

**«ЭЗОТЕРИЧЕСКИЕ» КОДЫ РОМАНА
М. БУЛГАКОВА
«МАСТЕР И МАРГАРИТА»
(ЭКСПЛИЦИТНОЕ И ИМПЛИЦИТНОЕ В РОМАНЕ)**

СВЕТЛАНА КУЛЬЮС

**«ЭЗОТЕРИЧЕСКИЕ» КОДЫ РОМАНА
М. БУЛГАКОВА
«МАСТЕР И МАРГАРИТА»
(эксплицитное и имплицитное в романе)**

СВЕТЛАНА КУЛЬЮС



TARTU ÜLIKOOLI
KIRJASTUS

Отделение русской и славянской филологии Тартуского
университета, Тарту, Эстония

Диссертация допущена к защите на соискание ученой степени
доктора по русской литературе 12. сентября 1997 Ученым советом
Отделения русской и славянской филологии Тартуского универси-
тета

Оппоненты: профессор Р. Тименчик (Иерусалим)
доктор философии М. Безродный (Мюнхен)

Защита состоится 15. мая 1998 г.

Публикация настоящей диссертации субсидируется Таллинским
педагогическим университетом

ОГЛАВЛЕНИЕ

I. Введение	6
II. «Эзотерические» коды романа М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита»	13
Глава I. Магия в романе «Мастер и Маргарита»	13
1. Магия и демонология	15
2. Мастер как маг	19
Глава II. Алхимические коннотации романа М. Булгакова «Мастер и Маргарита»	35
Глава III. Масонский слой романа	51
Глава IV. О числовой символике «закатного» романа. Игра с числом: семантизация и профанация	65
1. Число в «ершалаимском» мире «Мастера и Маргариты»	68
2. Числовой мир «московского» сюжета	74
Глава V. Астрологические коды М. Булгакова	93
Глава VI. Поэтика сновидений	99
1. «Вещие» сны в романе «Мастер и Маргарита»	101
2. «Сон Никанора Ивановича»	112
III. Поэтика имплицитного («московский» сюжет романа «Мастер и Маргарита»)	119
Глава I. Несколько замечаний о прототипах: «очевидное» и «скрытое»	119
1. О поэте Двубратском	122
2. О писательнице с псевдонимом «Штурман Жорж»	131
3. «Зубы платиновые, воротнички крахмальные»	133
Глава II. «Советский эзотеризм» в романе М. Булгакова ..	138
1. Массолит как «эзотерическая» организация ...	140
2. «Я вам спою чрезвычайку»	147
Глава III. Эсхатологические мотивы в «Мастере и Маргарите» (Москва и Ершалаим в булгаковском мифе о «мировых городах»)	170
IV. Заключение	184
Основная литература	189
Kokkuvõte	204

I. ВВЕДЕНИЕ

Современное булгаковедение развивается в нескольких плоскостях. Публикация, описание и первоначальный анализ текстов (наиболее разработанная область изучения творчества писателя) и толкование содержащихся в текстах реалий или культурологических мотивов сочетаются с философской интерпретацией «идей», в первую очередь этического и онтологического порядка (проблемы добра и зла, жизни и смерти, истины и лжи и т.д.), а также попытками целостного постижения художественной концепции. Наибольшее внимание исследователей привлекает последний роман писателя, занявший в силу различных обстоятельств исключительное место в русской литературе XX века. Все исследователи творчества М. Булгакова и в первую очередь его романа «Мастер и Маргарита» (в дальнейшем — МиМ) в той или иной мере сталкиваются со множеством тайн, окружающих это произведение, указывают на наличие в нем самом и за его пределами разнообразных загадок, пронизывающих все его уровни, сопряженных как с историей создания, так и генезисом отдельных образов и мотивов, с обстоятельствами жизни автора. Для изучающих наследие писателя привычны названия работ, в которых отражено это ощущение присутствия «тайны», некоего «криптографического ключа», возникающее при чтении МиМ. Так, С. Иоффе называет свою статью «Тайнопись в «Собачьем сердце» Михаила Булгакова» (Иоффе 1991); И. Галинская посвящает альбигойским мотивам работу «Криптография романа «Мастер и Маргарита» Михаила Булгакова» (Галинская 1986; ср. название ее статьи: «Ключи даны: Шифры Михаила Булгакова» — Галинская 1989); Л. Паршин в заглавии своей книги также использует слово «загадки» («Чертовщина в Американском посольстве в Москве, или 13 загадок Михаила Булгакова» — Паршин 1991); Э. Малоу называет диссертацию ««Мастер и Маргарита»: Текст как шифр» (Mahlow 1975, ср. Barratt 1987); флер загадочности отражен и в названиях статей других ученых: «Тайнодействие в «Мастере и Маргарите»» (Кораблев 1991), «О тайнописи в романе «Мастер и Маргарита»» (Ржевский 1990) и т.д. В разноголосице мнений о жанре романа среди сопоставлений его с волшебной сказкой (Хойзингтон 1981), романом-мифом (Набер 1975, Йованович 1982, Гаспаров 1988), сатирическим и фантастическим романом, мистерией (Miln 1977), «меннипейей» (Приходько 1979, Галинская 1986, Вулис 1989) встречается и дефиниция «роман тайного знания» (Круговой 1982: 220).

Отчетливо ощущаемая склонность автора к конструированию криптографического уровня произведения, его «эзотерическое» звучание приводили к попыткам прояснения всего имплицитного в романе, явственно осязаемого, несмотря на «отвлекающие» сюжетные ходы, определенную «занимательность», фантастические ситуации, игровые моменты, гротескные эпизоды и пародийные сцены. В результате усилий ученых многие проблемы, возникающие в связи с «тайнами» МиМ, были сформулированы и частично разрешены, однако далеко не все в работах исследователей может быть воспринято безоговорочно, многое требует уточнений, а порой и пересмотра.

«Тайнственное» чаще всего пытались объяснить проекциями религиозного плана, преобладающей при этом оказалась фокусировка на христианском мифе. Первоначально ученые шли по пути сопоставления с евангельским сюжетом (Краснов 1969, Роре 1977, Йованович 1980, Nabeg 1985, Яновская 1983, Pittman 1991 и др.) и анализа расхождения с ним (Krugovoi 1985, Йованович 1982; Pruitt 1981, Ericson 1974 и др.). Постепенно круг источников МиМ был значительно расширен, в него вошли Евангелия от Никодима, Филиппа и Фомы, книги Фаррара и Ренана, Штрауса и И. Флавия, ряд апокрифических сказаний и пр. Последнее лишь усилило разногласия мнений: одни авторы ощущали антихристианскую направленность романа в целом (К. Икрамов, Л. Кацис); другие акцентировали внимание на романе Мастера, как имеющем силу «документа», «угаданной» подлинной истории прихода Мессии к человечеству (Г. Лесскис, Л. Яновская, М. Йованович и др.); третьи говорили о евангельском сюжете как аналоге судьбы Мастера и о «полемиическом отношении романа к каноническому источнику» (Schonfeld 1967, Гаспаров 1988 и др.).

Вместе с тем при всей своей ориентации на сакральный прообраз, сохраняя наложенный на вводимую и оспариваемую христианскую концепцию общий тонус мистериальности, Булгаков не пренебрегает и «сигналами», имеющими отношение к другим религиям, верованиям, религиозно-мистическим системам, охотно используя весь спектр возможностей, предоставляемых культурой. Не вдаваясь в дискуссию относительно широты и специфики познаний писателя в обсуждаемой области, отметим закономерное появление работ, связывающих «тайны» МиМ с другими историко-культурными контекстами. Изучая космологию романа, анализируя булгаковскую концепцию добра и зла, образную систему МиМ, исследователи приходят к выводу о существовании в нем отголосков гностицизма (Круговой 1979, Mikulasek 1989, Бэлза 1991 и др.) и манихейства (Глоба 1993), богомилства, альбигойства, зороастризма и прочих доктрин (Ericson 1974, Круговой 1979, Tikos 1981, Pruitt 1981, Каганская, Бар-Селла 1984, Barratt 1987: 310, Галинская 1986, 1989). Однако в чистом виде ни в творчестве Булгакова в целом, ни в романе МиМ не реализуется ни одна из религиозно-мистических

доктрин, они существуют чаще всего в виде проекций и «знаков», в тесном переплетении и взаимодействии с другими аналогичными системами, образуя некий вариант собственной герметической «системы», осложненной противоречиями, порожденными самим принципом подобного «бриколажного» синтезирования. В этом смысле любое сужение внетекстовых связей романа, попытка жесткого привязывания к какой-либо одной традиции неизбежно приводит к обеднению текста, лишая его многих глубинных смыслов и противоречия принципам его конструирования. Любой образ булгаковского романа предполагает множественность разновременных и разноприродных отсылок.

Сказанное в полной мере касается чисто «эзотерических» проекций МиМ. Так, «иррациональное» звучание романа, присутствие в нем одновременно и «рациональной», и «сверхъестественной мотивировки событий» (Соколов 1991: 57) ученые в одних случаях объясняли наличием магического «тонуса» (Гаспаров 1988), в других — отголосками ритуалов масонских лож (Йованович 1989, Лакшин 1990, Золотоносов 1991, Косович 1991) или знанием «тайных пластов московской жизни 20-х гг.» (Глоба 1993: 60). Однако, как представляется, все реалии, ситуации, образы МиМ и в этом случае входят в состав сразу нескольких ассоциативных цепочек, соотносясь одновременно с разными пластами культуры. Ни один «эзотерический» образ из вводимых в текст МиМ не остается в нем изолированным и неизменным и, как правило, эксплицируется отнюдь не двумя-тремя разрозненными деталями, а целым пластом образности, имеющим важнейшие конструктивные функции и играющим существенную роль в процессе смыслообразования. Кроме того, он предстает в тесном сплетении с другими «эзотерическими» образами и кодами, порой просто не замечаемыми. Так, в частности, полностью ускользнула от исследователей возможность прочтения МиМ в алхимическом ключе, прямо диктуемая «магической» тональностью и масонскими коннотациями романа (впрочем, разрозненность наблюдений над его «магическим» началом и непроясненность смысла введения нескольких отмеченных учеными «масонских» реалий также очевидны). Осталось в тени и «число», один из заметных концептов булгаковского творчества в целом: предположения о его неслучайном характере редко шли дальше его возведения к какому-либо одному источнику, чаще всего к доктрине христианства (Г. Круговой, Б. Соколов, D. Lowe, V. Beatie, Ph. Powell), или приписывания тем или иным числам окказиональных объяснений, отвечающих собственным концепциям. Иными словами, можно с полным основанием говорить о том, что до сих пор вопрос о «эзотерическом» в романе МиМ во всех его проявлениях не становился объектом специального изучения и осмысления. Правомерность работы в намеченном ключе обусловлена не только малой изученностью проблемы, но и устойчивостью интереса писателя к «эзотерической» культуре и частотностью

обращения к ее образам. Без учета «эзотерических» пристрастий Булгакова, без осмысления причин настойчивого включения соотносимых с ними явлений и образов в художественное творчество невозможно ни создать достоверную концепцию его творчества в целом, ни осмыслить те глобальные трансформации, которые оно переживает в 30-е гг., когда исходное балансирование МиМ между «сатирическим» (в духе Ильфа и Петрова) и «фантастическим» романом завершилось качественной трансформацией первоначального замысла, изменением общей авторской стратегии и существенных параметров романа, его смысловых перспектив. Последнее диктует основные задачи исследования — выявление и изучение корпуса материалов, имеющих отношение к «эзотерическим» напластованиям романа, выявление наиболее значимых для Булгакова эзотерических кодов, специфики их восприятия и введения в художественное единство, выяснение механизмов трансформации традиции, логики соотношений используемых кодов с другими эзотерическими кодами, определение специфики их функционирования и осмысление их роли в генерировании новых «смыслов».

При изучении МиМ исследователь сталкивается с целым рядом трудностей объективного характера. Так, он оказывается перед фактом отсутствия достоверной окончательной редакции романа и вынужден иметь дело с тем текстом, который принят за «канонический», хотя не в полной мере отражает последнюю волю автора, а также с его вариантами, изучая их совокупность. Но при этом сама вариативность исходной ситуации, переменение от редакции к редакции то «размывания» темы или мотива, то новой их фокусировки вплоть до оформления окончательного решения (при этом далеко не всегда сохраняется семантика исходного образа, подвергаются изменениям и фоновые пласты текста) представляет чрезвычайно интересный материал для исследователя, позволяющий наблюдать за разноуровневыми изменениями в тексте по мере движения к завершению замысла.

Затрудняет задачу полная непроясненность источников знания Булгакова по мировой культуре «эзотеризма», а также склонность писателя к мистификациям и розыгрышам, предполагающая игровые отношения с читателем и существенные трансформации традиции, игру с ней, правила которой могут «увести» далеко в сторону от истинного источника и поставить исследователя на зыбкую почву догадок, достоверность которых должна быть аргументированно подтверждена текстом. Мы можем восстановить лишь малую часть круга чтения по данной теме, осознавая, сколь громадный объем знания мог черпаться и не из «первоисточников», а опосредованно, например, из культуры романтизма или творчества Гоголя, а также из общей атмосферы современной писателю эпохи. Личность Булгакова формировалась в эпоху «оккультного возрождения» рубежа столетий, ставшего «золотым фондом» для мистически окрашенного художественного сознания нового века, широ-

ко охватившего искусство не только начала столетия, но и первых послереволюционных лет (см.: Богомолов 1992). Эпоха, прошедшая через жестокий кризис рационального познания, была углублена в проблемы религии и сектантства, «духа и плоти», «бессознательного» и «архетипического», их связи с тайнами «сверхъестественного», присматривалась ко всему «необычному», вслушивалась в «трансцендентное», проникалась духом мифотворчества, порождая множество авторских мифов, создавая новые «неомифологические» тексты, оживляя культуру «тайноведения» прошлого, историю тайных обществ (ср. огромную оккультную периодику эпохи, публикации книг Э. Леви (Альфонс-Луи Констан), Е. Блаватской, А. Безант, Р. Штейнера, Папюса (Ж. Энкос) и пр., предлагая новые прочтения эзотерического наследия мировой культуры и создавая новые мистические модели. Органически развивающаяся традиция была насильственно прервана, религия подверглась гонениям, религиозно-мистические формы светского искусства, утонченные формы оккультных увлечений и «эзотеризма», а также явления массового оккультизма пошли на убыль. Булгаков, безусловно, был полнокровным наследником этой эпохи и свидетелем уничтожения уходящей корнями в глубь веков традиции. В этом смысле формула «я — мистический писатель», оброненная в письме Правительству СССР от 28 марта 1930 г. и обычно квалифицируемая как случайная или имеющая иное наполнение, вероятнее всего, отражает одну из сторон творческого потенциала писателя, проявившегося в ряде произведений 1920-х гг. и в максимальной степени в «закатном романе».

Еще труднее поддаются учету возможные устные источники информации, которые могли питать творческую фантазию писателя и которые не могут быть восстановлены с исчерпывающей достоверностью и полнотой (как, например, коктейльские разговоры с М. Волошиным, тонким знатоком эзотеризма, или характер спиритических сеансов, в которых принимал участие писатель, с неизбежным в таких случаях «озвучиванием» оккультных тем и пр.). Не менее огорчительна недостаточность мемуарных свидетельств ближайшего окружения Булгакова, утрата многих документов и личной библиотеки писателя, в которой были многочисленные справочники, сонники, гороскопы, толкователи сновидений, календари и пр. «Закрытость», осторожность Булгакова, парадоксальным образом сочетающаяся с «фрондерством» и нежеланием быть сломанной ситуацией, лишь усугубляют задачу изучения МиМ в избранном ракурсе, ибо «непопулярность» и даже опасность интереса к оккультному, к любым формам эзотеризма в условиях режима, исключающего какую-либо загадочность бытия и сверхъестественное, вынуждали тех, для кого это знание было актуальным, прибегать к особому языку, тайнописи и иносказаниям. По понятным причинам не практиковались и развернутые в этом ракурсе

исследования, посвященные даже творчеству писателей досоветского периода истории литературы.

Пользуясь понятием «эзотерическое» в самом общем наполнении, мы включаем в него и традиционное представление об «эзотерике» как тайном, недоступном для непосвященных знании, сохраняемом в пределах некоего герметического сообщества и передаваемом избранным, способным продлить жизнь этого знания, и, таким образом, подразумеваем общую массу разнородных учений герметических сообществ и весь спектр «тайных наук», которые основываются на представлении, что причастность «тайному знанию» открывает возможность воздействия на скрытые силы природы и на человека. В этом смысле роман МиМ, аккумулирующий элементы различных «эзотерических» кодов и мистических доктрин, может рассматриваться как один из примеров сохранения прерванной традиции оккультного ренессанса, хотя и в специфических формах. Особого осмысления требует и заметная склонность писателя к моделированию социума 1920–30-х гг. при помощи «эзотерических» характеристик. Этот прием накладывает отблеск «эзотерического» на многие ситуации и составляющие «московского» сюжета романа, заметно расширяя область «эзотерического» в МиМ и предполагая создание своего тезауруса. Важно и то, что писатель сопоставляет не только сходные с «эзотерическими» общественные ситуации, сообщества или пласты истории культуры, но и саму поэтику романа нацеливает на усиление эффекта «эзотерического» текста (ср. нагнетание атмосферы таинственности вокруг ряда героев, придание роману Мастера статуса «эзотерического» магического текста и пр.).

Изучение МиМ в избранном направлении приближает нас к пониманию путей возникновения и развития в условиях тоталитарного диктата «альтернативной» литературы, в частности, того ее пласта, который имел внешний идеологический ярлык «попутнической», помогает очертить ее особенности и способы «выживания» искусства в условиях убивающего творческую инициативу режима, уточнить ее связи с мировой и отечественной культурой. Политический и духовный климат 20–30-х гг. вынуждал, перебирая различные словесные формы, жанры и элементы этих жанров, создавать собственные символы-знаки, возникающие из ассоциативных глубин художественного сознания, и идти по пути выработки особого «языка» для того, чтобы говорить о самом существенном, экзистенциальном: Смерти и Бессмертии, Истине и Лжи, Добре и Зле, Боге и Дьяволе, Художнике и Свободе, Силе и Слабости. Роман МиМ оказался в этом смысле особой книгой русской литературы XX в. Известный в 1930-е годы небольшому окружению писателя (как правило, фрагментарно, в авторском чтении), роман после его опубликования в конце 1960-х имел ни с чем не сравнимый успех и был воспринят, как и первыми слушателями, попавшими под его магическое воздействие, как полное отсутствие за-

претов, стал символом того, что было невысказано в официальной культуре. И хотя, как справедливо указывают исследователи, М. Булгаков не принадлежал к числу писателей, которые формировали литературный процесс (в этом смысле судьба булгаковского романа может быть сопоставима с судьбой первоначально запрещенных в Англии и США книг Дж. Джойса и Д. Пассоса, поставивших перед читателем вопросы, назревшие в более позднюю эпоху, или с творчеством А. Платонова, нашедшего читателя через десятилетия после смерти), он стал тем не менее одним из тех художников, благодаря творчеству которых происходит тотальная переоценка литературной иерархии эпохи и истории советского периода русской литературы XX века в целом.

В ходе работы над темой мы не старались жестко придерживаться определенного метода исследования, пользуясь в необходимых случаях инструментарием, предлагаемым разными школами, сочетая имманентный анализ текста с привлечением различных сведений и новых данных, диктуемых разбросанными по пространству романа МиМ сигналами, «ключами», вовлекаясь в богатство внетекстовых ассоциаций самого разного уровня, этими сигналами порождаемыми, прибегая в ряде случаев к принципам т.н. «мотивного анализа» и используя материалы изысканий в области мифопоэтических культур. Природа романа, «жанрового уника», с его многоплановой игрой всеми компонентами и различными контекстами, как кажется, оправдывает подобный подход.

II. «ЭЗОТЕРИЧЕСКИЕ» КОДЫ РОМАНА М. А. БУЛГАКОВА «МАСТЕР И МАРГАРИТА»

Глава I. Магия в романе «Мастер и Маргарита»

Немногочисленные слушатели МиМ первыми ощутили уникальность романа и его необычный строй. Отмечали его и исследователи, оставаясь, в основном, в рамках констатации общего магического «тонуса» или анализа отдельных элементов, его составляющих, (Круговой 1979, Tikos 1981, Гаспаров 1988, Кушлина, Смирнов 1988; Кораблев 1991). Однако в целом, хотя роман являет собой пеструю мозаику, составленную из многочисленных осколков магического знания (от магической предметности, примет, суеверий до гаданий, заклинаний, актов чудесного исцеления и иных церемоний), проблема магического в МиМ остается малоизученной, представленной разрозненными материалами. Так, из поля зрения ускользнул «контекст» темы, а именно то обстоятельство, что мы имеем дело с произведением, построенном на игре несколькими сферами эзотерического знания, среди которых сфера «магического» — один из компонентов более сложного образования: триединства магия — алхимия — масонство.

Механизм включения оккультного триумвирата в текст — ключ к специфике конструирования романа в целом, к приемам создания такой художественной структуры, которая позволяла бы интонировать отдельные ее уровни, высвечивая новые и новые грани романа. Этот же механизм определил и способы порождения ассоциативных цепочек, первые звенья которых задаются в начале повествования и, обрастая затем разветвленной сетью явных и скрытых отсылок, складываются в целую систему, обнаруживая новый смысловой пласт текста. При этом автор рассчитывает на знание специальных областей мировой культуры. Тотальная игра с культурным наследием, которая вообще является одной из наиболее существенных примет творческого метода Булгакова, в данном случае представлена игрой с таким специфическим материалом, как оккультные науки, которые в своем стремлении проникнуть в тайны жизни и смерти и установить «законы», управляющие явлениями видимого и невидимого миров, сами синтезируют разные области знания.

Архив писателя пестрит имеющими отношение к «тайным наукам» вообще и к магии в частности именами. И подборка имен, и их вкрапление в повествование — свидетельство поисков путей

конструирования текста с эзотерическими проекциями: упомянуты — Калиостро, «профессор тайных наук», чародей и, по слухам, обладатель тайны «философского камня» (приведены даты его жизни и смерти, место рождения и полное имя, подчеркнутые тремя чертами); Казанова (ф. 562, к. 8, ед. 1, л. 35 и 39); «чернокнижник» Герберт Аврилакский — Папа Сильвестр П, слывший алхимиком (о нем в связи с МиМ см.: Tikos 1981: 323–328, Боголюбов 1988, Соколов 1989: 500–501); Нострадамус, знаменитый астролог Генриха II и Карла IX, оставивший две книги пророчеств (запись о Нострадамусе дана с проекцией на себя: Булгаков подчеркивает, что они тезки: «Michel Notre-Dame 1505 (?)–1566) Нострадамус Михаил род. 1503 г. (Правил) Конец света в 1943 г.!» (ф. 562, к. 8, ед. 1, л. 34). Далее упоминаются Р. Луллий, его последователь Мирандола, автор известного труда «Conclusiones Kabbalisticæ» (ф. 562, к. 8, ед. 1, л. 172); Жан Вир, т.е. Иоганн Вейер, ученик Агриппы Неттесгеймского; Жан Боден (у Булгакова — Bodin, Bodinus), автор «Demonomanie des sorciers» и «Colloquium heptaplomeres» (ф. 562, к. 6, ед. 1, л. 158). За ними следуют имена Бэкона и Гильденбранда (ф. 562, к. 7, ед. 7, л. 29). Интерес к магической культуре и познания Булгакова в области магии и демонологии в полной мере подтверждаются как на биографическом уровне (см. детальнее: Белобровцева, Кульяс 1993б и 1994), так и романом МиМ.

Привлечение к художественному конструированию магии, основывающейся на представлении о существовании между Высшим Созданием и человеком цепи «астральных» сил и о возможности с их помощью сверхъестественного воздействия на предметный и духовный миры, открывали перед писателем колоссальные возможности художественного моделирования. Щедрое вкрапление в повествовательную канву элементов архаической социокультурной модели сделало ее одной из традиций, участвующих в создании сложной архитектоники «закатного романа». Многоадресность последнего приводила к игре «занимательными» возможностями магической темы, откровенно эксплицированными в тексте, однако не исключала сокровенной обращенности к «своему», достаточно взыскательному читателю: в расчете на него в тексте присутствовала ее скрытая ипостась. Так, мотив магии выводился на поверхность в эпизодах, связанных непосредственно с персонажами из «пятого измерения», с которыми магическое связано «априорно». В этом случае стихия игры буквально захлестывала текст. В наиболее же существенные для художественной мысли моменты автор уводил мотив в глубь повествовательной ткани, делая его неприметным, требующим расшифровки.

1. Магия и демонология

Мотив магии ощутимее всего связан с демонологической линией МиМ. Подготовительные материалы носят следы тщательного ее обдумывания и свидетельствуют о пристальном внимании к эпохе средневековья (ф. 562, к. 6, ед. 1), для которой были в высшей степени характерны магическое мышление и интерес к проблемам общения со скрытыми силами мира: магия, ее ритуалы и обряды составляли повседневность простолюдина, в сознании которого происходило слияние христианской и магической картин мира (Гуревич 1981). Демонология и связанные с ней магические культы были объектом специального изучения писателя, пристрастного к эпохам, когда трубадуры, странствующие рыцари и бродяги распространяли элементы эзотерического знания по европейским странам. Отголоски этого интереса можно найти во многих произведениях Булгакова, в их образной системе, лексике и сюжетных ходах.

М. Золотоносов, увидевший в обращении к оккультизму прием успеха у массового читателя, говорит о Воланде как «салонном маге» с чертами небезызвестного Папюса, автора популярных книг по оккультизму (Золотоносов 1991). Действительно, Воланд-маг — одна из ипостасей булгаковского князя тьмы. Однако в его облике сквозят черты нескольких магов прошлого. Он имеет несомненное сходство с Калиостро, «собеседником» Христа, предсказывавшим его распятие (Кузмин 1990: 131). Его волшебный «графин с водой» эквивалентен магическому глобусу Воланда, имел он и золотой портсигар с гравированным треугольником (Карнович 1990: 12). Треугольник — важный элемент магических ритуалов, используемый при составлении пантаклей, «инструмента» магических операций, символизирующий власть над душами. Дополненный глобусом, «всевидящим оком» Воланда, этот «знак» оказывается почти адекватом символа Бога (око в треугольнике), усиливая «манихейскую» тональность романа. Другой атрибут — жук на золотой цепочке с письменами, кроме аналогии с «Золотым жуком» Э. По, имеет иной прообраз — священного жука-скарабея фараонов Египта. Возможно, и ситуация несгораемого романа содержит отголосок известной легенды о сожженном пергаменте и его восстановлении при помощи «тайных формул» чародея-графа.

Воланд имеет сходство и с другим знаменитым графом — Сен-Жерменом, утверждавшим, что был дружен с Христом и предсказывал ему печальный исход его земного пути (Парнов 1991: 202–203). Быть современником Мессии и его близким, вероятно, — «обязательный» признак истинного мага (ср. утверждение К. Руджери, брата Л. Руджери, астролога Екатерины Медичи, что он обедал с Пилатом, приведенное Дюма в «Королеве Марго» — Парнов 1991: 157; о коннотациях МиМ с творчеством Дюма см.: Безродный 1993). Булгаковский Сатана тоже «свидетель» ершалаимских событий и тоже «маг», однако его облик двойся: будучи «черным ма-

гом», он вместе с тем проявляет благотельную сторону своего магизма по отношению к Мастеру, выступая его «меценатом» и поборником нравственных законов, справедливости и истины. Сознательно сохраняя двойственность, подчеркнутую неопределенным расположением треугольника на портсигаре (треугольник острием вверх означает добро, острием вниз зло), Булгаков оставался верен одному из основных принципов построения романа, ориентированного на возможность нескольких прочтений любого эпизода или образа. Амбивалентный характер облика Воланда вполне согласовался как с эпиграфом к роману и нетрадиционностью облика владыки ада, так и его «властью» над половиной мира (ср. соединение двух треугольников в Печати Соломона, изображении «целого» макрокосма).

В демонологическом пласте романа воспроизводится весь арсенал колдовских возможностей чародеев и магов — от жеста до телепатии и гипноза, от магической предметности до ритуала и обряда, благодаря чему МиМ становится едва ли не иллюстрацией к энциклопедии чародейства. Фантасмагорический сюжет позволяет репродуцировать чудесные возникновения и исчезновения персонажей, их плоти и тени, ложных контрактов, предметов (иногда в фокусническом или пародийном варианте), вплоть до исчезновения целого города; волшебные превращения людей и животных; перемещения со сверхъестественной скоростью, неуязвимость для пуль и преследований. Магическая аура усилена введением «сеанса черной магии» с его карнавальная амбивалентностью. С одной стороны, в сцене имплицитно представлена отсылка к чудесам, совершаемым Христом: воскрешение Лазаря — «воскрешение» конференсье; превращение воды в вино (хотя и совершаемое метонимически: этикетки от бутылок с нарзаном превращаются в червонцы, с которыми зрители тут же отправляются в буфет). С другой стороны, это бесовской шабаш: раздетые «гражданки» у выхода из театра напоминают о наряде дам на Балу Воланда; разговор с оторванной головой Бенгальского соответствует появлению головы Берлиоза, разоблачение Семплеярова — разоблачению Майгеля. Не менее знаменательно присутствие в МиМ важнейшего догмата чародейства — акта заключения договора с дьяволом. Тема соглашения с ним вводится эпиграфом из Гете, отсылкой к истории доктора, продавшего душу дьяволу. Она представлена в линии Маргариты, идущей на омаж с Сатаной во имя спасения Мастера (при этом впоследствии героиня не только не использует возможности нарушения договора — покаянием или попыткой «обмануть» дьявола, а, напротив, выказывает неподдельное восхищение им). Ищет встречи с Сатаной и Мастер («Но до чего мне досадно, что встретились с ним вы, а не я!» — 5, 134), в конечном итоге, еще один участник «договора» с ним.

