. В. Юманс, муз. редакция А. Вюльтер, текст Павла Германа. Л.: Изд. автора, 1928.
4. Белобровцева И., Кульюс С. Роман М. Булгакова «Мастер и Маргарита». Краткий комментарий. — Таллинн: Кооли-бри, 2001.
5. Белобровцева И., Кульюс С. Роман Михаила Булгакова «Мастер и Маргарита». Опыт комментария. — Таллинн: Арго, 2006.
6. Булгаков М. А. Мастер и Маргарита. Полное собрание черновиков романа. Основной текст. В 2 т. Т. 1 / Сост., текстол. подгот., публикатор, авт. предисл., коммент. Е. Ю. Колышева. — М.: Пашков дом, 2014.
7. Булгаков М. А. Мастер и Маргарита. Полное собрание черновиков романа. Основной текст. В 2 т. Т. 2 / Сост., текстол. подгот., публикатор, авт. предисл., коммент. Е. Ю. Колышева. — М.: Пашков дом, 2014.
8. В Парагвае / музыка Винцента Юменса; сл. Бориса Тимофеева; муз. ред. Поль Эрлиха. — Краснодар: Поль Эрлих, 1928.
9. Дневник Елены Булгаковой. — М.: Книжная палата, 1990.
10. Довести до конца борьбу с нэпманской музыкой. Второй сборник статей. — М.: Государственное музыкальное издательство, 1931.
11. Ермолинский С. А. О времени, о Булгакове и о себе. — М.: Аграф, 2002.
12. Кураев А. «Мастер и Маргарита»: за Христа или против? — М.: Издательский Совет Русской Православной Церкви, 2004.
13. Кураев А. «Мастер и Маргарита»: за Христа или против? — М.: ООО «Издательский дом “Автограф”», 2012.
14. Кураев А. «Мастер и Маргарита»: За Христа или против? 3-е изд., доп. и перераб. — М.: Проспект, 2016.
15. Лесскис Г. А. Триптих М. А. Булгакова о русской революции: «Белая гвардия»; «Записки покойника»; «Мастер и Маргарита». Комментарии. — М.: О.Г.И., 1999.
16. Лесскис Г. А., Атарова К. Н. Москва-Ершалаим: Путеводитель по роману М. Булгакова «Мастер и Маргарита». — М.: Б.С.Г.-Пресс, 2014.
17. Лосев В. И. Комментарии / М. А. Булгаков. Великий канцлер. — М.: Новости, 1992.
18. Соколов Б. В. Булгаков. Энциклопедия. — М.: Эксмо; Алгоритм; Око, 2005.
19. Юмэнс, Винцент. Аллилуйя: Для ф.-п. — М.: МОНО: Музторг, 1929.

DOI 10.25991/AE.2019.14.91.016
УДК 82–32

Д. А. Щукина
Щукина Дарья Алексеевна — доктор филологических наук,
профессор кафедры русского языка и литературы
Санкт-Петербургского горного университета,
dshukina@yandex.ru

БУЛГАКОВСКИЙ ГЕРОЙ В ПРОСТРАНСТВЕ ОДИНОЧЕСТВА («ТЕАТРАЛЬНЫЙ РОМАН»)

В статье рассматривается «Театральный роман» М. А. Булгакова и анализируется образ булгаковского героя в пространстве одиночества. В работе показано, что жизнь и искусство «столкнулись» в романе Булгакова не только во внешнем мире, но и в пространстве героя, именно их стремление вытеснить, а затем уничтожить друг друга привело героя к самоубийству.
Ключевые слова: Русская литература XX века, М. А. Булгаков, «Театральный роман», проблема героя, пространство одиночества.

D. A. Shchukina
BULGAKOV'S HERO IN THE SPACE OF LONELINESS ("THEATRICAL NOVEL")

The article considers the text "Theatrical novel" by M. A. Bulgakov and analyzes the image of Bulgakov's hero in the space of loneliness. The work shows that life and art "collided" in Bulgakov's novel not only in the outside world, but also in the space of the hero, it was their desire to oust and then destroy each other that led the hero to suicide.
Keywords: Russian literature of the XX century, M. A. Bulgakov, "Theatrical novel", the problem of the hero, the space of loneliness.

Пространство героя в художественном тексте может рассматриваться как один из вариантов реализации антропоцентрической концепции художественного произведения. Герой, персонаж относится некоторыми исследователями к числу главных содержательных универсалий текста [напр., 1, 2]. В качестве доминантных признаков пространства героя следует выделить перцептуальность, связь со временем, динамичность, обусловленную соотнесенностью с событиями внешнего мира.

При выявлении специфики пространства героя в художественном тексте важную роль играет вопрос о взаимодействии внешнего мира и человека. Рассмотрев с этой точки зрения пространственную форму героя, М. М. Бахтин обозначил два способа изображения: 1) мир изображается извне — как окружение человека и 2) мир изображается изнутри — как кругозор человека [3]. Для первого характерен живописно-пластический принцип упорядочения и оформления внешнего мира, при этом предметы целостны, самостоятельны, рядоположены героям. Другой способ изображения внешнего мира связан с сознанием героя, мир становится объектом действий, мыслей, чувств героя, а герой — центром мира, его ценностным ориентиром. В литературной практике 1920-х гг. встречаются различные эксперименты в этой области, включая «создание особого восприятия предмета, создание "виденья" его, а не узнавания» (известная теория остранения В. Б. Шкловского [4, с. 12]). Оценивая вклад М. М. Бахтина в теорию текстовой интерференции, понимаемой в частности как изображение через несобственно-прямую речь воспринимаемого героем мира, В. Шмид пишет о новой концепции наррации: «Повествовать о герое значит заменить себя героем, заставить его точку зрения организовать весь сюжет, с тем чтобы познать героя, не завершая его образа поспешной оценкой» [5, с. 231–232].

В ряде работ М. Ю. Лотмана характеристика героя художественного произведения дана с позиций культурно-семиотического подхода [6]. Оперируя пространственной метафорой «пути» («дороги») и применяя ее к произведениям Л. Н. Толстого, Лотман выявил несколько типов героев. Герои своего места, круга, для которых характерна этическая и пространственная неподвижность (Платон Каратаев). Герои открытого пространства: 1) герои «пути» (Пьер Безухов, Левин, Нехлюдов), для них важна внутренняя эволюция и наличие признака «высоты»; 2) герои «степи» (Хаджи-Мурат, Федор Протасов), символизирующие свободную от запретов жизнь [7, с. 256–257]. Исследователь демонстрирует возможность моральной характеристики персонажей через соответствующий им тип художественного пространства.

Резюмируя представления о способах изображения человека и окружающего его мира в художественном произведении, можно определить в качестве центральной при формировании пространства героя позицию наблюдателя и/или деятеля.

С одной стороны, пространство героя феноменологично в рамках личности, ограниченной телесно и бесконечно разнообразной в проявлении чувств, эмоциональных реакций, мыслительной деятельности. Герой существует в ментальном пространстве художественного текста как индивид, исходные

Copyright © 2019

параметры его личности заданы автором. Важнейший из них — сознание, позволяющее герою занимать по отношению к внешнему миру позицию наблюдателя. Герой-наблюдатель — рефлексирующий субъект, который воспринимает окружающую действительность, трансформируя зрительные образы в связи со своим субъективным опытом и знаниями, обобщает полученные данные и оценивает факты, события, мир в целом. Сознание героя выступает фактором, формирующим внешний мир. Пространство наблюдателя осваивает элементы внешнего мира в зависимости от ценностно-прагматической установки, в идеале — гармонично вписывая их в свою картину мира, интенсиональная семантика которой позволяет квалифицировать ее как возможный мир данного индивида. Это внутренняя составляющая пространства героя.

С другой стороны, пространство героя «онтологично», обращено во внешний мир и включено в его бытийное существование. Внешняя составляющая пространства героя со-бытийна. Герой-деятель становится носителем сюжета, представляющего собой линейную цепочку событий, модальная окраска которых определяется как жанровой и стилевой принадлежностью произведения, так и сознанием героя. Динамика взаимодействия героя-деятеля с внешним миром актуализирует его событийные элементы, эксплицируя динамичность бытия в целом и включенность человеческой жизни в развитие общества, истории, мира.

Пространство героя как сумма внутренней и внешней составляющих потенциально многомерно. Художественный текст демонстрирует разную степень участия героя в развитии событий и различное влияние их на характер и судьбу героя, при этом прагматика текста ориентирована на фабульную загадку, стимулирующую интерес читателя. Читатель оказывается вовлеченным в процесс создания системы смысла текста. Развертывание смысловой перспективы опирается на языковую память, энциклопедические знания, когнитивные стратегии читателя, а также на его перцептивный опыт восприятия реальной действительности.

Сложные отношения человека и внешнего мира в художественном тексте находят отражение не только в сопоставлении пространства героя и окружающего мира как динамичной фигуры и относительно стабильного фона, но и в обнаружении их глубинной взаимосвязи. Обращение к произведениям М. Булгакова позволяет выделить следующие разновидности пространства героя: семья как пространство героя [8, с. 374–381], герой в пространстве одиночества, минус-пространство героя [9, с. 125–127]. Отметим, что последовательность трех типов пространства героя хронологически и концептуально отражает творческую эволюцию Булгакова и опосредованно связана с изменениями в окружающем героя и автора мире.

Главная тема фельетонов Булгакова, очерков, художественной прозы 20-х годов — жилищный кризис, обозначенный в последнем романе «Мастер и Маргарита» официально-бюрократическим термином «квартирный вопрос». В тексте романа борьба за жилплощадь покойного Берлиоза изображена в сатирически-бытовом плане с использованием элементов фарса и гротеска. В эпизоде с дядей Берлиоза Поплавским, претендентом на квартиру племянника, буффонада соединяется с инфернальной темой. Именно Воланд, характеризуя московское народонаселение, произносит слова: «В общем, напоминают прежних <…> квартирный вопрос только испортил их…» (с. 438).

Коммунальная квартира у Булгакова, антидом (термин Ю. М. Лотмана), отражает конфликт героя с окружающим миром, его одиночество и отчужденность. Герой «Записок покойника (Театрального романа)» Максудов особенно остро переживает одиночество: «Во сне меня поразило мое одиночество, мне стало жаль себя» [10, с. 181]. «Я остался в совершенном одиночестве на земле…» [10, с. 188].

Попытки героя преодолеть пространство одиночества тщетны, что подчеркнуто сюжетообразующим эффектом наращивания однотипных ситуаций, соответствующим мифологеме «вечного возвращения». События романа вмещаются в три цикла, построенные по инвариантной модели: неприятие героем окружающего мира → обращение к творчеству → выход с творением в иной внешний мир → конфликт с этим миром.

Первый цикл — «мир «Пароходства». «Дело в том, что, служа в скромной должности читальщика в “Пароходстве”, я эту свою должность ненавидел и по ночам, иногда до утренней зари, писал у себя в мансарде роман» [10, с. 183]. Чтение романа в узком кругу, невозможность опубликовать его, попытка самоубийства.

Второй цикл — мир литературы. «Открылся предо мною мир, в который я стремился, и вот такая оказия, что он мне показался сразу же нестерпимым» [10, с. 209]. Переработка романа в пьесу, вход в мир Независимого театра, конфликт с «основоположниками».

Третий цикл — мир театра. Возвращение в театр. «Как будто наново родился человек, как будто и комната у него стала другая, хотя это была все та же комната, как будто и люди, окружающие его, стали иными, и в городе Москве он, этот человек, вдруг получил право на существование, приобрел смысл и даже значение» [10, с. 301]. Работа над постановкой пьесы. Но Максудова заставляют менять текст, в частности написать дуэль на шпагах; кроме этого он «усомнился в теории Ивана Васильевича» (художественный портрет К. С. Станиславского). Герой кончает жизнь самоубийством.

Стремление героя разомкнуть пространство одиночества, помимо человеческой потребности общения с себе подобными, обусловлено его литературными занятиями. Писатель и драматург Максудов, как и сам Булгаков, хочет видеть свой роман напечатанным, а пьесу — поставленной в театре.

«Писать пьесы и не играть их — невозможно» [10, с. 296]. Но, подобно автору, герой романа не хочет и не может поступиться своими моральными принципами, изменить эстетическую концепцию произведения ни из цензурных соображений, ни в угоду чьему-либо вкусу. Для Максудова есть только один выход за пределы одиночества — это творчество. Создавая художественное произведение, сначала роман, а затем пьесу, Максудов пребывает в иной, противоположной реальной действительности. Творческий процесс становится для героя ментальным миром, в котором вместе с реальным пространством и временем исчезает и одиночество. Эта тема получит развитие в «Мастере и Маргарите».

Цикличность сюжета фиксирует не только взаимодействие внутреннего и внешнего пространства героя, но и выполняет по отношению к ним роль характерологического фона. Три варианта внешнего пространства героя — мир газеты, литературы, театра — однотипны, изоморфны, взаимозаменяемы, по сути, они являют собой модель окружающей действительности, изображенной с точки зрения героя. Герой не только наблюдает эти миры, но и присутствует в них. В эмоционально-оценочном восприятии героем действительности преобладают негативные характеристики: омерзительная комната, отвратительный мир литературы, омерзительная фальшь, ложь, лицемерие, интриги театрального закулисья.

Для характеристики окружающего мира герой находит неожиданные яркие образы. Например, описание мира «Пароходства», куда Максудов, завершив очередной круг скитаний, вынужден возвращаться всякий раз, чтобы зарабатывать на существование подневольным трудом: «Калоши грязные у вешалки, чья-то мокрая шапка с длиннейшими ушами на вешалке — и это все» [10, с. 189]. Очевидно, не случайно похожая шапка: «на полке над вешалкой лежала зимняя шапка, и длинные ее уши свешивались вниз» [10, с. 367] — возникает в «Мастере и Маргарите» при описании коммунальной квартиры. Там разыскивает «консультанта» Иван Бездомный, квартира же находится в доме № 13 в «омерзительном переулке». В дискурсе Булгакова вещественно-реальная семантика закреплена за актуальным денотатом, при этом изображение предмета начинает функционировать как эмблематический знак. Обозначая бытовую сферу определенного исторического периода, эмблема за счет однозначности смысла актуализирует оценочный аспект. Антиэстетическое изображение предмета способствует развитию у эмблемы символического значения и позволяет совершить переход из реального мира в ментальный, от описания быта к проблемам бытия. В комментарии Г. А. Лесскиса шапка рассматривается в качестве «символа пошлого “московского злого житья”» [11, с. 149].

Внешнее пространство для Максудова статично в своей пошлости, рутине. Бескомпромиссный герой для окружающего мира — «трудный человек» (оценка издателя Рудольфи), «злой человек» (характеристика актера Бомбардова), «человек неподатливый» (слова режиссера Ивана Васильевича). Конфликт героя и окружающего мира неизбежен, т. к. завистники таланта агрессивны. Максудова публично высмеивают в рассказе и фельетоне, изображая его хитрым, жадным, лукавым, лживым человеком.

Каков же на самом деле главный герой романа? Ответить на этот вопрос поможет определение особенностей внутреннего мира Максудова. Если окружающий мир в «Театральном романе» статичен, неизменен, то внутреннее пространство героя динамично. Исходной точкой внутреннего движения становится критическое самосознание героя, Максудов прямолинеен и безжалостен и в оценке окружающей действительности, и в самооценке. Неудовлетворенность окружающим миром и собой, а также потребность развить и реализовать литературный талант определяют направление движения. Вектор движения внутреннего пространства героя совпадает с развитием его творческих способностей, актуализируя архетип «путь» в его ментальной национальной интерпретации «поиски смысла жизни», т. е. необходимого жизненного выбора, духовного труда.

Герой на глазах у читателя из безымянного сотрудника маленькой газеты «Вестник пароходства» превращается в настоящего писателя, а затем драматурга, чей талант вынуждены признать даже противники. Увидев его имя в репертуаре знаменитого театра, один из псевдолитераторов не удержался от злой шутки: «Эсхил, Софокл и ты!» [10, с. 231]. Знаменательно, что в списке мировых классиков драматургии на афише театра нет Мольера, хотя его портрет находится в галерее Независимого Театра. В 1936 г., когда Булгаков прекратил работу над «Театральным романом», на сцене МХАТа шла булгаковская «Кабала святош», пьеса о Мольере, репетиции которой растянулись почти на пять лет, и именно они получили сатирическое изображение в романе. Мольер в своем трагическом столкновении с эпохой (пьеса «Кабала святош» — 1930, роман «Жизнь господина де Мольера» — 1933) и его автор Булгаков, несомненно, присутствуют во внутреннем пространстве героя «Театрального романа».

Изолированность, замкнутость и динамичность внутреннего пространства героя можно сопоставить с театральной сценой. Максудов ощущает особое родство с театром, признаваясь: «Этот мир мой» [10, с. 216]. Выступая в качестве посредника между жизнью и искусством, театр творит особый мир, синтезирующий во время рождения спектакля авторский текст и игру актеров. Театр как явленный зрителю творческий процесс близок творческой личности героя, для которого писать, творить стало жизненной потребностью. Обязательное присутствие в театре зрителя, адресата, дает возможность осмыслить, оценить результат творчества, подвергнуть его верификации. Пространство театра рассчитано на зрительское восприятие, поэтому релевантный

признак театра — зрелищность. Декорации и бутафория, костюмы и грим, свет и музыка создают атмосферу праздника, игры. Человек чувствует себя причастным к этому празднику, он вовлечен в коллективное действо, значит, театр противостоит пространству одиночества. Максудов потрясен и покорен театром, и все же «театральный роман» неизбежно приводит его к трагической развязке, к самоубийству.

