

**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 чём 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.

## Введение

# БЕЛОГВАРДЕЕЦ — САТАНИСТ — ПОСТМОДЕРНИСТ...

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

Огромная популярность стимулирует появление все новых и новых работ, посвященных личности и творчеству Булгакова. При этом мощное нравственное воздействие булгаковских произведений (в первую очередь, вероятно, доминирующий в них пафос личности) вызывает резко противоречивое отношение к этому автору даже среди профессиональных филологов (по крайней мере, считающихся таковыми). Пример тому — достойные сожаления дискуссии о «душеполезности» его сочинений, в особенности романа «Мастер и Маргарита»: скажем, научный сотрудник ИРЛИ РАН провозглашает его «одной из самых опасных и разрушительных в духовном отношении книг»<sup>1</sup>. Заявляя, что «булгаковское понимание мира в лучшем случае основано на католическом учении о несовершенстве первозданной природы человека», и видя в «Мастере и Маргарите» воплощение «манихейской ереси»<sup>2</sup>, строгие критики (не из бессиля 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 остроклизму 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» Дантесям. 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 разноголосицу. 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); другие поднимают его на щит как славного борца с масонами,

---

в тогдашней БСЭ сказано, что успех «Дней Турбинах» 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. Stalin в письме к Бильль-Белоцерковскому; заявив, что спектакль «Дни Турбинах» «есть демонстрация всесокрушающей силы большевизма», он прибавляет: «Конечно, автор ни в какой мере “не повинен” в этой демонстрации» (Stalin 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. Четиной евангельские мотивы «Мастера и Маргариты» рассматриваются изолированно от «остального» романа, поэтому контраргументы, выдвигаемые против суждений М. Дунаева и иже с ним, оказываются в основном голословными и не достигают цели.

<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 выплынул из себя в роман и через роман на читателей? <...> В роман свой М. Булгаков заложил и тоску, и головные боли, и страх смерти, пространства, одиночества. Это надо знать читателю, чтобы остеречься от проникновения всего этого в себя, имея в виду, что в художественной литературе в целом мы имеем дело с сознанием страстным, автором неочищенным» (С. 53, 57; см. также: *Карпов И. П.* Роман М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита» в православном прочтении // Открытый урок по литературе. Русская литература XX века: Планы, конспекты, материалы. Пособие для учителей. М., 1999. С. 349, 356). Любопытно, что прямо на следующей странице новый раздел открывается фразой: «Проверенный временем, роман М. Булгакова

убившими сначала Грибоедова с Лермонтовым, а затем и Есенина (об этом-то, как выясняется, и написан роман «Мастер и Маргарита»)<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 затравки» ряд броских цитат, мы вовсе не намерены утверждать, что в современном булгаковедении безраздельно господствуют субъективизм и предвзятость. О творчестве писателя написано немало интересных и глубоких исследований; многие из них (хотя, конечно, не все) указаны в нашем списке литературы. Но все же вопросов здесь пока больше, чем ответов; явная разноречивость мнений тем более заставляет задуматься об основных координатах эстетической системы Булгакова, об общей направленности его мироощущения, воплощенного в слове. И хотя концептуаль-

---

«Мастер и Маргарита» по праву занял свое место в школьной программе» (*Шенцева Н. В., Карпов И. П., Коссова Е. А. Указ. соч. С. 58*). Вообще среди «методической» литературы попадается немало любопытных сочинений; вот, допустим, еще один ценный совет учителю, преподающему *отечественную* литературу в выпускном классе: «Лучше бы заменить “Мастера и Маргариту” произведением К. С. Льюиса “Письма баламута” — тоже дьяволиада, но написанная с христианской позиции, доступно и заниматально. 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 силой 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.: *Золотоносов М. «Мастер и Маргарита» как путеводитель по субкультуре русского антисемитизма (СРА). СПб., 1995.*

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

Например, автор недавно вышедшей монографии (одной из наиболее глубоких в булгаковедении последних лет), поставив задачу описания творческого метода Булгакова и изучив конструктивные принципы организации текста романа «Мастер и Маргарита», приходит к выводу, что писатель выстраивает его «как игровую площадку, постулируя игровой принцип как тотальный. Это 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 оказались 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 плодовитейших русских писателей начала XX в. — А. Амфитеатрова, который в предисловии к своему четырехтомному научно-публицистическому исследованию об эпохе Нерона «Зверь из бездны» заявляет намерение провести «культурно-историче-

---

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

— Через неделю.

Через неделю прием другой. Хватает за руки.

— Амфитеатров. Амфитеатрова знаете?

— Н-н-нет.

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

— Значит, фельетон понравился?

— Что за вопрос! Гениально!

— Значит, напечатаете?