И, наконец, в романе представлены и элементы важнейшего обряда «леворукой» магии — «черной мессы». Тема «черной мессы»

эксплицируется упоминанием фокстрота с кощунственным названием «Аллилуйя», джазового произведения американского композитора В. Юманса, модного в 20–30-х гг. В романе фокстрот «звучит» трижды и связан с близкой аранжировкой темы в «Блаженстве», где происходит гротескное превращение фрагмента богослужения, славящего Господа, в танец (Кушлина, Смирнов 1988: 286–287, Смирнов 1991)). В «Блаженстве» звуки фокстрота, «громовыми» раскатами несущегося над площадью по случаю Первая, — важнейшая примета сатанинского пространства и бесовства, охватившего Москву. В МиМ кощунственный фокстрот звучит в сердце литературного мира столицы — в Доме Грибоедова, «ровно в полночь», и оказывается одним из знаков «нечистого» пространства. В третий раз фокстрот отплясывает воробей — хтоническая птица славян.

«Черная месса» описывается с помощью элементов христианской культовой предметности, в вариантах романа прорисованной детальнее («золотая на ножке чаша для святых даров», «странный свет, как будто в церкви», «странный запах», хозяин «раскинулся на каком-то возвышении, одетом в золото, в золотую парчу», на ней «вышиты кресты, но только кверху ногами» — Булгаков 1983: 120, см.: Кушлина, Смирнов 1988). Включающая в себя элементы «черной культуры», эта сцена выстроена как «вывернутая» христианская (в этом Булгаков «традиционен», ср. мысль П. Флоренского о характере «черной» обрядности, не способной к созданию собственного оригинального ритуала). Место традиционного в сатанинской обрядности священника-отступника занимает Воланд (ср. упоминание «католической сутаны», сохраненное в поздних вариантах), а «служба» ему приурочена, как и в «черной» обрядности, к обычному для подобных ритуалов времени — полночи пятницы. Маркированное место проведения церемоний «черного обряда», согласно авторитетным исследованиям Дж. Фрезера, — «нечистые» места, заброшенные церкви с оскверненными алтарями, места обитания летучих мышей и сов и пр. (Фрезер 1986: 57–58). Таким «нечистым» местом у Булгакова является «нехорошая» квартира 50. Ср. наличие «совы», и, видимо, летучих мышей («Где-то слышались какие-то шорохи и что-то задело Маргариту по голове» — 5, 244) во временном жилище Воланда.

В интересной статье А. Кораблева «Тайнодействие в «Мастере и Маргарите»» (1991), прослеживающей случаи имплицитного использования элементов православных таинств, в качестве единственной «ритуальной» выделена именно сцена Бала. Действительно, она строится как ритуализованное празднество с характерным для «черной» обрядности нарушением сакральных запретов, прекращением Божественной литургии, ее травестийным пародированием, кощунственными проекциями на Тайную Вечерю и Страшный Суд (ср. упоминание «рева труб», суд над Берлиозом и Майгелем, пересмотр судьбы Фриды). Налицо многие «традиционные» признаки

«черной» обрядности: наличие основных персонажей обряда (Сатаны и Королевы бала, «ведьмы», сподручных дьявола, «телесно» присутствующих мертвецов-гостей) и особой предметности «лево-рукого» ритуала (шпага, чаша с кровью, свечи — необычные канделябры «с гнездами в виде когтистых птичьих лап» (5, 245, ср.: Древняя 1990: 83, Керлот 1994: 238)). Сцена экипирована и иными характерными атрибутами: амулетами (5, 246), «треножником» (древний жертвенник), курениями (здесь Булгаков точен: в ночь на субботу используется сера — Древняя 1990: 77–79, ее запах не раз подчеркнут в обиталище Волагда — «пахло серой и смолой», «валил серный пар» (5, 245)). К «черной» обрядности отсылают и иные «детали» происходящего: обнаженность тела Маргариты, «голая» Гелла и гости Бала, обнаженные голова, руки и ноги Волагда (5, 246), омовения, наличие ритуальной «жертвы» (барон Майгель). В том же ряду находится и таинство дьявольской «евхаристии»: из ритуальной чаши-черепа кровь доносчика пьют и жрец черного искусства, и хозяйка Бала. Семантика праздника Сатаны противоположна пасхальной, ибо подразумевает «ложное воскрешение»: гости после бала рассыпаются в прах, чтобы на очередном балу «воскреснуть» вновь (Кушлина, Смирнов 1988: 289). Свойственный для Булгакова прием двоения ситуации сохранен и здесь. Основным оказывается не «воскресение» гостей из разных эпох на Балу Сатаны, а грядущее «истинное» воскресение Мастера и Маргариты.

Сцена Бала, восходя к «черной мессе», предполагает насыщение эротикой, ибо «регламент» шабаша предусматривает особую кульминацию — «брак» Сатаны с ведьмой. Согласно различным описаниям (Тухолка 1907, Оккультизм 1907, Папюс 1912 и др.) церемонии подразумевали целование ведьмой *anus'a* козла, в облике которого пребывал Сатана. Эксплицитных указаний на ритуальный момент сатанинских сборищ в окончательном тексте нет. Однако один из исследователей подмечает имплицитное введение «сексуальных образов» в обсуждаемую сцену и «прихотливую» трансформацию традиции у Булгакова («колено Маргариты семиотически связано с коленом Волагда и, следовательно, с его *anus'ом*» — Золотоносов 1992: 189). Следует отметить, что откровенно эротические сцены ранней редакции, где поведение Маргариты было адекватно требуемому ситуацией канону, Булгаков опустил в ходе дальнейшей работы над ММ, сохранив их глухой отголосок, что, безусловно, является свидетельством осторожности обращения с материалом, дистанцирования от «бульварных» подробностей и «стилистики» массовой литературы, эксплуатирующей эффективные возможности темы, и — шире — признаком кардинальных изменений первоначального замысла «романа о Дьяволе».

2. Мастер как маг

Магический декор романа создается отнюдь не только за счет «не-чистой силы». Магом, в сущности, предстает Иешуа, несмотря на установку подчеркнуть в нем человеческое и показать его крестные муки как муки, переживаемые живым человеческим существом. Бродячий философ предсказывает судьбу Иуды («У меня, игемон, есть предчувствие, что с ним случится несчастье» — 5, 32) и не только телепатирует, читает мысли прокуратора, но и диагностирует и исцеляет его чудесным образом, как бы проявляя свою причастность Священной Терапевтике, которая в магии считалась высшей степенью Герметической медицины: «/.../ у тебя болит голова, и болит так сильно, что ты малодушно помышляешь о смерти /.../ Но мучения твои сейчас кончатся, голова пройдет /.../ Ну вот все и кончилось...» (5, 26). Пилат сначала и воспринимает Иешуа как мага-целителя: «Сознайся /.../ ты великий врач?» (5, 27). В редакциях исцелению сопутствовало более откровенное указание на причастность Иешуа к сословию магов: Пилат вычитывал из протокола синедриона обвинение, что Иешуа — «египетский шарлатан» (Булгаков 1992: 220), и связывал врачавателя с Египтом, родиной магии, где герой был «3 года назад». В другой редакции та же мысль о соприкосновении с тайным знанием египетских жрецов была высказана еще более лапидарно. Испытав облегчение после снятия приступа боли, прокуратор спрашивал: «Ты был в Египте?» И получал ответ: «Да, я был» (Булгаков 1993: 30), а так как вопрос и ответ не имели логической связи с предшествующим диалогом, ясно, что Иешуа понял невысказанную мысль наместника. В последних редакциях Булгаков несколько сужает провидческий дар Иешуа, но степень его магического воздействия сохранена и подчеркнута тем, что он обретаёт новообращенного ученика в лице самого Пилата.

Как правило, «естественное» усложнение образа или мотива в контексте произведения сочетается у Булгакова с его переосмыслением и акцентированием наиболее существенных для писателя сторон традиции, из которой этот образ почерпнут, обыгрыванием «высоких» и «травестирированных» ее ипостасей, опровержением или погружением в неожиданные контексты, замысловатым переплетением с другими традициями, игрой в различную степень эксплицированности в тексте. Сказанное можно продемонстрировать на примере имплицитно развивающейся линии Мастера-мага, прослеживаемой как движение героя от «профанного» состояния до высших степеней магического искусства. Она представлена в разрозненных деталях, которые при кажущейся случайности тем не менее складываются в единое целое. Персонаж, отсутствовавший в «романе о Дьяволе» и появившийся в редакции 1931 года, а в заглавии романа в 1937 г., не занимает «количественно» большого места в романе. Но именно этот герой оказывается в фокусе авторской точки зрения и

центром, связывающим сюжетные линии МиМ. В московской части романа он являет собой духовное начало, противопоставленное земному бесовству и соположенное Иешуа.

Облик героя, в сущности, изначально — в силу времени и способа появления (первоначально глава называлась «Полночное явление») имеет налет, если не инфернальности, то по крайней мере амбивалентности. Герой «является» как призрак, в ночное время, в замкнутом пространстве (непробиваемые окна клиники, запертые двери) и, появившись при луне, исчезает вместе с нею. «Таинственный» и «странный гость» (5, 115), он и в дальнейшем получает сходные названия: «таинственный посетитель», «пришедший», «таинственный похититель ключей», «гость в черной шапочке» (5, 131, 135). От сцены к сцене его образ становится все более «многомерным» и необычным. Это герой-одиночка, противопоставленный миру, вступивший с ним в острое противоречие, которое объясняется отнюдь не внутренними коллизиями. Хотя ряд черт культурного кода романтической личности сохранен и его элементы рассеяны по тексту (неясное прошлое, одиночество, затворничество и отрешенность и пр.), столкновение с миром имеет другой характер. Герой обладает качествами, враждебными эпохе и ею отринутыми, изгой, он отторгаем как чужеродное тело даже «братьями по перу» и дан в столкновении с «веком-волкодавом». Вместе с тем ситуация имеет один любопытный оттенок: отторжению *предшествует* отход самого героя от общества, его погружение в затворничество (и сначала отнюдь не как особый компромисс со средой). «Подвальчик» Мастера в этом смысле — особое «сакральное» пространство, в котором герою открываются тайны бытия, где он становится демиургом.

Герметика утверждала мистическую зависимость смысла «имени» и его начертания. На то, что «словесный облик имени открывает далекие последствия в судьбе носящего это имя», указывал в своем изыскании «Имена» и П. Флоренский, считавший имя ядром образа, а произведение «амплификацией духовной сущности» имени главного героя, обуславливающего все аспекты произведения (Флоренский 1988: 150, 163, 170). В последующем философско-эстетическая мысль XX в. разнопланово дискутировала вопрос, являются ли имена собственные редуцированной «дескрипцией» сущности их носителя, а также проблему «смысла» имен в литературном тексте (Серль 1989). В булгаковском случае мы, без сомнения, имеем дело с наделением имени «идеологическим» смыслом. Семантический шлейф, который тянется за «именем» Мастер, связан с этимологической основой слова. В МиМ с разной степенью актуализации реализуются основные его значения: «магистр (глава ордена)», степень масонской иерархии, «лекарь», «учитель», «специалист», «искусник», «художник», «виртуоз» (ср. однако, мнение, что писатель вкладывал в слово «мастер» одиозный смысл, включающий в себя причастность к «рогатой нечисти», и вытекающую

из него концепцию: М. Горький как прототип булгаковского героя — Барков 1994).

Кроме «имени» в романе есть литеральный знак героя, появление которого едва ли можно считать случайностью. Именно он содержит ключ к угадыванию незамечаемых ипостасей Мастера. Этим знаком является вышитая желтым буква «М» на его черной шапочке, «эмблема» героя, которая в контексте многообразных форм магического в иных сюжетных линиях воспринимается как отсылка к оккультной традиции и изображениям духов в магии (буква М обозначала магию и в масонстве). М. Йованович, наблюдения которого идут в русле подтверждения двойничества Иешуа и Мастера, считает ее обозначением «Номо Dei», передающим символику «лилий»-«апостолов» и предвосхищающим уход героя к Иешуа (Йованович 1989: 112).

Буква «М» соответствует 13-й букве («Мем») древнееврейского алфавита, где она имеет эзотерическое значение «женщина» и «превращение человека» и где ей придается окказиональное значение «некромантия» и числовое значение 40 (Древняя 1990: 38–39, ср.: Золотоносов 1991), а также символ и значение «скит» и «преображение» (Астрология 1994: 693). Символическое значение в Картах Таро — «коса» (13 карта в главной колоде называлась «смерть», в применении к человеку 13 Аркан означал «смерть и возрождение», «*Transmutatio virum*», а иероглиф Аркана представлял фигуру женщины-посредника по переходу в другой «план жизни, когда земные «задачи» завершены, когда, согласно Книге Тота, открывается «путь к постижению Бога» (Холл 1992а: 120, Священная 1991: 307). Нетрудно заметить, что стоящий за названными символами спектр смыслов конституционально близок «сюжету» о Мастере. Сказанное позволяет предположить, что литеральная Каббала, связывающая числа и буквы еврейского алфавита, была Булгакову в каких-то общих чертах известна, и оставленный на поверхности знак, сигнализируя о наличии тайного языка, призван был провоцировать прочтение образа в эзотерическом ключе.

Буква «М», кроме того, анаграммирует «имя» героя и является анаграммой имени героини и, наконец, имени самого Булгакова. Автобиографический крен обнаруживается и в самой детали одеяния героя, ибо шапочка — «ритуальный» предмет домашней одежды автора: Булгаков всегда работал в ней (Ермолинский 1990: 46; ср. злое пародийное обыгрывание ее в романе Ю. Слезкина «Столовая гора» — «женин чулок»). (Заметим попутно, что шапочка, горделиво надеваемая героем в клинике для душевнобольных, становится по сути эквивалентом дурацкого колпака, обнаруживающего в облике Мастера черты юродивого, подтверждаемые и иными деталями: бесприютность, одиночество, восхитившее Сатану вещание истины об Иешуа в условиях страны, где «большинство населения сознательно и давно» не верит «сказкам о боге» (5, 12).)

Биографический аспект обсуждаемого косвенно подтверждают как псевдонимы писателя — «Маг», «Эм», «Незнакомец», «М. Неизвестный», обеспечивающие «двойничество» Мастера и автора МиМ, так и вообще склонность Булгакова к игре буквами, иногда достаточно опасной, как, например, известная публикация в «Гудке» материала под псевдонимом Г. П. Ухов, едва скрывающем аббревиатуру ГПУ. Напомним и о его известном увлечении геральдикой (которая сама по себе рождена той же герметической традицией) как одним из возможных импульсов к литеральной игре.

Неслучайность «каббалистической» подкладки, тящейся за буквой на шапочке героя, косвенно подтверждена упоминанием в черновиках сборника «Clavicula» (ф. 562, к. 8, ед. 1, л. 35), ключа к познанию тайных наук. Изображение ключа Соломона неоднократно воспроизводилось в тайноведческой литературе начала века с отсылкой к рукописям «La Clavicula de Salomon» и «The Key of Salomon». Но в еще большей степени об игре «знаками» магического (и шире — оккультного), начало которой было положено литеральной номинацией героя, свидетельствуют последующие авторские ходы, оправдывающие прочтение «сюжета» о Мастере в оккультном ключе.

Согласно магическим представлениям управление астральными силами обретается постепенно. Магической силой обладают лишь избранные, прошедшие особый путь к этому состоянию. В МиМ, хотя и редуцированно, даны контуры становления Мастера-мага, ассоциирующиеся с обрядами инициации и предшествующими этому событиями. Однако путь от «профана» до «мага», заключающий обычно 12 степеней «восхождения», соответствующих знакам Зодиака, Булгаковым не акцентирован. По всей вероятности, его интересует сама идея «восхождения» к более высоким ипостасям.

Жизнь Мастера перед появлением Маргариты — особый тип подвижничества: выигравший сто тысяч (выигрыш подобной суммы равносителен чуду, в этом смысле он — первое свидетельство «избранности» героя), Мастер, словно следуя некоему обету, заперся в подвальчике. Обретению магических возможностей предшествует путь аскетизма, отшельничества, поглощенности духовным процессом. При этом избранник обретает новые свидетельства своей избранности. В этом смысле важен эпизод встречи с Маргаритой, как еще одно чудо, символ сверхъестественного в «естественном» течении жизни, знак вмешательства «высшей причины» (в этом смысле, безусловно, прав А. Барков, утверждающий «навязанность» этой встречи потусторонними силами — Барков 1994: 35). «Чудом» считает встречу сам Мастер, и тот факт, что эта встреча есть событие в жизни героя, подтвержден тем, что она описана как событие в его исповеди. Кроме того, встреча имеет характер «знамения» новой природы героя. В момент встречи герои оказываются в особом магическом круге: в центре Москвы, среди бела дня, когда «по Тверской улице шли тысячи людей», героиня среди них выделила именно Мастера, как и он заметил только Маргариту. Оба при этом

оказываются в *безлюдном* месте, отгороженном от «профанного» пространства. В МиМ есть несколько таких замкнутых «магических» пространств: опустевшая «вдруг» аллея на Патриарших, где и завязывается сюжет, подвальчик Мастера, палата в клинике Стравинского (ср. опоясывающий здание балкон из небьющегося стекла) и Варьете, где магический круг представлен буквально как круг (арена). В них и происходят наиболее существенные, с точки зрения замысла, события.

Встреча отмечена особым знаком — желтые цветы (а цветы в аскетическом гербарии романа — от желтых цветов Маргариты до роз, которые любят оба героя, втянуты в струю магического) на фоне черного пальто героини: «Повинуясь этому *желтому знаку*, я тоже свернул в переулочек и пошел по ее следам /.../ И не было, вообразите, в переулке *ни души*» (выделено нами. — С. К., 5, 136)). Необычность встречи, ее провиденциальный характер подчеркнуты тем, что при звуке голоса Маргариты «показалось, что эхо (не звук, а его «тень», отражение. — С. К.) ударило в переулке» (5, 136).

Получивший свидетельства избранности герой подлежит инициации. Психические переживания, потрясения, испытания, предваряющие, как правило, ритуалы посвящения, приходятся и на долю Мастера, вышедшего «в жизнь» после написания романа. Эти испытания, приведшие к заболеванию (страх, предчувствия, тоска, потеря покоя), сродни тем, что, согласно верованиям многих народов, определяют избранничество будущего колдуна, шамана, мага. «Мученичество» Мастера, его восхождение на Голгофу литературного мира — залог обретения магических способностей, которые не заставляют себя долго ждать.

В этом отношении интересен эпизод сжигания рукописи, имеющий ряд примет магического действия. Подобная церемония обычно совершается в сокрытом от чужих взоров пространстве: недоступность для «профанов» — обязательное ее условие. Подвальчик Мастера в полной мере отвечает этим требованиям — это замкнутое сакрализованное пространство, отмеченное происходившим в нем актом творения, пространство с особой символической организацией (о семантике жилого пространства см: Топоров 1971, Цивьян 1978 и др.). Враждебное пространство тьмы за окнами четко обозначено: «Мне вдруг показалось, что осенняя тьма выдавит стекла, волеется в комнату и я захлебнусь в ней, как в чернилах» (5, 143), как маркированы и окно и дверь, границы пространства, место возможного вторжения чужих, враждебных сил (ср. в «окно постучали» и последовавшее за этим исчезновение Мастера — 5,145). Центром «пространства», обладающим наибольшей сакральной ценностью, подчеркнута является очаг с «вечно» пылающим огнем (5, 135), в контексте МиМ обретающий характер символической отсылки к ритуалам жертвоприношения (ср. строки «Ведического гимна»: «Священный Огонь! Огонь очищающий! /.../ *сердце жертвоприношения*, смелое парение молитвы...» — Шюре б.г.: 17) и втягивающий этот фрагмент в слож-

ную смысловую сеть. Ср. надписи *Ignis sanat* и *Ignis Natura Renovatur Integra* в комнате Булгакова в Киеве, а также устройство Дома Грибоедова как мира «коллективного» и бесовского, с особым «огнем» — огнем печей кухни-ада, и гибельность для Мастера контактов с этим, «чужим» для него миром.

На этом эпизоде может быть продемонстрирована авторская интенция к сложному синтезу архетипических символов, устоявшихся в культуре образов с соответствующими семантическими ореолами и отсылок к истории литературы и биографическим ситуациям, в результате которого создается новый образ, который не может быть возведен к одному источнику. Диалектика традиционного и новаторского, стремление расширить границы информативной емкости произведения через насыщение его строя полигенетическими отсылками становится важнейшей приметой произведения в целом. Так, мотив огня в данном случае восходит равно как к фольклорно-мифологической традиции и обрядовой ритуалистике (прежде всего к инициационным актам), так и к ключевым образам герметизма (в частности, к алхимической культуре), легко обнаруживая при этом и совпадения с канонами зороастризма / манихейства / гностицизма. Архетипическая природа образа, его полигенетический характер не исключают и иные слагаемые, например, автобиографические проекции. В данном случае они очевидны и навеяны по меньшей мере ситуацией уничтожения собственного дневника, возвращенного из ГПУ после изъятия и сожжением «черновика романа о Дьяволе» (1930), переживаемыми состояниями психической неуравновешенности и «предсердечной тоски» (боязнь темноты, одиночества); ср. также значимую для Булгакова литературную реминисценцию — судьбу рукописи «Мертвых душ» Гоголя, одного из наиболее почитаемых Булгаковым писателей, «узнавание» подвальчика Мастера П. Поповым и пр.

Сожжение рукописи в ночное время в сакральном центре «дома» героя наделяет ее статусом той высокой «жертвы», которая есть своеобразная форма «самосожжения» и которая служит условием дарования высших возможностей (о вариантах жертвы, семиотике действий, связанных с печью, см.: Байбурин 1983). В контексте романа обнажается, таким образом, строй некоей космической символики жертвы и предваряется инобытийный пласт существования героя.

Во время магического ритуала намерения мага выражаются не только в действиях, но и в форме заклинаний, рассчитанных на вмешательство скрытых сил. Упоминание сборника «*Grimoires of Hocus*», состоящего из заклинаний от злого чародейства (ф. 562, к. 8, ед. 1, л. 34), и отголоски заклинательных актов, которые мы находим в сцене ночного бдения Мастера («ночные» акты связаны, как правило, с «черной магией»), свидетельствуют об интересе писателя к заклинательным текстам. Заклинательный акт предполагает взаимодействие «действующих» и сопровождается молитвенным обраще-

нием к богу или святым (Токарев 1990: 405). Обращение Мастера — призыв, направленный, однако, на иное лицо. Формула: «Догадайся, что со мной случилась беда... Приди, приди, приди!...» (5, 143) с характерными для гипнотических воздействий повторами, усиливающими «внутреннее звучание» слова и заклинательный эффект, близка к приемам, широко использовавшимся в средневековой магии и предполагавшим возникновение особой связи с «вибрацией» Вселенной, с помощью которой происходит воздействие на мир. Ср. «латинские» заклинания Фауста у Марло. Призывы булгаковского героя лишены «богохульной» стороны, которой привлекается Мефистофель у Марло: «... кто хочет заклинать, / Вернейший путь — от Троицы отречение / И жаркая молитва князю тьмы» — Марло 1949: 28). Ср. однако, сходство булгаковского заклинания со вторым «призыванием» у Марло: «Так приди же, Мефистофель, Veni, veni, Mephistophile!» (Марло 1949: 37, 33) и направленность заклинания на Маргариту. Соблюдено и обязательное условие акта — ответные действия второго «действителя»: Маргарита является после заклинания, а во всех последующих сценах, в сущности, выступает в роли посредника между Мастером и inferнальными силами, подталкивающего Мастера к союзу с Воландом (ср. А. Барков 1994: 28–39, ср. также знаки причастности к inferнальному миру с момента появления «косящей на один глаз ведьмы» в повествовании: обстоятельства встречи с Мастером, изготовление для него черной шапочки еще до договора с дьяволом, «черные перчатки с раструбом», как у Воланда (5, 137) и пр.).

На протяжении романа произносятся и другие, имеющие заклинательный характер, фразы — «О, боги, боги мои!», «Гори, гори прежняя жизнь!», «Гори, страдание!», «Казни не было! Не было!», «Я тебя спасу, я тебя спасу!», «Я тебя вылечу, вылечу!». Особый случай заклинания представляет собой поведение Левия во время казни Иешуа: требуя чуда спасения Иешуа, посылая Богу проклятья, называя его кощунственно «богом зла» (5, 174), Левий заклинал, в сущности, вмешаться дьявола (Кушлина, Смирнов 1988: 290–291). Ср. появление вслед за этим черной тяжелой тучи с запада, локуса дьявола в христианской «географии», места, где осуществляется «смерть» солнца, актуализированная в оккультной традиции.

В любом случае перед нами новая валентность мотива магии — *магия Слова*, представленная в самых разных вариациях. Так, Булгаков часто использует на страницах МиМ заклинания, связанные с «негативной» магией слова, основанной на воздержании от определенных слов с целью защиты от вредоносного влияния. Сюда относятся все ситуации запрета, табуирования упоминаний inferнальной силы. Распространенный в фольклорных текстах сюжет «чертыхания» как нечаянного призывания нечисти получил новый поворот в русской литературе конца XVIII — начала XIX вв., фиксирующей двойственный его характер: кощунственное обращение к нечистой силе с какой-либо целью и «нейтральное», междометное

его употребление (Лотман 1993: 396–398). У Булгакова эта двойственность сохраняется, однако обыгрывается парадоксальным образом. *Наказуемым* в романе оказывается именно «случайное», «незаинтересованное», междоветное призывание черта, легко срывающееся с уст атеистов-москвичей и порой каламбурно обыгрываемое писателем. Ср. появление «прозрачного гражданина престранныго вида», а затем и Воланда после чертыхания Берлиоза и последующее за этим отсечение головы редактора, историю с Прохором Петровичем, неосторожно сказавшим: «Черти бы меня взяли!» (5, 185) и утратившим «тело».

Подлинно же кощунственное призывание (ср. *троекратное* упоминание Мастером черта и немедленное появление Азazelло, решившее судьбу героев, и эпизод с Маргаритой, призвавшей его фразой: «Ах, право дьяволу бы я заложила душу...» — 5, 216–217) оказывается *награждаемым* и спасительным. В этом смысле интересны ситуации, связанные с попытками персонажей «низкого» плана, убедившихся в реальном существовании потусторонних сил, найти противоядие от inferнального вмешательства. Пародийное и гротескное начало лежит в подкладке сцен, обыгрывающих причудливое сочетание атеизма homo soveticus'a, и способов, к которым они пытаются прибегнуть, спасаясь от нечисти. Так, в отличие от администраторов Варьете, которые надеются запереться в «бронированной камере» организации, разместившейся в «массивном здании» на Лубянке, безбожник Босой, напуганный нечистой силой, пытается прибегнуть к испытанным в народе средствам и просит представителей ГПУ (!) «окропить» помещение, крестится, призывает Бога «истинного», «всемогущего» (5, 156–157).

Однако вернемся к Мастеру. Подлинность творчества предполагает, согласно Булгакову, неуничтожимость творения, сокровенного слова Истины. Погружение в мир творчества и выбор темы — истории Иешуа и Пилата — делает еще более несомненным облик Мастера-мага, ибо прикосновение к священной Судьбе возвестившего о совершенной жизни и способах ее достижения — значимая примета адепта магии (напомним, что именно «апология Христа» вызывает нападки критики на Мастера). В отличие от «собратьев» по перу, Мастер — творец, постигающий скрытую сущность мира. Прошлое, недоступное непосредственному созерцанию, открывается его духовному «видению», обнажая способность к особому «зрению». Мастер вызывает к жизни события, никогда не существовавшие с точки зрения обывателя-атеиста (земная ипостась Иешуа, распятие, воскресение), и оказывается «истинным» евангелистом: подлинность происшедшего подтверждена авторитетом «очевидца» Воланда. Скрытая реальность постигается с помощью искусства, а акт творения оказывается актом магическим («О, как я угадал!»), равным абсолютному знанию, и, кроме того, соперником Божественного Слова. Текст искусства, совпадая с «текстом» жизни, будучи идентичен миру, созданному демиургом, оказывается неунич-

тожаемой реальностью. Обретение особого «видения», ключа к тайнам мира, согласно А. Неттесгеймскому, и есть причащение к «высшей магии». В этом смысле герой Булгакова обнаруживает близость к образу художника в обширной мифопоэтической традиции, рассматривающей его как «персонифицированный образ сверхобычного видения, обожествленной памяти коллектива», как хранителя и носителя этой памяти (Мифы 1982: 327 – 328).

В представлениях разных народов способность воздействия на мир при помощи Слова была присуща колдунам, магам, пророкам как носителям особой силы. Парацельс определял магию именно как искусство посредством «скрытых сил» и «воздействия» «одушевляющего начала человека производить вещи, немислимые иначе» (Рабинович 1979: 232). Мощь воздействия пропорциональна степени развития магических способностей, которые могут быть обретены существом, еще находящемся «в теле», при жизни. У Булгакова акцент поставлен на художнике как высшем носителе этих способностей. Обращаясь к этой важной для себя теме, Булгаков ориентируется прежде всего на традицию, которая приписывала магическую силу не «рациональному» смыслу слова, но заключенной в нем «энергии». В том, как Булгаков обращается с проблемой слова, ощущим наследник литературной традиции XIX в. и прежде всего Гоголя, с его «парацельсовскими» рассуждениями о слове и об ответственности художника за «высший подарок Бога». Однако Булгаков в не меньшей степени наследник эпохи символизма. Проблема «магии слова» была оживлена в русском культурном сознании именно философско-литературными дискуссиями «серебряного века» (ср. теоретическое осмысление проблемы и общесимволистский миф о магическом воздействии слова на мир, о преображении косной материи, «грубой» жизни в «творимой легенде» и пр.).