Мир сцены, игры, театра виртуален по своей природе, т. к. его главная задача — создать иллюзию действительности. Талант актера проявляется в его способностях перевоплощаться, менять маски, «вживаться» в роль. С точки зрения противника театра, сценическое пространство оказывается мнимым, игровое поведение неестественным, а театральное искусство ложным. Конечно, Максудов далек от такого понимания театра. Но категоричность его нравственных и эстетических требований, абсолютизация собственной правоты, прямолинейность суждений делают столкновение с театром неизбежным. В сознании героя не совмещаются столь разные образы: 1) Иван Васильевич — «удивительный и действительно гениальный актер» [10, с. 316] и Иван Васильевич, в гениальности теории которого Максудов усомнился; 2) Независимый Театр, на сцене которого творится чудо рождения спектакля, и Независимый Театр, место интриг, борьбы самолюбий, лицемерия, лжи.

Театр и игра в изображении Максудова и в представлении Булгакова обнаруживают двойственность, амбивалентность. Размышления Булгакова о театре и игре коррелируют с центральными идеями философов и историков, его современников. В это же время создавая в «Homo ludens» апологию игры, Й. Хейзинга пишет о подлинной и лживой игре, о «честной игре» и «фальшивой игре» [12]. Обращаясь к культуре средневековья, М. М. Бахтин обозначает словом «игра» «тот мировой слой, в котором происходит встреча, столкновение, наконец, переворачивание и взаимопревращение противоположных начал, в котором происходят самые напряженные экзистенциальные процессы жизни и в котором осмысляются и борются между собой ценности разного порядка» [13, с. 10–11].

Герой Булгакова против «лживых», «фальшивых» игр в обыденной жизни. Он не умеет «нравиться», притворяться, лицемерить, т. е. не умеет играть. Отстаивая замысел своей пьесы, Максудов пытается «произвести на Ивана Васильевича хорошее впечатление» [10, с. 309]. Он идеально причесан, тщательно бреется, одевается (через день утюжит свой костюм), говорит тихим, глубоким проникновенным голосом. Однако эти усилия дали обратный результат. Тогда Максудов стал репетировать свой монолог перед зеркалом. Ему кажется, что все идет хорошо, но когда он быстро посмотрел в зеркало, то «из зеркала смотрело на меня лицо со сморщенным лбом, оскаленными зубами и глазами, в которых читалось не только беспокойство, но и задняя мысль» [10, с. 311].

Таким образом, истоки конфликта Максудова с окружающей действительностью внутри пространства героя. Одиночество оказалось губительным для Максудова. Защищая свой внутренний мир от внешних посягательств, обращаясь к творчеству как способу самовыражения и самоидентификации, герой замыкает свое пространство, изымая его из внешнего мира.

Пространство героя в двух его составляющих, внешнее и внутреннее, может быть описано следующим образом.

Максудов воспринимает, оценивает и изображает внешнее пространство негативно как чужое, чуждое и враждебное. Жилое пространство: комната «омерзительная», коммунальная квартира — «проклятая». Социально-коммуникативное пространство: мир газеты — ненавистный, мир литературы — «отвратительный», «нестерпимый», закулисный мир театра — фальшивый. Часто эмоционально-оценочные слова функционируют в речи героя в качестве предикатов. «Удивительно омерзительной показалась мне моя комната» [10, с. 259]. «Я вчера видел новый мир, и этот мир мне был противен. Я в него не пойду. Он — чужой мир» [10, с. 207], «он мне показался сразу же нестерпимым» [10, с. 209]. Главный герой романа категоризует в сознании внешний мир, по сути дела, как антимир.

Внутреннее пространство героя в дискурсе романа, во-первых, репрезентирует ценность отдельной уникальной личности (ощущение своего отдельного бытия, самопознание), во-вторых, противопоставляет внешней действительности одиночество как вынужденную стратегию быта и бытия (замкнутый образ жизни, интроверсия героя). Замкнуто-углубленный тип личности, погруженность в себя аутистичны, что свидетельствует о трансформации сознания героя. Его внутренняя духовная жизнь фокусируется на творчестве, которое и воплощает свободу самореализации, и противостоит тотальному одиночеству, создавая один из возможных миров. Замкнутый в пространстве одиночества, исключенный из обыденной реальности герой создает, творит художественную действительность и через творчество приобщается к высшему мироздании, к космосу человеческого бытия.

Абсолютное одиночество и замкнутый характер героя-интроверта наложили отпечаток на творческий процесс, который в дискурсе романа проходит три стадии развития: трансформация воспоминаний в роман, переработка романа в пьесу, сценическое воплощение пьесы. Целостность творческого процесса обеспечивается способом передачи информации: сообщение осуществляется в режиме автокоммуникации по каналу «Я — Я» (термины Ю. М. Лотмана), субъект передает сообщение самому себе. При этом способ коммуникации и содержание сообщения не меняются, изменяется его форма, т. е. код. Рассматривая схему автокоммуникации, Лотман приходит к выводу о том, что за счет введения нового кода исходное сообщение перекодируется в еди-

ницах его структуры, получая черты нового сообщения [14].

В «Театральном романе» толчком к пробуждению творческой активности стал сон, воплотивший в картиноподобной, образно-символической форме воспоминания героя. «Он (роман. — Д. Щ.) зародился однажды ночью, когда я проснулся после грустного сна. Мне снился родной город, снег, зима, гражданская война… Во сне прошла мимо меня беззвучная вьюга, а затем появился старенький рояль и возле него люди, которых уже нет на свете. Во сне меня поразило одиночество, мне стало жаль себя» [10, с. 183].

Сон выступает в качестве механизма извлечения из долговременной памяти образов прошлого, локализуемых в определенном пространстве (родной город) и историческом времени (зима, гражданская война). Эйдетичность образов способствует детальному воспроизведению предметных сцен и событий, переживаемых подобно подлинному восприятию. Мифологема сна актуализирует телеологическую природу творчества как осуществление предустановленной цели. Сон воспринимается героем и как послание свыше, и как необходимость исполнения долга по отношению к людям, «которых уже нет на свете». Выходом в реальность и связью с ней становится переживаемое во сне одиночество, в жизни героя оно дополняется осознанием бедности и страхом смерти. Так возникает и эксплицируется еще одна побудительная причина творчества. Не случайно в сцене самоубийства эмоциональное переживание страха смерти перерастет в «смертельный ужас». Творчество осмысляется героем не только как противостояние внешнему и внутреннему одиночеству, но и как борьба со смертью.

Первый этап творчества — работа над романом. «Я описал вьюгу. Постарался изобразить, как поблескивает под лампой с абажуром бок рояля. Это не вышло у меня. Но я стал упорен» [10, с. 183]. Роман, сюжетное повествование с линейным развертыванием событий, требует введения специального кода. Осуществляется сложный перевод с языка образов на язык слов: вербализация иконических знаков, трансформация целостных картиноподобных образов в словесный текст, для которого характерна динамичность и линейность. Текст романа, создаваемого героем, становится моделью переосмысления реальности. Работа над романом отражает сложный процесс воплощения творческого замысла и рождения индивидуального стиля писателя. Перспективу будущего романа определяют два символа: 1) вьюга — традиционный символ природной и/или человеческой стихии, который связан с активизацией общекультурной памяти, 2) рояль — окказиональный символ, вероятно, как и у Булгакова, многозначный, обозначающий культурные традиции прошлого, поэтический мир дома и семьи. Образы-символы и установленные писателем отношения между ними составляют основу идиостиля.

Второй этап — трансформация романа в пьесу. Внешним толчком к началу работы также является сон, который развивает основные образы-символы, но, в отличие от континуального первого сна, включает различные сцены. «И опять, как тогда, я проснулся в слезах! Какая слабость, ах, какая слабость! И опять те же люди, и опять дальний город, и бок рояля, и выстрелы, и еще какой-то поверженный на снегу» [10, с. 212]. Далее следует метаописание творческого процесса переработки романа в пьесу с использованием театрального кода. Текст драматургического произведения отличается рядом особенностей: 1) бóльшая по сравнению с прозой дискретность сцен, картин, эпизодов; 2) предыстория событий, характеристика персонажей, развитие сюжета осуществляется в речи героев и их действиях на сцене; 3) выделение основных смыслов, которое воплощается в диалогическом развитии художественной мысли; 4) речь персонажей имитирует спонтанную устную речь; 5) реплики, диалоги, монологи рассчитаны на слуховое восприятие, вследствие этого ограниченный объем фраз, их синтагматическое членение, логический акцент организуют речь ритмически. В пьесе должен быть значимый финал, актуализирующий все содержание. Знаменательно, что герой пьесы Максудова Бахтин кончает жизнь самоубийством, как бы прогнозируя и проигрывая в воображаемом мире пьесы судьбу ее автора.

Третий этап — сценическое воплощение пьесы. «Я понял, что пьесу мою в один день сыграть нельзя. <…> Я вспомнил, что помимо антрактов бывают паузы. Так, например, стоит актриса и, плача, поправляет в вазе букет. Говорить она ничего не говорит, а время-то уходит» [10, с. 233]. Создавая сценический вариант текста, Максудов познает законы театрального искусства: временная ограниченность определяет длительность пьесы, сценические действия включают и невербальные средства коммуникации (жесты, позы, мимика), игра актеров в спектакле заполняет некоторый смысловой вакуум, предусмотренный автором. Сокращение текста ведет к нарушению архитектоники пьесы, а значит, к смысловым трансформациям. Репетиционный период обнаруживает новые проблемы, главная из них — появление режиссера — становится для Максудова неразрешимой. Авторитарный режиссер старается навязать свою волю автору, что для последнего неприемлемо. Для Максудова важно воплотить творческий замысел на сцене. Именно спектакль, соединяя образы воспоминаний и сюжет романа, может стать результатом творческого процесса, цель которого — превращение условного в реальное, прошедшего в настоящее. Герой принимает театр как способ творения бытия произведения искусства и отвергает как способ интерпретации.

Итак, жизнь и искусство «столкнулись» не только во внешнем мире, но и в пространстве героя, их стремление вытеснить, а затем уничтожить друг друга привело героя к самоубийству.

Литература

1. Гинзбург Л. Я. О литературном герое. М., 1979.
2. Гончарова Е. А. Пути лингвистического выражения категорий «автор — персонаж» в художественном тексте. Томск, 1984.
3. Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. М., 1979.
4. Шкловский В. Б. О теории прозы. М., 1983.
5. Шмид В. Проза как поэзия. Статьи о повествовании в русской литературе. СПб., 1994.
6. Лотман Ю. М. Об искусстве. СПб., 1998.
7. Лотман Ю. М. В школе поэтического слова: Пушкин. Лермонтов. Гоголь: Книга для учителя. М., 1988.
8. Щукина Д. А. Семья как пространство любимых героев Булгакова // Пушкинские чтения — 2012. «Живые» традиции в литературе: жанр, автор, герой, текст: Мат-лы XVII Междунар. научной конф. / под общей ред. В. Н. Скворцова. СПб.: ЛГУ им. А. С. Пушкина, 2012. С. 374–381.
9. Щукина Д. А. Минус-пространство героя М. Булгакова как средство мифологизации текста // Вестник СПбГУ. Сер. 2. 2003. Вып. 2 (№ 10). С. 125–127.
10. Булгаков М. А. Избр. соч.: в 3 т. Т. 3. М., 1999.
11. Лесскис Г. А. Триптих М. А. Булгакова о русской революции: «Белая гвардия», «Записки покойника», «Мастер и Маргарита». Комментарии. М., 1999.
12. Huizinga J. Homo ludens. Versucht einer Bestimmung des Spielelements der Kultur. Reinbek bei Hamburg, 1956.
13. Бахтин М. М. Франсуа Рабле и народная смеховая культура средневековья и Ренессанса. М., 1965. С. 10–11.
14. Лотман Ю. М. Семиосфера. СПб., 2000.

DOI 10.25991/AE.2019.68.35.014
УДК 82–32

О. Е. Этингоф
Этингоф Ольга Евгеньевна — доктор искусствоведения,
главный научный сотрудник НИИ теории и истории изобразительных искусств
при Российской Академии художеств,
etinhof@mail.ru

ЗНАКОМСТВО М. А. БУЛГАКОВА И Б. Е. ЭТИНГОФА (ДИСПУТ О А. С. ПУШКИНЕ)*

В статье рассматриваются факты общения М. А. Булгакова с Б. Е. Этингофом. Автор статьи подробно останавливается на событиях 1920 года, времени, когда М. А. Булгаков находился на Кавказе и некоторое время сотрудничал в газете «Кавказ». История с диспутом о творчестве А. С. Пушкина, в котором принимали участие советские писатели той поры, выявляет подробности исторических обстоятельств, приведших к увольнению Булгакова из газеты. Автор работы проясняет позицию Булгакова по отношению к творческому наследию Пушкина и — как результат — выявляет отношения между собратьями по перу, находившимися в этот период на Кавказе.
Ключевые слова: М. А. Булгаков, Б. Е. Этингоф, А. С. Пушкин, гражданская позиция, наследие классической русской литературы

O. E. Etingof
ACQUAINTANCE OF M.A. BULGAKOV AND B.E. ETINGOF (DEBATE ABOUT A.S. PUSHKIN)

The article considers the facts of communication between M. A. Bulgakov and B. E. Etingof. The author of the article dwells in detail on the events of 1920, the time when M. A. Bulgakov was in the Caucasus and for some time collaborated in the newspaper “Caucasus”. The story of the dispute about the work of A. S. Pushkin, which was attended by Soviet writers of the time, reveals the details of the historical circumstances that led to the dismissal of Bulgakov from the newspaper. The author of the work clarifies the position of Bulgakov in relation to the creative heritage of Pushkin and — as a result — reveals the relationship between fellow writers who were in this period in the Caucasus.
Keywords: M. A. Bulgakov, B. E. Etingof, A. S. Pushkin, civic position, heritage of classical Russian literature

Как известно, с февраля 1920 г. М. А. Булгаков оставил врачебную практику и начал сотрудничать в белой газете «Кавказ». Согласно Д. А. Гирееву, Булгаков подал рапорт о том, что по состоянию здоровья не может продолжать службу в армии [3, с. 60]. Именно в этот период Б. Е. Этингоф (скорее всего) и пересекался с писателем, преимущественно по делам службы, но и в творческих дискуссиях.

Борис Евгеньевич Этингоф (1887–1958) — профессиональный революционер, член партии с сентября 1903 г., участник революции 1905 г. Вел нелегальную партийную работу в Вильно и Варшаве, Могилеве, Могилевской губернии, в Выборге, Териоки и Тифлисе, подвергался преследованиям со стороны царского правительства — сидел в тюрьмах, неоднократно был в ссылках, некоторое время скрывался в Германии. С 1910 по 1914 г. был студентом вольнослушателем юридического факультета Петербургского университета, давал уроки и постоянно сотрудничал в энциклопедии «Брокгауз и Эфрон».

В годы Первой мировой войны Б. Е. Этингоф «зачислился на работу на фронте в качестве заведующего врачебным пунктом, а затем контролера Кавказского Комитета Союза Городов» [32]. При этом он выполнял задания партии по пропаганде среди солдат в войсках на турецком (в Западной Армении) и персидском фронтах, где познакомился и сблизился с С. М. Городецким. (Б. Е. Этингоф послужил прототипом для образа большевика и фельдшера Цивеса в романе Городецкого «Алый смерч».) В 1917 г. после Февральской революции Б. Е. Этингоф вошел в состав Тифлисского районного комитета партии, был избран в Тифлисскую городскую думу и работал членом редколлегии газеты «Кавказский рабочий». В 1918 — начале 1919 гг.(?) он был членом Чрезвычайной комиссии по борьбе с эпидемией сыпного тифа [33]. В тот период он жил во Владикавказе с семьей, женой и дочерью, которых отослал в Тифлис в машине по Военно-Грузинской дороге, когда стало очевидно, что отступление большевиков из города неминуемо. В феврале 1919 г. (после того как нарком просвещения Терской республики Я. Л. Маркус был убит деникинцами) Б. Е. Этингоф исполнял его функции и принимал участие в обороне города [51]. 1919 год, Северный Кавказ, противостояние большевиков и деникинцев — именно тот период, когда М. А. Булгаков и Б. Е. Этингоф сталкивались на Кавказе, в том числе на фронте. Особенного внимания заслуживает следующий эпизод их общения.

Итак, в июне-июле 1920 г. на протяжении трех вечеров во Владикавказе состоялся диспут

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

Copyright © 2019

о А. С. Пушкине. Этот эпизод описан исследователями творчества М. А. Булгакова, но представляется целесообразным привести некоторые материалы, расширяющие наши представления о нем. Отношение к поэту и его творчеству в контексте революционных преобразований Терской области было неоднозначным. В городе с XIX в. сохранился мемориал поэта, который в 1829 г. останавливался в крепости. Его именем в 1899 г., к 100-летнему юбилею, был назван сквер, разбитый на том самом месте. Название мемориального сквера поэта сохранялось и при большевиках: «В воскресенье 11 июля <...> похороны товарища Бутырина <...> Похороны состоятся в Пушкинском сквере» [10].

Примечательно, что Терская ЧК расположилась во Владикавказе в здании на углу Лорис-Меликовской и Воронцовской улиц, непосредственно примыкавшем к этому скверу. Кроме того, в 1903 г. на Тифлисской улице была открыта Пушкинская начальная приходская школа (Третье мужское училище), над входом которой был установлен бюст поэта. Решение о ее открытии было принято также в канун 100-летия со дня рождения поэта.

