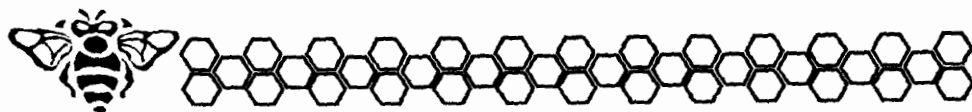


Е. А. ЯБЛОКОВ

# Художественный мир Михаила Булгакова







**Е. А. ЯБЛОКОВ**

# **Художественный мир Михаила Булгакова**

*Его ум требовал живой сказки;  
душа просила покоя.*

*А. Грин. Золотая цепь*



**ЯЗЫКИ СЛАВЯНСКОЙ КУЛЬТУРЫ**

Москва

2001

ББК 81.2Р  
Я 14

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

**Яблоков Е. А.**

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

ISBN 5-7859-0186-2

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

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

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

**ББК 81.2Р**

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

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

© Е. А. Яблоков, 2001

Электронная версия данного издания является собственностью издательства, и ее распространение без согласия издательства запрещается.

*Елене Виноградовой*



## Введение

### БЕЛОГВАРДЕЕЦ — САТАНИСТ — ПОСТМОДЕРНИСТ...

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

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

---

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

<sup>2</sup> Дунаев М. М. «Истина в том, что болит голова» // Златоуст. 1991. № 1. С. 310, 316.

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



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

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

---

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

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

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

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

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

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

---

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

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

<sup>8</sup> См.: *Золотаносов М.* «Мастер и Маргарита» как путеводитель по субкультуре русского антисемитизма (СРА). СПб., 1995.

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

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

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

Взгляд на прозу Булгакова в ее целостности — как на единый «булгаковский текст» — должен прояснить, казалось бы, простой вопрос: о чем писал этот автор на протяжении двух десятилетий и как относился к описываемой им реаль-

---

<sup>9</sup> Белобровцева И. З. Роман Михаила Булгакова «Мастер и Маргарита»: Конструктивные принципы организации текста. Тарту, 1997. С. 146—147.

<sup>10</sup> Там же. С. 96.

ности? Сегодня, через тридцать с лишним лет после того, как началась слава писателя<sup>11</sup>, вопрос этот, как видим, все еще вполне правомерен даже в отношении отдельных его произведений и тем более актуален, когда речь идет о творчестве Булгакова в целом. Поэтому обнаружение черт сходства и плоскостей «взаимопересечения» между булгаковскими произведениями различных жанров будет для нас важнее, нежели поиск различий, обусловленных временем создания, биографическими, тематическими, жанровыми и т. п. факторами. Можно, конечно, говорить об известной динамике художественной манеры писателя — и все же, думается, допустимо пренебречь ею ради демонстрации устойчивых, глубинных признаков булгаковского художественного мира.

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

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

---

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

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

## Глава I

# СЮЖЕТЫ И МЕТАСЮЖЕТЫ

### 1

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

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

---

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

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

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

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

— Через неделю.

Через неделю прием другой. Хватает за руки.

— Амфитеатров. Амфитеатрова знаете?

— Н-и-нет.

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

— Значит, фельетон понравился?

— Что за вопрос! Гениально!

— Значит, напечатаете?

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

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

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

## 2

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

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

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

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



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

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

### 3

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

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

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

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

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

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

## 4

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

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

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

---

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

— И дьявола... <...>

— Ну, уж это положительно интересно, — трясясь от хохота, проговорил профессор, — что же это у вас, чего нихватишься, ничего нет!» (5, 45)<sup>13</sup>.

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

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

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

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

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

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

## 5

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

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

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

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

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

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

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

— То есть с арапниками? — спросили мы.

— Да это все едино-с, — сказала она.

— А зачем?

— А на случай ссоры-с.

— В Суходоле все ссорились?

---

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

Что? Богоносец? Чудо? Бескровная?

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

<sup>16</sup> «Поскребите русского — обнаружите татарина».

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

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

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

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

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

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

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

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

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

---

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

В обоих случаях хозяева берегут дома, надеясь, по существу, на чудо, но чуда не происходит, и дома гибнут. В «№ 13» аутодафе совершается руками «варваров» — показательны размышления Аннушки в финале: «Люди мы темные. Темные люди. Учить нас надо, дураков» (2, 249); во втором случае дом гибнет от рук прежнего владельца, в котором ненависть к «варварам» оказалась сильнее, чем любовь к прошлому. При этом гибель дома в обоих произведениях представлена как событие не случайное, а закономерное: в качестве символа погибшей цивилизации дом обречен, ибо империя, которую он «олицетворяет», объективно была нежизнеспособна, подобно Риму эпохи упадка (ср., например, этимологию фамилии бывшего домовладельца, Эльпит, в которой соединены значения «Бог» и «катастрофа», — Гаспаров 1994, с. 96). Недаром в обоих рассказах подчеркнут мотив разврата, «блуда»<sup>19</sup>. Показательны, например, такие детали «блестящего» прошлого дома № 13, как визит Распутина и ночная оргия в кв. № 3: «Смуглый обладатель сейфа, торговец живым товаром, Борис Самойлович Христи, гениальнейший из всех московских управляющих, после ночи у Де-Баррейна стал как будто еще загадочнее, еще надменнее» (2, 242—243). Сходное впечатление вызывает и таинственная обитательница кв. № 2: «Счета женщины гасил человек столь вознесенный, что у него не было фамилии. Подписывался именем с хитрым росчерком» (2, 243), — ср. в рассказе «Ханский огонь» повествование о княгине-матери, «любовнице Николая Палкина» (2, 388). «И до самых верхних площадок жили крупные массивные люди. Директор банка, умница, государственный человек, с лицом Сен-Бри из “Тугенотов”, лишь чуть испорченным какими-то странноватыми, не то больными, не то уголовными глазами, фабрикант (афинские ночи со съемками при магнии), золотистые выкормленные женщины» (2, 243). Даже во дворе дома № 13 помещена обнаженная женщина —

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

«каменная девушка у фонтана» (2, 242). Стало быть, суть свершившегося политического катаклизма — это превращение гнезда аристократического разврата в «коммуну рабов»; ср. пьесу «Зойкина квартира», где главная героиня делает попытку сочетать обе модели: основать тайный притон под носом у «жилтоварищества»<sup>20</sup>. Гибель «дома Эльпита» в огне — кара за совокупный грех прежних и нынешних обитателей. Как уже говорилось, огонь в булгаковских рассказах начала 1920-х годов не «лечит», а лишь губит, ибо это огонь «внутренний», явно напоминающий дьявольское пламя.

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

---

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



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

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

## 6

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

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

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

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

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

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

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

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

---

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

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

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

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

---

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

(Котляревский 1986, с. 199)

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

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

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

---

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

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

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

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

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

---

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

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

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

## СОДЕРЖАНИЕ

<i>Введение.</i>	Белогвардеец — сатанист — постмодернист... ..	7
<i>Глава I.</i>	Сюжеты и метасюжеты .....	12
<i>Глава II.</i>	Время .....	78
<i>Глава III.</i>	Образы потустороннего мира .....	138
<i>Глава IV.</i>	Пространство .....	182
<i>Глава V.</i>	Человек перед лицом истины .....	208
<i>Глава VI.</i>	Персонажи .....	260
<i>Глава VII.</i>	Символика природных объектов .....	308
Заключение	.....	391
Литература	.....	394