Близко к Парацельсу осмысление проблемы П. Флоренским, внимание Булгакова к идеям которого, в частности, к его книге «Мнимости в геометрии» (1922), откомментировано учеными. Под магичностью слова понималась «высокая степень заряженности» его «энергиями» личности: «В прослойках семемы слова хранятся неисчерпаемые залежи энергий, отлагавшихся тут веками и истекавших из миллионов уст /.../ Слово делается чрезвычайно уплотненным и тонко дифференцированным *огическим ступком*, соблюдающим свою оккультную индивидуальность» (Флоренский 1990а: 421 – 423, выделено Флоренским. — С. К.). Проблема насыщения творения художника необыкновенной энергией и его влияния на «тварный» мир была исключительно важна для Булгакова (ср. выписанную им ситуацию воздействия пушкинских стихотворений даже на недалекого шпиона Биткова в пьесе «Последние дни»). В условиях бурного возрождения оккультизма ряд представителей религиозно-философской мысли выступил против неосторожного обращения со Словом (Бердяев 1990, Флоренский 1904 и 1990а: 415 – 416, Флоровский 1991). Несовместимость христианства и оккультизма была для них очевид-

на, их слияние, чреватое перерождением в «темную» магию, заставило Флоренского, например, негативно оценить вышедшее за «пределы музыкальной стихии» искусство Скрябина. Близкое мнение Г. Флоровского, увидевшего в искусстве музыканта «теургический акт», «люциферианскую волю властвовать, магически и заклинательно овладевать миром, обрисовывало ту же опасность перерождения искусства в «темное действо». Так, антропософские увлечения интеллигенции представлялись чреватými соблазнами демонизма, «двусмысленностью прельщений и ворожбы» и оценивались как опыт хоть и «космической», но безрелигиозной «истомы» (Флоровский 1991: 487). Можно почувствовать упреки Булгакову в подобной же тяге к «темным зонам естества» в высказываниях о нем Солженицына («распутное увлечение нечистой силой» — Солженицын 1975: 259), Лакшина (Лакшин 1989б: 259), К. Икрамова (Икрамов 1993), в рассуждениях о губительной для писателя вовлеченности в игры с Сатаной (Глоба 1993). Вероятно, установка на многомерный облик героя и наделение его чертами мага-теурга, идея насыщенности романа Мастера зарядом воздействующей на других энергии с привлечением «кощунственных» мотивов черного искусства и игры с ними (ведь герой именно мастер слова и именно словом, романом заклинает высшие силы, в том числе и демонические) — имели и биографическую проекцию. В конце концов, и ставшую крылатой фразу «Рукописи не горят!» можно воспринимать как заклинательную, молитвенную, а обращение Булгакова с собственным романом и его поведение последних месяцев жизни — как попытку особым творением воздействовать на собственную судьбу, человеческую и творческую, заклясть смерть и даже вступить с ней в игру. В марте 1940 г. Ахматова посвятила Булгакову поразительное стихотворение, свидетельствующее о прочувствованности ею ситуации: «И гостью страшную / Ты сам к себе впустил / И с ней наедине остался».

Знаком истинности творчества Мастера является несгораемая рукопись его дважды горевшего романа (ср. легендарную фразу Жака де Моле, великого магистра ордена Храма, сказанную в момент собственного сожжения: «время искажает и стирает слово /.../ преданное огню, оно живет вечно» — Амбелен 1993: 75). Наделенный особой «энергией» и свойством неуничтожимости, роман Мастера — свидетельство причастности его творца к сокровенному знанию. В эзотерическом ключе он может быть интерпретирован как отыскание «потерянного слова», а его автор как вестник высшей правды, поднявшийся до высот теургической магии (ср. Кораблев 1991). Не случайно роман властвует над ощущениями Маргариты и служит импульсом к метаморфозам, происходящим с Бездомным, начинающимся с рассказа Воланда, совпадающего с романом Мастера, и беседы с его автором в клинике Стравинского. Встреча с Мастером и его словом ведет к преобразению героя, к вытеснению из его сознания лжеучителя Берлиоза. И, наконец, роман Мастера оказывается магической «формулой» такого уровня,

что даже его фрагмент («Тьма, пришедшая со Средиземного моря...» — 5, 213) обладает чудодейственной силой. Этим фрагментом как заклинательным текстом героиня призывает нечистую силу и узнает о судьбе Мастера. Амбивалентность художественного решения очевидна: перед нами формула, призвавшая inferнальные силы. Сказанное подтверждается введением еще одного действия, занимающего большое место в арсенале приемов магов: пытаюсь узнать что-либо о судьбе Мастера, Маргарита производит отнюдь не «христианскую» (ворожба и колдовство — «языческие» магические акты), но считающуюся в магии чрезвычайно действенной операцию над его вещами. В окончательном тексте и его вариантах эти вещи варьируются: фотография Мастера, обгоревший обрывок рукописи, лепестки роз. Ситуация ворожбы, призывания потусторонних сил подчеркнута наличием магической предметности. Особое значение обретает наличие зеркала, символика которого разрабатывается в культуре начиная с эпохи барокко.

Уединение Маргариты («ушла в темную, без окон комнату», «отражаясь в зеркале, долго сидела, не спуская глаз с фотографии» — 5, 213) перед «трехстворчатым зеркалом» («изобретением» дьявола), имеющим функцию входа в иные пространства, в сочетании с «обгоревшим» фрагментом рукописи Мастера и его портретом обретает приметы гадания о суженом. Оно коррелирует с предваряющим гадание вещим сном героини и — в еще большей степени — многократным перечитыванием отрывка «Тьма, пришедшая со Средиземного моря...», в контексте сцены приобретающего характер заклинания. Напомним, что этот же отрывок романа оказывается опознавательным «паролем» при встрече с Азazelло (5, 219).

Акт «гомеопатической» магии, направленной не на самое существо, а на его символ, в комбинации с «контагиозной» магией появлялся на страницах МиМ и в ином виде: в ранних редакциях Волад искушал Ивана растоптать изображение Христа на песке, чтобы нанести ущерб объекту изображения (Булгаков 1992: 238–239). Этот тип «вредоносной» магии, распространенный в древних культурах и сохранившийся в виде веры в порчу, сглаз, в романе воспроизведен и в виде т.н. «контактной» магии — смертоносного взгляда Абадонны. Хочется в связи этим напомнить выразительный случай, свидетельствующий о несомненном знании писателем этих разновидностей магии: на новый, 1940 год, из чернобурки Е. С. Булгаковой, было сделано «чучело» болезни писателя с «лисьей головой» и «расстреляно» ее сыном (Дневник 1990: 287, ср. сжигание чучела, символизирующего смерть, на масленицу и похожий обряд уничтожения чучела ведьмы у славян — Толстая 1982). В отличие от других подобных ситуаций, эта была полуигрой, за которой стояло горькое чувство отчаявшегося и мучительно умиравшего писателя.

МиМ разворачивает мифологему, ориентированную на финал трагических мифов о терзаемых, умирающих и воскресающих богах, известную по мифологиям многих стран. Булгаков выводит

этот пласт на поверхность, называя в разговоре Бездомного с Берлиозом Осириса и Адониса (ср. наделение именем Аримана, злого божества персидской религии, врага Ормузда, одного из гонителей Мастера). Однако линия Мастера при всех отсылках и совпадениях с элементами иных религий ориентирована прежде всего на христианский миф и в этом смысле вписывает роман в традиционный для русской культуры ряд произведений, акцентирующих моменты распятия и воскресения. В творчестве писателя он отчетливо существует в контексте мысли о неизбежном остром конфликте истинного художника с властью, каждый раз имеющем очертания земного «распятого» — ср. судьбы Максудова, Мольера, Пушкина, Дон-Кихота и др. героев. «Земная» история Мастера — новая Голгофа (в этом смысле важна все более акцентируемая связь Мастера с Иешуа), ее репродуцирование в новой модификации, сохраняющей ориентацию на прамодель, на новозаветную мистерию, хоть и осложненную отголосками иных мифологий. Претерпевший муки Мастер, как и полагается в трагическом мифе, воскресает и обретает бессмертие. В «трансцендентном» смысле речь идет об освобождении художника от пут земной дьяволиады, а это мистерия, влекущая за собой миф о «неземных» путях художника. В этом смысле роман Булгакова правомерно предстает перед нами как роман, сюжетные и смысловые пути которого выходят за сферу эмпирического бытия. Зов «трансцендентного» — одна из основ притягательной силы романа, обнажающих архетипический характер описываемого и трансцендентально-онтологический, с точки зрения философии, характер самого романа (см. эскиз темы: Кульбюс, Хютт 1994). С точки же зрения «биографической», сюжет сводится к истории реального художника, перипетиям (несмотря на обобщающий характер образа) его творческой судьбы. Ни одна из сторон не существует сама по себе, они взаимно переплетены, неразрывно связаны между собой.

Сфере потустороннего в романе предшествует *переход* в нее, происходящий в русле магического. Ситуация «перехода», которой писатель придавал важное значение, в романе — отчетливо выделенный этап пути героев, обретающий инициационные черты: за ним следует нарушение потока земной жизни и прорыв в трансцендентное. В культуре разных народов переход в иные сферы бытия связан с целой системой сопровождающих его элементов. Финальные сцены МиМ воспроизводят ряд характерных черт этого перехода. Так, сохранившиеся во многих текстах культуры представления о чудодейственном напитке (особое «жертвенное вино», «сома» «Ригведы» и «Авесты», «эликсир бессмертия» алхимиков и масонов, живая/мертвая вода фольклорных памятников) имеют в МиМ свой эквивалент: «переход» в иное измерение предваряется сценой последней «трапезы» Мастера, описываемой с оглядкой на священные ритуалы приобщения к вечной жизни. Необычность напитка подчеркнута несколькими деталями: Азazelло называет его

«Фалернским» вином («то самое, которое пил прокуратор Иудеи» — 5, 358), оно находится в «абсолютно заплесневелом кувшине», завернутом в «темную гробовую парчу», и окрашивает окружающее в «цвет крови» (выделено нами. — С. К., ср. и сопровождающий мотив тьмы, исчезающего перед грозой света в окне подвальчика — 5, 358). Занимающее особое место среди напитков, фигурирующих в романе, вино, как правило, появляется в сценах, которые наделены признаками «инициационных». В сцене подвальчика деформации нескольких христианских обрядов создают особый «обряд», амбивалентность которого не вызывает сомнений: за «евхаристией», исполняемой персонажем инферно, в конечном итоге оказывается воля стоящего за этими ситуациями Иешуа. «Участник» таинства, древнее «вино», по сути — дарующий бессмертия «золотой напиток». Не случайно писатель жертвует достоверностью во имя сохранения целостности выстраиваемой модели: светлое фалернское вино он превращает в красное, цвета крови (Яновская 1983: 251 — 252).

Смерть не существует для Мастера как объект переживания, это именно прорыв в запредельное, сопровождаемый «развоплощением» душ (дух Мастера восхищен из телесной оболочки в клинике Стравинского, Маргарита падает замертво в особняке, а безжизненные тела героев находятся в подвальчике в распоряжении Азazelло). Размытость и двойственность эпизода не позволяет возвести его к оккультным истокам, хотя именно адепты тайных наук достигают такой степени совершенства, что способны совершать выходы «астрального тела», двойника тела «физического», и материализовываться в ином месте. У Булгакова «переход» в инобытие производится не свободным волеизъявлением героев (хотя «совершенно ограбленные» жизнью, они «согласны» искать спасения у потусторонних сил — 5, 356), а при помощи манипуляций Азazelло. В любом случае сущность Мастера-мага подтверждена, ибо жизнь истинного мага отличается особой протяженностью (для «черного» мага не существует ничего за пределами земного), земная жизнь оказывается фрагментом «долгого пути», вратами к осуществлению в инобытийном.

Преступивший границу земного бытия Мастер не только сохраняет могущество мага, но и демонстрирует обретенную им новую силу. Освобождение Пилата сопровождается магическим актом высшего уровня, демонстрирующим воздействие на феноменальный и сверхчувственный миры: Слово Мастера превращается в гром, разрушающий скалы и вызывающий видение Иерусалима (другой «маг», Воланд, «гасит» его мановением руки).

Описывая «переход» в инобытие, Булгаков прибегнул к образам черных коней, традиционному элементу мировой культуры вообще и русского религиозно-философского искусства и народной символики в частности (ср. образы летящих коней в культуре начала столетия: образы полета и смерти в «Снежной маске» Блока, «ме-

тельных всадников» А. Белого, «Коня вороного» Савинкова, смерть в образе летящего всадника в «Заблудившемся трамвае» Гумилева и мн. др.). Принадлежность черных коней к приметам магической обрядности как нельзя более отвечала авторскому замыслу, прорыву в запредельное (ср. их связь с «погребальными обрядами хтонических культов» — Кэрлот 1994: 256, Носова 1975: 46, ср. Bethea 1982); ср. также коннотации с масонскими атрибутами — ночь, черные плащи, луна, «всадники» — как называли масонов, достигших определенных степеней, — с фаустианской традицией, идущей не только от Гете, но и, возможно, от зрительных образов известного панно М. Врубеля с изображением полета Фауста и Маргариты).

Сопутствующая «переходу» тема преобразования героя приобретает непривычный для литературы поворот: преобразование следует за гранью земного существования. Преображаются все участники летящей кавалькады, но, верный принципу не давать единственного ответа ни на один вопрос, Булгаков не проясняет сущности своих героев: плащи сорваны, «утонула в туманах колдовская нестойкая одежда» (5, 367), но нам так и не дано узнать, кто такой «темно-фиолетовый рыцарь» (5, 368), кто «худенький юноша, демон-паж» Бегемот и многое другое.

«Инобытие» существует в творчестве писателя в самых разных вариантах — от сна Алексея Турбина с его видением некоего ряда до ощущений решившегося на самоубийство Максудова в «Театральном романе», убежденного, что смерть есть предел человеческого существования, и поэтому медлящего, чтобы в «последний раз» («Больше никогда не услышу» — 4, 411) послушать столь любимого самим Булгаковым «Фауста». МиМ занимает в этом ряду особое место, ибо связан с мучительными переживаниями обреченного на смерть писателя. Булгаков трагически «примерял» к себе близкое будущее, эксплицируемое в разных редакциях романа: Апокалипсис «личный» и Апокалипсис «мировой» (Бердяев) тесно переплетены. Перед нами горькое свидетельство спектра «возможностей», которые открывались писателю перед смертью: воскресение «души» или воскресение «тела» (ср. еще в наброске 1931 г.: «несовместимо, чтобы я, живой из плоти человек, удалился вместе с вами за грани того, что носит название реального мира» — Булгаков 1992: 196), сохранение только физического облика или полная самоидентификация личности — с важнейшим для Булгакова моментом сохранения *памяти*. В развязке, которая существовала в варианте, законченном летом 1936 г., еще сохранялись двойственность и противоречивость «награды». С одной стороны, дом с террасой, сад и обещание: «Ты будешь ходить гулять и мыслить», с другой, исчезновение из памяти «мысли о Ганоцри». Финальная правка романа непосредственно перед смертью (отказ от последнего абзаца 32 главы о потухающей памяти Мастера) свидетельствует, как существенны были для писателя страх *смерти*

личности, стремление сохранить мир своей творческой индивидуальности, ее *память* и даже «вещный» мир, в котором есть и то, о чем мечтал писатель, но не имел в жизни. Поэтому ожидающий Мастера локус обитания, «вечный приют» имеет земное обличье, отмечен переносом в него культурных символов, значимых для героя, и содержит все, что было им любимо в его земной жизни. В новом пристанище Мастер, по прогнозам Воланда, «будет заниматься другим»: его ждет путь «нового Фауста» — ученого-мага и чародея, т.е. идеал, выдвигаемый герметической мыслью и, в частности, А. Неттестеймским в его «Оккультной философии» (1533). Но понятие «покоя», важнейшего мистического концепта Булгакова, так до конца и не прояснено. Финал разомкнут и двойствен: обретение «вечного приюта» соплагается появлению хронотопа «лунной дороги», восхождению Мастера по лунному лучу с женщиной «непомерной красоты».

Мотив обретения Мастером «награды» имеет одну любопытную сторону, связанную с особенностями психического строя личности писателя. Многие факты свидетельствуют, что в ходе работы над романом ему все больше придавалось провиденциальное значение: ср. мифологизацию биографии на уровне текста, проекцию некоторых черт личности на поэтику «закатного» романа, озабоченность его судьбой, упорную его правку («бессмысленную с житейской точки зрения» — Булгаков 1989а: 172), отказ от завершения других замыслов, от предложений сохранить «сатирическую фантазмагорию» или превратить роман в сугубо «фантастический». Особый привкус обретали и взаимоотношения писателя и его творения. Взаимное воздействие романа и автора друг на друга несомненно: текст рождал нового Булгакова, следующего воле своего творения, а в тексте менялись облик и судьба героя: приближение к смерти было ~~и~~ изменением в решении судьбы Мастера, что видно из смены финальных акцентов. Роман обретал статус романа-«завещания», наделенного функцией закликающей магической формулы высшего уровня, призванной разрешить трагические коллизии творческой судьбы писателя. Уместно напомнить в связи более ранние, но характерные заклинания писателя, появлявшиеся на полях его рукописей: «Помоги, Господи, дописать роман», «Дописать раньше, чем умереть!» (Яновская 1983: 289) и далекие от привычных шуточно-игровых заклинаний, подобных тем, которые произносились при посвящении Елены Сергеевны в замысел пьесы о Мольере. Уже в них прочитывалось потаенное: не дописать роман — не завершить свою писательскую судьбу (и обратное: связь завершения и смерти). Феномен «совпадения» времени завершения романа и смертного часа заставил и исследователей, и читателей увидеть в этом некое провиденциальное событие, послужившее импульсом к созданию мифа о «тайне» жизни и смерти Булгакова, о «загадках» его романа.

И последнее. Верное предположение А. Эткинда, что весь склад личности писателя предполагал ожидание чудесного вмешательства как единственного выхода из невыносимой жизненной ситуации (Эткинд 1994: 283), нуждается, как кажется, в одном дополнении. Исследователь предполагает, что в этом ожидании взоры Булгакова были обращены к американскому послу в России У. Буллиту, а после его отъезда сосредоточены на Сталине. Действительно, в загадочной, полной тайн истории отношений Булгакова со Сталиным было много магической завороченности: письменные апелляции, мучительные рефлексии после телефонного звонка из Кремля, многолетнее ожидание личного контакта (см. Чудакова 1995, ср. предсмертные фразы, сказанные в полубреду: «Я разговор со Сталиным не могу вести... Разговор не могу вести...» — Мягков 1994: 122; ср. Булгаков 1992: 540). Однако нельзя согласиться с мнением об «односторонней и полной, идеально чистой» (Эткинд 1994: 295) зависимости писателя от «кремлевского горца». Были ведь и благосклонные «ответы»: возвращение на сцену «Дней Турбиных», разрешение на работу в Художественном театре, передаваемые писателю высказывания о творчестве. Возможно, что ощущение внимания всемогущего властителя было несколько гипертрофировано, но в него уверовало и окружение писателя. Именно «обратная связь», по всей вероятности, сделала возможными и булгаковские устные рассказы о себе и Сталине с неизменной моделью: любящий, ценящий Булгакова и скучающий без него («Сталин прямо не может без Миши жить — все вместе и вместе» — Дневник 1990: 309), ироничный, все понимающий и всемогущий Сталин. Это был незримый, мистический, но ясно ощущаемый Булгаковым «диалог», характер которого был, однако, запрограммирован правилами чудовищной игры вождя со своим подданным. Роман МиМ был важной и последней репликой в этом диалоге (как до этого, в известной степени, «Мольер» и «Последние дни», где речь настойчиво шла о противополжении власти — талантливому художнику и о возможной модели их отношений: просвещенная власть, поддерживающая таланты — (Чудакова 1995).

Обращает на себя внимание то обстоятельство, что понятие «силы» в ее внешних проявлениях соотнесено в романе с «властью» и в конечном итоге именно она оказывается бесплодной, эфемерной, бессильной, не простирающейся за пределы земного существования. Так, убеждение прокуратора, что он может «перерезать» «волосок» жизни Иешуа, в романе опровергается зависимостью его последующей судьбы от «бродячего философа» (об оппозиции сила—слабость в МиМ см. подробнее: Белобровцева, Кульбюс 1997). В этом смысле можно скорее говорить о «десакрализации» «трансферного объекта». Ср. основную концепцию «Батума» — осуществляющееся зло (Сталин- молодой «пророк», в котором сквозят черты самозванца и Антихриста, в момент своего перерождения «в вождя» — см.: Петровский 1990). И в МиМ «транс-

ферным объектом» оказывается отнюдь не Сталин, фигура умолчания, хотя речь идет о сталинской Москве 20–30-х гг. (ср. прием пьесы «Последние дни»: пьеса о Пушкине без Пушкина), а некие иные высшие силы, на помощь которых уповаet и герой булгаковского романа. Упование на «земного» благодетеля в «последние дни», в предсмертные горькие месяцы все необратимее замещалось мыслями об иных возможностях, лежащих вне пределов компетенции вождя. Адресатом романа становилась некая высшая инстанция, «над-адресат» (Бахтин), Вселенская Справедливость, некий космический нравственный закон, на который Булгаков рассчитывал в отдаленной хотя бы перспективе, закон, благодаря которому в Вечность попадает в его романе именно Мастер.

Глава II. Алхимические коннотации романа М. Булгакова «Мастер и Маргарита»

Унаследованный от «серебряного века» русской литературы (и прежде всего от символизма с его двоемирием, вниманием к запредельному, с оккультными увлечениями, апокалиптическими чаяниями и со всем многоликим спектром его обликов загадочного и таинственного) интерес к различным формам тайноведения эпохой 20-х гг. не был утрачен. Как показали исследования, «мистико-оккультные увлечения русской интеллигенции в первые годы после революции были не менее разнообразными и интенсивными, чем в пору расцвета декадентства и символизма» (Марков 1977: 375–376, ср. Богомолов 1992). Знаток эзотерики М. Чехов свидетельствовал: «Тайных» обществ в Москве оказалось больше, чем можно было предположить. Собираются в группы умные, уважаемые люди, совершают ритуалы /.../ искренне верят, что они истинные хранители тайн и традиций розенкрейцеров, темплиеров и других славных своих предшественников /.../ встречал я и индивидуальных /.../ попадались и шарлатаны» (цит. по: Бюклинг 1994: 156). Пестрые, разношерстные «братства», содружества и союзы, ориентирующиеся на «тайные» науки (акцент ставился то на гностике и пифагорействе, то на магии, алхимии или масонстве) или имитирующие ритуалы и структуру тайных обществ прошлого, утонченно-мистические и «светские», религиозно-философские и литературно-художественные, «закрытые» и открыто функционирующие составляли особое культурное пространство в послереволюционной России.

Достоин упоминания литературно-художественный кружок «Artifex», существовавший в 1919–1922 гг. (позже он был переименован во «Вторники на Кузнецком»). Слово «Artifex» («ремесленник», «мастер-искусник») широко употреблялось в алхимии, которая считалась «ремеслом», доведенным до искусства, и в то же

время наукой, «доступной детям истины». Описание кружка, о котором Булгаков скорее всего знал, поскольку его посещал один из его приятелей, С. Шервинский, дает представление о «внешних» элементах оккультной культуры, рассеянных в литературной сфере общества: «Основной задачей кружка было усовершенствование словесного мастерства каждого из членов «братства» /.../ Во главе «братства» стоял «главный мастер», который направлял всю работу /.../ Кроме членов кружка имелись «друзья братства» /.../ Заседания «братства» не должны были предаваться гласности» (ЦГАЛИ, ф. 2493. оп. 1).

Группа «Серапионовых братьев», хотя и не засекречивала заседаний, но также числила в своем составе действительных членов, «братьев», и «друзей». Члены «братства» встречались в неофициальной обстановке, определяемой тесными дружескими и творческими связями, в атмосфере розыгрыша, мистификаций, надевания особой маски. При этом игровое поведение «серапионов» свободно переливалось в творчество. Так, в сборнике В. Каверина с «алхимическим» названием «Мастера и подмастерья» (1923), создавалась «биография» автора, ориентированная на маску «брата-алхимика» (Костанди 1986: 57), атмосфера дома которого со всеми приметами алхимического жилища (колбы, реторты, мензурки), шутливо-иронически была передана в «рассказе-пророчестве» Л. Лунца в главе «Гомункулус XX века» (Московский 1993: 4). Алхимический подтекст в истории кружка, опыты со словом, пародирование, совершенствование мастерства были близки установкам «Artifex»'а.

Продолжалась в первые послереволюционные годы, вплоть до 1922 г., и деятельность Московского антропософского общества, находившегося на Пречистенке, с которой был тесно связан Булгаков. Из явлений близкого ряда можно назвать и «братство» Ольденбургов (последнее заседание пришлось на 20 декабря 1921 г.), исповедовавшее идеи личного самосовершенствования как истинного пути в земном бытии (Мочалов 1979), «розенкрейцерство» 1920-х гг. (Богомолов 1992: 51), гностические и пифагорейские увлечения, интерес к магии, алхимии (ср. известное увлечение Хармса черной магией), масонству (Никитина 1992), «литературной» эзотерике (например, в 30-е гг. к книгам Г. Майринка «Ангел Западного окна» и «Голем»).

Подобные общества резко пошли на убыль после постановления ВЦИК от 3 августа 1922 г. «О порядке утверждения и регистрации обществ и союзов». Участники разнообразных обществ начали подвергаться преследованиям. Так, один из завсегдатаев «Никитинских субботников», посещаемых и Булгаковым, Б. М. Зубакин, оккультист и алхимик, бывший участник ложи «Lux astalis», оказался под следствием и погиб в 1938 г. (Гардзонио 1994).

Утонченные формы занятий «тайными» науками сосуществовали с «коммерческим» и массовым оккультизмом. Отголоски последнего

содержатся в творчестве самого писателя: в фельетоне «Спиритический сеанс» (1922) в юмористических тонах описано мистическое действие в московской квартире, где «спириты» задают духу императора вопрос о продолжительности власти большевиков, ответный стук «духа» оказывается стуком ЧК, а сам дух «является» во всем кожаном. И этот фельетон и мемуаристика окрашивают отношение Булгакова к спиритизму в шутивно-иронические тона («Миша шалил», «разбрасывал редиски» во время сеанса с вахтанговцами, изображал «духа», утверждал: «если бы у меня были черные перчатки /.../ я бы всех вас с ума свел» — Белозерская 1990: 127–128, ср.: Воспоминания 1988: 215–216), свидетельствуя, что подобные сеансы были привлекательны скорее своей игровой стороной и возможностью мистифицировать. И в 1925 г. в Коктебеле Булгаков и Волошин «много говорили об антропософии», но в специфической тональности — «о мистических курьезах» (Чудакова 1977: 99). Эти свидетельства приводят ученых к выводу о несерьезном отношении Булгакова к «тайноведению». В действительности дело обстояло, разумеется, сложнее. Так, уже в «Мольере» («Кабала святош») обнаруживаются вполне серьезное восприятие «тайных» наук и стремление связать свои знания о них с художественными задачами. Начиная с «Мольера» элементы оккультизма получают у Булгакова вполне серьезную окраску. Не случайно в курьезном отзыве А. Н. Тихонова на роман «Жизнь господина де Мольера» булгаковский рассказчик был назван «развязным молодым человеком, который верит в колдовство и чертовщину, обладает оккультными способностями» (Цит. по: Чудакова 1988: 373).

Собственно «алхимический» дискурс в творчестве Булгакова возникает еще до начала работы над МиМ. Многообразно и сложно проявляется он и в последнем романе писателя. При кажущейся «случайности» алхимические коннотации в МиМ тем не менее складываются в стройную систему с набором компонентов — от самых мелких деталей, от первых упоминаний «философского камня» в подготовительных материалах до всеобъемлющей концепции творчества. Алхимия, вероятнее всего, привлекала Булгакова как одна из древнейших наук, ведущих происхождение от легендарного Трисмегиста. Претендуя на овладение «секретной мудростью», тайнами, которые должны вернуть человечество к утраченному раю, привести к исправлению «злой» материи, она противопоставляла себя химии, науке о «внешних» оболочках. В своем стремлении к проникновению в область «невидимого» она была и наукой, и философией, и магией, и ремеслом. Ее синкретическая природа позволила ей стать культурным феноменом, отразившим средневековье в целом (Рабинович 1981). Трудно с абсолютной уверенностью говорить о том, что именно интерес к средневековью послужил импульсом к усвоению и использованию в последнем романе алхимической картины мира, ведь круг чтения писателя по данной проблеме почти неизвестен. Однако симптома-

тично само «совпадение» концепции мира и культуры, идеи ответственности автора-творца за свое творение и специфического «дуализма» МиМ с идеями алхимии.

Конечно, в общем виде алхимическая идея герметизма, «закрытости» творца может быть приложима к творчеству почти любого художника, однако в булгаковском случае она обретает дополнительные черты, позволяющие считать это сближение не случайным. Придавая автобиографическому герою черты алхимика-духотворца, Булгаков сближал сам процесс «творения» с алхимическим деянием. «Алхимическая» подкладка была, вероятно, присуща жизненной позиции писателя изначально: для него при выборе пути отнюдь не последним аргументом была независимость как от отдельных представителей человеческого сообщества, так и от него самого в целом, по крайней мере, на стадии осуществления замыслов. Быть может, поэтому именно художник и ученый, последние ремесленники XX в., чаще всего и становились героями Булгакова. Проблема соотношения этих персонажей и общества решалась неизменно: соприкосновение с обществом в любых его проявлениях оказывалось губительным для героев Булгакова и их творений. В «Жизни господина де Мольера» даже выступление героя против оппонентов расценено как «роковая ошибка». По-видимому, и в собственной жизни Булгаков свято стремился следовать этому правилу и, кажется, лишь однажды изменил ему, вмешавшись в 1926 г. в ход литературного «суда» над «Днями Турбиных». В 30-е гг. он не позволил себе торжествовать над врагами в момент их поверженности, ни разу (несмотря на призывы своего окружения) не приняв участия в собраниях, клеймивших самых злостных его врагов, когда волна кровавого террора захлестнула и их.