Стихи А. С. Пушкина откровенно перефразировались пролетарскими поэтами города в их революционной риторике, в частности, Хаджи Муратом Мугуевым (25.04.20):

> Пусть мы погибнем, в этом счастье,
> на смерть идем мы, как на пир,
> Ведь на обломках самовластья
> Родился пролетарский мир… [21]

На одном из первых концертов-митингов, устроенном во Владикавказе для красноармейцев 20.04.20, местный поэт и писатель К. А. Гатуев произнес речь, пафос которой заключался в том, что Пушкин воплощал собой наследие старой культуры, и его надо отвоевать у эксплуататоров:

> «Освобождение искусства <...> Захватывая материальные плоды побед человеческого разума, капиталисты захватывали в свои руки и плоды его духовных побед — литературу, живопись, театр, архитектуру, музыку, все, что мы называем искусством <...> Своими они сделали Пушкина, Лермонтова, Брюсова и даже нашего пролетарского поэта Горького <...> Отныне искусство делается достоянием всех трудящихся <...>» [15].

Здесь уместно дать справку о личности К. А. Гатуева. Дзахо (Константин Алексеевич) Гатуев (1892–1938) — осетинский писатель, историк Северного Кавказа, революционный и общественный деятель, потомственный интеллигент, сын священника и осетинского просветителя А. Г. Гатуева. Наибольшей известностью пользуется его книга о чеченском абреке З. Гушмазукаеве «Зелимхан», впервые изданная в 1926 г. Репрессирован в 1937 г. и расстрелян в 1938 г.

К классическому наследию К. А. Гатуев обращался неоднократно: «Т. Гатуев в своей речи подчеркнул громадную роль искусства в нынешнем пролетарском движении, сравнив искусство с тем певцом, которого греки послали к осаждавшим Трою отрядам и который должен был звать героев к новым подвигам. Таково пролетарское искусство, которое, по утверждении внеклассового общества, должно стать всечеловеческим» [6].

Тем самым диспуты о литературной классике, прежде всего о Пушкине, должны были расставить точки над «i» в идеологической позиции красной власти. Объявления по поводу пушкинского диспута появлялись в газете «Коммунист»:

> «Сегодня, 13 июня, цехом Поэтов и Терроста в “Доме артиста” (б. летний театр в городском саду) устраивается второй вечер пролетарского творчества <...> 2) Доклад о творчестве Пушкина (творчество Пушкина с революционной точки зрения). 3) Прения. В литературной беседе принимают участие т. т. Астахов, Гамза и Этингоф <...>» [13].

Или:

> «Во вторник, 22-го июня, в “Доме артиста” (Городской сад, б. летний театр) цехом поэтов и Терррроста устраивается очередной третий вечер творчества <...> Во 2 отд. доклад тов. Астахова: “Пушкин и его творчество с революционной точки зрения”. Содокладчики т. т. Гамза и Этингоф <...>» [17]

Третий вечер, посвященный Пушкину, был сначала назначен на 29.06.20: «Оппоненты о творчестве Пушкина. В литагите Терроста принимается запись оппонентов по докладу т. т. Астахова и Гамза о творчестве Пушкина. Прения по докладу будут в 5-м вечере творчества, имеющем быть во вторник 29 июня» [20].

«Сегодня в 9 часов вечера в “Доме артиста” пятый вечер творчества. Оппонентом о Пушкине выступает литератор Булгаков» [22].

Затем вечер был перенесен на 01.07.20:

> «Сегодня в 9 часов вечера в “Доме артиста” Терроста и цехом поэтов устраивается литературный диспут. В программе — прения по докладу “Пушкин и его творчество с революционной точки зрения”. Принимают участие т. Астахов (докладчик), т. Булгаков, Беме (оппоненты) и др.» [9].

Состоялся вечер только 03.07.20 и в другом помещении:

> «Сегодня в 9 часов вечера в б. кинем. “Гигант” состоится литературный диспут по докладу “Пушкин и его творчество с революционной точки зрения”. В прениях принимают участие т. Астахов (докладчик), Булгаков, Беме (оппоненты) и др.» [23].

Большая часть этих объявлений хорошо известна, они публиковались Г. С. Файманом. Однако булгаковеды, кажется, не обращали внимания на присутствие в них имени Б. Е. Этингофа. В анонсах о третьем вечере эта фамилия уже не значилась, т. е. и присутствие его не планировалось [9; 14; 20; 22;

23]. Возможно, он был занят и раньше. В последние июньские дни проходил съезд заведующих отделами народного образования, а затем он отбыл в командировку по области. Одно удостоверение для поездки «по делам службы» датируется 25.06.20 [46]. Второе, более подробное, выдано 28.06.20:

> «Дано сие заведывающему областным отделом народного образования Терского обревкома Б. Е. Этингоф в том, что он командируется со своими инструкторами по всем округам Терской области. Всем окружным и местным ревкомам предлагается оказывать ему полное содействие, предоставляя в его распоряжение перевозочные средства и все необходимое по его требованию. Вагон, находящийся в его распоряжении, не подлежит отчуждению и должен быть прицепляем вне очереди по его требованию. Тов. Этингоф разрешается пользоваться прямым проводом внеочередной подачи телеграмм <...>» [46].

Еще одно удостоверение, выданное в тот же день, свидетельствует, что он командируется «по всем городам области по его усмотрению» [46].

Дальше появлялись сообщения в газете «Коммунист»: «2 июля. Поездка т. Этингофа. Заведующий отделом народного образования т. Этингоф выехал с несколькими работниками об. Отдела наробраза для ознакомления с работами отделов на местах и инструктирования их в дальнейшей работе» [14].

> «7 июля. Поездка т. Этингофа. Заведующий отделом наробраза т. Этингоф прислал из Моздока телеграмму, в которой просит прислать труппу для разъездов по области и постановки спектаклей в удаленных от городов селениях и аулах. Т. Этингоф предполагает присоединиться с труппой к агитпоезду» [26].

Командировка продолжалась вплоть до 18.07.20: «Возвратившись сего числа из служебной поездки по области, вступил в исполнение своих обязанностей. Ивану Тимофеевичу Повсянко предлагаю вступить в исполнение прямых своих обязанностей. Заведывающий Отнаробразом Обревкома Этингоф» [16].

Два первых заседания пушкинского диспута проходили в Летнем театре в городском парке Трек. Это также имело прямое отношение к деятельности Б. Е. Этингофа во Владикавказе: еще в 1918 г. он периодически реквизировал Трек для мероприятий наробраза. А в 1920 г. не только Летний театр, но и весь Трек полностью переходит в ведение наробраза и получает соответствующее название:

> «Приказ № 1621 апреля 1920 г. <...> § 1. Согласно распоряжению Председателя владикавказского ревкома т. Мордовцева, сад владикавказского спортивного общества “Трек” переходит в ведение подотдела дошкольного воспитания с переименованием его в Сад отдела народного образования ревкома <...> § 3 Товарищ Соколов Тихон Александрович назначается заведующим садом отдела народного образования ревкома с 20-го апреля <...> Заведующий отделом Этингоф <...>» [30].

> «На Треке каждый день от 6 до 8 ч. вечера будет играть симфонический оркестр подотдела искусств» [18].

Летний театр в Треке, превращенный в Дом артиста, не сохранился.

Последнее, третье, и решающее заседание пушкинского диспута происходило на Александровском проспекте в кинотеатре «Гигант», преобразованном в оперный театр, это помещение использовалось и для многих мероприятий, в которых принимал участие М. А. Булгаков. Здание сохранилось до наших дней.

Доклад Г. А. Астахова на первом вечере диспута, опубликованный заблаговременно, 10.06.20, ставил своей целью прояснить идеологическую и классовую позицию по отношению к Пушкину и доказать реакционность классика и его ненужность пролетарской культуре:

> «Классовый характер русской литературы XIX в. <...> Наши враги цепляются за обломки разрушенного корабля. Они пытаются теперь доказать внеклассовость искусства <...> помещичий дух, дух царизма, которым пропитаны <…> произведения Пушкина и его школы, которых наши либералы любят выставлять революционерами <…> Появилась категория встревоженных помещиков, которые пытались давать народу благие советы. К их числу принадлежал Пушкин. Некоторые простаки заподозрили его в революционности, но она сводилась лишь к желанию некоторых поблажек народу “по манию царя” <...> Старое искусство умерло <...> Нам остается лишь пожелать, чтобы всесокрушающий смерч революции как можно скорей потопил эти “обессмысленные щепки” отжившего мира и вынес на свет те необъятные силы, которые долгие века томились “на дне” под давящим гнетом феодализма <...> И мы со спокойным сердцем бросаем в революционный огонь его полное собрание сочинений, уповая на то, что если там есть крупинки золота, то они не сгорят в общем костре с хламом, а останутся» [11].

В «Белой гвардии» пророчество Булгакова о крушении Турбинского дома явно было отзвуком заключительного пассажа Г. А. Астахова: «<...> Капитанскую Дочку сожгут в печи…»

М. А. Булгаков был оппонентом Г. А. Астахова и выступал апологетом великого русского поэта. Кульминацией диспута было второе заседание в Треке 22.06.20, когда позиции обеих сторон уже были отчетливо обозначены. Некоторые новые детали, дающие представление о выступлении Булгакова содержатся в последней публикации романа «Столовая гора», в котором Астахов был основным прототипом героя Ю. Л. Слезкина, Авалова:

«Товарищ Авалов <...> доказал как дважды два четыре, что Пушкин отъявленный контрреволюционер. Достаточно того, что он был камер-юнкером! Все его произведения проникнуты затхлым духом крепостничества. Он типичный представитель своей среды <...> Все восхищены Алексеем Васильевичем — эти буржуазные барышни, учителя, члены рабиса <...> — Нет, вы только подумайте. Как он великолепно кончил, — раздается в темноте четкий актерский голос. — Он ударил в самую точку, крыть после этого было нечем. Он сказал: "В моей памяти запечатлелся навеки замечательный миг. Один из первых дней революции. Тысячные толпы двигались по улицам Москвы и над ними реяли красные знамена. И вот два людских потока столкнулись — один льющийся по Тверской, другой по Страстному бульвару. Они замедлили свой ход и остановились. Кто-то вскочил на подножье Пушкинского памятника и взмахнул алым полотнищем. Толпа замерла — над ней стоял, склонив обнаженную голову, лучезарный поэт — Пушкин, и мне послышались его чеканные, полные революционного подъема слова:

Товарищ, верь: взойдет она,
Заря пленительного счастья.
Россия вспрянет ото сна,
И на обломках самовластья
Напишут наши имена!".

Черт возьми! Разве можно лучше закончить свою речь! В самую точку, в самую точку! — А главное, не придерешься, — ехидно добавляет кто-то» [44, с. 35, 37].

Уже в день завершающего заседания диспута, а также и после него в газете «Коммунист» появились публикации, отразившие реакцию на выступления М. А. Булгакова и Б. Р. Беме, жестко выражавшие пролетарскую классовую идеологию [23]. Вероятно, такая пропаганда имела вполне конкретный смысл в связи с подготовкой выборов в местные Советы (до которых оставалось меньше месяца), и в связи с продолжающейся гражданской войной. 09.07.20 была опубликована статья «Несколько слов о союзе "Сорабис"», которая перекликается с пассажем Ю. Л. Слезкина, хотя диспут в ней прямо не упомянут:

«К великому сожалению, наша интеллигенция еще до сих пор не может смириться с действительностью нашего времени, выжидая кого-то, лавирует, как это делают так назыв. носители культуры — "Сорабис". Прикрываясь занавеской внеклассовой позиции искусства, они устраиваются при всякой обстановке будь это Деникинская власть или другая. Нам все равно, так обычно заявляют артисты и другие работники искусства <…> Приходится констатировать факт, что очень немногие из них сумели так быстро ориентироваться в окружающей их обстановке, огромное большинство этой категории работники стали на мертвой точке. Выжидая кого-то, в тиши бунтуя, они выносят какие-то туманные резолюции об отправке их, куда им выгоднее, но конечно не трудящимся <…> Наивные люди! Неужели вы думаете, что ваше маленькое правление или даже вы в целом сумеете вернуть былое прошлое, как это многим из вас хотелось бы. Ведь подумайте! Что в сравнении с могущественным правлением рабочих и крестьян великой Советской России ваше правление "букашка", которых рабочий под своим башмаком насчитывает сотнями. Как ни тяжело для вас, но вы должны твердо запомнить, что старому возврата нет!» [28]

Другая, хорошо известная, статья была напечатана на следующий день, она явилась прямым идеологическим и политическим ответом оппонентам Г. А. Астахова и Гамзы:

«Покушение с негодными средствами. Волк в овечьей шкуре. Русская буржуазия, не сумев убедить рабочих языком оружия, вынуждена попытаться завоевать их оружием языка; объективно такой попыткой использовать "легальные возможности" является выступление гг. Булгакова и Беме на диспуте о Пушкине. Казалось бы, что общего с революцией у покойного поэта и у этих господ. Однако именно они и именно Пушкина как революционера и явились защищать <...> буржуазии и ее идеологам есть, что замазывать. Понятно поэтому, почему гг. оппоненты не объяснили, как это могло случиться, что интернационалист и революционер Пушкин (уже не говоря о призыве к своим соплеменникам помочь восставшим против царя полякам), почему это он, не только не помолился Богу, чтобы он вооружил поляков, но даже не выразил пожеланий, чтобы поляки были освобождены от царя, ну хотя бы "по манию царя" же <...> Нет, господа хорошие что написано пером, — не вырубишь топором, и <…> не замазать того, что "революционер", воспевающий царских генералов, палачей, не нашел ни одного слова для призыва угнетенных против угнетателей. Пушкин имеет свою громадную историческую ценность и заслугу в русской литературе, и стремление людей выдавать этого в высшей степени умеренного человека за революционера <...> открывает только классовую природу защитников его революционности. Она только лишний раз подтверждает, что как бы ни были честны идеологи явно недобросовестного класса, они вынуждены для пропаганды своих идей, прибегать к недобросовестным приемам» [10].

В досье Г. А. Астахова, который был репрессирован в 1940 г. уже как крупный советский дипломат, подшиты строфы из стихотворения К. Юста о владикавказском цехе поэтов и пушкинском диспуте:

Громил Булгакова наш Цех со всею силой,
Свершилась наша казнь.
Сожжен лакейский Пушкин.
Пусть воет Слезкин.
Пусть скулит БеМе… [50, с. 413]

В. Шенталинский полагает, что «БеМе» относится к М. А. Булгакову, но оба апологета Пушкина на диспуте были обозначены как «Ни Бе, ни Ме» и автором приведенной статьи из газеты «Коммунист». Тем самым «БеМе» у К. Юста, скорее, могло

относиться именно к Б. Р. Беме, поскольку имя Булгакова упомянуто выше.

Ю. Л. Слезкин описал пушкинский диспут и в публицистическом письме по горячим следам событий:

> «Вообще, как это ни странно, Владикавказ весьма “футуристичен” во всех областях своей жизни. <...>Устраиваются диспуты, где поносится Пушкин как “буржуазный”, “контрреволюционный” писатель; цех пролетарских поэтов демонстрирует своих сочленов с произведениями, похожими на битый щебень <...> Молодой беллетрист М. Булгаков “имел гражданское мужество” выступить оппонентом, но на другой день в “Коммунисте” его обвинили чуть ли не в контрреволюционности <...> Видные “пролетарские поэты”, (среди которых, кстати, нет ни одного рабочего), если бы они знали, что теперь в самом центре Советской России о Пушкине и говорят, и пишут, но отнюдь не с такой резвостью мыслей» [42, с. 14; 43, с. 202–203].

По поводу «футуристичности» и пролетарской ориентации местных поэтов и самого Г. А. Астахова можно добавить следующее. В том же досье Астахова сохранилось его стихотворение под названием «ВЧК», посвященное тов. Петерсу и написанное в Москве в октябре 1918 г., он по памяти записал его уже в тюрьме:

> В ночной тиши среди Лубянки
> Через туман издалека
> Кровавым светом блещут склянки,
> Алеют буквы: ВЧК.
> В них сила сдержанного гнева,
> В них мощь раскованной души,
> В них жуть сурового напева:
> “В борьбе все средства хороши!”
> Чарует взор немая сила,
> Что льют три алых огонька,
> Что массы к битве вдохновила,
> Чем власть Советская крепка.
> К чему сомненья и тревога?
> К чему унынье и тоска?
> Когда горит спокойно, строго
> Кровавый вензель: ВЧК [1, с. 5; 45, с. 11; 50, с. 415–416].

Возможно, это стихотворение было конкретным импульсом для пассажа М. А. Булгакова из «Записок на манжетах»:

> «Косвенно входил смелый, с орлиным лицом и огромным револьвером на поясе. Он первый свое напоенное чернилами перо вонзил с размаху в сердце недорезанных, шлявшихся по старой памяти на трэк — в бывшее летнее собрание. Под неумолчный гул мутного Терека он проклял сирень и грянул:
> Довольно пели вам луну и чайку!
> Я вам спою чрезвычайку!!»
> Примечательно, что в газете «Кавказская коммуна» 14.07.20 появилось еще одно поэтическое сочинение аналогичного содержания без подписи:
>
> При советском же правительстве
> Рай настал для бедняка,
> А буржуи местожительство
> Получили … в ОБЧЕКА! [8]

До сих пор булгаковеды не проявляли интереса к личности Гамзы, принимавшего участие в диспуте о А. С. Пушкине. Гамза — уполномоченный Военно-революционного совета X-й армии [34; 35; 36]. Назначение во Владикавказ он получил в начале мая:

> «Уполномоченному Реввоенсовета X тов. Гамза. Армавир 3 мая 1920 г. Предлагаем немедленно по окончании съезда прибыть Реввоенсовет 10 г. Владикавказ для получения ответственного назначения точка» [38].

Назначен Гамза был 05.06.20 сначала заместителем начальника политотдела или политического комиссара (поарма) X Терской армии:

> «Прошу вашего заключения: не встречается ли препятствий назначению поармом Соколова Николая, помощником Гамза <...>» [37].