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

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

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

## 2

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

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

Подобным мироощущением пронизаны, например, катастрофические события романа «Белая гвардия». Политический катаклизм лишь проявляет и усиливает тенденции, которые раньше не были для персонажей явными. Пока жизнь плавно текла своим чередом, коллизия мифа и реальности не выглядела такой драматичной; ведь, например, быт — это тоже маленький «миф», выполняющий важную функцию защиты человека от неурядиц и передряг. Недаром в «Белой гвардии» идеализируется психологическая атмосфера дома Турбина: 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 самодерж-

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

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

## 3

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

с. 301). Действительно, «цитатность» нужно считать здесь принципиальным свойством поэтики — это качество неоднократно отмечалось исследователями<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 обессмысленной культуры» (Золотоносов 1991, с. 100). Естественно, особый интерес в этом плане вызывает «закатный роман», хотя Булгакову изначально было присуще стремление к «созданию нового образа из “подручных” материалов — уже имеющихся в культуре образов и представлений и их осколков. В таком случае созданный образ — независимо от того, хотел этого художник или нет, — автоматически включает в себя все многообразие значений, связанных с возможностью его декодировки или прочтения на разных семантических уровнях, т. е. непосредственно сюжетный смысл выясняется 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 разном направленных 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 письмена.

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 «компилиативным» методом, варьируя «чужой» материал и приспосабливая его для своих целей.

## 4

В качестве примера обратимся сначала к небольшому тексту — рассказу «Ханский огонь», сюжет которого может быть представлен как пересечение двух аллюзионных полей: топика рассказа в значительной мере обусловлена влиянием двух известнейших современников Булгакова — Л. Андреева и И. Бунина. Факт знакомства Булгакова с творчеством Андреева сам по себе не подлежит сомнению, поскольку тот относился к числу наиболее популярных, можно сказать модных, авторов первых десятилетий XX в. Что касается Бунина, то В. Катаеву в начале 1920-х годов странно было обнаружить, что Булгаков знаком с творчеством этого писателя: «для меня, помню, было удивительно, как вдруг Булгаков прочел наизусть конец “Господина из Сан-Франциско”. Блок, Бунин — они, по моим представлениям, для него не должны были существовать! Его литературные вкусы должны были кончаться где-то раньше» (цит. по: Чудакова 1988а, с. 304). Тем не менее «архаист» Булгаков, судя по всему, достаточно хорошо знал творчество Бунина; любопытно, кстати, что в повести «Собачье сердце» он дал фамилию автора «Окайенных 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 «голого человека» и мотив огня-«светопреставления», кардинально обновляющего бытие. Обе метафоры наполняются у Булгакова грустно-ироническим содержанием и фактически пародируются. Тот рукотворный апокалипсис, о котором мечтал андреевский Савва, в рассказе «Ханский огонь» может считаться уже состоявшимся. Люмпенская проповедь ненависти к «вещам» достигла цели. Герой Андреева пояснял: «Остерегайся вещей! Ты не смотри, что они молчат, — они хитрые и злые. И их нужно уничтожить»; «Тогда все будут бедные. Богатый — отчего он богат? Оттого, что есть у него дом, деньги, забором он отгородился. А как не будет у него ни домов, ни денег, ни забора...» (Андреев 1990, с. 385, 404). У Булгакова сохранившийся в неприкосновенности великолепный дворец лишь подчеркивает своим блеском то обстоятельство, что культура «вещей», частью которой он является, умерла. В условиях господства лозунга «Война дворцам!» дворец-музей, будучи вроде бы «нейтральной территорией», не может не испытывать постоянного давления со стороны враждебного окружения. Нейтрализует непрочен; особенно резко контрастирует с ампирной роскошью вызывающе обнаженное тело «голого» — человека «с разными ногами»: «правая толще левой, и обе разрисованы на голенях узловатыми венами» (2, 385).

Одним из поводов к тому, чтобы в памяти Булгакова в конце 1923 — начале 1924 г. актуализовался андреевский символ, могла стать повесть Ю. Слезкина «Голый человек», написанная в августе 1923 г. в Кролевце, на Украине. В эти дни писатели обмениваются письмами: Булгаков сообщает, что закончил повесть «Диаволиада» (5, 417), а Слезкин — что пишет «невероятно смешную комбинацию на фоне современного провинциального быта» (цит. по: Чудакова 1988а, с. 264); речь идет как раз о повести «Голый человек» (хотя назвать ее «невероятно смешной» можно с большой натяжкой)<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 фантастмагорическим последствиям: «голого человека» — местного красавца, налогового инспектора по имени Илларион Михайлович Прикота, — начинают вылавливать по всему уезду (ситуация отчасти напоминает эпилог «Мастера и Маргариты»). Здесь не только звучат гого-

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

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