Еще Пушкин отстоял и творчеством, и поступками жизни представление о том, что слова писателя — это его деяния. Для Булгакова подобная идея, безусловно, имела более широкое, нежели только метафорическое, значение, обнаруживая родственность не только магической концепции, но и средневековой алхимической культуре, в которой «слова» — «ее начало и конец, все ее содержание» и «выход за пределы текста в границах этой культуры оказывается невозможным» (Рабинович 1979: 269). Средневековый алхимический текст требовал множества комментариев, изобилует цитатами, явными и скрытыми. Массив цитируемого неизбежно оказывался огромным. Любая попытка выхода за пределы текста была в конечном итоге возвращением к нему: «текст стал проблемной статьей, а Слово — Дело» (Рабинович 1979: 269). Последнее получает косвенное подтверждение в трагедии судьбы Булгакова, слова которого неизменно воспринимались как «дела». Описание же алхимического текста, его свойств и особенностей легко проецируется на роман МиМ.

Крамольная суть алхимии, которая с момента возникновения считалась «проклятой», вдохновленной дьяволом наукой, находит

отражение в том, что главный герой узнает в рассказе Воланда, «евангелии от дьявола», собственный роман. В этом отношении образ Мастера оказывается вообще близок образу алхимика: Мастеру присущ тайный герметизм, погруженность в атмосферу загадочного: далекий от социума затворник, он одинок до встречи с Маргаритой, мы так и не узнаем имени героя; ему известна истина, передаваемая позже новообращенному ученику.

Как известно, алхимический рецепт состоял из двух начал: «традиционного, освященного авторитетом устоявшегося знания» и «становящегося знания» индивида, «индивидуального артистизма» (Рабинович 1979: 56, 67). Аналогичен ему роман Мастера, который подразумевает в качестве исходного знания материал новозаветной мифологии и в то же время, по замечанию Воланда, «совершенно не совпадает с евангельскими рассказами» (5, 44). Это не просто некий исключительно автором созданный текст, а, в сущности, текст-надстройка, текст-дублет на уже известной основе, лишь «угаданный» Мастером, что позволяет соотнести его с деяниями алхимиков, тем более, что к алхимическому деянию близок и способ создания романа — «угадывание», мистическое познание истины («О, как я угадал!»).

Подчеркнуто «алхимическую» деталь мы находим и в описании сопутствующих творению условий: «В печке у меня *вечно* пылал огонь» (5, 135, выделено нами. — С. К.). Огонь — великий деятель алхимических превращений — обязательный признак алхимического пространства. Это и реальный огонь, и изначальный «принцип» алхимии, символ «чистого, духовного вынашивания плода» (Керлот 1994: 352, 395). Ср. строки Чосера, сказанные им об алхимиках: «Скорей они кого-нибудь задушат, / Чем хоть на сутки печь свою затушат» (Чосер 1973: 461).

В алхимической культуре наиболее важной целью считалась духовная трансформация алхимика, способность самосовершенствования. Булгаковский Мастер, однако, изображен в романе не только как «алхимик»-творец, но и как подчиненный чьей-то творящей воле *объект* алхимического процесса. Во всяком случае, он проведен в романе через ряд «ступеней», стадий жизни, разграниченных резкими переменами. В пределах 12, а иногда 22 операций, связанных с алхимическими картами Таро и 22 буквами еврейского алфавита, через которые должна пройти материя для достижения совершенства, как известно, разыгрывается и алхимический миф, Великое Деяние, результатом которого должно стать полное изменение первоначальной сущности, преобразование участвующих в нем элементов. Нетрудно заметить, что путь булгаковского героя складывается из ряда «событий», «чудес» и переходов из пространства в пространство: «профанный» период; «чудесный» выигрыш 100 тысяч, смена места обитания, «семиотичная» сама по себе, «чудо» встречи с Маргаритой; испытания; сожжение романа и пр., вплоть до «инициации» с участием древнего «вина», обладаю-

щего признаками чудодейственного эликсира, «золотого напитка» алхимиков, дарующего бессмертие и переход в иное пространство бытия. Этот путь — путь качественного изменения героя, обретающего к концу черты алхимика-духовидца, сама смерть которого дана как обретение нового качества.

В рамках алхимического пласта может быть истолковано и название романа Булгакова — «Мастер и Маргарита» — с его подчеркнутым двуединством женского и мужского, безымянного и наделенного «мифологичным» именем (ср. название одного из трудов по алхимии — «Margarita Philosophica», 1503). Противоречивые и единые, начинающиеся с одной и той же буквы М, считающейся алхимическим символом андрогинной природы воды (Керлот 1994: 75), имена персонажей, вынесенные в заглавие романа, дают возможность отождествить его с двуполым «философским камнем», синонимом истины, главным постулатом алхимической культуры (ср. сходную формулу в пьесе «Адам и Ева»: «у нас одна душа, разрезанная пополам»), который представляет собой соединение противоположностей и объединение мужского начала («золота») и женского начала («серебра») (первое аллегорически изображалось королем, второе персонифицировалось в виде женщины, именуемой «королевой» — Холл 1992, 2: 217; ср. избранничество Мастера и выбор Королевы бала). Эротические коннотации — вообще одна из составных частей алхимических текстов, согласно которым объединение мужского и женского в двуполое существо равновелико «прорастанию в вечность» (ср. развитие этой идеи в «Ангеле Западного окна» Майринка). Заявленное оккультной традицией представление, что соединение нашедших друг друга «путем глубокой любви посвящения» мужчины и женщины превращается в великую творческую силу (Шюре б.г.: 295), подтверждено в МиМ историей самоотверженной любви Маргариты, невозможностью расторжения союза героев, за которым следует особое «разрешение» героине следовать за Мастером в вечность.

Алхимическое начало выходит за рамки текста, отражаясь в подготовительных материалах к роману. Большинство записей относится к магическому пласту, некоторые же из них связаны именно с алхимией, хотя в сознании Булгакова алхимический и магический уровни часто существуют недифференцированно, как обозначения одного и того же начала. Непосредственно к алхимии относится дважды упомянутый «философский камень». Наряду с магией и алхимией он встречается в длинном списке, предположительно перечне словарных статей, нужных для работы; отсылка к алхимии есть и в перечислении «Шарлатаны, Шаманы, Алхимики» (ф. 562, к. 8, ед. 1, л. 39). Из двух десятков имен известных алхимиков, так или иначе упоминаемых в исследованиях по алхимической культуре, Булгаков в основном тексте, в материалах к роману или его вариантах называет следующих: Калиостро, Пико де Мирандолу, двух алхимиков, тесно связанных биографически: Михаила Седзи-

воя (Сендивогий, Микаель Сендивог) и вызволенного им из темницы Сетона (Александр Сетоний Космополит, Александр Сеттон) (ф. 562, к. 7, ед. 1, л. 42), одного из немногих, кому молва приписывала обладание «философским камнем».

Прямое отношение к алхимическому пласту имеет и «господин Жак». Он представлен гостям Коровьевым, акцентирующим его алхимические занятия. В черновиках приводится его полное имя со следующим описанием: «Г-н Жак ле-Кер Jacques le Coeur (1400—1456). Фальшивомонетчик, алхимик и государственный изменник. Интереснейшая личность. Отравил королевскую любовницу мадемуазель / далее зачеркнуто. — С. К./ Агнесса Сорель (1409—1450)» (ф. 562, к. 8, ед. 1, л. 43). В окончательном тексте в рекомендации Коровьева едва заметно смещен акцент, вследствие чего занятия алхимией оказываются на противоположном преступлению полюсе: «Первые! — воскликнул Коровьев, — г-н Жак с супругой. Рекомендую вам, королева, один из интереснейших мужчин! Убежденный фальшивомонетчик, государственный изменник, но очень недурной алхимик» (5, 257). Кроме того, упомянуты «император Рудольф», «чародей и алхимик» (5, 261) («Алхимик и сошел с ума» — Булгаков 1992: 386, речь идет о Рудольфе II Габсбургском (1552—1612) — Соколов 1989: 542), и еще два безымянных алхимика-неудачника, один из которых был повешен (возможно, францисканец Ф. Прелати, повешенный в 1446 г. — Амбелен 1993: 170—171), впрочем, в книге М. Орлова «История сношений человека с дьяволом», одном из источников МиМ, алхимиком, история которого странно излагается, назван и приговоренный к повешению Жиль де Рэ, «Синяя борода» (Орлов 1991: 237—252).

Другой из перечней также, без какого бы то ни было деления на магов и алхимиков, содержит имена Дельрио, автора трактата «Контравверсы и магические изыскания» (1611), и известнейшего Раймонда (Раймунда) Луллия (Raymond Lulle, ок. 1235—1315), каталонского поэта, философа и богослова, имевшего статус «Doctor Illuminatus», слывшего основателем герметики в Европе, алхимика, который, согласно молве, имел видение Христа, указавшего ему путь к сокровенному знанию (Холл 1992, 2: 199—203). Он знал секрет «философского камня» и тайну изготовления золота (Морозов 1909: 53—54, Рабинович 1981: 9) и был автором «Ars Magna» и «De Auditu Kabbalistico, sive at omnes scientias introductorium». У Булгакова он назван «Люль».

В архиве ~~к вариантам романа~~ встречаются и другие имена: алхимика Роберта (граф Роберт Дэдли Лейгестер, 1632—1588: ф. 562, к. 8, ед. 1, л. 43), бенедектинского монаха Гильденбранда (Булгаков 1993: 25), участника борьбы за папский престол, занявшего его под именем Григория VII, скандальные сведения о нем содержались в книге Таксила «Священный вертеп», и, наконец, некоего «Графа Руджиеро» (ф. 562, к. 8, ед. 1, л. 42). Приписка «13 и 11 век» дает возможность атрибутировать, какого из многих Бэконов, вошедших

в европейскую культуру, упоминает писатель: вероятно, это Роджер (Рогерий) Бэкон (1214? — 1292?), один из друзей Р. Луллия, автор трактата «Зеркало алхимии» (ср. Холл 1990, 2: 203).

Из широкого круга проблем и идей, составляющих суть алхимической культуры, Булгаков выбирает и обыгрывает в центральном сюжетном звене романа, связанном с Мастером, идею богоравности художника и Бога. Поскольку христианская концепция мира как изделия (Лактанций, IV век) предполагала «изготовленность» этого мира, алхимик, занятый сотворением собственного космоса, пытающийся создать новый вариант бытия, уподоблял себя Богу (Рабинович 1981: 93–94). Считалось, что есть особая греховность в воссоздании мира, сотворенного Богом, в соперничестве с его творением и Словом. В этом смысле акт творения — акт еретический, объединяющий художника с дьяволом. Возможно, что в многократно подвергавшейся истолкованиям фразе Левия Матвея, что Мастер не заслужил «света», учтена именно эта сторона его жизни. Пробиваясь к истине, «угадав все», герой уподобился Богу, хотя правильность его догадок подтверждается в тексте не Богом, а дьяволом. Более того, мир, созданный им, существует реально (хотя и в ином измерении), и Мастеру представлена возможность выступить в роли демиурга, завершающего творение, в роли того, в чьих руках находится «волосок» жизни. Мы имеем в виду момент, когда именно Мастер словом отпускает на свободу Пилата, которого Воланд называет «выдуманный вами герой» (5, 371).

Булгаков последователен в своей концепции: завершить сотворение собственного мира Мастера вдохновляет дьявол, покровитель алхимии. Важно и другое. Подобный финал — деяние *иного* Мастера, уже переступившего границу, отделяющую жизнь от смерти. Кроме того, такое решение судьбы прокуратора еще раз уравнивает Мастера с Богом. Свидетельством тому является совпадение решения судьбы Пилата Мастером и Иешуа. Причем завершение судьбы прокуратора явлено в его собственных снах и снах Бездомного, который, как в свое время Мастер, «угадывает» истину. Справедливость его догадки, явившегося ему чудесным образом знания об истине подчеркнута Булгаковым дважды. Иван намерен писать продолжение романа и получает на это благословение Мастера. Встреча Иешуа и Понтия Пилата во сне Бездомного может рассматриваться именно как продолжение романа и новое «угадывание». Бездомный, таким образом, становится преемником и Мастера, автора написанного романа, и Мастера, находящегося уже в ином пространстве бытия. Ведь сон Бездомного представляет собой подлинное завершение судьбы Пилата, оставленного Мастером в тот момент, когда он бежит по лунному лучу на встречу с Иешуа. Сон Бездомного заканчивается фразой «пятый прокуратор Иудей всадник Понтий Пилат», повторенной в МиМ несколько раз. Эта фраза, которая должна была завершить (и завершала) роман, написанный Мастером, а теперь продолженный его учеником и за-

вершенный автором, обретает в МиМ новое значение — она служит показателем авторства.

Двойственность, пронизывающая МиМ, заставляет вспомнить о двойственности как основе средневековой культуры вообще (Хейзинга 1988) и о специфике алхимического мышления как мышления антигезами, имеющими несомненные коннотации с антитетичностью романа, заданной с самого начала его фаустианским эпиграфом «/.../ Я — часть той силы, что вечно хочет зла и вечно совершает благо». Он содержит «алхимическую» мысль о возможном переходе одного качества в другое, на которой и основывалась фундаментальная идея алхимии. Конечно, двойственность мира, построенного Булгаковым, объяснима прежде всего тем, что им управляют одновременно и Иешуа и Воланд, «согласовывающие» свои действия, лишённые самодостаточности относительно друг друга (ср. всемогущество дьявола в алхимии, равное всемогуществу Бога). Тотальное удвоение ситуаций и мотивов в большинстве случаев ведет к выявлению двух смыслов — прямого и символического. Судьбы Иешуа и Мастера, Майгеля и Иуды, Левия Матвея и Ивана Бездомного, изображения Москвы и Ершалаима, существующая попарно, придают соответствующим чертам облика, поворотам судьбы, свойствам характера значение вечных, неизменных во времени. Следует особо отметить случаи, когда повтор элемента текста являет собой его сниженный, зачастую пародийный смысл. Удваиваются мотивы отрезанной головы (Берлиоз — Бенгальский), «крещения» (Маргарита и Бездомный), сна (Понтий Пилат и Иван Бездомный), собаки (Банга и Тузбубен), вещи с антитетическими признаками: траурный плащ Воланда, подбитый огненной материей, отсылает к белому плащу с кровавым подбоем Понтия Пилата. Удвоен и мотив авторства. У ершалаимской истории в романе два автора — Воланд и Мастер (в конце к ним добавляется Иван Бездомный), судя по повторению ключевой фразы конца романа. У самого романа МиМ тоже обнаруживается пародийное удвоение: в клинике Стравинского Бездомный рассказывает «вчерашнюю историю на Патриарших прудах» (5, 131), становясь, таким образом, вторым, помимо Булгакова, ее автором. И записывая случившееся с ним, испытывает, быть может, впервые муки творчества. Принцип двойственности распространяется на весь роман в целом, вплоть до непроясненной Булгаковым смерти главных героев, умирающих «дважды».

Особенно уникальным выглядит в этом плане эпилог романа, с которым связано немало загадок. Прежде всего то, что он был написан «внезапно», за один день — 14 мая 1939 г. (астрологи назвали этот день в жизни Булгакова днем «кармического просветления» — Глоба 1993: 60) и кажется никак не подготовленным всем ходом событийного ряда романа. В любом случае написанный в этот день эпилог резко меняет общий климат романа и его философию. Эпилог намеренно оставляет малооптимистической и неясной судьбу

Ивана, двойственность пронизывает и судьбу Мастера в запредельном мире, ибо «вечный приют» оказывается не вечным и в вещем сне Ивана дано ему видение восходящих по лунному лучу Мастера и его подруги. Утверждение Мастера — «Этим и кончилось, мой ученик» — оказывается верным для другой точки времени, отнесенной в прошлое, и ложным в пространстве эпилога. Подобная разомкнутость эпилога ставит новые вопросы и существенно расширяет интерпретационные возможности романа в целом.

Интересно и другое. Ахимики утверждали сохранение «индивидуальности» «души и разума» после физической смерти, физическое умерщвление означало для них лишь «химическое» пробуждение, истинным преобразованием мыслилось *преображение в смерти*. И здесь существенно еще одно совпадение: смерть главных героев МиМ сменяется их воскрешением для иной жизни, что вызывает оправданные ассоциации с алхимической концепцией, согласно которой вещества теряли свой первоначальный облик во имя обретения истинной сути, возрождения к подлинному существованию. В этом смысле алхимия была модификацией Универсальной Мистерии умирания /возрождения (ср. легенды об умирающих и воскресающих Великих Учителях: Гермесе, Осирисе, Орфее и др.). Интересно, что мотив алхимической трансмутации, «истинного рождения», смерти как духовного возрождения распространен в МиМ и на образ Бездомного, с которым происходит ряд метаморфоз, решаемых в алхимическом ключе (см. об этом ниже).

Примеры подлинного возрождения имеют пародийные соответствия. Таково «воскрешение» Варенухи, ставшего вампиром, с последующим дарением ему «новой» жизни, где он «очищается» от вранья и грубости (хотя очищение травестировано — герой избавился только от привычки врать по телефону). Тот же смысл имеет «воскрешение» в сне Босого актера Куролесова, падающего замертво при исполнении роли в «Скупом рыцаре». Невежественный Босой не понимает смысла происходящего и не имеет представления о театральной условности. С его точки зрения, умерев и воскреснув тут же, у него на глазах, Куролесов делается нормальным человеком, избавившимся от скупости. К этому же ряду относится и игровое «воскрешение» Бегемота во время облавы в кв. № 50.

Здесь уместно вспомнить и о чудодейственном «золотом» напитке алхимиков, которым аранжирован момент перехода Мастера и его верной подруги в инобытийные сферы (эликсир «дублирован» пародийным эквивалентом — «глотком бензина», возрождающим к жизни застреленного кота, ср. и «алхимическое» превращение крови в вино в сцене Бала, противоположенное евхаристии).

И, наконец, последнее. Важнейшая для алхимиков проблема исправления человечества решалась внутри алхимической культуры двойко. Первый путь — изготовление драгоценного металла, золота (при этом само понятие «золота» в герметике имело и «мета-

физический» смысл — вместилище огня, солнца, Истины). Со времен Гермеса утверждалась возможность его получения из олова, серебра, свинца и ртути. История зафиксировала очевидцев, видевших этот процесс или его результаты. Этот путь в романе обращен к ипостаси «золотого тельца» и откровенно погружен в игровую гротескную стихию: «золото», обилие денег, которое могло бы, согласно масонской утопии, разрешить социальные проблемы и которое у Булгакова в виде «денежного дождя» из червонцев сыплется на головы москвичей, — обман и мистификация: новенькие купюры, превращающиеся в этикетки от «Абрау-Дюрсо» или нарезанные бумажки, развеивают иллюзии изменения жизни. (Вообще мотив золота в романе, как правило, связан с героями inferно или земными «мелкими бесами» и их соблазнами: портсигар Воланда, золотые часы Римского, золотой галун на фуражке швейцара, охраняющего Дом Драмлита, золотая кайма на членском билете Массолита и пр., ср. «безденежье» Иешуа, Левия, бросившего деньги на дорогу, *выигрыш* Мастера.)

Был и другой путь, «элитарный» («наше золото — не золото толпы» — Керлот 1994: 30), путь, при котором золото становилось гиперболой духовности и его обретение имело иной смысл. Еще со времен Парацельса алхимики признали необходимость перенесения своего воздействия на человеческий микрокосм и вмешательства в духовные процессы: кроме врачевания металлов предстояла задача врачевания души и тела больного человечества. Этот второй путь, открывшийся взору алхимика, был мечтой об усовершенствовании человека, ибо согласно постулатам алхимиков, сколь бы низко ни пал человек, в нем сохраняются семена, посеянные Создателем. Божественный Дух, пронизавший все его творение, и герметическое искусство могут извлечь «трансцендентное в человеке» (Розанов), собрать воедино те духовные элементы, которые сохранились и связывают его с миром иным, и изменить человека. Здесь магия и алхимия смыкались: алхимия выступала в роли великого врачевателя, «производившего» божественное путем очищения и трансформации, а алхимик в роли творца-мага, владеющего «тайным магическим словом», творящего новую вещь, уже существующую в замысле Бога. Этот этап превращения несовершенного человеческого материала в более совершенный получил название Духовной Алхимии.

Предполагалось, что начало трансмутации души невозможно без мастера-учителя, ибо истина зашифрована и передается от «посвященного» к Иерофанту, прошедшему путь первоначального очищения и готовому «слышать и видеть». При этом образ учителя в сознании алхимика имел священный протообраз Христа.

Мастер Булгакова по всем внешним признакам имеет черты такого алхимика-учителя: он, по классическому алхимическому канону, является не только мучеником, отшельником и хранителем тайн, но и врачевателем высшего ранга. Мы коснемся, иллюст-

рируя эту мысль, сцены встречи Бездомного и Мастера в клинике Стравинского. Ей предшествует омовение Ивана в Москве-реке. Связь Бездомного с мифологемой реки и крещения имеет и алхимический аспект: алхимическая ритуалистика подразумевала, что «преследуемый духовным разложением» подлежит омовению, очищению от грехов, за которым должно следовать более болезненное очищение «огнем» (муками) и переход на иной уровень осознания мира. В названной сцене на глазах читателя происходит «врачевание» поэта с помощью особой беседы и внушения («Ну, нет уж, это вы оставьте навсегда», «хороши ли ваши стихи — скажите сами», «не пишите больше» и пр.), а начало исцеления зафиксировано на уровне лексики: «преображенный поэт», «неузнаваемый», «новый Иван» «вдруг смело и откровенно сознался, что стихи чудовищны» (5, 130—135; выделено нами. — С. К.). О таинстве «пересотворения» героя Мастером-алхимиком и демиургом речь пойдет ниже.

Иван Бездомный, прямо названный в романе учеником («Прощай, ученик!»), только встает на путь, на котором Мастер достиг степени причастности Духовной Алхимии. Только опытный алхимик способен достигнуть той степени силы, которая дает ему возможность управлять природой. В этом смысле напоминают «экзамен на зрелость» сцены состязания в свисте — с оборвавшейся в воду частью берега, крушения скал от звука голоса Мастера и позже появления видения Иерусалима. Это некая «проба» высшего уровня, хотя истинные чародеи не устраивают публичных демонстраций своей мощи, не ищут власти и бессмертия, но, узнав секрет «философского камня», оказываются богоравными.

Однако у Булгакова это путь немногих «избранных». Мир «большинства» обречен на апокалипсис. Не случайно невозможны изменения в основной массе персонажей, находящихся во власти «низших» желаний. Именно так обрисована литературная Москва — не за рабочим столом, не в моменты творческого священнодействия, а в застольно-гастрономическом локусе, в стремлении к получению дачи в Перелыгино, квартиры в писательском доме со швейцаром, служении Мамоне и пр. Трансформация «обыденного» в «высокое», просветленное сознание, в «трансцендентную мудрость» у Булгакова присуща лишь небольшому числу героев, которые и играют ведущую роль в создании альтернативного мира духовности или пути к ней. Величайшее отступление Булгакова от канонов алхимической культуры заключается в том, что он склонен отказать большинству в возможности благородной трансформации. Ни великий алхимик-природа, ни герметическое искусство не распространяют своего влияния на эти застывшие в своей косности явления. В этом смысле Булгакову были чужды и проекты «всеобщего воскрешения». Поэтому и его «печальный рыцарь», рожденный для того, чтобы «бедственный железный век превратить в век золотой» (4, 164, это ли не алхимический канон!), терпит поражение перед

лицом жизни, а «алхимический» вопрос Воланда «изменились ли горожане внутренне», подразумевающий преобразование, имеет ответ «только квартирный вопрос их испортил». Этот мир, по Булгакову, доживает «последние дни». Пожалуй, можно сказать, что такое разрешение проблемы близко гностическому: большинству земных существ суждено «сгинуть во мраке невежества» и профанства, единицам — возвыситься до статуса демиурга и лишь людям духа — увидеть «свет».

Второй путь совершенствования человека был более радикальным. Это был путь не врачевания человечества с его смешавшейся иерархией приоритетов, а создания «нового», искусственного человека, который не имел бы исторически сложившихся пороков, был бы беспорочен, как Адам до вкушения запретного плода. Алхимия знала, согласно легендам, рецепт изготовления гомункулуса. Фаустовский гомункулус был создан по рецептам Парацельса, обсуждаемым не раз и в русской культуре (ср. хотя бы статью А. Н. Пыпина «Homunculus. Эпизод из алхимии и из истории русской литературы», масонские коннотации статьи Блока «Безвременье»).

Мотив искусственного человека был не нов для Булгакова: в полемическом виде он возникал еще в повести «Собачье сердце». Его внешние проявления отсылали к «Фаусту» Гете, что и было отмечено исследователями (Тіkos 1981, 2, 688). Проф. Преображенский у Булгакова — «седой Фауст», «маг и чародей», «кудесник», обладающий несомненными признаками алхимика: «алхимической» фамилией, лабораторией, где производит «опыты» алхимического свойства — омоложение, трансмутацию пса в человека и обратную операцию, вызывая восхищение ученика: «...без всякой реторты Фауста создан гомунку! Скальпель хирурга вызвал к жизни новую человеческую единицу! Проф. Преображенский, вы — творец!!» (2, 164). Запись ученика акцентирует искусственное происхождение Шарикова, а следующая за ней клякса сигнализирует о наличии иронической подкладки, которая вскоре и репродуцируется: «Объясните мне, пожалуйста, зачем нужно искусственно фабриковать Спиноз, когда любая баба может его родить когда угодно! Ведь родила же в Холмогорах мадам Ломоносова этого своего знаменитого. Человечество само заботится выделяя из массы мрази — десятки гениев» (2, 194, ср. рассказ Обольянининова из «Зойкиной квартиры» о «бывшей курице», которую «кто-то из этих бандитов, коммунистический профессор» превратил в петуха (3, 89), и пародийное обыгрывание мотива омоложения в «Собачьем сердце» («Запах омолодил меня /.../ райский запах рубленой кобылы с чесноком и перцем» — 2: 122).

Булгакова интересует не способ появления искусственного существа (колба, скальпель, ср. Орлов 1991: 468–472), а его результат, спроецированный на современность. Опыт приводит отнюдь не к созданию мыслителя, «Спинозы», а к рождению чудовища, «кармического мерзавца» (П. Глоба), вызывающему ассоциации с масон-

ским представлением, что если в эксперименте «донором» окажется «нецеломудренный» человек (подобный пьянице Чугункину), «то мушкетер будет половина зверь» (Владимирова 1981: 46). Его поведение вызвало у его создателя желание вновь трансмутировать «пса» (этот сюжетный ход Ф. Балонев возводит к поэме Хамерлинга «Гомункул» — Балонев 1994).

В «Собачьем сердце» Булгаков наметил и в той или иной степени развил целый ряд аспектов темы «гомункула», недостаточно еще осмысленных в булгаковедении: тему насилия над природой и «вины» «создателя» искусственного человека, проблему сходства творца и его «творения» (ср. наблюдение о Шарикове как «пародийном» двойнике Преображенского — Жолковский 1994: 153) и проблему возможности «творения» вырваться из-под контроля творца (ср. аналогичные сюжеты у Гофмана, Майринка — «Голем», в «Франкенштейне» М. Шелли; одноименный американский кинофильм о пересадке мозга убийцы убитому обсуждался в близких Булгакову кругах, в частности, Ю. Олешей), а также мотив самосознания вновь изготовленного «гомункулуса». Проблемы взаимоотношений «гомункулуса» с его «создателем» у Булгакова решаются в иной, чем у Гете, плоскости. У Гете искусственный человек, стремясь уподобиться Фаусту, встает на путь превращений в полноценного человека. У Булгакова отношение «гомункулуса» к своему творцу резко эволюционирует: ср. первоначальную гордость Шарика, обретшего «ошейник» (знак несвободы, но зато «причастности»), вызвавший «бешеную зависть» других собак, и его рассуждения, что воля — «бред» демократов, а затем его рождающееся на глазах «классовое самосознание» и нарастающую агрессию по отношению к своему создателю.

Возникающие при чтении повести мотивы хирургического вмешательства в мир природы поневоле вызывают ассоциации с идеологией насильственного насаждения «рая» на земле. Повесть и была прочитана как аллегория революционных трансформаций. Л. Каменев, как известно, счел ее «острым памфлетом на современность» и запретил печатать (ср. Proffer 1984). Повесть была изъята ГПУ в мае 1926 г. и на родине писателя опубликована в 1987 г. с искажениями: цензурной обработке подверглись утверждения профессора, что революция «кутерьма» и «большой бред», что калоши стали пропадать с лестничных площадок с апреля 1917 г., т.е. с момента возвращения Ленина в Россию и провозглашения апрельских тезисов (Булгаков 1993а: 608), и т.д.

Алхимическая подкладка повести оказалась тесно связанной с аналогичными мотивами МиМ. Булгакова, безусловно, интересовали самые разные формы превращений, совершавшихся в новом обществе, самое рождение которого напоминало алхимические опыты грандиозного масштаба (ср. описание того, как «в течение 1000 дней» под небесный гром «гремело и клочотало и полыхало» в Киеве — («Киев-город»); или «алхимическое» описание послерево-

люционной столицы: «Москва — котел: в нем варят новую жизнь» — (фельетон «Золотой век» — Булгаков 1990: 491), а также изменения, произошедшие с интеллигенцией: после 1917 г. «родилась новая, железная интеллигенция» (статья «Гнилая интеллигенция») и т.д. Естественно, что неизбежность мутаций и их характер улавливались не только Булгаковым, они становились темой дискуссий, на одной из них, в частности, говорилось об Октябре как чудовищном хирурге, проделавшем «операцию» над носителями культуры, сопровождаемую гибелью и «кастрацией», хотя и со случаями «омоложения», — например, Маяковского (Мочульский 1994). Результаты этой «хирургии» нашли отражение и в романе МиМ, автором которого был человек, исповедующий Великую Эволюцию, сторонник органического развития, а не насильственного вмешательства.