Затем он упоминается как поарм:

> «Считаю, что Гамза как человек, хорошо знакомый с местными условиями, пользующийся здесь популярностью и обладающий более солидным марксистским багажом <...> явится более подходящим кандидатом на должность начпоарма 10» [40].

Однако уже 21.06.20 была назначена комиссия по проверке дел политотдела, Гамза все еще назван начальником, но дела без отстранения его от должности принимал следующий кандидат [39]. Политотдел X армии официально просуществовал вплоть до начала июля:

> «Секретно. Приказ войскам Кавказского фронта. 27 июня 1920 года. § 1. Политотдел 10 расформировать с 1 июля 1920 года <...> § 3. Ликвидационной комиссии закончить свои работы 3 июля» [41].

Гамза многократно выступал на митингах и вечерах пролетарского творчества, которые превратились в цикл. Примечательно, что в объявлениях о первом вечере, который состоялся 06.06.20, дважды сообщалось, что докладчиком будет Б. Е. Этингоф, но в действительности состоялось выступление Гамзы:

> «В воскресенье во 2-м Советском оперном театре (бывш. Гигант) состоится первый вечер пролетарского творчества. Вступительные слова: 1)“О пролетарском творчестве” скажет тов. Этингоф и 2)“О буржуазном творчестве” скажет тов. Астахов» [24].
>
> «В воскресенье во 2-м Советском театре состоялся вечер пролетарских поэтов, устроенный Терск. Отд. Кавроста <...> С докладом “О буржуазном творчестве” выступил т. Астахов, доклад которого мы приводим особо. После этого выступает экспромтом т. Гамза. Основным тезисом доклада т.

> Гамзы является также известная фраза Карла Маркса “бытие определяет сознание”. И исходя из этого положения, тов. Гамза обрисовывает все последовательные этапы, которые прошло искусство, начиная от фараоновских времен, когда пирамиды, выстроенные в Египте, указывали на твердую несокрушимую власть фараонов, угнетавших своей силой необъятную землю, и до наших современников, когда русское искусство стало изживать себя <...> Революция пришла, сметая на пути все старое, изжитое и сгнившее» [11].

> «Пролетарское искусство. Лекция о футуризме. Сегодня в 9 часов вечера в клубе имени Свердлова (Лорис-Меликовская, № 29) состоится лекция замначпоарма Х тов. Гамза на тему: “футуризм”» [12].

22.05.20 Б. Е. Этингоф издал приказ о проведении в Треке мероприятий с участием армейского политотдела:

> «Приказ № 90 § 3 Сад “Трек” один раз в неделю предоставляется для бесплатных концертов-митингов, организуемых совместно с силами Ревкома и Политического отдела 10-й армии. Этингоф <...>» [29]

Это означает, что армейский политотдел и лично политический комиссар или его зам. играли в области весьма значительную роль в условиях гражданской войны, а наробраз Терского областного ревкома и его зав. Б. Е. Этингоф не только должны были с ним считаться, но и зависели от него. Выше говорилось, что представители этого политотдела входили и в издательскую коллегию. Как мы видели, к ноябрю политотдел добился подчинения наробраза. Тем самым классовая и политическая направленность пушкинского диспута, вероятно, была продиктована не столько молодым поэтом Г. А. Астаховым, уже отстраненным от газеты «Коммунист», сколько именно Гамзой. Активность армейского политотдела во Владикавказе отразилась и в творчестве местных поэтов, у Л. Беридзе в том же стихотворении «Исполкомы, Че-ка…» читаем:

> Среди площади Кино-Поарма
> Собирает желающих всех,
> Однотонная прежде казарма
> Тоже верит в улыбки и смех…

Б. Е. Этингоф по своим собственным взглядам не имел никакого отношения к ниспровергателям классики. По свидетельству Н. Б. Этингоф, «как я теперь понимаю, у моего отца были консервативные взгляды, как в изобразительном, так и в театральном искусстве… Нечего говорить о всяких левых художниках, типа Татлина или Малевича, их он считал, чуть ли не шарлатанами. И в театре, любя Художественный и отдавая должное Малому <...> он не переносил Мейерхольда <...>» [52, с. 99].

Вынужденно связанный с антиклассической пролеткультовской пропагандой и футуристами, несомненно, он сочувствовал Булгакову, поэтому и допустил его выступление на диспуте. Однако точка зрения Булгакова противостояла не просто конкретным выступавшим оппонентам, но идеологической и политической позиции, последовательно внедрявшейся властью, не только гражданской, но и армейской.

Как помним, Слезкин и Булгаков поочередно были уволены из подотдела искусств, заведование которым было поручено Г. С. Евангулову [3, с. 96, 136, прим. 23]. Известный документ от 28.05.20 с просьбой прислать списки осетин, желающих заниматься в драматической студии, направленный в Осетинский отдел наробраза, подписан улгаковым «За заведывающий Под. Отделом искусств», причем «За» написано от руки самим Булгаковым, как и пометка «В. Срочно» [49]. Можно было бы предполагать, что Булгаков временно заменил отсутствующего по каким-то причинам Слезкина, однако уже 31.05.20 повторное обращение в тот же Осетинский отдел наробраза в качестве зав. подотделом искусств подписал Г. С. Евангулов [49]. В газете «Коммунист» от 10 и 11.06.20 Г. С. Евангулов упомянут в том же качестве [11]. В списке ответственных работников наробраза от 12.06.20 Г. С. Евангулов также значится заведующим подотделом искусств, М. А. Булгаков — заведующим театральной секцией, а Ю. Л. Слезкин больше не упомянут [47].

В «Записках на манжетах» читаем: «Что это за проклятый город Тифлис! Второй приехал! В бронзовом воротничке <...> Беллетриста Слезкина выгнали к черту. Несмотря на то, что у него всероссийское имя и беременная жена. А этот сел на его место. Вот тебе и изо, мизо…»

Сын Ю. Л. Слезкина, Лев Юрьевич, родился 17.06.20. Это значит, что Ю. Л. Слезкина уволили раньше, судя по документам, подписанным Булгаковым и Евангуловым, уже в конце мая. Ю. Л. Слезкин в своем романе отмечает: «Завподотделом <...> — армянин, поэт, приехавший из Тифлиса, друг Завобнаробразом<...>» [44, с. 31].

Впоследствии Ю. Л. Слезкин писал в своем дневнике об отношении М. А. Булгакова уже в Москве к обладателю бронзового воротничка — Г. С. Евангулову: «Вспоминал Кавказ со скрежетом зубовным, ненавидел Евангулова» [31].

Поскольку Этингоф долго жил и работал в Тифлисе в качестве журналиста, вполне правдоподобно, что Евангулов был его протеже. Евангулов принадлежал к той же поэтической среде Тифлиса, в которой вращался и С. М. Городецкий, связанный с Б. Е. Этингофом с дореволюционных времен. Этингоф был хорошо знаком с литераторами и поэтами, жившими в Тифлисе или приезжавшими туда, что подтверждается и его ремаркой в адрес молодого О. Э. Мандельштама, которую вспоминает Н. Б. Этингоф: «О Мандельштаме в Тифлисе говорят: “поэт”, — такой кривляка! Правда, стихотворение написал симпатичное: “Мне Тифлис горбатый снится…”»

Назначение Г. С. Евангулова совпало с обновлением владикавказских кадров, осуществленным

благодаря коммунистам из Тифлиса. Как отмечает Н. Ф. Бугай, «в июне 1920 года Терский областной ревком, окружные советские и партийные органы были пополнены группой коммунистов, прибывших из Грузии, что в известной степени облегчало положение с кадрами в области. На Терек прибыло 33 коммуниста, занявшие ответственные посты в советских учреждениях» [2, с. 49].

В частности, среди прибывших грузинских коммунистов в списке от 09.06.20 значится Л. Думбадзе, старый товарищ Б. Е. Этингофа [48]. Однако деятельность Ю. Л. Слезкина в рамках подотдела не прекратилась: уже 24.07.20 в «Коммунисте» появилось объявление, где сообщается:

«Открыта и уже приступает к занятиям народная драматическая студия. В состав преподавателей приглашены <...> Слезкин (ист. иск.) и Г. Евангулов (ист. театра)» [19].

Увольнение Булгакова и Слезкина соответствовало идеологической ситуации: искоренению буржуазного элемента из подотдела и репрессиям против социально чуждых элементов, о чем говорится в романе Слезкина: «Подотдел не высказывает достаточной пролетарской твердости — таково непоколебимое мнение комячейки. — Нужно убрать буржуазный элемент и ввести железную дисциплину» [44, с. 31].

Булгаков, вероятно, был уволен вскоре после диспута о А. С. Пушкине. В «Записках на манжетах» читаем: «Все было хорошо. Все было отлично. И вот пропал из-за Пушкина, Александра Сергеевича, царствие ему небесное!..»

Ю. Л. Слезкин имел в виду Г. С. Евангулова в эпизоде, где Авалов говорит Алексею Васильевичу о его увольнении. Значит, на него же писатель возлагает и ответственность за это увольнение: «Они дураки, они ничего не понимают. Этот армянский поэт и его публика <...> Ваш зав. испугался — отсюда ваше увольнение. Он дурак» [44, с. 54].

Возможно, что Булгаков не случайно назван «бывшим литератором» в статье о пушкинском диспуте в газете «Коммунист» от 03.07.20. В этой формулировке могло содержаться указание на уже готовое решение о его увольнении. Писатель снова болел после диспута, о чем сообщал в письме к К. П. Булгакову от 01.02.21: «Потом летом опять хворал» [5, с. 272].

Политика, результатом которой явились эти увольнения, имела вполне определенные причины. Вместе с тем, будучи уволены из подотдела, и Ю. Л. Слезкин, и М. А. Булгаков продолжали выступать на его литературных вечерах и принимать участие в других мероприятиях. В частности, сохранилась афиша вечера, состоявшего 25.08.20, на котором выступали и Ю. Л. Слезкин, и М. А. Булгаков:

> «Подотдел искусств, 2-й Советский театр “Гигант” среду 25 августа Живого журнала искусства и литературы “Карусель” (Выход № 1-го). Содержание:
>
> От редакции — скажет Г. Евангулов
>
> Беллетристика “Фонарь в переулке” — рассказ Юрия Слезкина.
>
> Стихи — К. Гатуева, Г. Евангулова, Рюрика Ивнева и Н. Щуклина
>
> Статьи Литературные итоги М. Булгакова
>
> Библиография Новая книга Маяковского — Г. Евангулов
>
> Хроника искусств — М. Булгакова
>
> Редакционная коллегия Г. Евангулов, Ю. Слезкин, Г. Щуклин, выпускающий номер И. Казаров
>
> Начало в 9½ часов вечера.
>
> Билеты в кассе театра» [4].

Будучи зав. Наробраза Терского ревкома, членом редколлегии газеты «Коммунист» и издательской коллегии, а также назначенным Уполномоченным коллегии Наркомпроса на Кавказе (?), Б. Е. Этингоф не мог оградить сотрудников подотдела искусств ни от газетной компании провинциальных пролеткультовцев, ни от жесткого идеологического прессинга, ни от увольнений. Власть Этингофа во Владикавказе была ограничена и кратковременна.

М. А. Булгаков к тому же, по-видимому, был уволен в июле, когда Б. Е. Этингоф был в командировке по области. Вернувшись во Владикавказ 18.07.20, он был занят участием в областной конференции РКП (б) 25.07.20, затем подготовкой съезда Советов, его проведением, а сразу после закрытия съезда покинул город — спешил в Москву. Б. Е. Этингоф не смог противостоять давлению армейских чинов и нежеланию гражданской власти отвечать за бывших белогвардейцев, работавших в штате Наробраза. Однако в любом случае не только на Г. С. Евангулове, но и на нем как на зав. Наробразом лежала ответственность за увольнение М. А. Булгакова, отстаивавшего ценность пушкинского наследия. Возможно, что Б. Е. Этингоф не проявил достаточной смелости и твердости в борьбе за него. Надо полагать, что с точки зрения Булгакова он в некотором роде «умыл руки» в этой ситуации.

Таким образом, М. А. Булгаков и Б. Е. Этингоф, по-видимому, познакомились во Владикавказе в начале апреля (?) 1920 г., Б. Е. Этингоф был непосредственным начальником писателя в отделе народного образования Терского ревкома, сотрудничество их продлилось недолго: с апреля по июль 1920 г. Это достоверно, документировано и не вызывает сомнений.

Литература

1. Алая нефть: сборник стихов. Г. Астахов, С. Городецкий, М. Запрудный, А. Крученых, К. Юст. Баку: Азцентропечать, 1920. 48 с.
2. Бугай Н. Ф. Ревкомы в национальных округах Северного Кавказа (1919–1920) / под ред. [и с предисл.] Х. И. Хутуева; Кабард. — Балкар. ин-т истории, филологии и философии;

Кабард. — Балкар. ин-т истории, филологии и экономики при Совете Министров КБАССР. Нальчик: Эльбрус, 1977. 156 с.
3. Гиреев Д. Михаил Булгаков на берегах Терека. Документальная повесть. Орджоникидзе: Ир, 1980. С. 60.
4. ГЛМ, ф. 372, оп. 1, д. 374. Фотокопия. Оригинал в НИОР РГБ.
5. Земская Е. А. Михаил Булгаков и его родные: Семейный портрет. М.: Языки славянской культуры, 2004. 360 с.
6. Известия… 1920. 3 апреля, № 9.
7. Кавказская коммуна. 1920. 10 июля, № 73.
8. Кавказская коммуна. 1920. 14 июля, № 76.
9. Коммунист. 1920. 1 июля, № 70.
10. Коммунист. 1920. 10 июля, № 78.
11. Коммунист. 1920. 10 июня, № 52.
12. Коммунист. 1920. 11 июня, № 53.
13. Коммунист. 1920. 13 июня, № 55.
14. Коммунист. 1920. 2 июля, № 71.
15. Коммунист. 1920. 20 апреля, № 10.
16. Коммунист. 1920. 20 июля, № 86.
17. Коммунист. 1920. 20 июня, № 62.
18. Коммунист. 1920. 21 мая, № 36.
19. Коммунист. 1920. 24 июля, № 90.
20. Коммунист. 1920. 24 июня, № 66.
21. Коммунист. 1920. 25 апреля, № 15.
22. Коммунист. 1920. 29 июня, № 68.
23. Коммунист. 1920. 3 июля, № 72.
24. Коммунист. 1920. 3 июня, № 46.
25. Коммунист. 1920. 6 июня, № 49.
26. Коммунист. 1920. 7 июля, № 75.
27. Коммунист. 1920. 8 июня, № 50.
28. Коммунист. 1920. 9 июля, № 77.
29. Листок приказов. 1920. 29 июня, № 14.
30. Листок приказов. 1920. 30 апреля, № 4.
31. НИОР РГБ, ф. 801, к. 1, ед. 2, л. 30.
32. РГАСПИ, ф. 124, оп. 1, д. 2223, л. 3–4.
33. РГАСПИ, ф. 589, оп. 1, д. 14274, т. 1, л. 44, 46.
34. РГВА, ф. 193, оп. 2, д. 79, л. 5–6;
35. РГВА, ф. 193, оп. 5, д. 23, л. 484, 488, 495;
36. РГВА, ф. 193, оп. 5, д. 23, л. 579, 580 об., 581 об., 583.
37. РГВА, ф. 193, оп. 5, д. 23, л. 6.
38. РГВА, ф. 193, оп. 5, д. 23, л. 665.
39. РГВА, ф. 193, оп. 5, д. 24, л. 150.
40. РГВА, ф. 193, оп. 5, д. 24, л. 5.
41. РГВА, ф. 193, оп. 5, д. 31, л. 14.
42. Слезкин Ю. Литература в провинции // Вестник литературы. 1921. № 1 (25). С. 13–14.
43. Слезкин Ю. Письмо из Владикавказа / публикация Ст. Никоненко // Дарьял. 2006. № 5. С. 202–203.
44. Слезкин Ю. Л. Столовая гора: повесть о многих изгнанниках / предислов. и публ. Ст. Никоненко // Дарьял. 2005. № 3(–5).
45. Файман Г. Лубянка и Михаил Булгаков // Русская мысль. 1995. 25–31 мая, 1–7 июня.
46. ЦГАРСОА, фр. 36, оп. 1, д. 100 (72), л. 80; л. 91; л. 92.
47. ЦГАРСОА, фр. 36, оп. 1, д. 76, л. 86.
48. ЦГАРСОА, фр. 39, оп. 1, д. 7, л. 45 об., 46 об.
49. ЦГАРСОА, фр. 49, оп. 1, д. 423, л. 81, 83.
50. Шенталинский В. Донос на Сократа: документальные повести. М.: Прогресс-Плеяда, 2011. 622 с.
51. Этингоф Б. Е. Автобиография. РГАСПИ, ф. 124, оп. 1, д. 2223, л. 7–8.
52. Этингоф Н. Б. Отец — Борис Евгеньевич Этингоф (1886–1958). Архив Е. Б. Этингофа.

DOI 10.25991/AE.2019.61.70.015
УДК 82–32

О. Е. Этингоф
Этингоф Ольга Евгеньевна — доктор искусствоведения, главный научный сотрудник НИИ теории и истории изобразительных искусств при Российской Академии художеств, etinhof@mail.ru

«ПАСХАЛЬНЫЙ» СЮЖЕТ 1920-ГО ГОДА (СПАСЕНИЕ М. А. БУЛГАКОВА И Ю. Л. СЛЕЗКИНА)*

В статье рассматривается владикавказский период М. А. Булгакова и характер его взаимоотношений с Б. Е. Этингофом. Автор статьи подробно останавливается на событиях 1920 года, времени, когда Булгаков находился на Кавказе и некоторое время сотрудничал в газете «Кавказ», по характеру деятельности тесно общался с писателем Ю. Л. Слезкиным. Автор работы детально проясняет обстоятельства ареста и спасения Булгакова и Слезкина, произошедшего благодаря Б. Е. Этингофу.
Ключевые слова: М. А. Булгаков, Ю. Л. Слезкин, Б. Е. Этингоф, «пасхальный сюжет», владикавказский период.

O. E. Etingof
"EASTER PLOT" OF 1920 (SALVATION OF M.A. BULGAKOV AND L.Y. SLEZKIN)

The article considers the Vladikavkaz period of M. A. Bulgakov and the nature of his relationship with B. E. Etingof. The author of the article dwells in detail on the events of 1920, the time when Bulgakov was in the Caucasus and for some time collaborated in the newspaper "Caucasus", by the nature of his activities he closely communicated with the writer Y. L. Slezkin. The author of the work clarifies in detail the circumstances of the arrest and rescue of Bulgakov and Slezkin, which occurred thanks to B. E. Etingof.
Keywords: M. A. Bulgakov, Y. L. Slezkin, B. E. Etingof, "Easter plot", Vladikavkaz period.

Задача настоящей статьи прокомментировать взаимоотношения М. А. Булгакова с Б. Е. Этингофом владикавказского периода, используя мемуары его родственников (в том числе Е. Ф. Никитиной) и литературные произведения, учитывая контекст общей политической ситуации в Терской области весны и лета 1920 г.

Вначале обратимся к мемуарам. Вот, что вспоминает Е. Б. Этингоф:

> «Твердо помню слова отца, сказанные не без гордости: "Во Владикавказе я спас М. А. Булгакова". Я слышал их неоднократно в 1930–40-е годы. Приблизительно помню рассказ об обстоятельствах самого спасения. Отец приехал во Владикавказ в апреле (?) 1920 г., после ухода деникинцев, когда город уже был занят красными. Ему как члену ревкома и зав. Наробраза доложили, что в городе обнаружен бывший белый офицер (не врач, но именно офицер), да еще с чемоданом рукописей, и спросили, что с ним делать. Кажется, при этом упоминалось, что тот был болен тифом. Отец встретился с ним. Поговорив с "офицером", он убедился, что это интеллигентный человек, стремящийся заниматься литературным трудом, не замышляющий ничего плохого против красных, и распорядился не трогать его. Это важно постольку, поскольку белых тогда, как я понимаю, арестовывали и расстреливали. Я не помню, чтобы отец упоминал в связи с М. А. Булгаковым писателя Ю. Л. Слезкина, а также тот факт, что они оба работали под его началом во Владикавказе» [56].

Э.Л. и Р. И. Бобровы вспоминали о рассказе Б. Е. Этингофа спустя 53 года в августе 2007 г., однако в их пересказе содержатся конкретные и важные детали:

> «В 1950-х гг. Е. Ф. Никитина организовала на своей даче в Гудауте литературные вечера, подобные московским субботникам, собирая местную интеллигенцию — врачей, учителей. В октябре 1954 г. в присутствии многочисленных гостей Е. Ф. Никитиной Б. Е. Этингоф рассказывал там об обстоятельствах владикавказского эпизода. Ему доложили, что в городе обнаружено "белогвардейское гнездо", все участники которого арестованы местной ЧК и сидят в тюрьме (?). При этом Б. Е. Этингофу сообщили, что один (?) из задержанных имеет отношение к литературному труду. Затем к нему на допрос привели этого человека, который и оказался М. А. Булгаковым. Они поговорили, М. А. Булгаков рассказал о том, что бежал из Киева, что у Деникина в боевых действиях участия не принимал, а был лишь врачом, и что интересы его ко времени весны 1920 г. сосредоточены уже в сфере литературной деятельности. В ходе беседы Б. Е. Этингоф убедился в его обширных познаниях, касающихся русской (?) литературы, и велел освободить» [56].

Сохранилось также переложение рассказа Б. Е. Этингофа о том же эпизоде еще в одной версии Е. Ф. Никитиной — в машинописной записи ее лекции о Булгакове от 10.01.69. Этот рассказ гораздо более подробный и, как представляется, более до-

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

Copyright © 2019

стоверный, чем версия, опубликованная М. О. Чудаковой со слов журналиста В. М. Захарова. 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 рассказом 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 1950-х гг. Возможно, Э.Л. и Р. И. Бобровы описали аналогичный или даже тот самый вечер.

> «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. 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» [9].

Н. Б. Этингоф добавляет:

> «Перебирая свои детские воспоминания, я пришла к выводу, что когда в 20-м году отец был заведующим отделом народного просвещения во Владикавказе, он не мог не встретиться с Булгаковым <...> Отец заметил его, оценил талантливого человека и защитил от доносчиков, опознавших “белого офицера”» [55].

Тем не менее, спустя более трех месяцев после апрельских событий, 14.07.20, в белой газете «Великая Россия» появилось известие о расстреле Ю. Л. Слезкина:

> «Газеты принесли печальное известие: во Владикавказе расстрелян за службу в осведомительном отделении беллетрист Ю. Слезкин. Здесь, на юге, это имя, пожалуй, мало что скажет читающей публике, но у нас в далеком Петрограде имя это было достаточно известно. Еще совсем молодой, лет тридцати, красивый, жизнерадостный Юрий Львович Слезкин занимал не последнее место в среде современных писателей. Незадолго до большевизма он начал издавать (будто бы предчувствуя гибель свою) полное собрание своих сочинений… Трудно представить себе <...> что он расстрелян <...> Мир праху твоему. Пусть там за гробом снится тебе Великий Петроград и не мучают светлую душу твою кошмары последних лет» [4].

На следующий день, 15.07.20, в журнале «Жизнь» сообщалось: «Юрий Слезкин, молодой, пылкий, талантливый, погиб от пули владикавказской чрезвычайки» [15].

18.07.20 в газете «Голос России» о Слезкине появился некролог под названием «Голос друга», написанный А. М. Дроздовым, который сотрудничал

до этого в Осваге [12]. В ноябре 1920 г. в журнале «Книга и революция» появилось сообщение о смерти ученых и писателей, среди которых был упомянут и Слезкин [22]. В январе 1921 г. А. С. Ященко опубликовал сведения о Слезкине:

> «Относительно дальнейшей судьбы его одна газета сообщала, что он был расстрелян во Владикавказе большевиками за службу в деникинском отделе пропаганды. По другим сведениям он состоит членом одной из просветительских секций "Пролеткульта" и комиссии по охране памятников искусств, сотрудничает в газете "Деревенская беднота", работает в "Союзе деятелей художественного слова" в Петрограде» [33].

07.02.21 С. А. Соколов (Кречетов) вскоре упрекал А. С. Ященко за эту информацию:

> «Вы, скажем, пишете о Юрии Слезкине, что, по одним слухам он расстрелян за работу в Деникинской пропаганде, а по другим, благополучно работает где-то в Пролеткульте. Что с ним в действительности, Вы не знаете. Хорошо, если он помер. Мертвому — все равно. А если он, кое-как замазав следы своей работы на Юге в Осваге, ухитрился уцелеть и кое-как приткнулся в Пролеткульте (как делает множество)? Большое он получит удовольствие, когда "Русская книга" приедет в Москву и его мигом притянут, куда следует, опираясь на сведения из журнала» [34].

Слух о гибели Слезкина продолжал распространяться, в 1921 г. в Берлине вышла книга писателя с предисловием А. М. Дроздова, повторявшим его некролог:

> «И о Слезкине приходится говорить как о мертвом — жизнь верна себе, ожаднели разверстые могилы. Газеты принесли слух, и слух этот подтвердился: Юрий Слезкин казнен большевиками на Кавказе в 1920 г., в период марта, апреля или мая месяцев, непосредственно вслед за падением власти генерала Деникина на юге России. Жизнь прервалась всего на 34-м году…» [13, с. 89, прим.18].

В 1922 г. Р. Б. Гуль в записке, адресованной А. С. Ященко писал: «Слезкин, только что выпущенный из Чеки, голодает» [34, с. 84].

Некоторые отголоски ареста Слезкина во Владикавказе содержатся в мемуарах его сына, Льва Юрьевича:

> «22 марта 1920 г. Владикавказ заняли красные. Отца допрашивали, но отпустили с миром <…> Их [денег] хватило ненадолго, — отвечала мать. — Ушли на пропитание, на одежду, на вызволение Юрия из рук белой контрразведки и ЧК. На долгом пути от Чернигова до Владикавказа и от Владикавказа до Полтавы его то и дело подвергали аресту, отводили в комендатуру, а то и прямо в тюрьму. Я умоляла, спорила, очаровывала и подкупала красных и белых» [36, с. 25–27].

Сам Слезкин в печати опровергал известия о своем расстреле шутливо и всерьез в 1920 и в 1921 гг.: «Слух о моей смерти, несомненно, преувеличен: я сегодня жив, что, конечно, не дает мне возможности поручиться за завтрашний день» [38, с. 16].

Эти многочисленные публикации служат подтверждением ареста Слезкина (вероятно, также и Булгакова) и их обвинения в сотрудничестве с Осваго́м. Литературного имени у М. А. Булгакова еще не было, естественно, что упомянут только Слезкин. Е. Ф. Никитина назвала Осваг неким литературным печатным органом, в то время как это было Осведомительное агентство при главкоме Добровольческой армии, с февраля 1919 г. входившее также в состав отдела пропаганды той же армии. Напомним, что к лету 1920 г. Слезкин, кажется, действительно был уже уволен из подотдела искусств, в Терской области активно действовало ЧК X-й армии, и резкое осуждение получило выступление апологетов А. С. Пушкина на владикавказском диспуте. Вероятно, именно обвинение в связях с Освагом и было главным основанием для последовательного увольнения обоих писателей из состава наробраза.

Попытаемся прокомментировать и верифицировать все приведенные мемуары. В этом контексте для подтверждения ареста и спасения Булгакова Б. Е. Этингофом правомерно и плодотворно попытаться найти реальную подоплеку и в автобиографической прозе самого Булгакова, в романе Слезкина и поэме Г. С. Евангулова.

У М. О. Чудаковой читаем:

> «<...> Тщательно скрывая в первые московские годы свое недавнее прошлое, опуская или "переодевая" эти годы в автобиографиях <...> Булгаков щедро открывает их в своих художественных текстах — только об этом прошлом и пишет, воссоздавая его снова и снова! Внутреннее литературное устремление оказывается сильнее любых поведенческих благоразумных соображений» [54, с. 225].

> «<...> Роман Слезкина может служить своеобразным источником, помогающим восстановить облик Булгакова 1920–1921 годов. <...> Не литературными средствами, и скорее с бытовой обнаженностью фиксируются черты, по-видимому, немаловажные в складе личности Булгакова <...>» [54, с. 138–139].

Заметим, что, если верить Е. Ф. Никитиной, в романе Слезкина отразился и его собственный печальный опыт владикавказской жизни. Детали, перекликающиеся с рассказом Б. Е. Этингофа, мы находим в воспоминаниях первой жены Булгакова. Т. Н. Лаппа рассказывала, что, еще уезжая из Киева во Владикавказ, писатель уже брал с собой какие-то рукописи: «Было немного рукописей, но это он сам укладывал <…> Это он мне не показывал. Он всегда скрывал» [31, с. 72–73].

Аналогичные упоминания встречаются и в «Необыкновенных приключениях доктора» Булгакова, которые начинаются с описания чемодана врача-литератора, где хранятся его записки, а затем писатель вновь упоминает записную книжку:

> «Как бы там ни было, чемодан, содержавший в себе 3 ночных сорочки, бритвенную кисточку, карманную рецептуру доктора Рабова (изд. 1916 г.), две пары носков, фотографию профессора Мечникова, окаменевшую французскую булку, роман “Марья Лусьева за границей”, 6 порошков пирамидона по 0,3 и записную книжку доктора, попал в руки его сестры <...> Что же буду записывать в книжечку до последнего. Это интересно. <...> Интересно, кому достанется моя записная книжка? Так никто и не прочтет!» [1, т. 1, с. 163, 172–173].

Подобное упоминание встречаем и у Слезкина: «Алексей Васильевич <...> хотел, наконец, сесть за письменный стол, перелистать свои записные книжки <...>» [40, т. 3, с. 38].

В «Записках на манжетах» читаем:

> «С креста снятый, сидит в самом центре писатель и из хаоса лепит подотдел. Тео. Изо. Сизые актерские лица лезут на него. И денег требуют. После возвратного — мертвая зыбь. Пошатывает и тошнит. Но я заведываю. Зав. Лито. Осваиваюсь. — Завподиск. Наробраз. Литколлегия. Ходит какой-то между столами. В сером френче и чудовищном галифе. Вонзается в группы, и те разваливаются. Как миноноска, режет воду. На кого ни глянет — все бледнеют. Глаза под стол лезут. Только барышням — ничего! Барышням — страх не свойствен. Подошел. Просверлил глазами, вынул душу, положил на ладонь и внимательно осмотрел. Но душа — кристалл! Вложил обратно. Улыбнулся благосклонно. — Завлито? — Зав. Зав. Пошел дальше. Парень будто ничего. Но не поймешь, что он у нас делает. На Тео не похож. На Лито тем более» [1, т. 1, с. 185–186].

Персонаж во френче и галифе — чекист-осведомитель. В образе зав. лито Булгаков, вероятно, изобразил в первую очередь самого себя, а Слезкин мог быть прототипом сидящего писателя, лепящего подотдел.

Тема угрозы ареста героя, бывшего завлито, повторяется в «Записках на манжетах» и дальше, после диспута о Пушкине: «Я — уже не завлито. Я — не завтео. Я — безродный пес на чердаке. Скорчившись сижу. Ночью позвонят — вздрагиваю <...> А я пропаду как червяк <...> Ведь этот кретин подведет меня под арест!..» [1, т. 1, с. 188, 195].

У Слезкина идентичная ситуация, связанная с Алексеем Васильевичем, описана почти теми же словами. И отнесена она именно к летнему периоду после диспута: «Ведь я теперь даже не завлито и не предирлитколлегия — я ничто, пария, червь — вот что я такое» [40, т. 3, с. 52].

Алексей Васильевич также переболел тифом, медленно выздоравливает, за время его болезни деникинцев в городе сменили красные, его внешность сходна с Булгаковым. После болезни герой романа приходит в помещение бывшей редакции белой газеты «Кавказ» и находит там нового редактора Авалова, подчинявшегося временному ревкому: «Старые сотрудники могут оставаться на своих местах, если <...> Объявлены вне закона только те, кто эвакуировался с добрармией. Остальные будут амнистированы» [40, т. 3, с. 40].

В здании на Александровском проспекте во Владикавказе друг друга сменяли редакции газет: «сначала “Кавказа”, потом “Известий ревкома”, “Коммуниста”» [28, с. 150].

Это здание бывшего Общества взаимного кредита, которое находилось на углу Александровского проспекта и Евдокимовской улицы, оно сохранилось и поныне. Петр Ильич (прототипом которого для Слезкина, вероятно, послужил редактор газеты «Кавказ» Н. Н. Покровский) тайно приезжает во Владикавказ, чтобы уладить дела с правами на собственность типографии. Обстоятельства, касающиеся его приезда, несомненно, имеют документальную основу, поскольку две городские типографии были национализированы в мае:

> «Приказ № 19. От 21-го мая 1920 г. Терского областного совета народного хозяйства. Существующие в городе Владикавказе бывшая Областная типография и типография бывшего “Освага” при добровольческой армии передаются со всем инвентарем, запасами бумаги и прочими материалами Полиграфическому отделу Совета народного хозяйства» [46].

Появление Петра Ильича в городе вызывает страх у Алексея Васильевича. Тема страха самого главного героя возникает многократно. Женщины подшучивают над его опасениями:

> «Вы точно все время чего-то боитесь, от чего-то прячетесь, что-то хотите скрыть, затушевать» [40, т. 4, с. 12]; «<...> Каждую секунду, каждую секунду чувствовать себя затравленным зверем, дрожать за свою шкуру <...> Ни одно движение, ни один поступок не принадлежит вам. Самую мысль взяли на подозрение» [40, т. 4, с. 15].

О вошедшей в привычку замкнутости Булгакова и его нежелании посвящать окружающих в подробности своей жизни уже в Москве вспоминала в 1969 г. Е. Ф. Никитина [10]. Именно так, в частности, вел себя Булгаков на субботнике 30.12.22, когда читал там «Записки на манжетах», скрывая автобиографический контекст своего сочинения [11]. Тот факт, что Булгаковы были страшно напуганы весной 1920 г. при большевиках, подтверждает и решение Т. Н. Лаппы идти работать в контору угрозыска, о чем она рассказывала сама [54, с. 135].

Роман в стихах Г. С. Евангулова был опубликован в 1946 г., т. е. уже после смерти Булгакова, тем самым поэт был свободен в использовании материала его биографии, которые уже не могли представлять для него опасности в СССР. Описание внешности Павла Павловича Пупкова, как и у Слезкина, напоминает Булгакова: он светловолос, остроумен, артистичен, музыкален, внимателен к своей одежде и склонен к интеллектуальным беседам и к прогулкам в парке (не в Треке ли?):

Весельчак и балагур,
Шевелюрой белокур, —
Молодца видать по взору. —
Он водил с гитарой дружбу <…>
Был он молод, был он франт.
На фуражке — желтый кант.
О возвышенных предметах
Говорил он и мечтал,
И в начищенных щиблетах
В городском саду гулял [14, с. 5].