Наличие скрытого алхимического пласта романа декодируется мотивом гомункулуса, который прямо выходит на поверхность в финале романа, имея и скрытые формы существования в нем. Тема гомункулуса применительно к Булгакову уже привлекала внимание исследователей (Лакшин 1989а, Балонов 1993а, Белобровцева 1994). Нам представляется необходимым добавить к сказанному несколько слов. Октябрь, безусловно, ознаменовал собой глобальный переворот, затрагивающий все сферы жизни и подразумевающий ее качественное изменение, полную трансформацию в аксиологической сфере с присущими для подобных исторических моментов отказами от предшествующего этапа. Сама ориентация на «качественно» новое образование (отказ от прошлого, от былых убеждений, от «корней», дворянских, буржуазных, религиозных, требование полной смены привычного уклада вплоть до смены имени) в основе своей была алхимической. Границы чудовищных размеров колбы для эксперимента оказались равновелики целой стране и имели интенцию к распространению на весь мир (идеи всемирной революции). «Алхимический» в своей основе процесс создания нового человека дал свой печальный результат — возникновение «homo soveticus»'а, которое в постреволюционные годы шло под прессингом жестких идеологических установок, диктующих «эскиз» «нового» человека. Гигантский эксперимент только начинался, но общая направленность изменений и «рецепты» изготовления уже вполне обозначились, вызвав соответствующую реакцию литературы, от которой тоже требовалось абсолютное перерождение. Признавался не органический ход развития искусства, но направленный процесс, искусственный характер которого был очевиден: требовалась литература-гомункулус, с навязанными правящей идеологией параметрами. В функции литературы входило «преображение» мира (в идеологии «Кузницы» новая, пролетарская литература расценивалась именно как «преобразование», «бой с космосом за его изменение») и создание «новой» генерации людей. Однако булгаковское творчество такого не формировало: напротив,

герой Булгакова альтернативен героям официальной литературы, он не испытывает энтузиазма строительства нового рая, а стремится к «покою» и «последнему приюту». Само строительство «здания» будущего, обретавшее явственно культовый характер (с немалым количеством «строительных жертв»), было для писателя сродни возведению нового Вавилона. Кроме того, в ситуации нивелирования личности, ее сведения к «функции», полной инфляции ее ценности было сомнительно появление «гармоничного» человека будущего. Поэтому «новый тип» человека, связанный с мотивом гомункулуса, в разных модификациях появляющийся на страницах булгаковских произведений, противопоставлен важнейшим героям писателя и собран в разного рода сообщества, становящиеся новой «Кабалой святош», опутавшей своей властью мир. В МиМ это Мас-солит и всесильное учреждение, держащее под контролем все стороны жизни.

Тема гомункулуса отчетливо проявилась в МиМ во второй полной рукописной редакции 1937–1938 гг., где она была обрисована как сфера будущей деятельности героя: «Днем вы будете сидеть над своими ретортами и колбами и, быть может, вам удастся создать гомункула» (Булгаков 1993: 285). Прямая отсылка к масонской и алхимической практике, заключенная в самом слове «гомункул» и всем антураже «классического» изображения ученого-чародея, в окончательном тексте романа прозвучала несколько иначе: «Неужели вы не хотите, подобно Фаусту, сидеть над ретортой в надежде, что вам удастся вылепить *нового* гомункула?» (5, 371, выделено нами. — С. К.). Не исключено, что эта фраза может быть интерпретирована как обольщение уже «запредельного» Мастера — встать на путь творца иного человечества. Контекст романа, основной пафос его эзотерической части приводит нас к убеждению, что речь идет не о создании «еще одного гомункулуса», а о соблазне сотворения нового человека по какой-то иной рецептуре, противоположной той, по которой уже созданы в чудовищной колбе тоталитарной страны безобразные человечки-винтики. Возникла иерархия «гомункулов», прослеженная на примере Дома Грибоедова — литературной «реторты», где *«вызревают»* произведения литературы-гомункулуса, дома с его литературными генералами, нечистой «среднего» масштаба и совсем мелкой сошкой, типа «запущенного Фоки» с его фурункулом, и с соответствующей иерархией привилегий. Судьба этого мира гомункулулов подсвечена эсхатологическими мотивами финала романа, о которых речь пойдет ниже.

Глава III. Массонский слой романа

Поразительная способность МиМ откликаться на всевозможные гипотезы, обнаруживать все новые и новые аспекты, аллюзии, смыслы, «тайны» может быть проиллюстрирована на примере булгаковской игры с таким специфическим историко-культурным материалом, как масонство, игры, в результате которой образуется особый пласт текста. При этом существенно, что «масонский» строй романа, вообще, на первый взгляд, малозаметный, представлен в сложном переплетении с иными «окультурными» слоями. Подобно тому, как сама предыстория нового масонства связана с магией, алхимией, астрологией, «герметической мифологией» и различными формами тайнознания, существование «масонского» слоя романа сопряжено с разными тайными науками, но отчетливее всего с двумя другими компонентами оккультного триединства магия — алхимия — масонство.

Мысль о существовании масонских оттенков романа МиМ несколько раз, весьма осторожно, высказывалась исследователями, упоминавшими отдельные детали, могущие иметь отношение к масонству: (наличие «тайны» и «шапочки» Мастера (Лакшин 1968, 1990), «треугольника» (Э. Бацарелли, М. Йованович, Б. Соколов). Были и скептические реплики. Так, комментатор пятитомного собрания сочинений писателя Г. Лесскис, полагал, что треугольник отнесен к масонству «без достаточных оснований» (5, 635). На существование целого пласта «масонских» реалий указали, в сущности, лишь И. Косович (атрибутика романа связывалась с «шотландским масонским обрядом» — Косович 1991) и М. Золотонос (Золотонос 1991), увидевший в булгаковской концепции «света» и иерархических отношениях героев проекцию структуры и идей тайного общества иллюминатов. Связав наличие масонских коннотаций романа с «субкультурой российского антисемитизма» и идеей «мирового еврейского заговора» как основой исходного замысла, исследователь сосредоточил внимание на демонологической линии. Мы же попытаемся проанализировать те аспекты «масонской» темы, которые связаны с линией Мастера и которые, не имея сколько-нибудь четких внешних экспликаций и становясь очевидными лишь после детального анализа составляющих эту линию эпизодов, отдельных сцен и образов, тем не менее составляют «идейное» ядро МиМ.

Оставляя в стороне дискуссионный вопрос о возможных источниках масонской темы (кроме прямых источников, можно предположить опосредованное восприятие масонства через творчество горячо почитаемого Гоголя /Вайскопф 1989, 1993/, Л. Толстого, Вс. Соловьева и т.д.), обсудим «масонские» приметы романа.

Масонская тема в МиМ меньше всего связана с обычно активно муссируемой проблемой «масоны и русская революция» и идеей разветвленной сети лож, члены и организаторы которых, участники

масонского «заговора», сыграли ведущую роль в событиях Февральской революции (Гессен 1937, Аронсон 1962, Аврех 1990 и др.). В литературе речь идет чаще всего о ложах «Полярная звезда» (Петербург) и «Возрождение» (Москва). Мы не располагаем никакими материалами, свидетельствующими о причастности Булгакова к какой-либо ложе, хотя примеры участия писателей XX в. в тайных «братствах» не столь редки. Не только в ложе, подчиненной «Великому Востоку Франции», «Северная Звезда», где участвовали М. Алданов, В. Л. Андреев, П. Нилус, М. Осоргин и др., но и в постреволюционной России «члены теософских, антропософских и мартинистских лож» продолжали проводить собрания (Осоргин 1992: 8). Однако они становились все более редкими и опасными. Так, в 1927 г. газеты писали о раскрытии целой масонской организации (Соколов 1991: 107–108) с понятными последствиями. Булгаков, видимо, был далек от участия в какой-либо из угасающих при новом режиме тайных лож. Его отношение к масонству реконструируется из творчества, оно вполне специфично: для писателя это культурный код, воспроизводимый им в обобщенном образе, сложившемся прежде всего в литературной традиции предшествующего столетия, не отягченном политическими наслоениями нового календарного века. Масонство привлекает Булгакова в первую очередь как религиозно-философское направление, ставящее целью совершенствование человека с возможным на этой основе преобразованием общества. Главенствующие в противоречивой идеологии масонства идеи постижения высшего смысла жизни, примата морали, долга, служения идеалу, идеи любви, братства и истинного просвещения, нравственной поддержки членам сообщества, осознанного испорченности мира и степень нравственного падения человека, без сомнения, импонировали Булгакову. Не стоит упускать из виду и биографический момент: отец писателя, проф. А. И. Булгаков, знаток западных вероисповеданий, был автором книги «Современное франкмасонство», увидевшей свет в Киеве в 1903 г.

«Масонская» тема заявлена в романе его заглавием, содержащим условное «имя» безымянного художника — *Мастер*, адекватное в масонской иерархии особому рангу достоинства — степени мастера. Вынесенное на поверхность «масонское» имя героя — сигнал, который с неизбежностью тянет за собой целую цепь ассоциаций и открывает возможность для истолкования ряда сцен романа и деталей его вещного мира в том же «масонском» ключе. Нарастающая насыщенность текста «масонскими» отсылками, высокая степень их концентрации в отдельных главах, сочетаемость с другими лейтмотивами создают впечатление нарочитого восстановления культурного кода масонства, призванного участвовать в генерировании дополнительных семантических полей произведения. В свете масонских традиций могут быть рассмотрены:

— общая атмосфера «тайны», пронизывающая весь роман (ср. установку масонских сообществ на исключительную тайну, известную ограниченному кругу избранных, и родство этой черты с аналогичными чертами алхимических и иных тайных обществ);

— образ иерархического пути Мастера как эквивалент «духовной лестницы», искание Света и Истины, корреспондирующее с соответствующими символами и целями масонства, и адекватное поиску «философского камня» у алхимиков и розенкрейцеров (ср. образ Великого Деяния в герметике и практические занятия масонов магией и алхимией);

— мотивы строительства «духовного храма»;

— инициационные акты, указывающие на качественную эволюцию героев и корреспондирующие с ритуалами масонских систем (ср. использование мифологемы умирающего и воскресающего божества и ее модификации в романе — от сакрально окрашенных, в одних случаях, до иронически дистанцированных или откровенно пародийных — в других);

— целый ряд деталей, расширяющих топику «масонского» слоя романа. Ср. отброшенное название «Великий канцлер»; упоминание «философского камня», пентаграмм и пентальф, имен великих магистров тайнознания, связанных с историей розенкрейцерства — А. Неттесгеймского и Нострадамуса; «основателя» египетского масонства и создателя женской ложи Калиостро; авантюриста Л. Таксиля (Пажес), автора скандально известных книг о масонстве как «синагоге Сатаны» («Полное разоблачение франкмасонства», «Тайны франкмасонства», «Кульм великого архитектора» и др.) и книги «Дьявол в XIX веке», изданной под псевдонимом Батая (Dr Bataille), транскрибированном Булгаковым как «Ботайль» (ф. 562, к. 6, ед. 1). Автор полной кощунств фривольной книги о Христе «Забавное евангелие, или Жизнь Иисуса» (под названием «Занимательная библия» вышла в 1926 г. в издательстве «Атеист» и была переиздана в 1930 г. издательством «Безбожник»), без сомнения, был глубоко антипатичен Булгакову, автору известных высказываний о подшивке журнала «Безбожник».

Особый «масонский» привкус в подобном контексте приобретают и другие мотивы и реалии, которые, включаясь в текст со всем шлейфом какой-либо социокультурой традиции, на фоне масонского культурного кода начинают восприниматься именно как масонски насыщенные (введение таких деталей, как кровь и чаша, дает исследователю повод увидеть отсылку к ритуалам иллюминатов — Золотоносов 1991). В качестве «масонских» реалий, наряду с гомункулусом, треугольником, серой, выступают и золото, ключи, огонь, шпага, глобус и некоторые жесты, которые в другом контексте не воспринимались бы как окрашенные в масонские тона. Все эти «внешние» детали и создают особую систему, складывающуюся в целый пласт, придающий новую объемность и многозначность архитектонике МиМ.

В отличие от «Белой гвардии» и «Кабалы святош», при чтении которых «масонские» ассоциации хотя и возникают, но обычно не подкрепляются отсылками к этому культурно-историческому коду в других сценах и остаются единичными, МиМ просто изобилует «масонскими» проекциями различной степени очевидности.

По представлениям, уходящим в глубину веков, наречение именем — акт сакральный, ибо имя непостижимым образом связано со своим носителем (*Nomen est omen*). Истинное имя героя «в быту», которое силится вспомнить Бездомный, остается неизвестным. Безымянность героя легко соотносится с принятым в масонстве отречением «посвященного» от своей личности и отказом от реального имени ради служения высокой идее, особого «вручения» себя некоему абсолюту (ср.: Лотман 1993: 345–355), подчеркнутым в соответствующих ритуалах сменой на пороге ложи истинного имени на условное. Замена имени в семиотическом плане связана с переходом в иное состояние, со сменой социума, обретением иного статуса (Успенский 1971: 481–492). Новое имя оказывается чрезвычайно значимым при осмыслении облика его носителя. Истинное имя героя в романе так и не названо, и мы в итоге имеем дело с «маской», усиливающей ореол таинственности персонажа. Но это и есть «имя» героя. Новое имя героя, адекватное одному из рангов масонства и сопутствующее последнему этапу «земного» пути, Мастер, анаграммирует слово «смерть», отвечая этим основному смыслу масонской мистерии — любви к смерти, подготавливающей новое рождение (ср. Соколовская 1914). Эта анаграмма организует все пространство Мастера: творчество, дар, мастерство неразрывно связаны со смертью, бессмертием и воскресением.

Утрата героем имени связана в романе с отказом от предшествующего пути и является знаком границы между двумя качественно разными этапами жизни. За ней следует «новая», окутанная «тайной» жизнь. Атмосфера тайны, генетически восходящая к тайнам средневековых цехов, чрезвычайно характерная для масонских сочинений и обрядности, играет исключительную роль в булгаковском романе и особенно характерна для линии Мастера: герой скрывает имя Маргариты, табуирует собственное; остается неизвестным название романа о Пилате, нет адресов Мастера и особняка, в котором жила героиня, хотя другие адреса названы с предельной точностью.

Все бытие Мастера в романе складывается в иерархический путь, осознаваемый как некое восхождение, вполне укладываемое в рамки представлений о совершенствовании и движении масона по ступеням лестницы степеней посвящения. Наличие «профанного» отрезка жизни и отречение от него предполагало и другой, обязательный для будущего мастера шаг: уход от мирской суеты и начало «работы» над «грубым камнем души» «очищением и просвещением разума» (Вернадский 1917: 244, Тукалевский 1911: 14–15). Такая «работа» подразумевала не только осмысление предшествую-

щей жизни, не только нравственное самосовершенствование (а в нем и заключалось прежде всего участие в важнейшем для масонов деле «исправления рода человеческого» и воздвижения «камня за камнем» здания духовного Соломонова Храма), но и постижение «сокровенных наук», размышление над уроками мировой истории, знание «тайны царствия божия», ибо не всякому дано «ощущать присутствие Бога вездесущего» (Лонгинов 1867: 56). С этого момента перед «взыскующим истины» и открывались начальные ступени предстоящего восхождения к «свету».

Уединенная жизнь Мастера в подвальчике, начало работы над романом («Ах, это был золотой век!» — 5, 135) могут быть соотнесены с переходной ступенью к мастерской степени в масонских системах. Не случайно начало восхождения Мастера по духовной лестнице связано с его обращением к новозаветной мифологии, к теме Христа и Пилата, т.е. одному из центральных эпизодов в истории человечества. Ср. мысль о том, что истинные посвященные узнают друг друга, приобщаясь к одному источнику, понимая «божественное значение» Христа (Папюс 1993: 306; ср. предполагаемую расшифровку имени легендарного Хирама, *первого Мастера*: «*Nic Yesus est restituens amorem mundi*» — «Это есть Христос, восстанавливающий любовь мира» — Ночные 1911: 35–36). И не случайно, оживляя, «угадывая» события прошлого, герой становится мастером. Соппадает с масонскими представлениями и самый способ постижения прошлого: «О, как я угадал!» (5, 132), ибо, согласно доктринам масонства, совершенствование ума и сердца — важнейший этап восхождения по лестнице совершенства, однако разум не дает полного познания истины, возможно лишь откровение, вдохновенное угадывание, нисходящее на избранных, мистическое «явление» истины (Тукалевский 1911: 33–34). Важно здесь и перенесение аспекта в иную плоскость: масонство занимается поиском потерянного в веках слова (ср. Осоргин 1992: 28). Утраченное слово — истину — ищет в прошлом и Мастер.

Знаменем новой природы Мастера оказывается чудо встречи с Маргаритой. Этой встречей отмечен этап инициации героя, становящегося Мастером (именно Маргарита так назвала его), приобщающегося к сакральному знанию об истине. Мистический и провиденциальный характер встречи несомненен: она происходит в обстановке, напоминающей магический круг, и, что более всего интересно для нашей темы, сопровождается особыми «знаками», которые практически адекватны типам сложившегося в масонской среде символического языка для опознавания «своих». В масонстве, как известно, сложилась целая система опознавательных жестов, слов-паролей, условных стуков (Финдель 1872: 62, 107). Встреча Мастера и Маргариты сопровождается особым «знаком для слуха» (Терлецкий 1911: 102–103) — таинственным эхо, внезапно возникшим в месте встречи: «Я отчетливо помню, как прозвучал ее голос, низкий довольно-таки, но со срывами, и, как это ни глупо, пока-

залось, что это ударило в переулке и отразилось от желтой грязной стены» (5, 136, выделено нами. — С. К.).

Более того, встреча состоится благодаря «опознавательному знаку» — «желтым цветам» героини: «Повинуясь этому желтому знаку, я тоже свернул в переулок» (5, 136), рассказывает Мастер Бездомному, не упуская этой «детали» в своей исповеди. Знаком, подобным тем «знакам для зрения», по которым узнавали друг друга принадлежащие особой общности «братья по ложе», служат «желтые цветы» в руках Маргариты. Желтый цвет — цвет «беспокойный», на Востоке применяемый в практике волшбы. Цветы эти, первыми появляющиеся в Москве весной, мимоза, особый род акации, отягощенной в культуре своей символикой. Так, в частности, акация считалась священной в Древнем Египте, а в библейской традиции являлась символом сакральности и бессмертия. Она же — «священное дерево» вольных каменщиков (Осоргин 1992: 89). Согласно масонским преданиям ветвь акации как род терния была возложена на могилу легендарного строителя Соломонова Храма, первого мастера, и была символом воскрешения. В алхимическом учении она символизировала т.н. закон *Niram*: «Каждый должен знать, как умереть, чтобы жить в вечности» (Керлот 1994: 71). По другой легенде — акация выросла на могиле убиенного мастера (Холл 1992, 1: 340–341, Осоргин 1992: 330), и с того времени она служила эмблемой масонской мистерии, была одним из аксессуаров обряда посвящения в мастера (Морамарко 1990: 145–146, Гекертон 1993: 168) наряду с подсвечниками, «мертвой головой» и иными деталями, рассыпанными по всему пространству романа и связанными с «масонской» подоплекой демонологической линии. Напомним и один из вопросов ритуала посвящения, «к познанию мастеров служащий»: «Почему я могу познать, что ты свободный каменщик и мастер? — Акация, или терновая ветвь мне известна» (Материалы б.г.: 43).

Несколько раз на протяжении повествования подчеркивается любовь Мастера и Маргариты к розам, играющая существенную роль на уровне «символизма» романа. В восточной традиции розы, как правило, не имели религиозного истолкования и служили «эмблемой земной любви» (Похлебкин 1989: 186–187). Символизирующие любовь, они отвечают характеру отношений героев, но в контексте произведения, выстраивающего и «окультурный» мир, розы могут прочитываться и в масонском ключе как один из основных символов розенкрейцеров — символ «распятой души», страдания, возрождения и искупления (Амбелен 1993: 279, ср. Морамарко 1990: 188), воспроизводимый наряду с крестом в гербе этого направления в масонстве. Важно и то, что сочетание розы с крестом (образом, латентно присутствующим в романе) для писателя постсимволистской эпохи прочно ассоциировалось с темой нерасторжимого «единства» страдания и любви (ср. «Розу и Крест» Блока) и служило отсылкой к теме Спасителя (ср. Мифы 1982: 386–387), ибо в

розе олицетворялась кровь Христа и высвечивался духовный план — восхождение духа. Сказанное дает основания не ограничивать масонскую тему романа иллюминатством или иной конкретной разновидностью масонства. Речь, по-видимому, может идти о его «образе» в целом и полифункциональном использовании масонской атрибутики в структуре МиМ. В пределах «цветочного кода» красноречивой деталью является отвращение, которое питает в начале романа к одному только «запаху розового масла» Понтий Пилат.

Другим свидетельством приобщения героя к степени мастера становится обретение им собственного знака — черной шапочки с вышитой желтым шелком буквой «М». Именно в шапочке Мастера увидел возможный масонский знак В. Лакшин. Другой исследователь посчитал предположение «интересным напоминанием» о строителе Соломонова храма, которое «лишь отдаляет Булгакова от Мастера» (Палиевский 1979: 269). Представляется, однако, что догадка В. Лакшина может быть подтверждена. Во-первых, желтый цвет в цветовой гамме Булгакова приравнен к «золотому», существенному цветовому обозначению в масонстве: «Золотой цвет принадлежит достоинству мастеров» (Материалы: 50, ср. «масонское» название сборника А. Белого «Золото в лазури»). Во-вторых, в масонской иероглифике буква «М» обозначала мастера («новое масонство» начала века использует ее как зашифрованное обозначение масонства: юный корреспондент в 1910 г. в частном письме конспирирует сообщения о масонстве, пряча его за буквой М — Аврех 1990: 295). Добавим к этому, что буква М обозначавшая мастера в масонстве, могла заменяться крестом и таким образом вновь вела к теме распятия и Спасителя.

Мотив креста, возникая в начале романа, в истории Иешуа, подразумевается во всей линии Мастера, проецируясь на судьбу и «распятие» самого Булгакова. В этом смысле человеческая история оказывается цепью постоянного репродуцирования Голгофы в самых различных вариантах. Так или иначе, но мотив креста подсвечивая линию Мастера, привносит в нее всю сопутствующую кресту символику: крестный путь, распятие, смерть, воскресение, выход за пределы земной жизни в вечное бытие. Последнее тоже может рассматриваться в качестве ипостаси совершаемого Мастером восхождения, при котором обыгрывается центральное масонское действие смерть-воскрешение к новой жизни. В этом смысле обращает на себя внимание частотность использования черного цвета в сюжетных ходах, связанных с Мастером — черное пальто Маргариты, плащи Волагда и Маргариты во время последнего полета, черное трико Азazelло, черный цвет кота и, наконец, черная шапочка самого Мастера, — которая коррелирует с представлением о черном цвете как «символе смерти».

Масонские упования на бессмертие находят себе известное разрешение на страницах булгаковского романа в сюжетном заверше-

нии линии Мастера, обретшего жизнь за пределами земного существования. Автор инсценировки «Войны и мира», безусловно, помнил страницы толстовской эпопеи, связанные с посвящением Пьера в масоны, и рассуждения об одной из добродетелей масона — «любви к смерти», которая «освобождает от бедственной сей жизни в трудах добродетели томившуюся душу, для введения ее в место награды и успокоения» (Толстой 1980: 84). Последнее словосочетание «награда и успокоение» — из арсенала значимых для романа слов, заставляющее в соответствующих сценах Толстого увидеть один из возможных источников важнейшей сюжетной коллизии МиМ.

Обыгрывание основной темы масонских ритуалов «смерть-воскресение» в «высоком» ключе (в ершалаимском сюжете ей соответствует воскрешение Иешуа, высшее проявление темы в московской части романа связано с Мастером, воскресающим для «новой» жизни в инобытии), как всегда у Булгакова, имеет травестирированный вариант: «смерть»/«воскрешение» Бенгальского дано в духе зрелищных народных традиций и откровенно пародирует высокие смыслы истинной мистерии. Таковы же «смерть и возрождение» Бенгальского (о возможном масонском генезисе эпизода см.: Золотоносов 1991: 42).

Как ступени иерархической лестницы, отмеченные в узловых сценах МиМ инициационными актами, могут быть представлены такие важные для мира булгаковского романа понятия, как «свет», «покой», «бессмертие». При этом весьма знаменательно, например, что описание «вечного приюта» обнаруживает масонскую подсветку: Мастера ожидает путь нового Фауста, возможного создателя гомункула. Последнее находится в русле основных исканий масонов, занятых как и алхимики, не только духовно-мистическими проблемами, но и задачами практического осуществления идей совершенствования земного бытия и, в частности, изменения человечества при помощи создания искусственного совершенного человеческого существа.

Степень мастера подтверждена и самим героем. Напомним в этой связи момент встречи Мастера с Бездомным: «Вы — писатель? — с интересом спросил поэт /.../ — Я — Мастер, — он сделался суров и вынул из кармана халата совершенно засаленную черную шапочку с вышитой на ней желтым шелком буквой «М». Он надел эту шапочку и показался Ивану и в профиль и в фас, чтобы доказать, что он — мастер» (5, 134). Ранг мастера подчеркнут и духотворческим деянием: обретением «ученика», которому Мастер помогает «очиститься от скверны» и выстроить новое «здание» своей жизни. Этим учеником оказывается Иван Бездомный, метаморфозы которого начинаются с истории на Патриарших прудах и последующих за этим злоключений. После случившегося он выглядит потерявшим рассудок, совершающим дикие, с точки зрения непосвященных, поступки (ср. рассуждения о «шизофрении» Ива-

нушки — Pittman 1991: 8–17). На деле начинается «пересоздание» Ивана (кстати, само его «фольклорное» имя подразумевает трансформации).

Так, не случайной оказывается «безумная» экипировка «венчальными» свечами и бумажной иконкой, т.е. «образом» сверхъестественной реальности, знаком инобытия, наличие которого внезапно открылось Ивану в его злоключениях на Патриарших. Не сумев объяснить происшедшее с точки зрения «повседневного» осмысления, герой спонтанно прибегает к культовым предметам, которые должны спасти его (ср. Ионин 1990). Среди этапов, предшествующих «инициации» героя, особое место занимает купание в Москве-реке, «омовение», легко проецируемое на обряд крещения водой хотя бы потому, что в ранних редакциях оно происходило около Храма Христа Спасителя (ф. 562, к. 6, ед. 5 л. 63) и было фактически «крещением» в **московской Иордани** (ср. Субботин 1990: 28–29). Обряд «крещения» подразумевает возвращение утраченной в силу разных обстоятельств «чистоты» души и тела и символизирует умерщвление прежней жизни как условие преобразования и обретения новой. Таким образом, он имеет, с одной стороны, смысл смерти, умирания для жизни греховной, а с другой — символизирует «начало духовного рождения» (см.: Фрейденберг 1978, Шюре 1994: 376–377; применительно к линии Бездомного — Haber 1975, Кушлина, Смирнов 1986, Кораблев 1991) и отсылает к магическим омовениям в ряде языческих религий, в религиях Египта, Ассирии, Вавилона и в восточных культах, к священным омовениям в Иордане. (Здесь любопытна, отсылка к новозаветной мифологии: за «крещением» водой последовало появление Мессии, уже призванного крестить Святым Духом. Последовательность событийного ряда у Булгакова сохранена — непосредственно за «омовением» следует «явление» Мастера Ивану, сменившее, кстати, в ходе работы писателя над замыслом появление Воланда.)

Таким образом, злоключения Ивана, — в сущности, первые шаги по лестнице совершенства, в результате которых он обнаруживает иные измерения жизни, существование невидимого мира, которым пронизан мир «физический». Это этапы подготовки к *vita puova*, к встрече с Учителем, Мастером и отход от ложного «братства» — писателей Дома Грибоедова. Характерно, что в ранних вариантах Булгаков описывал Бездомного как человека, догадывавшегося о том, кто такой Воланд, и без Мастера, однако впоследствии эту деталь последовательно опустил: ему был нужен «слепой» герой, видящий только внешние покровы жизни, внешнюю ее оболочку и затем осознавший свою слепоту.

Согласно масонскому ритуалу, перед посвящением новичок подвергался изоляции, и это уединение мыслилось как последнее приготовление к посвящению и возможность осмысления предстоящего. Изоляция, которой подвергается Бездомный, правда, приобретает форму насильственной: герой заперт в клинике для умали-

шенных, ему дано время на размышление и описание всего случившегося на Патриарших прудах. Здесь и начинается зарождение нового Ивана, вступающего в диалог со «старым», «прежним» Иваном, — последняя стадия «подготовки» к встрече с Мастером.

Отношения Мастера с Иваном привносят в масонскую тему романа новые оттенки. Так, круг ассоциаций, связанных в романе с масонством, значительно расширяется сценой первой встречи персонажей — все той же 13-й главой, вообще занимающей важнейшее место в структуре МиМ и побуждающей к самому внимательному анализу составляющих ее мотивов, аккумулирующих элементы инициационной обрядности. «Масонские» отношения двух героев выражены и в эксплицитном, и в имплицитном виде. Исследователи отмечали, что в этой сцене обыгрывается ситуация учитель — ученик, но указывали в основном на то, что в ряду других поэтов и философов эта ситуация генетически восходит к Данте (Йованович 1989). Однако момент встречи персонажей с большим основанием может быть спроецирован на масонский ритуал «посвящения в ученики». И хотя описываемый акт инициации внешне упрощен по сравнению с пышным и театрализованным масонским обрядом, основные черты его тем не менее сохранены.

Первая же «деталь» встречи оказывается вполне «масонской»: герой появляется со знаком мастера — с ключами. Ключ, известный символ мистических тайн, издавна ассоциирующийся с инициационными ритуалами, играющий важную роль в масонском символизме, является частью масонского убранства и одеяния его адептов. Он указывает на глубокие познания в области тайных наук», означает право учреждать новые ложи (Лихоткин 1991: 199—201). Кроме того, ключ символизирует право входа в «ученические» и «товарищеские» ложи и право распоряжения умственными и духовными движениями учеников (Соколовская 1914: 118—119). Характер диалога и вся обстановка встречи очерчивают основные контуры акта инициации, который в разных традициях, в том числе и оккультной, связан с психическими переживаниями, стрессовыми ситуациями и обязательным обретением в итоге нового качества. Иван Бездомный, абсолютный «профан» в начале романа, к моменту встречи с Мастером находится в необходимом для иницируемого состоянии «безумства» (буквально в клинике для душевнобольных), острого беспокойства, переживает душевный перелом, «раздваивается», обретая ироничного и осуждающего его действия двойника, «нового Ивана», созревает для ученичества и встречи с Мастером. Характерно, что обретший новые черты Иван, известный поэт и член Массолита, начинает немедленно отторгаться Домом Грибоедова, органической частью которого он до того был: его разговоры об «иностранце», экипировка иконкой и горячей венечальной свечой полностью выпадают из этикета московского литературного мира, обнаруживая «чужака».