В поэме Евангулова содержится еще одна примечательная деталь, которая, возможно, отражает реальное состояние Булгакова во Владикавказе. Поэт пишет, что Павел Павлович Пупков отрастил бороду при большевиках:

Внешним видом изменился,
Обнаглел и опростился,
Словом, стал и сам не свой,
Обзавелся бородой.
Для солидности же пуще,
Отрастил ее погуще <…> [14, с. 19].

Не известно достоверно, носил ли Булгаков бороду во Владикавказе. Однако С. Д. Бобров и Б. С. Мягков обнародовали фотографию 1920 г.(?), на которой перед колоннадой летнего театра на Треке в группе местных актеров (?) запечатлены Т. Н. Лаппа и, предположительно, сам писатель [27, с. 113]. Этот очень худой мужчина, похожий на Булгакова (истощенного после контузии и тифа?), действительно имеет маленькую светлую бородку, которая усугубляет худощавость облика. Если Булгаков был арестован, в заключении он неминуемо оброс бородой, сам того не желая. Кроме того, на фотографии у него фуражка со светлым кантом, как и у героя Евангулова. По воспоминаниям Т. Н. Лаппа (в изложении Л. Паршина), Булгаков отращивал бородку еще в Киеве во время ее поездки в Саратов на Рождество 1913 г.: «Такая смешная бороденка была, рыжая» [31, с. 40]. Не смешала ли она в забывчивости даты или даже не сдвинула ли намеренно хронологию? Во всяком случае, это значит, что периодически улгаков бороду носил.

Возможно, что и название города «Красно-дар» было избрано Евангуловым в поэме не в качестве конкретного топонима (скрывающего к тому же аллюзии на владикавказские события), но как образ южного города эпохи гражданской войны, оказавшегося под властью большевиков, которая, как и ее террор, была «даром красных» [31, с. 19]. Примечательно, что это «красное» имя город Екатеринодар получил как раз в 1920 г., когда Евангулов работал в «покрасневшем» Владикавказе. Вместе с тем, Краснодар и территориально находился недалеко от Терской области.

В «Записках на манжетах» Булгаков говорит о Слезкине и о себе, что они подыхали «<...> как жуки на булавках» [1, т. 1, с. 189].

По-видимому, это также было иносказанием о реальной угрозе их жизни и прикованности к месту, которые стали общей судьбой обоих писателей. Их могли освободить из-под ареста только без права покидать город.

При большевиках Павел Павлович Пупков в поэме Евангулова должен был заполнить подробнейшую анкету ЧК для регистрации, которая состояла из многочисленных параграфов:

И Пупков однажды утром
Получил анкетный лист <…>
§ 5.
Признаете ль вы царя?
На какие жили средства?
Где проистекало детство
До и после Октября?
§ 6.
Что имели на виду
Вы в семнадцатом году?
В самый год переворота?
Где служили? Офицером?
Рядовым? Какая рота?
Полк? Свидетельства месткомов.
Отношение к эсерам.
Перечислить всех знакомых [14, с. 24–25].

Слезкин описывает разговор Алексея Васильевича, уволенного из подотдела искусств, с Аваловым, который в это время заведует Терским отделением Кавроста. Алексей Васильевич пытается устроиться к нему на работу:

«Дело в том <...> что в настоящую минуту, как вам известно, я в положении крепостного, получившего вольную без надела и гражданских прав. Не сказал бы, чтобы это было забавно. Я просил дать мне разрешение на выезд, но мне его не дали. Дают только командировочным. Тогда я вспомнил о вас. — Наш маленький диспут о Пушкине? <...> — Если не изменяет мне память — в первую нашу встречу… <...> вы предложили мне… <...> — Предложил вам работу в газете <...> — Да, да, что-нибудь вроде хроникера, если это возможно. Что-нибудь менее ответственное… <...> — Вот что, товарищ <...> я, конечно, не откажусь от вашей помощи и настою на том, чтобы вас приняли, как высококвалифицированного и полезного работника, но имейте в виду, говорю вам по секрету, будьте осторожны. Вы понимаете сами. Все знают, в какой газете вы сотрудничали, у вас есть враги, кое-где вы на замечании, и малейшая оплошность с вашей стороны может повести к неприятным последствиям. Конечно, пока вы у меня, вас не тронут, т. к. я пользуюсь влиянием, и донос, откуда бы ни шел, сумею обезвредить, взяв на свою ответственность. Но все-таки… остерегайтесь знакомств — они у вас имеются. Вы меня понимаете. Не буду называть имен, но нам все известно <...>Все-таки мы с вами коллеги <...> Подавайте заявление, заполняйте анкету и начинайте действо-

вать. Алексею Васильевичу кажется, что этот человек загнал его в коробку, захлопнул крышку и сидит на ней <...> — Вот это называется взять на крюк <...> связать по рукам и ногам, заткнуть кляп в глотку и уверять, что ты новорожденный… А ну-ка, зарубежные милостивые государи, будьте любезны. Честь и месть. Вас приглашает хроникер стенной газеты, ваш бывший коллега» [40, т. 4, с. 53–55].

Как уже говорилось, Г. А. Астахов (прототип Авалова) был смещен с должности редактора газеты «Коммунист» еще в первой половине июня. 10.06.20 издано распоряжение [47]. А на заседании Терского областного бюро РКП (б) 14.06.20 было вынесено решение «тов. Астахова предложить председателю Совнархоза в качестве заведующего полиграфическим отделом с совмещением заведывания Терроста» [44].

Г. А. Астахов действительно с июля 1920 г. упоминается в сохранившейся переписке в качестве завтеркавроста (19.07.20, 31.07.20 и 21.08.20), тем самым эпизод романа Слезкина основан на документальных данных [32; 48].

Вместе с тем, возможно, что Авалов у Слезкина — некий собирательный образ начальника-коммуниста во Владикавказе: в нем могли отразиться взаимоотношения Булгакова и с Б. Е. Этингофом. «Вольная крепостного», которую получил герой, вероятно, и была указанием на амнистию Булгакова, а, может быть, и самого Слезкина.

Эпизод о «гуманном человеке», рассказанный Алексеем Васильевичем в романе «Столовая гора», возможно, также имеет документальную основу, связанную с биографией обоих писателей (?), но особенно отчетливо в нем угадывается личность Булгакова. Вероятно, именно поэтому Слезкин подчеркивает, что это не воспоминания его героя, но история, случайно услышанная знакомым:

> «Дело в том, что его приятель-врач, собственно даже не приятель, а так, знакомый, случайно разговорился в дороге с одним молодым человеком, особистом. Как врачу, ему интересно было знать, как ведут себя те, которых должны расстрелять, и что чувствуют те, кому приходится расстреливать. <...> Однажды ему пришлось иметь дело с интеллигентным человеком. Это — бывший кадет, деникинец; застрял в городе, когда пришли красные, и, скрываясь, записался в комячейку. Конечно, его разоблачили и приговорили к расстрелу. Это был заведомый, убежденный, активный контрреволюционер, ни о какой снисходительности не могло быть и речи. Но вот, подите же. Особист даже сконфузился, когда говорил об этом: у него не хватило духу объявить приговор подсудимому. Он не был настолько жесток <...> Особист пригласил к себе приговоренного и объявил ему, что приговор вынесен условный, что ему нужно только подписать его и через день он будет освобожден. Потом вывел его на лестницу и, идя сзади него, выстрелил ему в затылок» [40, т. 4, с. 13–14].

Только финального выстрела в отличие от героя Слезкина Булгакову удалось избежать. Но возможно, этот выстрел служил указанием на последующее и неожиданное увольнение обоих писателей из подотдела либо вообще на противоречившие друг другу указания ЧК и ревкома. В рассказ Булгакова «Богема» вошел эпизод с другим «гуманным» особистом, который питает почтение к литератору. Но отнесен этот эпизод к моменту отъезда писателя из Владикавказа:

> «<...> За столом маленький человек в военной форме, с очень симпатичным лицом <...> Сидящий за столом, увидав меня, хотел превратить свое лицо из симпатичного в неприветливое и несимпатичное, причем удалось ему это только наполовину <...> — А зачем вы в Тифлис едете? Отвечай быстро, не задумываясь, — скороговоркой проговорил маленький. — Для постановки моей революционной пьесы, — скороговоркой ответил я. Маленький открыл рот и отшатнулся и весь вспыхнул в луче. — Пьесы сочиняете? — Да. Приходится. — Ишь ты. Хорошую пьесу написали? В тоне его было что-то, что могло тронуть любое сердце, но только не мое <...> Очнулся я, когда маленький вручил мне папиросу и мой ордер на выезд. Маленький сказал тому с винтовкой: — Проводи литератора наружу» [1, т. 1, с. 224–226].

Представляется также правомерным привести описание сна Алексея Турбина в ранней редакции «Белой гвардии»:

> «<...> Турбин уже чувствует, что пришла чрезвычайная комиссия по его, турбинскую душу. Озирается Турбин, как волк, — что же он делать-то будет, если браунинг не стреляет? Голоса смутные в передней — идут. Идут! Чекисты идут. И начинает Турбин отступать и чувствует, что подлый страх заползает к нему в душу. Что ж!.. Страшная ревность, страстная неразделенная любовь и измена, но Че-ка — страшнее всего на свете. <...> — Берите его, товарищи! — рычит кто-то. Бросаются на Турбина. — Хватай его! Хватай!» [1, т. 2, с. 418–419].

Сон этот видит Турбин в ночь перед вступлением в Киев большевиков в начале 1919 г., однако нельзя исключить, что Булгаков использовал здесь и свой владикавказский опыт, т. е. обстоятельства реального ареста весны 1920 г., поскольку никаких сведений о его аресте в Киеве, кажется, у нас нет. Вместе с тем, сообщение Б. Е. Этингофа (в пересказе Э.Л. и Р. И. Бобровых) о том, что Булгаков «бежал из Киева», могло быть связано с критическими обстоятельствами августа 1919 г. в этом городе. Как уже говорилось, Булгаковы скрывались в лесу в это время, возможно, они боялись не столько петлюровцев, сколько ЧК. Но в любом случае в «Белой гвардии» отразились и другие события, произошедшие позднее начала 1919 г., т. е. выходящие за рамки действия романа: смерть матери Булгакова в 1922 г. и, предположительно, его контузия ноября 1919 г. Кроме того, Алексей Турбин заболевает тяжелым тифом. Кажется, о заболевании Бул-

гакова в Киеве сведений нет, тогда как именно во Владикавказе эта болезнь сыграла роковую роль в его биографии.

В связи с предполагаемым задержанием Булгакова во Владикавказе вновь целесообразно обратиться к Слезкину. Несколько эпизодов его романа связано с семейством генеральши Рихтер:

> «Со дня ухода Добровольческой армии у нее производилось пять обысков, и каждый раз что-нибудь брали. Правда, первые обыски оказались самочинными — в период безвластия. В глухой час ночи раздавался роковой стук в дверь, от которого сразу просыпались все в доме и, затаив дыхание, не шевелясь, забивались под одеяло, слушали. Потом начинали бить без остановки — кулаками и прикладами <...> В длинной ночной рубашке <...> металась генеральша по комнате <...> Лизочка — генеральская дочь и Евгения Ивановна — подруга генеральши, переселившаяся к ней еще при добровольцах, чтобы жить “одной семьей”, полуодетые стояли у дверей, слушая <...> Последний раз пришли по ордеру из Чека <...> выкинули на пол письма сына, убитого на войне с немцами <...> погоны сына Димы <...> Генерала выпустили через четыре дня <...> На допросе он то плакал, то с достоинством сухо и коротко чеканил: “так точно”, “никак нет”, по-детски радуясь своей хитрости <...> Следователь улыбнулся, сказав ему, что он свободен <...> Генеральшу продержали дольше. Ей предъявлено было обвинение в хранении “романовских” денег <...> Ей грозили большие неприятности. Но Лизочка бегала к своему новому начальству — предсовнархоза, от него к члену ревкома и в Чека — объясняла, рассказывала, плакала, смотрела преданными глазами, опять объясняла и, наконец, выручила» [40, т. 3, с. 58–61].

Возможно, семья генерала Гаврилова, в доме которой жили Булгаковы, послужила прототипом для членов семьи Рихтер — персонажей Слезкина. К моменту прихода красных во Владикавказ генерал Гаврилов ушел с белыми [41, с. 142], поэтому его жена и пригласила Булгаковых жить у них, о чем сообщает Т. Н. Лаппа [54, с. 119].

В «Коммунисте» от 21.08.20 опубликовано сообщение о смертном приговоре Терского ревтрибунала, который был вынесен финляндской подданной Агнессе Меанпэ, обвиненной в службе контрразведке у белых, выдаче советских работников, личном участии в арестах, избиении и грабеже [24]. Возможно, это и была прислуга Гавриловых. «Ей хотелось, чтобы мы к ней переехали на квартиру. Вскоре мы в доме Гавриловых заняли комнату. Здесь-то М.А. и заболел тифом» [8, с. 55].

Лариса Леонтьевна Гаврилова (именно так называет ее Булгаков в «Записках на манжетах») — не литературный персонаж и не плод мемуарной фантазии, а вполне реальная женщина, к тому же очень быстро решившаяся идти служить красным:

> «26.04.1920. Удостоверение. Дано сие Гавриловой Ларисе Леонтьевне в том, что она действительно состоит на службе в отделе Внутренних дел при Революционном комитете Терской области, что подписью и приложением печати удостоверяется» [49].

Тем самым героиня Слезкина Евгения Ивановна, могла быть образом самой Татьяны Николаевны. Рассказ Слезкина об обыске, во время которого чекисты перебирали вещи сына генерала Рихтера Димы, мог быть связан с арестом реального Дмитрия, сына атамана или самого генерала (?), упомянутого Т. Н. Лаппа. Примечательно, что писатель сохраняет то же имя. Обвинение, выдвинутое против генеральши Рихтер, в хранении романовских денег перекликается с пассажем Булгакова в «Записках на манжетах», где в диалоге с Ларисой Леонтьевной, в бреду во время болезни героя возникают такие же деньги: «Там, в скиту, фальшивые бумажки делали, романовские <...> Не монашки, а бумажки…» [1, т. 1, с. 181].

К тому же описание комнаты, которую занимала актриса Ланская, жившая у Рихтеров, совпадает с тем, что сообщала Т. Н. Лаппа об их жизни в доме Гавриловых:

> «Хороший очень дом, двор кругом был, и решеткой такой обнесен, которая закрывалась<...> И стали мы жить там, в бельэтаже <...> Хорошая большая комната была, мебель шикарная...» [31, с. 77, 81]; «Дом был двухэтажный добротный <...> мы жили на втором этаже <...> особняк<...>» [8, с. 58; а также см: 7, с. 36, 53-54; 28, с. 150; 26, с. 125-127].

В. М. Булгакова в письме от 30.12.20 сообщала дочери Н. А. Земской о местонахождении сына: «Адрес Миши: Владикавказ, Мариинская ул. Д. 61, кв. 3» [16, с. 132].

Слезкин многократно упоминает аналогичное расположение комнаты Ланской: «Наверху во втором этаже звякает стеклянная дверь, на балконе появляется Ланская. Она склоняется над перилами<...> чугунные перильца <...>» [40, т. 4, с. 44].

В романе Слезкина дом Рихтеров находится близ Лорис-Меликовской: Халил-Бек говорит, что Петр Ильич «два раза проезжал по Лорисмеликовской улице», подразумевая, что он хотел видеть Ланскую [40, т. 3, с. 53].

Если до Гавриловых послужил прототипом дома Рихтеров, а его жители неоднократно подвергались обыскам и арестам, то это могло относиться именно к дому, где жили Булгаковы. Арест чекистами генерала Рихтера, пробывшего в заключении четыре дня, мог быть связан с задержанием какого-то другого мужчины, жившего в доме весной 1920 г., поскольку генерала Гаврилова уже не было в городе. Кто этот мужчина? Вполне правомерно допустить, что это и был арест Булгакова, которого скоро выпустили благодаря его новому начальству в ревкоме, указание на связи и руководство в ревкоме дано Слезкиным в образе Лизочки, а ее хлопоты, возможно, отражают хлопоты Татьяны Николаевны. Тем самым в романе Слезкина мог преломиться эпизод с арестом того самого «белогвардейского

гнезда», о котором говорили Т. Н. Лаппа, а также и Б. Е. Этингоф в Гудауте (по свидетельству Э.Л. и Р. И. Бобровых).

09.02.32 Ю. Л. Слезкин в своем дневнике вспоминал о реакции Булгакова на свой роман «Столовая гора»: «<...> Читал ее Булгакову, он обиделся, что я его вывел» [37, с. 3].

Не потому ли писатель был недоволен, что слишком прозрачна оказалась в романе Слезкина скрываемая им ситуация, связанная с его арестом (несмотря на трансформацию биографического материала в художественную ткань)?

Павел Павлович Пупков в поэме Г. С. Евангулова подвергся обыску ЧК и аресту, а освобожден был на пятый день, т. е., как и в романе «Столовая гора», арест героя продлился около четырех дней. Если Евангулов основывался на событиях биографии Булгакова, то естественно предположить, что портреты кадетов — это фотографии братьев, Николая и Ивана, воевавших у Деникина, которые могли быть у писателя в тот момент. Мы не знаем достоверно, была ли у Булгакова гитара во Владикавказе, но его музыкальность хорошо известна, а игра на гитаре многократно упоминается в семейных сценах Турбиных в «Белой гвардии». Кроме того, есть сведения о многочисленных реквизициях музыкальных инструментов в городе весной 1920 г., о чем сообщалось в газетах: «Все музыкальные инструменты будут взяты на учет и, в случае надобности, реквизированы с уплатой их действительной стоимости» [17]. В частности, наробраз реквизировал рояль у одного из городских училищ и пианино в доме № 22 по Ростовской улице [51].