Знаменательна, повторим, и смена места обитания: суетный и пошлый писательский мир Дома Грибоедова сменяется на уединение в клинике Стравинского, уединение хоть и вынужденное, но располагающее к переосмыслению своей жизни, осознанию своей непосвященности и слепоты. Еще до встречи с Мастером Бездомный смутно ощутил, что главное в случившемся на Патриарших Прудах им упущено и неверно оценено («Важное, в самом деле, происшествие — редактора журнала задавило!» — 5, 115), и почувствовал «какое-то необъяснимое отвращение» (5, 88) к собственным стихам и к поэзии вообще. Возможность эволюции, впрочем, была заложена в Иване изначально. Несмотря на «учительство» Берлиоза, отрицавшего факт существования Христа, Иван в заказанной ему атеистической поэме создал «совершенно живого», «некогда существовавшего» Иисуса, хотя и «очертил /.../ очень черными красками» (5, 9). Так или иначе, но путь Ивана Бездомного описан в романе как путь к прозрению (ср., кстати, ритуальное снятие повязки с глаз посвящаемого в «ученики», подразумевающее, что последний находился до этого во мраке неведения, в плену стереотипов. Свет истины должен был открыться ему в ходе посвящения, т.е. «перехода сознания в высшую плоскость», ибо целью обряда посвящения в конечном итоге является достижение нового понимания мира и приобщения к знанию мастера). Безбожник Иван, автор антирелигиозной поэмы о Христе, прозревая, начинает испытывать изменивший всю его жизнь подлинный интерес к истории Понтия Пилата и Иешуа.

Ночная беседа Мастера с Бездомным напоминает посвящение благодаря своеобразному «таинству» исповеди Мастера и особой структуре диалога (см.: Новик 1995), напоминающей череду «провоцирующих» вопросов и уже «направленных» вопрошающим при помощи вербальных средств, интонаций и жестов ответов посвящаемого, с обязательным для мастера-масона очерчиванием признаков достойной жизни, внушением ложности предшествующего жизненного поведения иницируемого, его «пересотворением» (ср. Хассон 1994: 468—469). Истина не оповещается, но состояние, преобразующее личность, достигнуто, вопросы породили сомнения и стремление познать истину, открывающее путь личного свершения. Именно в ходе этого разговора Бездомный окончательно осознает порочность своей жизни и чудовищность своей поэзии и обещает начать новую жизнь: «Обещаю и клянусь!» — торжественно произнес Иван. Клятву скрепили рукопожатием» (5, 131). Клятва — существенное понятие в прагматике высказывания, подразумевающее и «действие». На последних страницах романа клятва повторена вновь, подтверждено и обретение нового качества: «Меня другое теперь интересует /.../ Я /.../ очень многое понял» (5, 362).

Знаменательно не только введение в эту сцену самой клятвы, но и ее соотносительность с жестом — рукопожатием как особой «знаковой единицей общения и сообщения» (Филиппов 1975: 16, Похлеб-

кин 1989: 193), широко используемым в ритуалистике масонства, выработавшего целую систему тайных жестов и «опознавательных» прикосновений, среди которых рукопожатие отводится роль особого скрепляющего союз единомышленников знака. Последнее, безусловно, подчеркивает инициационный характер встречи. Не меньшее значение имеет подчеркнутая в тексте предельная доверительность беседы: «Почему-то испытывая доверие к неизвестному, Иван /.../ начал рассказывать вчерашнюю историю на Патриарших прудах. Да! благодарного слушателя получил Иван Николаевич в лице таинственного похитителя ключей! Гость не рядил Ивана в сумасшедшие, проявил величайший интерес к рассказываемому...» (5, 131 – 132).

Согласно масонской доктрине, сокровенные знания передаются из уст в уста, от учителя, хранителя святынь, строителя «храма» отдельной души и идеального здания человеческой общности, к ученику. В мастерской степени «вменялось в обязанность» «открывать силы человека к сообщению с невидимыми духовными существами и с самим Богом» (Семека 1991: 170), передавая «ключ» своего мастерства. Именно Мастер является тем человеком, который «зажигает источник света», помогает Бездомному прояснить суть происходящего, подтвердить существование высших реальностей. Уже в ходе «инициации» посвящаемый чувствует происходящие с ним перемены (ср. Толстой 1980: 78–80), на глазах читателя происходит чудо преображения булгаковского героя, уже подготовленного к разговору предшествующими событиями (ср: герметическую сентенцию: «когда уши ученика готовы слышать, тогда приходят уста, чтобы наполнить их мудростью» (Кибалион 1993). Рассказ Мастера о его прежней жизни и его собственном посвящении слушает уже «преображенный», «неузнаваемый», «новый» Иван, и в этом «строительстве» нового человека заслуга Мастера.

Таким образом, глава 13 репродуцирует отношения мастер — ученик с дальнейшим утверждением и признанием этих отношений и самими героями и автором романа. Непосредственное звание ученика (а ученик — одно из ключевых масонских слов) получено Иваном Бездомным от Мастера («Прощай, ученик!» — 5, 363) и скреплено поцелуем Маргариты (тоже знаком инициационной обрядности — Хасон 1994: 471–472, ср.: «Новопринятый получает братский поцелуй» — Терлецкий 1911: 103) во время их последней встречи, в момент мистериального перехода учителя в вечную обитель, и является прощальным напутствием мастера ученику. Новая природа бывшего поэта из Дома Грибоедова подчеркнута как сменой имени посвященного, так и в еще большей степени мистическим знанием судьбы соседа из палаты № 118 и его возлюбленной («Сейчас в городе еще скончался один человек. Я даже знаю, кто... — это женщина» — 5, 364), а также тем, что именно ему дано увидеть вещий сон о встрече Пилата и Иешуа на лунном пути, узнать подлинное завершение судьбы римского прокуратора.

Финальные страницы МиМ несколько нарушают четкие контуры «масонских» проекций, но касается это исключительно линии Ивана Бездомного. Установка на возможность разных прочтений текста как важнейший смыслообразующий принцип романа явлена здесь во всей своей полноте. С одной стороны, Ивану в его вещем сне предстает видение женщины «непомерной красоты», восходящей с Мастером по лунному лучу: «Луна властвует и играет, луна танцует и шалит. Тогда в потоке складывается непомерной красоты женщина /.../ Она наклоняется к Ивану и целует его в лоб /.../ отступает и уходит вместе со своим спутником к луне» (5, 383–384). Это видение поражает своим совпадением с масонскими легендами о том, как обладателям высших степеней розенкрейцерства даруется видение прекрасной женщины, которая устремляется вверх (это видение содержит и коннотации с известным «видением» Я. Беме и с апокрифическим «Евангелием от Фомы», впитавшим в себя гностические идеи — Свенцицкая 1965: 109–126). Подобная подсветка могла бы служить свидетельством обретения Иваном степени высшей масонской иерархии и следования по пути учителя.

Однако читатель обнаруживает и знаки того, что Иван — ученик, подчеркнуто не достигший уровня своего учителя. Получивший благословление Мастера на продолжение романа о Понтии Пилате, но лишенный дальнейшего духовного водительства, Иван Николаевич Понырев ведет себя, как человек, которому открылась лишь часть истины. Этого достаточно, чтобы выйти из «профанного» мира, но недостаточно для дальнейшего восхождения по лестнице совершенства. Не потому ли герой, словно очутившись в замкнутом круге, из которого нет и не может быть выхода, многократно в годовщину памятных ему дней совершает одни и те же действия? По происшествии нескольких лет после событий на Патриарших прудах он, сдержав клятву, не пишет стихов, но читатель вправе сомневаться в том, что он завершит роман: в эпилоге Булгаков лишает его «памяти» (наделив ею Мастера в его инобытийной ипостаси). Герой «знает», что стал «жертвой гипнотизеров» и вылезился. Однако это ложное знание, ибо в течение этих лет в полнолуние он каждый раз вновь «болен», и цикличность этой болезни, с одной стороны, оставляет его среди персонажей «московского» мира (ср. и его профессорский статус да еще в области истории в Москве 30-х гг.), с другой стороны, сама подверженность лунной ворожке делает его причастным к миру высшему. Подобное разнонаправленное кодирование ситуации оказывается благоприятной почвой для расширения интерпретационной зоны эпилога романа и МиМ в целом.

Резюмируя сказанное, можно отметить следующее. Создавая особый социально-психологический образ художника, альтернативный по отношению к литературным героям ортодоксального искусства 30-х гг., Булгаков обратился среди прочего и к эзотерической традиции. При этом «окультурный» мир, резко усложнивший его

общую архитектонику, складывался прежде всего из разрабатываемых одновременно трех основных направлений — магии, алхимии, масонства, где масонству отводилась не меньшая роль, чем остальным компонентам триединства. В таком подходе сказывалась важная особенность творческого метода Булгакова в целом: его художественный мир строится подобно калейдоскопу, где из одних и тех же осколков разноцветного стекла складываются разные орнаменты. В данном случае одни и те же компоненты участвуют в генерировании по крайней мере трех картин — магической, алхимической и масонской. Все события, персонажи, детали романа оказываются при этом в точке взаимопересечения ассоциаций, относящихся ко всем трем пластам. Так, в частности, главный герой романа наделен Булгаковым чертами и мага, и алхимика-духотворца, и масона-учителя.

Причины внелитературного характера (общественно-политическая ситуация в России 1920—1930-х гг., торжество вульгарно-социологического подхода к литературе, стремление вершить над ней контроль, абсолютная несвобода художника и многое другое), а также стремление Булгакова дистанцироваться от современной ему действительности и литературы, создав собственную эстетику и поэтику, обусловили необходимость «скрыть» оккультный мир романа, спрятав его за несколькими лежавшими на поверхности символами-знаками. Между тем богатство ассоциаций, возникающих благодаря «ключам» и отсылкам, связанным с оккультными проекциями романа, вовлекало читателя в особый художественный мир, усложняло представление о его строении, побуждая к новому, более насыщенному его осмыслению.

Завершая разговор о триумвирате «тайных» наук, можно отметить следующую особенность: обращаясь к такой социокультурной модели, как магия, вводя алхимический слой текста или масонство как особый культурный код, Булгаков ведет себя двойственно. Как правило, в отношении героев «второстепенного» плана код выведен на поверхность (так, в атмосферу магического — самый открытый, легко читаемый слой текста — погружена вся демонологическая линия романа: фантазмагорическое начало, прежде всего веселые похождения персонажей из свиты Князя Тьмы, откровенно эксплицировано в тексте и погружено в глобальную стихию игры, легко вовлекающую читателя). Когда же дело касается важнейших для Булгакова героев — Мастера и Маргариты, Понтия Пилата, Ивана Бездомного, «эзотерические» коды, создавая атмосферу «тайны», уходят в глубь текста, трудно распознаваемы, предполагают читателя, способного улавливать экранлируемые смыслы, расшифровывать их, исходя из нескольких рассыпанных по тексту «ключей». Следствием игры эксплицитным и имплицитным слоями произведения является и рождение разноликих интерпретаций текста, причем все они обусловлены творческой волей писателя и имеют равные права на существование.

Глава IV. О числовой символике «закатного» романа. Игра с числом: семантизация и профанация

Хотя особая роль числа в поэтике Булгакова время от времени отмечалась исследователями, есть лишь один прецедент серьезного подхода к этой теме — исследования Б. Гаспарова (Гаспаров 1988, 1994), которые можно считать и постановкой проблемы и решением нескольких ее аспектов. Однако полного анализа «нумерологии» булгаковских произведений до сих пор не производилось, не выявлены числовые пристрастия писателя и закономерности использования тех или иных чисел, равно как и их функциональная нагрузка. Вместе с тем произведения Булгакова буквально испещрены числами, в ряде случаев рисунок текста столь насыщен в числовом отношении, что возникает впечатление его перегруженности, навязчивости числа. В тех случаях, когда это продиктовано не предметом описания (цены на продукты и товары в фельетонах 1920-х гг., датировка событий и т.д.), а определенными художественными задачами, число заслуживает особого внимания. В большинстве случаев, вплетаясь в ткань повествования, разнообразные числа становятся и способом описания мира, и одной из его значимых характеристик. Они служат то количественной координатой, то становятся знаком принадлежности персонажей к определенному разряду, то профанируются или семантизируются, обретая особые индивидуально-авторские значения и соотносясь в той или иной мере с числовыми моделями различных культур и традиций.

Наиболее интересный материал в этом отношении представляет роман МиМ, одним из аспектов эзотерической сущности которого является продуманное использование чисел, позволяющее согласиться с утверждениями, что их символика «пронизывает весь роман и становится его структурообразующим принципом» (Тікош 1981: 328), что писатель «подробно разработал мир числовой магии» (Гаспаров 1994: 111). Учеными привлекался, как правило, именно роман МиМ, большая часть чисел тем не менее обойдена вниманием: комментарии удостоились лишь числа 5, 302 и 666, семантизация которых более чем прозрачна. Остальные, если и вовлекались мимоходом в сферу обсуждения, то истолковывались субъективно.

Анализируя булгаковскую символику чисел, мы оставляем за пределами рассмотрения случаи нейтрального употребления чисел, а также прозрачные реминисценции, отсылающие к широко известным текстам («один порядочный человек, да и тот свинья», «35 тысяч мотоциклистов» / «15 тысяч курьеров», «сорок тысяч псов» / «сорок тысяч братьев» и пр.). В стороне оставлены и возрастные характеристики героев, ввиду достаточного их описания в научной литературе.

Вероятнее всего, впервые Булгаков осознанно прибегает к использованию значимого числа в «Дьяволиаде» (1925), получив им-

пульс от «демонологического» замысла и инфернальной событийной канвы. Повесть в полной мере обнаруживает игровой характер обращения писателя с числом. Игра с числом в «Дьяволиаде» берет свое начало с подзаголовка «Повесть о том, как близнецы погубили делопроизводителя» (выделено нами. — С. К.), введившего одновременно как само число 2, так и сопутствующий ему мотив единства, и строится далее на постоянном взаимодействии чисел 1 и 2. События происходят 20 числа 1921 г., герой произведения Коротков к этому моменту прослужил в учреждении 11 месяцев, действие начинается в 11 часов пополудни, в день, когда Короткова увольняют, он приходит на работу в 11 часов утра, приказ 1 и параграф 1 о его увольнении остаются единственным приказом и параграфом во всей повести, Бюро претензий находится в 11-этажном здании («Разве мыслимо — десять этажей» — 2, 30).

Использование чисел 1 и 2 способствует многослойному выстраиванию темы двойничества, основанной на игре с двумя парами героев — братьев Кальсонер и Короткова-Колобкова, причем в парах сохраняется и единство: упомянутые Кальсонеры — близнецы, а во второй паре Колобков, хотя и назван, но как действующее лицо не появился. С этой символикой связано также употребление слова «двойной» — «двойное лицо», «он двойной»; названия глав — «Происшествие 20-го числа», «Параграф первый — Коротков вылетел», «Первая ночь», «Вторая ночь». Число два оттеняет раздвоенность самого Короткова, обыгранную в повести благодаря введению двух частей его единой сущности: у раненого спичкой (кстати, он зажигает именно две спички) в левый глаз Короткова обвязана половина ($1/2$) головы, и даже мысли у него рождаются в «числовом» порядке: «Первая: «Борода выросла когда он ехал на мотоциклете и поднимался по лестнице, — что же это такое?» И затем вторая: «Борода фальшивая — это что же такое?» (2, 18)

Это не единственное индивидуализированное использование числа в повести. Читатель обнаружит случай обыгрывания «абсурдного» числа, прием, к которому Булгаков часто прибегает в поздних произведениях. Так, герой, тщетно пытаясь очнуться от наваждения, в *dialoge* с самим собой обращается именно к числу: «Какое сегодня число? И сам же себе ответил: — Вторник, т.е. пятница. Тысяча девятьсот» (2, 24). Дьявольщина, порожденная бюрократической машиной, обозначается у Булгакова абсурдным числом, в котором важное место занимает ноль, обозначающий одновременно и результат действия этой машины. Дважды повторяется инвариантное абсурдное число 0,15 на деловых бумагах — «отношение ваше за № 0,15015 (6) (дважды по 0,15)» и «исходящий номер 0,15» (2, 13 и 25). Мотив нуля в более имплицитном виде встречается в фамилии высокопоставленного чиновника Дыркина (тоже, кстати, выступающего в двух ипостасях — «грозный Дыркин» и «Дыркин-добряк»). Отметим попутно, что ноль в эзотерической традиции, столь важной для булгаковского позднего творчества, необычное

число, положение которого перед числовым рядом или после него вызывает смещение порядкового номера членов ряда («онтологическое» 1 может оказаться «метафизическим» 2), это «знак» небытия (Дугин 1991: 31 — 46, Керлот 1994: 574).

«Дьяволиада» — произведение раннее, и абсурдное число здесь нередко получает реалистическую мотивировку, снятую в позднем творчестве Булгакова, всячески подчеркивающего двойственность, неопределенность, «мерцательность» происходящего. Так, часы у Короткова бьют 40 раз. Само число это при видимой отсылке к мифологической традиции, например, времени пребывания искушаемого дьяволом Иисуса в пустыне, не имеет мифологического характера и мотивировано прозаично: герой выпил три бутылки вина. Однако у раннего Булгакова встречается и мифологизированный вариант числа (ср. 40 тысяч немцев и «четырежды сорок раз четыреста тысяч» противостоящих им мужиков в романе «Белая гвардия» — 1, 230).

Своеобразно использовано в «Дьяволиаде» и число тринадцать: «Сказано в заповеди тринадцатой: не входи без доклада к ближнему твоему» (2, 35). Отсылка к действительному источнику оказывается отсылкой ложной и иронической, подсвечивающей сатанинскую линию, что подчеркнуто и порядковым номером заповеди. Другой пример ложной отсылки — детализированное описание адреса тетки, живущей «в Полтаве под 43 градусом широты и 5-м долготы» (2, 34): отсутствие дополнительных указаний делает координаты абсурдными, ибо предполагает наличие на земном шаре четырех мест с подобными координатами. Не менее любопытный прием — выстраивание цифрового лабиринта, в который попадает Коротков в поисках Бюро претензий. Подобно герою «Заколдованного места», путаясь в лабиринте и выбирая противоположные направления движения, герой трижды оказывается в одном и том же месте, перед дверью № 4. При этом следует отметить и ложную временную отсылку: Коротков проводит в блужданиях 5 минут, однако за эти мгновения хозяин комнаты превращается в статую «без уха и носа» с отломанной левой рукой. Наконец, в гл. «Дьявольский фокус» опосредованно присутствует число «зверя» — 666, мы вернемся к нему чуть позже.

Заложенный в «Дьяволиаде» алгоритм использования числа в структуре текста в полной мере явлен и в «закатном» романе, в котором Булгаков широко обращается к новозаветной символике числа, фольклорно-мифологической и оккультной традиции, подключая и тонко использованную классику. Если в «Дьяволиаде» и шире — в раннем творчестве — число работало на одну сюжетно-формирующую линию, то в МиМ писатель делает его одним из конструктивных средств создания эзотерического пласта в целом.

1. Число в «ершалаимском» мире «Мастера и Маргариты»

Страницы МиМ пересыпаны числами, они присутствуют во всех сюжетных линиях и в той или иной мере участвуют в дескрипциях булгаковского троимирия. В минимальной степени числа встречаются при описании потустороннего пространства, чуть больше их в сцене бала, но здесь присутствие чисел объясняется чаще всего «фольклорным» взглядом повествователя на происходящее (троекратное «волшебное» питье и т.п.). Так, писатель сознательно избегает временных характеристик, что подчеркнуто фразой Бегемота: «Чисел не ставим, с числом бумага станет недействительной» (5, 283), коррелирующей со средневековыми представлениями, что на договорах с дьяволом чисел ставить нельзя (однако и все исходящие от героев *inferno* «бумаги» без числа тоже оказываются недействительными). Вечная обитель Мастера также не подразумевает временных уточнений, свойственных конечному пространству земного.

Несколько большее количество числовых характеристик приходится на ершалаимский сюжет. Именно в его начальных главах начинает свое формирование символика числа в романе в целом. Часть чисел закономерно продиктована библейской мифологией. Сюда следует отнести «14-е число месяца нисана», когда, согласно синоптическим евангелиям, происходит последняя трапеза Христа; количество приговоренных к казни и казненных; печально знаменитые 30 сребреников. В то же время заметны и отклонения от библейских источников. Так, несмотря на неоднократные временные уточнения («более трех часов прошло», «в пятом часу страданий» и т.д.), момент начала казни Иешуа по Булгакову точно не исчисляется. Начало грозы совпадает с тьмой, которая «от шестого /.../ часа /.../ была по всей земле до часа девятого» (Матф. 27: 45), т.е., Булгаков сократил продолжительность страстей Христовых: смерть Иешуа наступает значительно раньше евангельского «часа девятого».

И совпадения, и разночтения с каноническим евангельским текстом подчинены у Булгакова двойкой художественной задаче: с одной стороны, показать особое значение Иешуа, с другой — высвободить образ из ряда одних привычных библейских ассоциаций, но сохранить при этом другие отсылки к новозаветным текстам (ср. мотивы распятия, ученичества, предательства и пр.). К подобного рода разночтениям относится также изменение возраста героя — согласно Булгакову, ему «лет 27» в отличие от евангельских 33-х (даже в черновиках писатель последовательно отклонялся от «реального» возраста Христа, то заменяя точную цифру определением «молодой человек», то предлагая 25 и 30 (Булгаков 1992: 519; 3, 23). Последнее отвечает возрасту, когда, согласно Евангелию от Иоанна, начинается служение Иисуса. Некоторые исследователи

видят в этом отсылку к возрасту автора (Б. Гаспаров), другие расценивают это как указание на время действия (Иешуа говорит, что его поймут «через 1900 лет»), подчеркивающее присущее Булгакову отчетливое ощущение христианского периода человеческой истории. Третьи усматривают в количестве глав (32 главы + эпилог, т.е. 33) «символическое» (Lowe 1978) и даже «структурно-определяющее» (Beatie, Powell 1978: 223) значение, что представляется едва ли правомерным, учитывая настойчивость Булгакова в придании герою статуса «молодого человека» во всех вариантах романа.

Использование части чисел обусловлено стремлением к исторической «достоверности» или к ее имитации и отразилось в черновых материалах МиМ. Это указания на номера легионов, когорт, количество членов Синаедриона, рядов солдат при соответствующих ритуалах, архитектурные реалии («2 крыла дворца Ирода», «2 мраморных льва») и пр.

Ряд чисел можно одинаково возвести и к мифологии, и к религии, и к фольклору. Таково, например, число 3, используемое в ершалаимском сюжете многократно. Это вообще одно из наиболее значимых и универсальных чисел числового ряда, служащее «идеальной моделью» любого процесса, названное в оккультной традиции «царствующим» числом вселенной (Сыркин, Топоров 1968; Мифы 1982: 630). Булгаков широко эксплуатирует его: пойманы трое разбойников; трижды (ср. с фольклорной традицией «утроения» действия) Пилат задает первосвященнику вопрос, кого освобождает Синаедрион; «тройка» решает судьбу философа; три стервятника плавают в вышине над местом казни; трое участвуют в убийстве Иуды; тройной ряд себастьянских солдат окружает Голгофу и пр. Однако любые попытки определить число три (как и любое другое) в романе, исходя из какого-либо одного культурного пласта, приводят к произвольным выводам, каким представляется, к примеру, заключение Г. Кругового, что «число 3 указывает на близость персонажа романа к сфере троичного Божества» (Круговой 1982: 211). Не повторяя приведенные примеры, которые сами по себе вызывают сомнения в верности вывода, продемонстрируем его практическое приложение: Божественная Троица, по Круговому, воплощена в ершалаимской части сюжета следующим набором: «столб пыли (огненный столп), человек Иешуа и ласточка — образный эквивалент голубя» (Круговой 1982: 219, ср. и 5, 643). Образ «абсолютного совершенства», заключенный в числе 3, и его соотнесенность с религиозной символикой христианства привязаны к ситуации романа произвольно и продиктованы привычкой соотносить число 3 с «троицей», побудившей искать ее отсветы в романе. Как нам представляется, булгаковские числа, как, впрочем, и большинство образов в его творчестве, полигенетичны по своей природе, восходят к нескольким источникам сразу, отсылая соответственно к разным контекстам, обнаруживая ориентацию на разные «тексты» культуры и интенцию к «цитатности», увеличивающую смысло-

вое наполнение произведения, а кроме того, тесно связаны с собственной, авторской, системой чисел.

К универсальным числам относится единица, а также производное от нее местоименное слово «один» с семой «единственный». Это число обладает специфической семантикой и, как правило, означает не столько первый элемент ряда, сколько «совершенную целостность», единство, присущее космосу, осмысленное как символ божественности и света. Однако «привязка» этого числа только к Иешуа оказывается неверной, не отвечающей специфике художественного мира писателя. В булгаковском тексте единица имеет гораздо более важное значение, чем отсылка к количеству или к евангельскому тексту: она означает именно «единственность» и в этом плане применима прежде всего и чаще всего к Иешуа. Иешуа не раз повторяет о себе: «Я один в мире» (5, 22), «Я один на свете», «Я один» (5, 33). Это коррелирует с его ответом на вопрос Пилата: «Веришь ли ты в каких-нибудь богов? — Бог *один*, — ответил Иешуа, — в него я верю» (5, 33, выделено нами. — С. К.). После смерти Иешуа надевают на палец кольцо с одной нарезкой, что также подчеркивает его выделенность (ср. любопытное восклицание Понтия Пилата: «Чего стоил один этот Мессия...» — 5, 295).

Но если число 1 в библейской символике подразумевает Бога и в этом смысле прилагается к Иешуа вполне закономерно, то иначе оно объясняется в связи с Левием Матвеем, находя и в этом случае частое применение. Трансформация евангельских текстов, в которых фигурирует не один, а 12 апостолов, очевидна. Единственность и одиночество ученика Иешуа постоянно подчеркиваются автором: «Ходит, ходит один с козлиным пергаментом» (5, 24); «один Левий Матвей» был с Иешуа при въезде в Ершалаим (5, 28); он («один человек») — «единственный зритель», присутствующий при казни (5, 170) и оставшийся там даже после того, как ливень прогнал остальных, но в его единственности нет исключительности, присущей Иешуа: Левий легко сливается с ершалаимской толпой. Еще более примечательно, что в конечном счете он оказывается не единственным учеником Иешуа. Третий персонаж ершалаимской линии романа, по отношению к которому парадоксально применяется число 1, — Понтий Пилат. Он «один стоит» на лифостротоне и «под колоннами» (5, 41 и 291), он «единственный и невольный жилец дворца» (5, 309) и — *еще один* неназванный ученик Иешуа. (Любопытно, что душевной раздвоенности Пилата в этот день сопутствует уже знакомое по «Дьяволяде» описание персонажа, состоящего как бы из двух разных половин: у Пилата «болит полголовы» — 5, 20, он смотрит на допрашиваемого одним глазом, «другой глаз остался закрытым»; усмехается «одною щекою» — 5, 24–25.)

Все три персонажа отмечены в последующем развитии сюжета причастностью к иномирному пространству.

Иная картина складывается вокруг числа 2. Негативное отношение к нему, устойчивая репутация этого числа как выразителя кон-

фликта и противопоставления фиксируется в разных традициях (Дугин 1991: 43), пифагорейцы обозначали им материальное начало, гностики — число дьявола. У Булгакова оно пронизывает всю сцену казни Иешуа Га-Ноцри и «объективно» аккомпанирует теме победы зла и смерти, однако прямое авторское намерение семантизировать это число, придать ему ореол «злого», несущего смерть числа здесь еще явственно не прочитывается. Интересно другое: число два с разной степенью имплицитности репродуцировано в романе в системе глобальных со- и противопоставлений, в той или иной мере описанных в исследовательской литературе: «профанный» — «сакральный» миры, Москва — Ершалаим, Иешуа — Мастер и две их Голгофы, Мастер и Маргарита, добро и зло, роман Булгакова и роман Мастера и иные двойничества, ставшие конструктивным принципом построения романного универсума. При этом их противопоставленность подразумевает отношения «дополнительности» (Н. Бор).

Вопреки утверждению Г. Кругового, 4 — малопродуктивное число романа, не имеющее отчетливо закрепленной за ним авторской семантики. В культуре оно обычно связано с четырехчленными моделями мира, мифами о сотворении вселенной и формами упорядочения пространства. Однако Булгаков не затрагивает эту проблематику, его 4 (как и 2) сопровождает сцену казни (ср. указания на «четвертый час казни», 4-х осужденных), однако тоже вполне «нейтрально» (так, отсутствует актуализация числа 4 в фигуре креста, орудия распятия, или намеренное пуантирование при помощи «недобрых», четных, чисел мотива победы земного зла). В московской части сюжета число 4 также встречается редко и связано с inferнальными персонажами (ср., например, 400 «нечистых» рублей, припрятанных Босым, или работающий до 4 часов утра ресторан Грибоедова — прибежище литературных бесов).

Число 5 в Ершалаимской линии романа также появляется нечасто. Однако именно оно несет определенные смысловые нагрузки. Известны колебания Булгакова в определении того, которым по счету прокуратором Иудеи был Понтий Пилат, называвшийся в разных источниках по-разному. Писатель сделал соответствующие выписки из различных источников: («Брокгауз Евфрон (шестой прокуратор), Н. К. Маккавейский — пятый!, «История евреев» Генриха Гретца — пятый, Фаррар — шестой» (цит. по: Яновская 1992: 149) и, согласно Л. Яновской, в своем предпочтении числа 5 другим руководствовался двойственными соображениями: «Понт — Пятый!! прокуратор! — записывает он, в конечном счете проникновенно поэтически идя от созвучия к смыслу, — понт... пент (pente — греческое пять)... пятый...» (Яновская 1992: 149).