Организуемый на рубеже марта и апреля 1920 г. подотдел искусств, в который поступил Слезкин, а затем принял на работу Булгакова, представлял собой ячейку пролеткульта. Т. Н. Лаппа называет подотдел то «политотделом», то «культпросветом» [54, с. 134]. Вероятно, писатель в романе именует комячейкой свой подотдел, а слова «скрываясь, записался в комячейку», и означают эту ситуацию. Булгаков мог «записаться» в подотдел сразу после 27.03.20, когда Слезкин был назначен заведующим. Герой Слезкина назван «заведомым, убежденным, активным контрреволюционером». Писателю было известно и о службе Булгакова у деникинцев в качестве врача, и о содержании его газетных публикаций при белых, таких как «Грядущие перспективы» (газета «Грозный», 13/26.11.19), в которых дана нелицеприятная оценка большевистского движения [54, с.119–124]. О сотрудничестве Слезкина и Булгакова с белой прессой было известно и Б. Е. Этингофу, что следует из рассказа Е. Ф. Никитиной 1969 г. Булгаков опровергал свое сотрудничество с Освагом, однако и он мог быть не вполне откровенен в своих показаниях.

Очевидно, чекисты без труда обнаружили и разоблачили бывшего деникинского врача, застрявшего во Владикавказе из-за болезни, носившего деникинскую форму и жившего в доме белого генерала (с которым было связано белогвардейское подполье). Они также знали о характере публикаций Булгакова в белой прессе. К начальству по линии ЧК или Ревтрибунала поступил соответствующий донос, его арестовали, и найденного белого следовало репрессировать, т. е. без суда приговорить к расстрелу «коллегией трех» как контрреволюционера.

Если также верить Э. Л. и Р. И. Бобровым и Е. Ф. Никитиной, то Булгаков был препровожден во владикавказскую тюрьму, она находилась на Тифлисской ул.:

> «Приказ по отделу юстиции обревкоме от 30-го апреля 1920 г. № 2. Все учреждения и лица, коим по закону предоставлено право ареста лиц, заподозренных или уличенных в совершении разного рода преступлений, обязаны при копии соответствующего постановления, направлять арестуемых для содержания: мужчин в Областные общие места заключения (по Тифлисской ул.), женщин в женское отделение мест заключения (по Михайловской ул.), а воинских чинов Красной армии на гауптвахту при Управлении коменданта города Владикавказа <...>» [50].

Тюрьма эта сохранилась и до сих пор используется по прямому назначению. Подробное описание владикавказской (?) тюрьмы содержится в романе Слезкина в связи с арестом Халил-Бека. Однако в реальности аварский художник Халил-Бек Мусаев, прототип героя романа, кажется, никогда аресту не подвергался и не был расстрелян, но благополучно эмигрировал. Согласно рассказу Е. Ф. Никитиной, тюремные сцены у Слезкина также могли быть навеяны реальными обстоятельствами задержания его самого и Булгакова во Владикавказе:

> «Целый квартал в центре города обнесен колючей проволокой. В двадцать четыре часа предложили жильцам этого района выбраться и забрать необходимый скарб. Через двадцать четыре часа квартал вымер и зажил новой жизнью. С каждым днем население его увеличивается <...> Иногда их приводят партиями, иногда в одиночку» [40, т. 5, с. 63].

Если арест Булгакова был кратковременным, возможно, что он содержался в здании ЧК на углу Лорис-Меликовской и Воронцовской ул., как герой поэмы Евангулова. Но поскольку его арест, кажется, продлился не менее четырех дней, скорее он был заключен в главную тюрьму на Тифлисской улице. Л. Л. Гаврилова могла быть препровождена в женскую тюрьму на Михайловской улице.

Самой первой регистрацией добровольцев весной 1920 г., по-видимому, была та, которую провел в начале апреля военный комендант города, объявление о ней появилось в газетах «Свободный Терек» и «Известия Ревкома» 06.04.20 (т. е. задним числом):

> «Приказ начальника гарнизона города Владикавказа № 6. 2 апреля 1920 года, г. Владикавказ <...>

> § 3. Все лица, служившие в Добровольческой армии, как-то: солдаты, офицеры и чиновники, оставшиеся при отступлении ее, обязаны явиться для регистрации в следующем порядке: фамилии, начинающиеся на буквы: А, Б, В, Г, Д, Е, Ж — 3 апреля к 10 часам дня <...> Все проживающие в городе генералы, штаб- и обер-офицеры, военные врачи, военные чиновники и все прочие чины, также обязаны явиться в эти дни к Военному коменданту, где и получат регистрационные карточки. Все лица, по каким-то причинам не явившиеся на указанный срок, обязаны явиться для регистрации 6 апреля сего года <...>» [35].

В докладе особоуполномоченного особотделения по поводу событий начала апреля содержатся следующие сведения: «Была объявлена регистрация офицеров, которых по частным сведениям насчитывается до 10 тысяч человек, и когда в первый день зарегистрировали 25 человек, немедленно же их арестовали» [45]. Примечательно, что именно в это время у Слезкина реквизировали мебель, вероятно, его задержание (?) и встреча с Б. Е. Этингофом произошли в те же дни:

> «2/IV 1920 г. Председ. Ч. К. Прошу приостановить реквиз. столов в моей квартире по Белявскому переулку д. 3, в виду того, что я занимаюсь по вечерам и ночам. Зав. под отд. Слезкин. Секр. Туаев» [52].

Сведения об арестах в ходе первой регистрации публиковались и в газетах, в частности в «Известиях Ревкома», но количество жертв упоминалось гораздо более многочисленное:

> «Арестованные. Обыватели Владикавказа, услышав о том, что явившиеся на регистрацию к коменданту города офицеры в количестве до 100 человек были арестованы, всполошились, и среди них, как это всегда бывает в обывательском болоте, пошли самые разнообразные слухи об этом событии. Многие даже поговаривали о том, что все эти офицеры будут расстреляны, хотя в местных газетах уже объявлялось об отмене смертной казни в России <...> их отпустят на волю» [18].

Б. Е. Этингоф упоминал чемодан с рукописями, скорее всего, в комнате Булгакова был совершен обыск. Слезкин и Евангулов также рассказывают об обысках у своих героев. Однако, поскольку знали о литературной деятельности «офицера», то, прежде чем привести приговор в исполнение, доложили Б. Е. Этингофу как члену ревкома, зав. наробраза и старому члену партии, который мог взять на себя ответственность за амнистию белого. Возможно, это было прямое поручение В. Н. Квиркелии в соответствии с профилем работы Б. Е. Этингофа. Этингоф, если верить его рассказам, еще не был знаком со Слезкиным и Булгаковым и узнал об их существовании только при задержании или разбирательстве их дел. Увидев интеллигентов и литераторов, знающих иностранные языки и стремящихся к творческой деятельности, а к тому же журналистов, т. е. коллег (!), он избавил их от репрессий, освободил и дал возможность работать в подотделе искусств, который входил в структуру подчинявшегося ему наробраза. Так, герой «Столовой горы» Авалов, обращаясь к Алексею Васильевичу, вспоминает, что они коллеги. Слезкин к тому же в то время имел громкое литературное имя.

Согласно двум версиям воспоминаний Е. Ф. Никитиной и рассказу Э.Л. и Р. И. Бобровых, в разговоре с Б. Е. Этингофом Булгаков откровенно признавался, что он в первую очередь — врач. Вместе с тем, Е. Ф. Никитина дважды настаивала на его медицинской деятельности у красных, что сомнительно. Если писатель какое-то время работал с советской властью в качестве врача, неясно, зачем он впоследствии так скрывал свое медицинское прошлое: во-первых, это было бы бессмысленно, поскольку он уже обнаружил свой профессионализм, во-вторых, он имел бы некоторые заслуги перед красными. Скорее, это следует отнести к числу искажений в рассказах Е. Ф. Никитиной. Как мы видели, достоверность многих деталей в ее повествовании вызывает сомнения, очевидно, что показания Е. Ф. Никитиной нельзя рассматривать в качестве исторического источника, они всегда носят легендарный характер. Самый факт существования двух различных версий в ее изложении служит тому доказательством.

Б. Е. Этингоф должен был заявить свое особое мнение, лично поручиться за писателя, т. е. ходатайствовать о его освобождении перед репрессивным ведомством, Особым отделом и ЧК, перед Реввоенсоветом X армии, как говорится в приказе от 25.05.20. Скорее всего, имя Булгакова было в том самом списке 102 белогвардейцев, амнистию которых с таким трудом и упорством все лето отстаивал В. Н. Квиркелия, а Б. Е. Этингоф был одним из старых большевиков-поручителей, уполномоченных властью, и поручительство свое должен был подтверждать при каждой следующей регистрации добровольцев. Г. Кусов уже обратил внимание на относительно благополучное положение Булгакова при красных:

> «Многое говорит о том, что, несмотря на службу Булгакова в качестве военного врача в деникинской армии, местное “красное” начальство отнеслось к нему более чем благосклонно: “не замечало” его назначения в должности заведующего литературной секцией подотдела искусств…» [26, с. 102].

Вероятно, Слезкин и Булгаков были заключены местной ЧК Терской области, если Б. Е. Этингоф мог так легко распорядиться отпустить арестованных, что соответствует его рассказу в Гудауте и изложению Е. Ф. Никитиной в 1969 г. Тем самым это произошло до развернувшейся с конца мая деятельности ЧК X-й армии. Сомнительно, что задержание могло иметь место на протяжении второй и третьей декад апреля или в мае — все это время в газетах и документах Слезкин и Булгаков упоминались уже

как действующие сотрудники подотдела искусств. Скорее всего, их задержание и спасение происходило в самом начале апреля 1920 г. Если Б. Е. Этингоф познакомился с ними как с заключенными в это время, то он сам еще даже не успел вступить официально в должность и знакомился с задержанными ЧК белыми журналистами. Вероятно, в тот момент или сразу же после этого и была узаконена работа Слезкина и Булгакова в подотделе искусств. В. Н. Квиркелия и Б. Е. Этингоф по приезде во Владикавказ, принимая дела, оказались вовлечены в разбирательство доносов и одновременно должны были привлекать имеющиеся в городе профессиональные кадры, в том числе из офицеров-добровольцев, к работе в ведомствах ревкома. Как уже говорилось, информация об учреждении ревкома с В. Н. Квиркелия во главе была опубликована 08.04.20. Соответственно разбирательство, касающееся писателей, могло произойти в те же дни или накануне. Как уже говорилось, объявление о зачислении Слезкина было опубликовано в газете «Коммунист» 06.04.20, а Булгаков впервые назван зав. лито 09.04.20. Это совпадет с хронологией событий в рассказе Е. Ф. Никитиной 1969 г.: вначале состоялось разбирательство, касающееся Слезкина, а затем уже — Булгакова.

Если принимать всерьез эпизоды, описанные Слезкиным, о «гуманном» особисте и об аресте генеральской семьи, то и разговор, и предполагаемое решение об освобождении произошли в один день, но Булгаков мог быть задержан на четыре дня, как генерал Рихтер и Павел Павлович Пупков.

Надо полагать, что «с креста снятый <…> писатель» в «Записках на манжетах» и есть образ Слезкина, а также и Булгакова, спасенных от расстрела. Эта замечательная образная и лапидарная формулировка не только передает суть ситуации спасения, но может служить и конкретным указанием на ее хронологию. Булгаков как человек из духовной среды, сын и крестник профессоров Киевской Духовной академии, не мог не соотносить ход событий с христианским календарем, тем более что в Осетии население было православным и в 1920 г. еще открыто отмечало Пасху. Более того, в связи с празднеством был даже отменен комендантский час на пасхальную ночь:

> «Ввиду предстоящего Праздника Светлого Христова Воскресения, когда богослужение в храмах начинается с 12 час. ночи помощник Главнокомандующего войсками Красной армии Терской области разрешил беспрепятственное хождение по городу в эту ночь для посещения храмов» [23].

Произошло спасение, видимо, именно на страстной неделе. В 1920 г. Пасха приходилась на 11.04.20

Дело к Пасхе подходило <…>

Шел тогда двадцатый год <…>
Было то в Великий Пост <…>
И смешавшись с той толпой,

по новому стилю, соответственно Великая Пятница — на 09.04.20. В этот день вместо казни на Распятии, т. е. расстрела, в большевистской газете получил огласку новый социальный статус Булгакова, тем самым он был «снят с креста». Кроме того, еврейская Пасха (Песах) в 1920 г. приходилась на ночь с 02.04.20 на 03.04.20, это существенно для Владикавказа, где была большая еврейская община. Православная страстная седьмица почти совпадала с еврейским праздником опресноков, длящимся семь дней со второго дня Пасхи.

Возможно, что задержан и приговорен (т. е. предназначен к «воздвижению на крест») Булгаков был раньше, скорее всего, в какую-то ночь на страстной неделе около или после 03.04.20. Во всяком случае, вероятно, это произошло во время первой регистрации белогвардейцев, которая проводилась 03–06.04.20 и, как мы видели, закончилась поголовными арестами. Либо полубольной Булгаков совсем не явился, либо, если доверять Евангулову, все-таки он заполнил первую же регистрационную анкету, которая его не спасла, но вызвала сомнения в ЧК, а ночью по доносу (?) за ним пришли. Подобные аресты, как правило, производились по ночам, и именно так описаны эпизоды обысков и арестов чекистами и у Слезкина, и у Евангулова. Сам Булгаков писал об этом в «Белой гвардии»:

> «<...> Каждому порядочному человеку, участвовавшему в революции, отлично известно, что обыски при всех властях происходят от двух часов тридцати минут ночи до шести часов пятнадцати минут утра зимой и от двенадцати часов ночи до четырех утра летом» [1, т. 2, с. 272].

Скорее всего, эта регистрация и завершилась 06.04.20, поскольку в газете она была объявлена задним числом, а в последнюю ночь с 05.04.20 на 06.04.20 могли проводиться аресты. Вся история ареста и освобождения Булгакова тем самым, возможно, продлилась дня четыре, со вторника или среды до субботы.

Не имеет ли отношение к этой хронологии также рассказ Булгакова «В ночь на третье число»? Действие там связано с киевскими событиями гражданской войны. Однако, как мы видели, эпизоды киевского и кавказского периодов могли у него переплетаться. Возможно, в эту ночь еврейской Пасхи и прибытия большевиков во Владикавказ совершались какие-то страшные расправы.

Именно к кануну Пасхи 1920 г. приурочены арест и освобождение Павла Павловича Пупкова в поэме Евангулова, после освобождения из-под ареста герой отправляется с женой в церковь на службу:

В церкви стал Пупков с женой.
Странно встретились их взгляды,
Разомкнулись странно вновь,

Золотом горят оклады
Потемневших образов.
В церкви душно, в церкви жарко –
Тут поверишь сгоряча!
Почему горит так ярко
Пред Распятием свеча? <…>
В тишине гудели звоны…
Средь старух и стариков
Плакал, верою пронзенный,
Бывший прапорщик Пупков [14, с. 39–42].

Горящая перед Распятием свеча — еще один образ спасения на страстной неделе. Этот эпизод в поэме Евангулова весьма примечателен. Известно, что отношение Булгакова к христианской вере менялось на протяжении жизни. Н. А. Земская сообщала, что в 1910–1912 гг. Булгаков, хотя был сыном и крестником профессоров Киевской духовной академии, но прекратил поститься и с юношеским нигилизмом определенно высказывал атеистические идеи [16, с. 92, 94, 192]. Однако после гражданской войны его умонастроения изменились, и 26.10.23 в своем дневнике он записал:

«Тип Давида, который все время распевает псалмы, и навел меня на мысль о Боге. Может быть, сильным и смелым он не нужен, но таким, как я, жить с мыслью о нем легче. Нездоровье мое осложненное, затяжное. Весь я разбит. Оно может помешать работать, вот почему я боюсь его, вот почему я надеюсь на Бога» [3, с. 34].

05.01.25 М. А. Булгаков сообщает в том же дневнике:

«Когда я бегло проглядел у себя дома вечером номера “Безбожника”, был потрясен. Соль не в кощунстве, хотя оно, конечно, безмерно, если говорить о внешней стороне. Соль в идее, ее можно доказать документально: Иисуса Христа изображают в виде негодяя и мошенника, именно его… Этому преступлению нет цены» [3, с. 55].

По свидетельству его племянницы, Е. А. Земской, родившейся в 1926 г., Булгаков стал ее крестным отцом [16, с. 192]. А на одном из листов рукописи ранней редакции романа Мастер и Маргарита» («Консультант с копытом») в 1931 г. Булгаков записал: «Помоги, Господи, кончить роман» [53, с. 97].

И, наконец, в «Белой гвардии», написанной в 1924 г. и также отразившей автобиографический контекст, Алексей и Елена Турбины поочередно молятся иконе Богоматери, Алексей после смерти матери ищет утешения у отца Александра [1, т. 2., с. 85–86, 119, 353–354].

Если фрагмент поэмы Евангулова основан на реальных фактах биографии Булгакова, то можно предполагать, что толчком к перелому в религиозных взглядах писателя и было его потрясение в связи с арестом и помилованием в канун Пасхи, которое он осознавал как спасение в христианском смысле, как некое чудо, явленное ему Господом. Тем самым формулировка Булгакова «с креста снятый <...> писатель» в «Записках на манжетах», вероятно, знаменовала и его духовное прозрение в этой ситуации. Здесь важно отметить, что (новый) кафедральный собор во Владикавказе имел для Михаила Булгакова особое значение, поскольку был посвящен его патрону — Михаилу Архангелу [21, с. 50–51]! На праздничной пасхальной службе он мог быть именно там.

Еще в заключении Павел Павлович Пупков вспоминает о своих детских молитвах св. Николаю, а свое освобождение приписывает его заступничеству. Очевидно, что это точно соответствует характеру домашнего воспитания в потомственной семье православных священников Булгаковых-Покровских:

И чтобы беде помочь
Вспомнил, как мальчишкой в школе
Он к угоднику Николе,
Тайно мысленно взывал
И Никола помогал <…>
Есть у каждого свой рок
(А Никола- то помог!) [14, с. 32, 36].

Примечательно, что и при аресте героя чекистами в приведенном выше отрывке говорится, что они забрали «Раба Божьего Пупкова» [14, с. 28–32, 36]. Таким образом, тема христианской веры Павла Павловича на разные лады многократно проигрывается поэтом.

Роман в стихах Евангулова свидетельствует о полной осведомленности автора в обстоятельствах, связанных с задержанием Булгакова. Видимо, поэтому, будучи зав. подотделом искусств, он испугался после пушкинского диспута и уволил писателя. Возможно, Евангулов именно это и имел в виду в следующих строках, используя даже то же выражение «не за страх, а за совесть», которое приводила в 1969 г. Е. Ф. Никитина со слов Б. Е. Этингофа:

Самого себя не мучай,
И признайся же читатель,
Что врасплох, как обыватель,
Принужден ты был не раз
Красных исполнять приказ,
И служить им не за страх,
А, пожалуй, и за совесть.
Но в душевных сих делах
Разбираться мы не будем <…> [14, с. 18].

Вероятно, кроме очевидных параллелей в хронологии событий страстной недели 1920 г. с Евангелиями, для Булгакова существенным было еще одно совпадение. В «Фаусте» Гете герой (доктор и философ) собирается принять яд вечером в субботу страстной недели. Он подносит бокал к губам в тот самый момент, когда раздаются колокольный звон и пасхальное хоровое пение ангелов, а затем жен-мироносиц и учеников. Фауст останавливается и воспринимает это как спасение, сожалеет об утрате своей детской набожности, но, вспоминая о ней, благодарит светлое воскресенье и пасхальные пес-

нопения. Приводим фрагменты текста Гете по изданию, которое было в библиотеке Булгакова:

> «Какие святые звуки насильно отрывают бокал от моих губ? Неужели этот тихий звон колоколов возвещает начало торжественных часов Святой Пасхи? <...>привыкнув к этому звону от юности, чувствую я, что он призывает меня снова к жизни и теперь <...> Песня эта возвещала веселые игры юности и начало счастливых праздников весны. Воспоминания эти, пробудив во мне детские чувства, удерживают меня от моего сурового намерения. О, звучите, звучите, сладкие песни неба! Слезы текут по моим щекам! Я возвращен земле вновь» [6, с. 27–28].

Тем самым Павел Павлович Пупков, герой Евангулова, раскаивается в своем неверии и вспоминает детские молитвы, подобно Фаусту. Н. А. Земская отмечала, как Булгаков с детства любил оперу Гуно «Фауст», которую, еще будучи гимназистом и студентом, посетил в Киеве 41 раз [16, с. 82]. В «Белой гвардии» говорится, что в гостиной квартиры Турбиных «пианино показало уютные белые зубы и партитуру Фауста <...> истрепанные страницы вечного Фауста» [1, т. 2, с. 106]. Возможно, Евангулову и это было известно.

После неудачной попытки отравления Фауст встречается с Мефистофелем и заключает с ним сделку. Собственное спасение красным комиссаром во Владикавказе в канун Пасхи и последующее сотрудничество с тем же комиссаром в подотделе искусств могло осознаваться Булгаковым не только как чудо господне, но одновременно и как сделка с дьявольской властью большевиков, персонифицированной в личности Б. Е. Этингофа. Уподобление нечистой силе красной власти в целом и личности Л. Д. Троцкого в частности многократно использовалось писателем, например, в диалоге Турбина и Русакова и в авторских ремарках «Белой гвардии»:

> «<...> В царство антихриста в Москву, чтобы подать сигнал и полчища аггелов вести на этот Город в наказание за грехи его обитателей. Как некогда Содом и Гоморра… — Это вы большевиков аггелами? Согласен <...> — <...> Виден над полями лик сатаны <...> — Троцкого? — Да это имя его, которое он принял. А настоящее имя его по-еврейски Ава́ддон, а по-гречески Аполлион, что значит губитель» [1, т. 5, с. 358].

> «Нет, задохнешься в такой стране и в такое время. Ну ее к дьяволу!» [1, т. 5, с. 151].

Как известно, это не укрылось и от травивших Булгакова критиков. И. М. Нусинов обвинял писателя в том, что новая действительность и советская государственная машина эпохи военного коммунизма в его ранних сочинениях представлены как «дьяволиада» [30, с. 609–611]. Сходную трактовку образов советской администрации как инфернальной силы в творчестве писателя предлагали и современные исследователи [5, с. 83–123]. Б. М. Гаспаров прямо интерпретирует приведенный выше отрывок из «Записок на манжетах», где чекист вынимает душу завлито, как договор Фауста с Мефистофелем [5, с. 83–123]. Б. Е. Этингоф же, по-видимому, казался Булгакову наиболее приемлемым или даже симпатичным представителем этой «дьяволиады», как и Мефистофель у Гете, о котором Господь говорит: «Я никогда не ненавидел подобных тебе. Из всех духов отрицателей плуты огорчали меня меньше всех» [6, с. 15].

Подтверждением такого осмысления писателем весенней ситуации 1920 г. служит следующий факт: 15.03.24 Булгаков подарил Слезкину только что вышедшую «Дьяволиаду» с надписью: «Милому Юре Слёзкину в память наших скитаний, страданий у подножия Столовой Горы. У подножия ставился первый акт Дьяволиады; дай нам Бог дожить до акта V-го — веселого с развязкой свадебной» [3, с. 37].

Б. М. Гаспаров отмечал, что в творчестве Булгакова сквозным мотивом стало слияние легенды о Фаусте и евангельского повествования. Кроме того, во многих его произведениях критические события происходят в весенние месяцы и имеют явные пасхальные ассоциации [5, с. 83–123]. Теперь очевидно, что это имело автобиографический характер.

Примечательно, что имя Б. Е. Этингофа, кажется, никогда не всплывало в переписке Булгакова, в его дневнике, в мемуарах трех его жен или родных. Упомянул его только Слезкин спустя двенадцать лет после событий 1920 г. во Владикавказе. По-видимому, обстоятельства этого знакомства были столь опасны для Булгакова, а, может быть, и для Б. Е. Этингофа, что огласке долгое время они не подлежали. Этингоф не отличался особой осторожностью, но не мог не знать об осведомителях, посещавших Никитинские субботники до Второй мировой войны, и об опасности, которая грозила бы и Булгакову, и ему самому при разглашении обстоятельств владикавказского эпизода.

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 Булгаковым, который был многократно мобилизованным врачом. Могла она также из осторожности сознательно изменить контекст этой ситуации: как мы видели, в 1969 г. она намеренно замалчивала свои супружеские отношения с Б. Е. Этингофом и даже его фамилию, приоткрывая только его реальное имя и называя следователем. Не говорила она ни слова о деникинцах, но упоминала меньшевистскую власть, как предшествующую и враждебную красным. Осваг 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 1919–1920 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. [43, с. 41–42, 56–57]. Заметим, что Отдел пропаганды добровольцев, частью которого к тому времени и был Осваг, базировался 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. Была ли это просьба Е. С. Булгаковой, готовившей публикацию прозы писателя, или ее собственные опасения? Известно, что Е. С. Булгакова последовательно скрывала белогвардейское прошлое мужа и жаловалась его брату Н. А. Булгакову в письме от 13.11.60:

> «<…> Существует много сказок и легенд, вроде того, что он служил в белой армии <…> И когда бывает, что мне задают эти вопросы, и я говорю, что он никогда не был в армии, что он всегда был штатским врачом, сначала земским, а потом частным в Киеве <...>» [2, с. 320].

Аналогичным образом она не желала признать и авторство Булгакова в случае с его фельетоном «Грядущие перспективы», опубликованном в белой газете [54, с. 120].

Вместе с тем, и в обеих версиях рассказа Е. Ф. Никитиной, говорится о спасении Булгакова Б. Е. Этингофом во время гражданской войны в ситуации, когда была арестована группа белых журналистов или офицеров после прорыва Южного фронта красными войсками. Согласно версии, приведенной М. О. Чудаковой, другие добровольцы в этой ситуации были расстреляны. Тем самым основное зерно взаимоотношений Булгакова и Б. Е. Этингофа во Владикавказе сохранилось. Вероятно, все или почти все остальные из 25(?) задержанных в ходе первой (?) регистрации и не были амнистированы, особенно, если там было «белогвардейское гнездо». Во всяком случае, Т. Н. Лаппа свидетельствовала, что сын атамана (генерала?) Дмитрий, живший в их доме, был расстрелян.

По воспоминаниям Н. Б. Этингоф, уже в середине 1920-х годов, когда Булгаков стал публиковать свои повести, Этингоф выражал свое отношение к нему: «Я так и думал, что он чертовски талантлив. Ай да сукин сын! Я не ошибся» [56].

В конце жизни, спустя много лет после событий 1920 г., смерти Булгакова, собственных бедствий в период исключения из партии и потери работы, Б. Е. Этингоф читал лекции о А. С. Пушкине совсем недалеко от Владикавказа, где диспут о великом русском поэте сыграл столь роковую роль в жизни Булгакова, и в котором сам Этингоф, вероятно, также участвовал.

Итак, на основании источниковедческого материала, можем заключить, что М. А. Булгаков и Ю. Л. Слезкин были арестованы красными, вошедшими во Владикавказ к началу апреля 1920 г., Б. Е. Этингоф по роду деятельности вынужден был разбирать это дело, он освободил из-под ареста и тем самым спас от казни обоих литераторов, и произошло это на страстной неделе в канун христианской Пасхи. После этого они работали всего несколько месяцев в подотделе искусств Терского наробраза под его началом. Знакомство с Б. Е. Этингофом, происшедшее в северокавказской провинции, задолго до крупных публикаций и постановок пьес Булгакова в Москве, можно было бы рассматривать как частный и мелкий эпизод в драматичной и бурной биографии писателя. Однако, по-видимому, благодаря этому знакомству в трагический и поворотный момент Булгакову удалось сохранить жизнь и полностью отдаться литературному труду, каким бы ни был этот труд в тех обстоятельствах. Может быть, иначе мы не узнали бы одного из самых значительных русских писателей XX века.

Литература

1. Булгаков М. Собрание сочинений: в 8 т. / сост. В. И. Лосева. СПб.: Азбука-классика, 2004.
2. Булгакова Е. Дневник Елены Булгаковой. М.: Книжная палата, 1990. 400 с.
3. Булгаковы М. и Е. Дневник Мастера и Маргариты. М.: Вагриус, 2004. 557 с.
4. Великая Россия. 1920. 14 июля.
5. Гаспаров Б. М. Новый завет в произведениях М. А. Булгакова // Гаспаров Б. М. Литературные лейтмотивы. Очерки по русской литературе XX века. М.: Наука, Изд. фирма «Восточная литература», 1994. С. 83–123.
6. Гете Й. В. Фауст. Трагедия / пер. и объяснения А. Л. Соколовского. СПб., 1902.
7. Гиреев Д. А. Михаил Булгаков на берегах Терека. Документальная повесть. Орджоникидзе: Ир, 1980. 60 с.
8. Гиреева Т. Д. «Вы очень верно передали мир Михаила того времени…». Переписка первой жены М. А. Булгакова Т. Н. Булгаковой (Кисельгоф) с Д. А. Гиреевым. 1980–1981 гг. // Известия РАН. Серия литературы и языка. 1994. Т. 53. № 1. Письмо от 24.12.1980 г.
9. ГЛМ, ф. 135, оп. 2, д. 17, л. 4–5.
10. ГЛМ, ф. 135, оп. 2, д. 17. л. 3.
11. ГЛМ, ф. 357, оп. 1, д. 98. л. 2
12. Голос России. 1920. 18 июля, № 158.
13. Дроздов А. О. О Юрии Слезкине // Слезкин Ю. Чемодан. Берлин: Мысль, 1921. 48 с.
14. Евангулов Г. Необыкновенные приключения Павла Павловича Пупкова в СССР и в эмиграции. Париж: Navarre, 1946.
15. Жизнь. Вестник мира и труда. Двухнедельный журнал. 1920. 15 июля, № 8.
16. Земская Е. А. Михаил Булгаков и его родные: Семейный портрет. М.: Языки славянской культуры, 2004. 360 с.
17. Известия… 1920. 2 апреля, № 8
18. Известия… 1920. 6 апреля, № 11.
19. Исмагулова Т. Откуда пришел «литературный волк» (Михаил Булгаков и Юрий Слезкин) // Булгаковский сборник. Вып. V. Мат-лы по истории русской литературы XX века / сост. и ред. И. Белобровцева, С. Кульюс. Таллинн: Изд. Таллинского ун-та, 2008. С. 89. Прим. 18.

20. Карум Л. С. Горе от таланта: М. А. Булгаков как человек и писатель: очерк. Новосибирск, 1967 (АМБК, л. 14).
21. Киреев Ф. С. По улицам Владикавказа. Ростов-на-Дону: Донской издательский дом, 2007. 189 с.
22. Книга и революция. 1920. № 5.
23. Коммунист. 1920. 11 апреля, № 4.
24. Коммунист. 1920. 21 августа, № 113.
25. Кончаковский А. П. Библиотека Михаила Булгакова. Реконструкция / под ред. Е. С. Глущенко. Киев: Музей истории города Киева: Литературно-мемориальный музей М. А. Булгакова, 1997.
26. Кусов Г. Встречи со старым Владикавказом. Владикавказ: «Алания», 1998. 328 с. 27. Михаил Булгаков. Жизнь и творчество. С. 113. Е. А. Земская сомневалась, что на фотографии представлен М. А. Булгаков.
28. Мягков Б. С. Булгаковские места России. М.: Моск. рабочий, 1993. 222 с. 29. Никоненко Ст. Несколько слов о писателе Юрии Слезкине // Юность.2008. № 3. С. 15–17.
30. Нусинов И. Булгаков // Литературная энциклопедия. М.: Изд. Коммунистической академии, 1930. Т. 1. С. 609–611.
31. Паршин Л. Чертовщина в американском посольстве в Москве, или 13 загадок Михаила Булгакова. *М.:* Книжная палата, 1991. 206 с.
32. РГАСПИ, ф. 80, оп. 23, д. 31, л. 67, 68.
33. Русская книга. Ежемесячный критико-библиограф. ж-л. 1921. № 1, январь.
34. Русский Берлин 1921–1923. По материалам архива Б. И. Николаевского в Гуверовском институте / изд. подг. Л. Флейшман, Р. Хьюз, О. Раевская-Хьюз. Paris, M., 2003.
35. Свободный Терек. 1920. 6 апреля (24 марта), № 12.
36. Слезкин Л. Ю. До войны и на войне. М.: Парад, 2009. 520 с.
37. Слезкин Ю. Из дневника писателя. Публикация Ст. Никоненко// Советская Россия. 1987. 29 ноября. № 275 (9526).
38. Слезкин Ю. Письмо с того света // Вестник литературы. 1920. № 12. С. 16.
39. Слезкин Ю. Я жив // Веретеныш. Берлин, 1921. № 1.
40. Слезкин Ю. Л. Столовая гора: повесть о многих изгнанниках / предислов. и публ. Ст. Никоненко // Дарьял. 2005. № 3–5.
41. Соколов Б. Три жизни Михаила Булгакова. М.: Эллис Лак, 1997. 432 с.
42. Файман Г. На полях исследований о Булгакове. Заметки читателя // Вопросы литературы. 1981. № 12. С. 195–196.
43. Фельдман Д. М. Салон-предприятие: писательское объединение и кооперативное издательство «Никитинские субботники» в контексте литературного процесса 1920–1930-х годов. **М.: РГГУ, 1998**. С. 41–57.
44. ЦГАИПДРСОА, ф. 1849, оп. 1, д. 96, л. 1.
45. ЦГАИПДРСОА, ф.1849, оп. 1, д. 43, л. 7; ф. 1849, оп. 1, д. 98, л. 46.
46. ЦГАРСОА, ф. 303, оп. 1, д. 150, л. 44–46.
47. ЦГАРСОА, фр. 36, оп. 1, д. 105 (77), л. 84.
48. ЦГАРСОА, фр. 36, оп. 1, д. 146 (120), л. 20, 32.
49. ЦГАРСОА, фр. 39, оп. 1, д. 37, л. 45.
50. ЦГАРСОА, фр. 39, оп. 1, д. 21, л. 5.
51. ЦГАРСОА, фр. 49, оп. 1, д. 114, л. 1; фр. 39, оп. 1, д. 19, л. 37.
52. ЦГАРСОА, фр. 49, оп. 1, д. 114, л. 3.
53. 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.
54. Чудакова М. О. Жизнеописание Михаила Булгакова. М.: Книга, 1988. 2-е изд.
55. Этингоф Н. Кострома: Театр юного зрителя — ТЮЗ // Отечественные записки. Журнал для медленного чтения. 2008. Т. 40. № 1. С. 325–326.
56. Этингоф Н. Б. Отец — Борис Евгеньевич Этингоф (1886–1958). Архив Е. Б. Этингофа.

ACTA ERUDITORUM. 2019. Вып. 32.
СПб.: Изд-во Русской христианской гуманитарной академии, 2019.

Подписано в печать 28.12.2018. Формат 60×90 1/8.
Печать офсетная. Усл. печ. л. ___. Тираж ___ экз. Заказ № ___

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