Сознательный выбор числа 5 позволял фокусировать важные смысловые оттенки. В нумерологии это число означало область человеческого микрокосма: еще Агриппа Неттесгеймский описал образ человека с распростертыми руками и ногами как пента-

грамму (Керлот 1994: 430–431, Морамарко 1990: 136). В черной магии — в перевернутом виде — она была символом сил преисподней, «пяतिकонечной звездой», принадлежностью Люцифера. Именно с Пилатом и числом 5 в «ершалаимский» сюжет входит мотив зла. Наиболее значимый момент в его развитии заключен в его соотношенности со смертью, распятием Иешуа. Введение двух гигантских пятисвечий над храмом, которые видит Иуда незадолго до смерти, по пути в Гефсиманский сад, придают новые оттенки намеченной теме. Пятисвечия кажутся Иуде десятью лампадами, «спорящими» «со светом единственной лампы /.../ лампы луны» (5, 306). Следуя описанию праздника еврейской Пасхи, Булгаков сохраняет внешние черты праздничного ритуала и время празднования, однако делает одно отступление: предпочтительнее оказываются пятисвечия, а не 4 ветви горевших над храмом в праздник канделябров (см. об этом: Haber 1985: 340). Интересно и другое: два пятисвечия (а 10 — «совершенное» число пифагорейцев, символ гармонии и красоты в иудаизме — Мифы 1987: 631, Tikos 1981: 321) дополнены «ламподой» луны, превращая общее число лампад в 11 ($11 = 2$), «закрепляя», таким образом, намеченный сценой казни ореол числа 2 и продолжая тему смерти. Здесь число связано не только с предстоящей смертью Иуды, но и отсылает к уже свершившемуся распятию Иешуа, а также, возможно, к светильникам в доме Иуды, который «светильники зажег», чтобы осветить лицо предаваемого (5, 31). В данной же сцене представленные в гиперболизированном виде «два гигантских пятисвечия», «десять невиданных по размерам лампад» (5, 306, выделено нами. — С. К.) оттеняют важность происходящего. О значимости для замысла именно такого количества светильников свидетельствует повторное обращение к этой детали в эпилоге романа: «Светило, которое когда-то висело выше двух пятисвечий» (5, 381). В данном случае прояснен и глубинный смысл сцены: «иерархический» характер соотношения — «земные» лампы (не случайно отмеченные числами 2 и 5) и лампа Луны — с отчетливой «единственностью» и значимым расположением «выше» земного, являющаяся истинным локусом Иешуа и важнейшим понятием булгаковского Космоса.

Наиболее любопытный момент в «библейских» главах МиМ — обращение Булгакова с числом 12, одним из наиболее продуктивных чисел мифопоэтической традиции, священным числом культур Востока, одним из наиболее репрезентативных чисел Библии, непосредственно связанных с Христом через число его апостолов. В МиМ это число далеко от канона сакральности. Изменение его семантики, связанной с новозаветными мифами, продиктовано, по всей видимости, общей деканонизацией образа Христа у Булгакова и деавтоматизацией христианского кода. В этой связи следует отметить, что, помимо прямого противопоставления Левия 12-ти апостолам, место 12 апостолов вокруг/рядом с Христом занимают 12 языческих богов, пиром которых клянется Пилат.

Любопытно, что в ершалаимской части писатель избегает числа 12 при обозначении времени, число профанируется, обретая форму «приблизительности» — «около полуночи», «около полудня». Так, время приговора названо примерно, число 12 заменено формулой «около полудня». Словосочетание это повторяется несколько раз: когда речь идет о предсмертном параде, о необходимости подняться на помост и объявить решение Синедриона; «около полудня» выходит к Лысой горе и кавалерийская ала; «около полудня» Иешуа уходит от Левия в город, сославшись на неотложные дела (5, 172); «примерно» в полночь забывается сном игемон (5, 309). Сама по себе «приблизительность», «косвенность» при упоминании числа 12 могла бы показаться случайностью, если бы не хорошо известная Булгакову традиционная семантическая отягощенность «пограничной зоны» — полночи и полдня — в мифологии и демонологии, активно используемая писателем в других случаях. Табуирование числа 12 и подчеркнутое стремление избежать диктуемых евангельским сюжетом возможностей обыгрывания его и как «сакрального» дезавуируют преднамеренность Булгакова: библейское число практически отсутствует в «библейской» части романа, как отсутствуют и 12 апостолов главного героя, есть лишь Левий Матвей и рождаемый на наших глазах новый «ученик» — Понтий Пилат (оба ученика — неканонические: один в сцене казни недопустимо обращается к дьяволу, другой — римский прокуратор). Не менее знаменательно, что библейская аура числа использована писателем, казалось бы, в менее подходящем для этого «московском» сюжете и — в противоположном сакральному его наполнению смысле.

Совершенно очевидно, что среди наиболее существенных для культуры народов мира чисел писатель отдает предпочтение числам 1, 2, 5 и 10, избегая такого «магического» числа, как 7, которое буквально пронизывает историю культур разных народов как «эмблема» идеи вселенной и «мирового древа», универсальное число описания космологического пространства (Семяка 1972). Отметим попутно, что Космос Булгакова вообще плохо поддается описанию, хотя составляющие его уровни так или иначе названы: «бездна» (со своей иерархией), «земной» мир, «площадка», что-то вроде чистилища, на которой находится 12 тысяч лун Пилата, «последний приют», «покой», «свет», некий «новый» Иерусалим, увиденный мастером в инобытии, Луна. Их иерархическое соотношение не совсем ясно. По крайней мере, булгаковский Космос не вписывается в девятичастную иерархию небесных сфер или в дантовскую картину 7 небес.

Заметно и отсутствие многозначных чисел в ершалаимском мире: «тысячи голов», слушающих приговор Иешуа, синонимичны слову «толпа» и не несут иной семантики, кроме противопоставленности «единичных», особых героев — человеческой массе, где нет личностей, «отдельностей».

2. Числовой мир «московского» сюжета

Октябрьская революция, подобно Великой Французской революции, провозгласив «новую эру», открыла «новое» летоисчисление и отменила такие расхожие, но нечисловые категории предшествующей литературной традиции, как «рубеж столетий», «конец века», «между двух революций», «зори» 1900-х гг., «бег времени», «закат Европы» и т.д. Новая эпоха стремилась даже самый поток времени подчинить числу: разбить на равные части, например, «пятилетки» (в основу деления легло «дьявольское» число, ср. объявленную особым декретом от 5 мая 1932 г. «безбожную пятилетку») и мыслить себя внутри них. Число стало некоей универсальной мерой, соотношенной в новом бытии со всевозможными его сторонами, включая сферу самосознания.

Литература демонстрировала новую интенцию: человек стремился быть включенным в какое-либо исчислимое «множество», испытывая счастье слияния с ним (ср.: «Я рад, что я этой силы частица»), стремясь стать частью «150 000 000» строителей мифического здания социализма (ср. название поэмы Маяковского), войти в число знатных стахановцев, «двадцатипятидесятников», осовавиацимцев, сталинских «соколов» и пр. Числовые схемы отражали определенные мировоззренческие конструкции. Одна из них, наиболее заметная, относилась к тенденции свертывания любого «множества» к единице (ср. рассуждения А. Гастева о возможности «квалифицировать отдельную пролетарскую единицу как А, В, С или как 325, 0,75 или 0», о состоянии, когда, «уже нет /.../ миллиона голов, есть одна мировая голова» — Перечитывая 1989: 115). Свертывание к единице, нашедшее свое выражение в продуктивном местоимении «мы», подразумевало абсолютное единство (все как один) и вражду со всем, что из него выпадает, являясь отдельностью, индивидуальностью. Тоталитаризм стремился к тому, чтобы «мерными рядами по четыре, восторженно отбивая такт, шли нумера, сотни, тысячи нумеров», чтобы «каждое утро /.../ миллионы, встали как один», чтобы осуществилось «счастливейшее среднеарифметическое» с философией «незаменимых нумеров нет» (Замятин 1988: 11, ср. строку В. Луговского: «...хочу забыть имя, на номер, на кличку поменять»). Политическая подоплека такого единения была более чем прозрачна. Ее обнажил в цитированном выше романе «Мы» друг и единомышленник Булгакова Е. Замятин. Результатом «сведения к единице» в области литературы стало объединение в начале 30-х гг. множества литературных организаций с разноплановыми творческими ориентациями в единый Союз советских писателей с жестким, регламентированным поведением его членов.

Определенная абсурдность «числового сознания» новой эпохи выражалась не только в стремлении свести любое множество к единице, но и математически ложными утверждениями типа «еди-

ница — ноль», с характерным резюме — «кому она нужна...» (Маяковский), где смысловой акцент стоит на второй части высказывания, перечеркивающего индивидуализм. Ср. лозунги более позднего времени — «пяtilетку в три года!» (сведение 5 к 3), формулировку «10 лет (две пяtilетки!) без права переписки», синонимичную смертному приговору, или, наконец, стремление распространить «единое» (единственно «правильный» строй) на весь подлунный мир.

Наконец, всякая принадлежность к какому-либо «числу» или множеству была небезобидна, она либо включала человека в список обреченных (например, принадлежность к числу членов или друзей семьи заключенного, ЧСИР) или «подозрительных» (например, т.н. «попутчики»), либо открывала широкие привилегии. Последнее многократно пародийно обыгрывалось, например, в фельетонах Булгакова («А как же скидка? Я, член...», «Каждый, кто докажет документом, что он член, получает скидку в 83 1/2%» — «Торговый дом на колесах», 1924). Абсурдность цифры, удостоверяющей объем скидки, обыграна в добавлении «все члены получают такую же!!».

«Гегемония» цифрового начала, по-видимому, воспринималась представителями творческой интеллигенции как признак некоего образования, внеположенного творчеству и противостоящего ему как «знак» жестких рамок. Наше предположение подтверждает один эпизод в переписке М. Чехова и Луначарского в 1928 г., в драматический момент, когда над рядом деятелей культуры нависла угроза опалы (именно в этот момент М. Чехов и Мейерхольд, находясь за границей, решали вопрос о возвращении на родину из-за отсутствия творческой свободы (Мейерхольд — из-за повторного запрета на постановку «Самоубийцы» Эрзмана, объявленную клеветой на советскую действительность — Нинов 1990: 194). Характерно, что М. Чехов для иллюстрации мысли о невозможности для художника существовать в условиях «запретительной» политики, установки на выполнение «заказа» и табуирования любой творческой инициативы обращается к числовому примеру: «Со сцены нельзя представлять: $2 \times 2 = 4$, со сцены можно представлять только: $2 \times 2 = 8$. Это не только интереснее, волнительнее и значительнее, чем «4», но это секрет всякого искусства вообще. Если $2 \times 2 = 8$, то возникает тайна недоговоренности в искусстве. Без этой тайны /.../ нет искусства» (цит. по: Нинов 1990: 194). Чехов в сущности «цитировал» мысль, неоднократно высказанную классиками русской литературы и обретшую в новых условиях особую актуальность (ср. «Молитву» Тургенева, где чудо связано с возможностью отклонения от закона $2 \times 2 = 4$, или подпольного человека Достоевского, в своем протесте против мира считающего «премиальной вещичкой» сведение равенства к 5; ср. также более позднее высказывание Набокова о «гении» Гоголя, у которого $2 + 2$ «дают пять, если не квадратный корень из пяти»).

М. Чехов отметил характерную и уже набравшую силу в новых условиях особенность подхода к творчеству как к жестко регламентированной таблице умножения, не допускающей отклонений: любые новаторские идеи, философско-эстетические рефлексии, отклоняющиеся от революционного заказа, табуировались. По сути дела, М. Чехов отчетливо осознал, что наступила эпоха, когда требуется неукоснительная исполнительность винтика, а не «без пяти минут семерка» (Пушкин), что 2×2 будет столько, сколько, согласно Дж. Оруэллу, захочет вождь. Замятин, рисуя в своей антиутопии тоталитарный мир, показал, как люди с «оперированной фантазией», потерявшие имя и лишившиеся самоидентификации, начинают следовать предписанной формуле $2 \times 2 = 4$ и лозунгу «да здравствуют нумера» (Замятин 1988: 9, ср. пыточные видения героя: пятый палец на четырехпалой «дьявольской» руке палача).

Число стало одним из знаков новой реальности, и Булгаков, подобно Замятину, чутко уловил «числовую» отраженность происходящего и по-своему обыграл ее в последнем романе. Россыпи цифр в московской части романа со всей очевидностью свидетельствуют, что он использует их как прием описания социума, намеченную еще в раннем творчестве тактику воспроизведения жизни послереволюционной столицы. Достаточно вспомнить нагромождение цифр в адресах «Записок на манжетах» как знак сатанинского пространства: «Дом 4, 6-ой подъезд, 3-ий этаж, кв. 50, комната 7» (1, 493) и числовые лабиринты бюрократического мира Москвы в «Дьяволиаде». Эти приемы нашли полнокровное развитие в МиМ. «Московский» сюжет романа буквально пересыпан числами. Crescendo на числовом начале, множество числовых номинаций — один из способов художественного конструирования мира современной Москвы как пространства раздробленного, засоренного, загроможденного предметами, числами, пространства ложного, лишенного перспективы преобразования.

Именно по причине многолюдности, суетности число «один» с семьей единственности, индивидуальности особой значимости в «московском» сюжете не приобретает. Оно встречается исключительно редко, описывая лишь феномен Мастера, не присоединенного ни к какому множеству и ведущего замкнутое, изолированное существование, не связанное с Массолитом (ср. содержащееся в аббревиатуре писательской организации указание на множественность, «массу»). В остальных случаях число 1 просто не использовано (ср. например, пропуск цифры 1 в перечне касс Дома Грибоедова: «Кассы № 2, 3, 4 и 5» (5, 56). Применено оно в сущности только к одному персонажу — Воланду, который не только не принадлежит к изображаемому миру Москвы, но и противопоставлен ему, причем одним из знаков этой полярности и оказывается число 1. «Единственный в мире специалист» (5, 19), отвечая на вопросы Берлиоза, трижды подчеркивает и свое одиночество: «Один, один, я всегда один» (5, 45). Неоднократно отмечаемый параллелизм

образов Воланда и Понтия Пилата находит, таким образом, подтверждение и на числовом уровне — в аккомпанементе персонажей числом 1.

«Удвоение» единицы в обоих вариантах ($1+1=2$ и $1+1=11$) отчетливо связано с появлением уже знакомой по ранним произведениям темы двойственности. Так, гл. 11 имеет характерное название «Раздвоение Ивана» и содержит как тему раздвоения самого Ивана на старого и нового, так и мотив двух Берлиозов, «ложного» (т.е. исторического Берлиоза-музыканта) и «настоящего», председателя правления Массолита (ср.: «намучившись с этими двумя Берлиозами...» — 5, 113). В числовой символике число 11 часто отягощается inferнальными свойствами как «излишек» совершенного числа 10 (Керлот 1994: 579). В подобном виде число 11, относящееся к указанию на время, встречается в современной линии романа дважды, и оба раза оно связано с нечистой силой разного толка: в гл. «Было дело в Грибоедове» прибежище литературной нечисти отмечено временем 11 и 12 часов, а в гл. «Нехорошая квартира» 11 раз звонит брегет Воланда в момент, когда просыпается Лиходеев. Кстати, в 11-й квартире живет доносчик Тимофей Квасцов, от имени которого Коровьев и доносит о валюте Босого.

Число 2, признанное различными традициями как «дьявольское», именно таким и предстает в «московском» сюжете МиМ. Двойное «вз» в имени булгаковского Сатаны задает эту тональность мотива с первых страниц романа. И в дальнейшем это числовое обозначение используется преимущественно в «демонологических» главах: «Черная магия и ее разоблачение», «Азazelло», «Бал у Сатаны», «Извлечение Мастера» и «Последние похождения Коровьева и Бегемота». При этом число «два» обнаруживает порой свою дьявольскую сущность и применительно к персонажам, не связанным с героями inferno: так «сатанинским» смехом раздражается молодая родственница Семплеярова во второй ложе, «двузубую золотую вилку» подает Азazelло гнусному буфетчику, ложный контракт на аренду комнат оказывается в двух экземплярах и пр.

Можно отметить и другую семантическую валентность числа «два» в московском сюжете романа — оно неизменно сопровождает тему арестов и исчезновения «граждан». Так, глава «Нехорошая квартира» повествует о том, как из злополучной квартиры «два года тому назад /.../ люди начали бесследно исчезать» (5, 75); среди исчезнувших были *две* обитательницы, вдова ювелира де Фужере и ее преданная домработница Анфиса, *два* жильца, Беломут и «второй», «с утраченной фамилией»; *две* женщины, жены Лиходеева и Берлиоза (ср.: «двое граждан» приходят за Николаем Ивановичем, «два милицейских шлема» направляются в Торгсине к «неразлучной парочке», чтобы задержать ее, и т.д.). Удвоенное два — 22 — магическое число Кабалы (22 символа изображали первые тайны (arcana) и составляли азбуку оккультных наук) у Булгакова встречается в обозначении главы, изображающей покой Воланда, и при

указании на количество писательских («нечистых») дач в Перельгино (ср. «15 дач» в раннем варианте, замененное впоследствии на «22 дачи»).

Число 3 считается в русской традиции числом сакральным и «счастливым». В московской линии романа оно встречается в разных ситуациях и чаще всего как символ завершенности. В таком виде это число, вероятно, активно присутствовало в сознании Булгакова. Напомним в связи с этим рассуждение спасающегося от смерти Турбина: «...убьют, потому что в бегу раз свезет, два свезет, а в третий раз — попадут. Именно в третий. Это с древности известный раз» (1, 347), где обыгрывается ситуация «замкнутой триады», символа трехчленности процесса (ср. три варианта объяснения, которое пишет в клинике Бездомный, и его трехчастное сновидение, которым и завершается роман). К фольклорному закону «утроения», в котором есть и отголоски эзотерических посвящений, восходят формула «3 пути было перед Иваном», троекратный повтор в заклинании «Приди, приди, приди!», коррелирующий с троекратностью в ритуальных процедурах сакрального характера, случаи с трехфазовым оттенком «нарастания» (ср. три удара и третий из них — «страшный удар», нанесенный Варенухе «нечистой» парочкой), а также фольклорно-мифологический мотив «третьего» крика петуха («Крик петуха повторился, девица щелкнула зубами, и рыжие ее волосы поднялись дыбом. С третьим криком петуха она повернулась и вылетела вон» — 5, 51). Ср. и цирковое, «фокусническое» «раз, два, три» в форме «эйн, цвей, дрей» в сценах отрезания головы Бенгальскому, стрельбы Фагота, исчезновения прописки Алоизия и т.д.

Знаменательно, что в большинстве случаев это число, которым буквально пересыпаны страницы московских глав, далеко от привычно сакрального контекста: упомянутые три шпаги находятся в «нехорошей» квартире, три бассейна — на Балу Сатаны, трое из свиты Воланда ведут сеанс в Варьете, три червонца превращаются в этикетки в кабинете проф. Кузьмина, порядковый номер главы, доказывающей существование Дьявола, — 3 и т.д. Сакральное число многих традиций оказывается числом, неизменно сопровождающим демонологические сюжетные ходы. В этом смысле достоин упоминания и треугольник Воланда, «знак» булгаковского Сатаны, который может быть рассмотрен как числовой комплекс триады в его графической ипостаси, в сочетании с магическим глобусом, «всевидящим оком», «покушающийся» на символ Бога.

Особая валентность булгаковского числа 3 — тема «троицы», травестированная по отношению к христианской традиции и обозначенная сниженным словом «тройка». Тема возникает в первой же сцене романа в виде inferнальной «троицы» на Патриарших прудах (с присущей ей иерархией, главный — «профессор»). В пародийном виде ассоциация приводит к изображению троих мужчин, следящих за квартирой 50, а затем троих мужчин с револьве-

рами, вбегающих в Торгсин; ее эквивалент — три машины, подъезжающие для ареста жильцов кв. 50; ср. и наличие *трех* учреждений, представивших *три* сводки с описаниями Воланда. Травестийный, пародийный характер использования числа (в данном случае числа, ассоциирующегося с Божественной Троицей) свойствен для булгаковской «нумерологии», вполне соответствует авторской склонности к тотальной игре (иногда веселой и беспечной, иногда «кошунственной» и жестокой), ставшей универсальным структурообразующим принципом романа в целом, и, вероятно, больше объясняет в романе, чем взаимоисключающие значения этого числа, приведенные одним из исследователей: с одной стороны, 3 как «область священного», с другой стороны, как проекция «демонологической энергии сил тьмы» (Круговой 198: 211 и 204).

Особую важность имеет для Булгакова число 30, которое, ассоциируясь с 30 сребрениками, становится мерой «расплаты» и знаком «проклятья» за некогда содеянное (ср.: 30 лет камеристка подает платок Фриде — 5, 259). Сюда же могут быть отнесены и случаи употребления слов «треклятый» в отношении «иностранца» (5, 324) и «трижды проклятый» — в определении его обиталища, злополучной квартиры 50. В этот же ряд входит и стремление буфетчика избавиться от роковой болезни, предсказанной Воландом, заплатив 30 рублей проф. Кузьмину. С другой стороны, 30 руб. могут быть интерпретированы как плата ничего не понимающему в своем деле профессору.

Подобный «гонорар» и числа, кратные 30, восходят у Булгакова к известной библейской сумме, обыгранной и в пьесе «Александр Пушкин» (1939), где это число возведено в символ оплаты за предательство начальником тайной полиции Дубельтом, прямо ссылающимся на первоисточник: «Иуда искаротский иде к архиереям, они же обещааша сребреники дати... И было этих сребреников, друг любезный, тридцать. В память его всем так и плачу» (3, 488). Выписанные же Богомазову за «чрезвычайные услуги» 300 рублей (вместо 200 просимых!) все равно приравнены 30: «Я вам триста выпишу для ровного счета, тридцать червонцев» (3, 489). Число 300 как модификация 30 сохраняет семантику предательства и платы за сомнительные услуги (ср. «триста рублей советскими», полученны Босым от «иностранца», на которого он предварительно настучал в «Интурист» — Булгаков 1992: 65). В окончательном варианте МиМ число 300 встречается дважды и каждый раз связано с «дьяволиадой». В одном случае оно принадлежит к разряду гротескных чисел: ср. «300 капель эфирной валерьянки», которые собирается принять Коровьев, «потрясаемый печалью» по поводу смерти редактора (кстати, дядя Берлиоза тут же подозревает его в предательстве). В другом — это некое «мифологизированное» число, означающее количество литераторов, ритуально сопровождающих в последний путь литературного «генерала» (ритуал похорон рядового члена был бы заведомо иным).

Следующий порядок — число 3 тысячи — также встречается дважды, вторя смыслам предшествующих чисел 30 и 300. Первый раз это средство выражения количественной определенности, а именно, числа членов Массолита — ровно 3000, упомянутых затем с уточнением — 3111 (две тройки, дающие в сумме «дьявольское» 6). Знаменательно, что московские литераторы описаны числом библейского «предательства», отмеченного среди прочего связью с темой «московского бесовства». При этом число, несомненно, имеет гротескно-комический эффект, создаваемый подчеркнутой диспропорцией соотношения московских и ленинградских писателей: в Ленинграде всего 6 литераторов. В ранних вариантах Булгаков иронически называл цифры 3494 и 6 (Булгаков 1992: 244), «угрожающую цифру» 4500 (Булгаков 1992: 245) и, наконец, 5004 и 7 в Ленинграде (Булгаков 1992: 246), настойчиво сохраняя дисбаланс цифр. Во всех вариантах (случайно?) «московские» данные в сумме воспроизводят все те же булгаковские «дьявольские» числа 2, 6 и 9. Возможно, перед нами отголоски реальной перерегистрации писателей в год «великого перелома», во время которой учитывались литературная активность и, разумеется, общественное лицо соискателя. Перерегистрация оказалась и чистой: вместо 570 стало 330 писателей (Печать 1929: 114). Ср. «пророчество» Е. Зозули, что Дом Герцена превратится в 50-этажное здание с 50 000 талантливых писателей (Бессонов, Янгиров 1990: 77–78). Булгаков в год «великого перелома», как известно, покинул стройные ряды советских писателей в знак протеста против травли Замятина и Пильняка.

Наименьшие разногласия исследователей вызывает интерпретация числа 5, воспринятого как «магическое» разными учеными (Круговой 1982: 205, Каганская, Бар-Селла 1984: 31, Гаспаров 1988, 1989), справедливо связавшими его с демонологической линией романа. По-видимому, это вообще одно из первых чисел, подвергнутых у Булгакова семантизации. Так, оно предстает в качестве сигнала апокалиптической темы в первом романе писателя. В «Белой гвардии» появление большевиков описывалось с оглядкой на традиционно фольклорные образы нашествия врагов «тучей, говорят, идут» (1, 418), надеясь при этом отчетливыми приметам нечисти — «Словом, в полночь будут здесь. — Почему такая точность, в полночь... Но Шервинскому не удалось ответить — почему» (1, 418, выделено нами. — С. К.). Дьявольское начало подчеркивалось и пятиконечными красными звездами на папах (1, 426), которые в контексте иных указаний на нечисть обретает значение «люциферовой звезды». Ср. наличие в небе «звезды красной пятиконечной» (1, 422) и «зловещего и красного Марса» (1, 533). Пятиконечная красная звезда — одна из первых эмблем советской власти, была введена как эмблема Красной армии в 1918 г., сама ее форма — пентаграмма, считавшаяся в предшествующей традиции эмблемой легендарного Тота, обозначением ключа Соломона, символом оберега и безопасности (одновременно это и символ 5-го аркана

черной магии) (Похлебкин 1989, Керлот 1994: 206), стала символом революции. Число 5 в таком значении уже встречалось и в пьесе «Бег», где пятиконечные звезды — несомненная принадлежность дьявола: «Недаром сказано: и даст им начертание на руках или на челах их... звезды-то пятиконечные, обратили внимание?» (3, 221). Ср. портрет Д. Бедного, автора кощунственного «Нового завета без изъяна евангелиста Демьяна» в журнале «Безбожник», где он был изображен в нимбе святого с 5-конечной звездой на груди (Михаил 1988: 406). Сочинение «евангелиста Демьяна» (его черты явственно сквозят в ранних описаниях Берлиоза) было изъято во время обыска у Булгакова, резко негативное отношение которого к автору и воинственному атеизму хорошо известно.

Неслучайность использования числа 5 в МиМ несомненна. Наиболее прозрачный ключ к тотальной булгаковской игре с ним, вероятнее всего, содержится в числе 302, имеющем «демонологического» предшественника в раннем творчестве (в «Дьяволиаде» в 302 комнате Булгаков помещает «Бюро претензий», пристрастие к числу 302 обнаруживают и «Записки покойника» — ср. предложение Рудольфи вычеркнуть слово «на 302 странице»). Свита Воланда поселяется в доме 302-бис, что в сумме дает число 5, это 5 удвоено (bis), а удваиваясь, отсылает к реальному адресу Булгакова на Садовой 10 (Гаспаров 1988). Однако число 5 фигурирует отнюдь не только в номере дома. Сам дом буквально «обрастает» этим числом. В доме 302-бис на 5 этаже («кошмар в 5 этаже») находится «нехорошая квартира» 50 (бывшей ее хозяйке тоже около 50 лет), речь идет о 5 комнатах и аренде по 500 руб. и итоговой оплате в 5 тысяч «*пятью* новенькими банковскими пачками». Наконец, на комнаты погибшего Берлиоза подано 32 заявления (в сумме 5). Когда же Воланд расширяет квартиру по законам «пятого измерения», «в котором все возможно», то сообщается, что пасть появляющегося там гигантского каминного монстра может вместить 5-тонный грузовик.

Сущность числа 5 как сатанинского эксплицитно выражена и в рассуждении о предприимчивых гражданах, знакомых с возможностями «пятого измерения» и умеющих раздвинуть границы своих квартир до желаемых размеров. Напомним здесь любопытную деталь: в «Записках на манжетах» герой, тщетно разыскивающий исчезнувшее ЛИТО, называет дьявольским 4-е измерение: «Если только, конечно, оно не нырнуло в четвертое измерение. Если в четвертое, тогда — да. Конец» (1, 503). Возможно, что рассуждения о 4 измерении восходят к Нострадамусу, считавшему его местом стирания граней прошлого и будущего, но с меньшей вероятностью отсылают к рассуждениям террориста Дудкина в «Петербурге» А. Белого. В МиМ Булгаков переводит 4 измерение в разряд *пятого*, усиливая инфернальное звучание числа. Даже в слухах о нечисти и то фигурирует число 5 (ср. слухи о краже шайкой *пяти* заведующих).

Инфернальность числа подтверждается и главой 5 «Дело было в Грибоедове», где изображается литературный «ад» с «массолитов-

ской» нечистью (ср. наличие 5 комнат на даче у члена правления Массолита Бескудникава, 5 окон в квартире Латунского и даже стоимость «порционных судачков», единственного блюда, цена которого в ресторане Дома Грибоедова названа — 5.50).

Интересный игровой случай представляет разговор о пяти доказательствах бытия Божьего и о Канте, создателе ~~5-го~~ ^{нового} ~~правительственно-~~го доказательства. Однако далее заходит речь о ~~шестом~~ доказательстве, а затем появляется глава «Седьмое доказательство». Нарастание числового ряда (5—6—7) и соответственно доказательств бытия Божия сочетается с инверсией в плане семантики — доказательство бытия Божия парадоксально переходит в доказательство существования дьявола.

«Инфернальна» у Булгакова и цифра 6. Шестерка с «дьявольской» семантикой появлялась в произведениях Булгакова и раньше. В «Белой гвардии», показавшей «душу русской усобицы» (Волошин), она выступала в эксплицитном виде и была связана с темой чудовищной игры «нечистой силы» с Россией и революционных событий, которые, по Булгакову, порождали появление новой нечисти. Роман, где Апокалипсис был одним из значимых декодирующих источников, отсылки к которому (эксплицитные и имплицитные) начинались прямо с эпиграфа, вводил число 6 и «число зверя» в связи с темой Петлюры. В городе появились «знамения», отсылающие к знамениям Откровения Иоанна Богослова, за ними произошли «события» («...в сентябре произошло уже не знамение, а само событие, а было оно на первый взгляд незначительно, из камеры № 666 был выпущен преступник» — 1, 228), а за ними последовали бедствия, «кровопролития, пожары и погромы, отчаяние и ужас». Апокалиптический характер происходящего был оттенен, кроме числовой символической отсылки, указанием на «красный Марс» и вечернюю Венеру (Балонов 1993).

В «Дьяволиаде» число 666 имплицитно присутствовало в главке «Дьявольский фокус». Оно последовательно подготавливалось введением в начале главы числа 6 ср. «шесть светлых, мелкозубых женщин» (2, 17) и «шесть мраморных маршей лестницы» (2, 19). Более отчетливо число «зверя» проступило в упоминании 6 подъезда и трехкратном упоминании числа 6, относящегося к этой же реалии: Коротков «разглядел крохотную надпись: «Кругом, через 6-й подъезд». Кальсонер мелькнул и сгинул в черной нише за стеклом. — Где шестой? Где шестой? — слабо крикнул он кому-то» (2, 19). В результате троекратного упоминания и возникает состоящее из трех шестерок число Антихриста. Любопытно, что 6-й подъезд многократно упоминается и в последнем романе — именно в нем находится злополучная квартира 50 шестизэтажного дома на Садовой, из которого исчезло 6 человек (жилец с утраченной фамилией, Беломут, вдова ювелира и ее прислуга Анфиса, жены двух литераторов). Заметные в вариантах колебания Булгакова между 5 и 6 в обозначении номера парадного (Булгаков 1993: 117) могут

быть, вероятно, объяснены двумя принципами семантизации чисел, использованных в романе, — уподоблением (нанизывался ряд эпизодов с числом 5) и следованием уже сложившейся в творчестве традиции обозначения дьявольского начала числом 6. Надо, однако, отметить, что, выбирая между 5 и 6, Булгаков не выходит за рамки «дьявольского» оттенка, иногда даже повторяя с числом 6 реалии, уже упоминавшиеся в связи с числом 5. Так, дьявольская ассоциация сохраняется при упоминании одного из литературных бегов, Мстислава Лавровича (исследователи единодушно видят в нем ярого врага писателя — Вс. Вишневского), владельца 6 комнат в Перельгино. Наличие мощного демонологического пласта и продуманной числовой символики делают правомерным ожидание игры с «числом зверя» 666, однако у Булгакова это число «умолчания», в романе оно представлено имплицитно, проступая в игре с «одиночными» шестерками, чуть более прозрачно — в возрасте писательницы из Массолита, выступающей под псевдонимом Бецман Жорж — 66 лет, и, без сомнения, в подспудно выстраиваемой линии московского апокалипсиса.

Адепты эзотерических учений считали, со ссылкой на авторитет Пифагора, число 7 сакральным числом, совпадающим с количеством Великих Посвященных. Хотя и редко упоминаемое, это «счастливое мифологическое» число, однако, тоже оказывается у Булгакова связанным с нечистой силой. Так, гл. 3 носит название «Седьмое доказательство», т.е. доказательство бытия дьявола; гл. 7 называется «Нехорошая квартира»; 7 дач строится в Перельгино; Воланд заключает контракт на 7 выступлений; 7 дней пустует «нехорошая квартира» до вселения в нее Берлиоза со Степой; предполагаемое время гастролей Воланда в Москве — «неделька»; в комнате Воланда, пародируя мотив храмовой утвари и ритуальных светильников, стоят канделябры-семисвечники «с гнездами в виде когтистых птичьих лап» и в виде змей; магическая колода оказывается у гражданина в 7 ряду; на 7 (и 8) этажах Дома Драмлига живут массолитовские деятели; после бала Азazelло простреливает на семерке пик очко, а Бегемот пробует прострелить на той же семерке два очка.

Сомнение вызывает утверждение Г. Кругового о «преобладании» числа восемь в московских главах. Между тем ни частотность употребления, ни значимость эпизодов, связанных с этим числом, не подтверждают выводов исследователя, который и сам в качестве примеров приводит сомнительные ситуации (третий крик петуха, спасающий Римского, возводится к образу петуха, «провозвестника» 8-го дня творения; в другом случае 8 объявляется показателем нравственного возрождения персонажей, но в таком качестве ассоциируется с Латунским — Круговой 1982: 212).

Значительно более ощутимо семантизировано в булгаковском романе число 10, которое в нумерологии символизирует возврат к единице и, согласно восточным канонам, подхваченным пифагорейской школой, являет собой число совершенства. Гностическая тра-

диция, к которой ряд исследователей возводит философскую проблематику романа, считает это число числом полноты (плеромы), заключающим в себе 10 сфер мироздания. В «закатном романе» этому числу отведена особая роль, далекая, однако, от «высоких» материй. Судя по контексту, в котором оно встречается, его с полным основанием можно назвать «обманным», ложным числом. Зачастую оно используется для обозначения времени какого-либо предстоящего события, но событие либо происходит в совершенно другое время, либо не происходит вообще (так, на 10 часов намечено так и не состоявшееся собрание правления Массолита; Воланд утверждает, что Лиходеев назначил ему встречу на 10 утра, но, во-первых, это само по себе ложь, а во-вторых, Степа просыпается в 11; в 10 вечера Римский, наконец, решается сообщить «куда следует», что происходит в Варьете, но все аппараты оказываются испорченными и т.д.). В любом случае число 10 имеет обыкновение подсвечивать ложные ситуации, которые дешифруются разнообразными отсылками. Скажем, 10-м веком Воланд датирует рукописи Герберта Аврилакского, с которыми «профессор» собирается познакомиться в Москве, однако это выдумка Сатаны, и хотя Г. Аврилакский действительно жил в X в., рукописей знаменитого чернокнижника в Москве никогда не было (Tikos 1981: 328).

Десятка фигурирует в романе и в виде денежной единицы, но червонцы, сыпавшиеся дождем в Варьете, оказываются ложными, как и купюры, врученные Аннушке в награду за возвращенную подковку и превратившиеся в не менее фальшивые доллары. 109 рублей, на которые «наказали буфет» (5, 202) несознательные граждане, тоже «обманка»: в кв. 50 именно они превращаются в червонцы. Фантазмагорический характер числа подчеркнут и тем, что 109 не кратно 10 и не может образовать ровное число десятков. Сознательное введение этого ложного числа очевидно: в вариантах фигурировало 110, предполагающее ровное число червонцев. Ложным оказывается и контракт на 10 тысяч, которые получил Воланд. Не пригодился «гривенник» Бегемоту, который пытался заплатить за проезд, не удалось реализовать золотые десятки и буфетчику Сокову. Следствие по делу Воланда, которое велось в 10 кабинетах, также оказалось безрезультатным и ложным по своей сути. Приведенные примеры — безусловное свидетельство жесткой выдержанности «семантики» числа 10 в рамках московских глав романа и его особой роли в числовой символике МиМ.

Особый, уникальный случай использования числа десять представлен в игре числами 1 и 118 (номер палаты, где содержится «душевнобольной, именующий себя мастером» из *первого* корпуса, возможно, это одновременно и отсылка к замытинскому «Мы» с его пронумерованным героем). Амбивалентный характер этого числа в контексте булгаковской нумерологии очевиден. С одной стороны, герой связан с единицей, числом полноты и совершенства (единственность, исключительность, избранничество героя очевидны), и

это роднит Мастера с бродячим философом. Герой оказывается двойником Иешуа Га-Ноцри, с собственной Via Dolorosa, своей Голгофой и воскресением. С другой стороны, привязанность героя к числу 10 вводит его в семантически значимый круг «ложных десятков», ложного числа. И в самом деле, за номером 118, обезличивающим героя, означающим «душевнобольной» из такой-то палаты, на деле находится провидческая личность, автор романа, за который он заслужил покровительство высших сил, бессмертие и «покой». Кстати, и другое имплицитное число Мастера — 40, закодированное в 13 букве магического алфавита, обозначенной на шапочке героя, тоже указывает на ложность информации об обитателе палаты 118 и на его «иноприродный» характер. Ср. странное «явление» Мастера Бездомному, подчеркнуто «лунное» обрамление иных его появлений и их полуночный час («ночь перевалилась за полночь»), вообще, ночной характер его жизни, двоение его образа (живой/мертвый) в ощущениях Маргариты, прощальный прилет «во время грохота и воя грозы» (5, 362) и возможную связь образа через число 13 как с традицией обозначения древнего «лунного числа» (Иванов 1978: 101), вполне согласуемого с «лунным» персонажем, так и с мотивом 13 апостола.

Отметим попутно почти полное отсутствие в творчестве писателя числа 13 в традиционном наполнении как «несчастливого», означающего дурное предзнаменование, несущего «семена смерти» (хотя есть и исключение: Максудов должен отнести Ивану Васильевичу пьесу «13-го в понедельник» и терпит неудачу). В раннем варианте МиМ число 13 обрисовывалось как провиденциальное: Мастер выиграл баснословную сумму в 100 000 и в номере выигравшего билета ему бросается в глаза «жирная и черная» цифра 13 (Булгаков 1993: 43), с выигрыша и начинается «мистерия восхождения» героя. Затем число исчезает со страниц романа, имплицитно присутствуя в букве М на шапочке.

Ложные числа возникают у Булгакова и как результат игровой или пародийной ситуации. Интересна в этом смысле гл. «После бала», обыгрывающая сцену с «одним желанием» Маргариты. Несмотря на то, что Фрида освобождена, Маргарита получает право потребовать еще «одну» вещь, т.е. *вторую* («Ах, как ловко и отчетливо Волад подчеркнул /.../ «одной вещи!» — 5, 274). Если даже принять эту игру в первое и «единственное» желание Маргариты, которая требует вернуть Мастера, то далее исполняются по меньшей мере еще *два* желания — просьба вернуть Мастера в подвальчик, «чтобы все стало, как было» (5, 528), и безмолвная просьба за Наташу, решившую остаться ведьмой. Таким образом, число 1 обнаруживает «фольклорную» троекратность и по сути превращено в 3. Перед нами, в сущности, пример тройной авторской игры: обыгрывание «бессилия» всесильного Волаанда («невозможность» простить Фриду), игра в договор с определенными правилами и его нарушение и, наконец, игра подменяемыми и не называемыми числами.

Еще более любопытно обстоит дело с числом 12. Традиционно в мифологии числа оно ассоциируется с полночью/полднем, временем перехода из реальности в мнимость, воскрешения призраков, торжества нечистой силы и т.п. Булгаков в полной мере отдает дань этой традиции. Так, описывая события, происходящие в России в «страшном» 1918 году, в первом своем романе, «Белой гвардии», писатель красноречиво приурочивает появление в Городе большевиков-«аггелов» к 12 часам ночи: «Большевики в полночь будут» (1, 418). В последнем романе Булгаков не раз возвращается к этому числу в названной ипостаси. Конечно, это обусловлено самой природой «романа о дьяволе» и наличием демонологической струи в нем. Персонажи inferно и должны, по правилам игры, появляться в это маркированное различными фольклорно-мифологическими традициями время суток. Хрестоматийным примером использования числа 12 как знака полночи и явления нечисти может, безусловно, служить гл. «Слава петуху!» с полночным боем часов (5, 149) и возвращением именно в это время вампира-Варенухи: тянет гниль, персонаж не отбрасывает тени, упомянуты 3 крика петуха и исчезновение нечисти с третьим криком, — все в полном соответствии с фольклорно-мифологической традицией. Ср. с приглашением гостей на бал Сатаны к 12 часам ночи.

Однако не только собственно «нечистая сила» связана в романе с этим числом, но и нечисть «земная». Число 12, число литераторов, членов правления Массолита, безусловно, проецируется на библейское число апостолов Христа. 12 «апостолов» Берлиоза «ровно в полночь» спускаются в ресторан-ад Дома литераторов, обнажая свою бесовскую сущность. Не только временная приуроченность («ровно в полночь» в зале «что-то грохнуло», «в полночь было видение в аду» — 5, 60–61), но и множество деталей («ударил знаменитый грибоедовский джаз», играющий фокстрот с кощунственным названием «Аллилуйя», и пр.) участвуют в описании сатанинского мира московских литераторов. Чтобы наделить литературных чиновников свойствами нечисти появляться и действовать именно в 12 часов по ночам, а также способностью мгновенно перемещаться в пространстве, Булгаков нарушает «реальную» протяженность времени. Так, после достаточно длительного пребывания членов правления в ресторане, заместитель Берлиоза, Желдыбин, сообщает новость о смерти председателя и организует комиссию. Глава 9 дает понять внимательному читателю, что оперативность действия собратьев Берлиоза по перу есть знак ее inferнальности, ибо эта комиссия (все в ту же полночь!) оказалась в доме 302-бис. Ср. бал, который, несмотря на свою продолжительность, уместается в момент, когда часы бьют полночь — «Полночь да полночь, а ведь давно уже должно быть утро» (5, 285).

У числа 12, кроме всего прочего, есть у Булгакова «двойник» — дублирующее его число 9. В поисках Берлиоза литераторы звонят в Комитет по изящной словесности по добавочному номеру 930

(=12); в варианте романа — в Комитет искусства, науки и литературы по номеру 918 ($9+9=18=9$) (Булгаков 1993: 45). Любопытнее всего, что названных поименно литераторов, ожидающих Берлиоза, и в каноническом варианте, и в редакциях, вопреки заявленному числу 12, на деле 9. Число апостолов Мессии, «число истинного избранничества», каковым является 12 в новозаветной мифологии, таким образом, превращено в 9: перед нами не апостолы света, а литературные бесы московской литературной организации. Ее дьявольская сущность подчеркнута числом-двойником 9 (в котором слышна и ироническая отсылка к учению о 9 чинах ангельских и 9 кругам ада для грешников у Данте, ср. кстати, и адрес Иуды в «Золотом переулке, в девятом номере» (Булгаков 1990: 39). Такая игра с числом 12 вызывает в памяти и блоковскую поэму «Двенадцать», сложный сплав различных сторон революционной эпохи и новозаветного предания о 12 учениках Иисуса. Булгаковское число 9, заместитель 12, — свидетельство трансформации традиционного сакрального наполнения числа: «утроения троичности» (Мифы 1982: 631). В нем заключено иное: ср. теософическое сокращение числа 666 ($6+6+6=18=9$). Несомненна и связь числа 9 в сюжетных ходах романа с проделками и кознями персонажей из свиты Воланда (гл. 9 «Коровьевские штуки», гл. 18 «Неудачливые визитеры», гл. 27 «Конец квартиры № 50»), намеченная еще в ранних вариантах романа и коррелируемая с мотивом смерти: спровоцированный Воландом Иван топчет изображение Христа на песке, происходит это в «девятом часу», и Сатана констатирует удовлетворительно: «Ну, вот и все в порядке», «дочь ночи Мойра допряла свою нить» (Булгаков 1992: 240). Ср. и выручку от сеанса черной магии — 21 711 рублей, в сумме дающих 12. Такой же оттенок смысла обретает количество следователей, ведущих дело таинственных иностранцев — 12 человек.

Особо можно отметить время «половина двенадцатого», с его ложной точностью, балансированием около полуночи или полудня и с обретаемым в силу этого «дьявольским» ореолом: 20 минут 12-го Римский разговаривал с Лиходеевым по телефону перед его исчезновением; в половине двенадцатого проснулся в клинике Иван; в это же время Степа объявился в угрозыске Ялты; в день бала у Сатаны с неясным предчувствием проснулась «около 12» Маргарита (во всех важнейших сценах героиня появляется именно в полдень или в полночь, в «нечистое», переломное время суток, обнаруживая нечто от «полуденного демона», искушающего Мастера ввериться Воланду, «ведьма» Маргарита вышивает и черную шапочку с эмблемой).

Особый разряд составляют многозначные числа. Ср. игру с «бильонами», «триллионами» и «квинтильонами» в раннем творчестве — в фельетоне «Арифметика» (1923) или очерке «Триллионер» о нэпмане, обладателе 33 триллионов. Уже там, как и в МиМ, многозначные числа связаны в основном со своеобразно обыгран-

ной и в последнем романе темой денег. В основном ее разработка идет в русле сложившейся мифопоэтической традиции, устойчиво связывающей деньги, с одной стороны, с материальным благополучием, с другой — с загробным миром и дьяволом (Успенский 1978: 106–108). При этом все суммы, которыми располагают «заземленные» герои булгаковского романа, сводятся все к тем же «дьявольским» числам — 5, 6, 9, 12. Так, бухгалтер Василий Степанович побывал в финзрелищном секторе, чтобы сдать кассу в 21 711 руб. (=12), и был арестован (5, 193), ибо сумма превратилась в валюту, обнаружив тем самым свою inferнальную сущность. В романе фигурируют и другие суммы: «249 тысяч» (=6) находятся на счету «в 5 кассах» у буфетчика (у Булгакова — неизменный обладатель денег), который в оставшиеся месяцы жизни может тратить по «27 тысяч» (=9) в месяц, устроить «предсмертный пир на 27 тысяч» и «останется 222 тысячи» (=6) (в варианте романа фигурируют — 27 666 рублей (=9) — Булгаков 1992: 483). В мире булгаковского романа явственно ощутимо существование некоей иерархической духовной лестницы, восхождение по которой предполагает уменьшающуюся связь с деньгами, эквивалентом благополучия. Истоки подобного решения темы денег можно обнаружить еще в «Белой гвардии». Ср. рассуждение Николки о том, что Василиса стал «симпатичнее», когда украли его спрятанные в тайнике деньги: «может быть, деньги мешают ему быть симпатичным. Вот здесь, например. Ни у кого нет денег, и все симпатичные» (1, 419) .

В ершалаимской части МиМ мотив «проклятых денег» (5, 311) репродуцирован в истории предательства Иудой Иешуа. Булгаков сохраняет сумму в 30 монет («тетрадрахм», «денариев»), плату за услугу, ставшую всеобщим символом предательства. Прокуратор счел их «малой» суммой (5, 324), но именно «страсть» Иуды к деньгам, даже к такой «малой» сумме, известная начальнику тайной службы, стала причиной гибели героя. Ср. оплату «деликатной» услуги в форме возвращения Пилатом несуществующего денежного долга Афранию в «ершалаимском» сюжете. В целом мотив денег мало продуктивен в этой части романа, однако несет вполне определенные функции. «Проклятым деньгам», несущим несчастья, противопоставлено безденежье. Полное безденежье Иешуа оказывается знаком героя-избранника, иноприродного по своей сущности, остальным жителям Ершалаима. Становясь учеником бродячего философа, отказывается от денег Левий — сборщик податей «бросил деньги на дорогу», они «стали ненавистны» ему (5, 35), и этот поступок, вызвавший изумление прокуратора, оказывается первым признаком происходящих с героем духовных метаморфоз.

Деньги становятся одной из примет суетного и ложного московского мира. Дьявольская сущность золота и денег подчеркнута прежде всего их связью с демонологической линией романа. Ими в неограниченном количестве обладает Князь Тьмы («А за деньгами он не постоит, — миллионер», — аттестует Воланда Коровьев, иску-

шая Босого и зная его ахиллесову пяту — 5, 314), устраивающий дождь из червонцев на сеансе Варьете. Сотни этих бумажек «с самыми верными и праведными водяными знаками» (5, 132) оказываются ложными, превращающимися впоследствии в резаные бумажки, этикетки от Абрау-Дюрсо и пр. В московском сюжете фигурирует большое количество различных денежных сумм, от гривенника Бегемота до десятков сотен в «контрактах» Воланда и выручке различных касс. Московские персонажи романа так или иначе связаны с деньгами в виде цен на ресторанные блюда, взятки или в связи с нередким у писателя мотивом буфетчиков. Опутанность числами и разными денежными суммами — знак бесполетных персонажей романа. Уникальный случай в романе в этой связи — сам Мастер, безденежье которого сменяется чудом выигрыша огромной суммы — 100 000 руб., которая однако не делает героя частью этого мира: герой выпадает из стереотипа поведения обладателей больших денежных сумм. Мастер купил книги, снял подвальчик, уединился и занялся творчеством. Ср. в этой связи «роскошную» жизнь Маргариты до встречи с Мастером («жила роскошно», «не нуждалась в деньгах» — 5, 223) и то, что после встречи она без сожаления ее оставила.

Московская жизнь у Булгакова описана и с помощью введения ряда чисел, обнаруживающих абсурдность мира благодаря собственной абсурдности. Они составляют особый пласт числового мира романа, восходящий к игровым приемам раннего творчества; ср. булгаковского героя, выигравшего во сне 50 тысяч золотом и чуть не пожертвовавшего 20 тысяч из них на аэроплан номер 0660243 «гражданина фоккер-ежикова» (Булгаков 1990: 347), или третью судимость Чугункина в «Собачем сердце» — «условно каторга на 15 лет», а также организацию «новой чрезвычайной тройки в составе 16 человек» («Роковые яйца», выделено нами. — С. К.).

Игровое начало в обращении с числами роднит Булгакова с Рабле с его приемами числовых гротескных преувеличений и обнажения абсурдности числа (Бахтин 1976), а также с Гоголем. Профанация и дискредитация числа, высвечивание его абсурдности, выявляющей абсурдность ситуации или поведения героев, — один из приемов описания «профанного» пространства романа. Таковы булгаковские числа — 300 капель валерьянки, число литераторов в Москве и Ленинграде, «2000 голых зрителей», севших в таксомоторы после сеанса Варьете, и пр. Абсурдность ситуаций порой подчеркнута скрупулезными «математическими» подсчетами в делах, связанных с нечистой силой и заведомо неперсчитываемых (ср. разговор Римского и Варенухи о молниеносности появления Лиходеева в Ялте и подсчет вероятной скорости его перемещения: «До Севастополя /.../ около полутора тысяч километров. Да до Ялты еще накинь 80 км», «выходит, что самолет/.../ в пять минут покрыл более тысячи километров...» — 5, 106–107). Подсчет расстояния между городами, времени, которое следует затратить на

дорогу, и т.д., столь же бессмысленны, как и продиктованный абсурдностью математических исчислений неисчислимого вывод «никакого такого гипноза, чтобы швырнуть за тысячу километров, на свете нет!» (5, 107). Сами по себе эти цифры могут быть сколь угодно точными, однако эта точность бессмысленна, абсурдно ее применение к inferнальному началу, в правила игры которого входит формула «бумага с числом недействительна».

Аналогичным образом у Булгакова порой датируются и события: при всей кажущейся скрупулезности и точности мы сталкиваемся мифологизацией событий, расплывчатостью временных границ происходящего, размытой датировкой. Мертвое, «мифологическое» кружение московской жизни подчеркнуто полным отсутствием дат, приуроченности к какой-либо точке во времени (ср. мнимую точность датировок в «Театральном романе»: «Гроза омыла Москву 29 апреля» — неизвестно какого года! — или приуроченность самоубийства Максудова к «весне прошлого года»).

Загроможденность московского сюжета цифровыми подробностями кажется, на первый взгляд, свидетельством полной реальности описываемого мира и всего в нем происходящего, «протоколно» воспроизводимого автором. Между тем на деле достигается обратный эффект — количество чисел обесценивает их значение, оказывается знаком введения в «ложную реальность». Герои «московского» мира погружены в море чисел самого материального свойства, плотной сетью опутывающих живую жизнь — деньги, адреса, цены, номера телефонов, палат и касс, количество участников разных организаций и пр. Но именно они создают впечатление тщетной земной сутолоки, в который погружена Москва с ее лишенным подлинной духовности стилем жизни и опутанностью сетями ложных исчислений, ни в коей мере не затрагивающих у Булгакова героев духовного плана, подчеркнуто далеких от мнимой «разумной» упорядоченности окружающего их социума.

Отдельно следует отметить «двойное» число, соотношенное с одним и тем же временным промежутком: Понтий Пилат ждет решения своей судьбы 2000 лет, или 12 тысяч лун. С одной стороны, для Булгакова характерно живое ощущение христианской истории, отсчет которой начат с рождения Христа. Булгаков, изменяя возраст Христа и делая своего героя 27-летним, этот отсчет начинает с момента распятия, что подчеркнуто применением числа 2 тысячи не к Иешуа, но к Пилату, отбывающему свое наказание. С другой стороны, тот же самый временной промежуток вставлен в другую традицию — астрологическую, и исчисление ведется в «лунах», что придает мифотворческий оттенок этой сцене, свидетельствует о неслучайности «окультурных» отсылок и об игровом принципе, диктующем неоднозначность любых описаний, стремление выстраивать любую сцену не менее чем в двух плоскостях, то мистифицируя читателя, то вовлекая его в особый тип отношений с текстом и его автором.

Заметно, что если в ранних произведениях Булгаков пользуется собственной системой значимых чисел, понятной ему самому и внимательному читателю, то в позднем творчестве он соотносит ту или иную линию, героя, ситуацию с привычными значениями числа в какой-либо системе, причем зачастую его числовой ряд дается в режиме отталкивания и нарушения устоявшегося в эмблематике числа канона. Нередко встречаются изменения «реального» числа на число, важное для контекста произведения, а в случае неполной фактической ясности, выбор падает на более значимое для собственной концепции число. При этом в каждом случае сложно выделить превалирующую традицию (герметическая философия, библейская мифология, фольклор, литература). Чаще всего она не маркирована, перед нами пестрый набор отсылок к различным культурным кодам, некий числовой коллаж, поражающий при всей своей пестроте гармоничным взаимодействием разных частей числовой мозаики и искусным акцентированием в нужный момент нужного кода.

Изучение редакций романа свидетельствует о нескольких закономерностях. Во-первых, при движении к окончательному варианту резко увеличивается количество чисел в московском «пласте» текста; во-вторых, совершенно очевидно, что Булгаков все более упорядочивает числовой разброс, идя по пути семантизации числа для достижения определенных художественных целей. Писатель, без сомнения, стремится к построению особой символической системы чисел. С этой целью, он то семантизирует числовой ряд, как бы возвращая число в атмосферу мифологической эпохи, где оно служило одним из сакральных средств конструирования отношений человека с миром, то прибегает к традиционному употреблению числа или к его десакрализации. Закрепленность ряда чисел за определенными сюжетными ситуациями или персонажами, повторяемость чисел, устойчивость сопровождающего их контекста — свидетельство активного использования числа в конструировании художественного мира, его значимости для творческого метода писателя. Так, он жертвует некоторыми менее важными для его художественной концепции числами (например, числом 4, очень продуктивным в ранней редакции, известной под названием «Великий канцлер»); унифицирует характеристики, относящиеся ко времени действия, — колебания однозначно разрешаются в пользу отмеченных культурой чисел. Например, в вариантах либо отсутствовало указание на время, когда члены правления Массолита спускались в ресторан, либо следовало указание «без четверти 12» или «к полуночи» (Булгаков 1992: 49). В основном же тексте их появление в ресторане Дома Грибоедова красноречиво приурочено именно к полночи. Заметно и другое: писатель стремится избегать «лобовых» цифр, заменив их иными. Так, Булгаков снимает названное в варианте время «расправы» Ивана Бездомного с изображением на песке Иисуса Христа — «час шестой», избегая пародийной анало-

гии с евангельским «часом шестым», когда в момент распятия «настала тьма по всей земле». По тому же принципу несколько раз повторенное число 2000 лет (Булгаков 1993: 27, Булгаков 1992: 113 и 216) (с вариантом 1900 лет), которые должны пройти прежде, чем люди разберутся в смысле происходящих в Ершалаиме событий, заменено в окончательном варианте этого эпизода на «очень долгое время», но в главе «Прощание. Вечный приют» возникает 12 000 (лун), число, принадлежащее к сознательно конструируемому эзотерическому пласту романа. Специфическое употребление сакральных чисел 7 и 12, их использование в нумерации глав с inferнальными ходами и описании далеких от сакральности объектов свидетельствуют о том же.

В этом смысле забавен случай трансформации реального адреса, по которому жили друзья Булгакова Н. Лямин и Н. Ушакова: Савельевский 12, кв. 66 — фигурирующий в варианте «Князь тьмы» адрес: Савеловский переулок дом 12, кв. 67, куда забредает в поисках Воланда Бездомный (Мягков 1993: 115—117). Булгаков считает нужным заменить реальное число на иное из-за его прямого дьявольского оттенка.

В любом случае перед нами собственно булгаковская «эстетика» чисел, участвующая в выстраивании смысловых полей романа. Числовые обозначения автора далеки от случайности, они связаны и символическими, и ассоциативными связями. Неизвестно, в какой мере Булгаков был знаком с пространственно-числовыми моделями различных культур, однако МиМ содержит несомненные следы этого знания. В той игре с числами, которые писатель ведет на страницах своего романа, связываются вещи и детали разного плана, которые, как кажется, между собой связаны не были. Перед нами широкий арсенал их применения — от нейтрального использования числа до его семантизации и игры с профанированными числами, отсылающими к давно сложившимся в культуре традициям, без сомнения, близким Булгакову: фольклорно-мифологической, возможно, частично воспринятой через призму творчества Гоголя, библейской, литературной, оккультной. И вместе с тем налицо и другое: трансформация традиции, порой до полной ее ломки, создание собственной мифологии числа, которая подразумевает и монтаж элементов различных культурных традиций, и пародирование ключевых ее единиц, и их переосмысление. Числа Булгакова — органичный элемент сложной мозаики его произведения, изощренно вплетенный в ткань повествования, служащий задачам единого художественного целого.

Говоря о символике чисел, сознательном использовании Булгаковым различных культурных контекстов с целью создания определенного числового фона романа, нельзя не отметить его обращения к заведомо эзотерическому числовому пласту. Частный случай употребления числа — его использование в астрологическом коде, который встречается в окончательном варианте единожды — в виде

предсказания Берлиозу. Черновики романа содержат еще один «код», относящийся к Ивану Бездомному. Разговор о них — предмет следующей главы .

Глава V. Астрологические коды М. Булгакова

Мы имеем немало свидетельств, прямых и косвенных, об интересе Булгакова не к астрономии как таковой (ср. в «Белой гвардии»: «кол по космографии и вечная ненависть к астрономии со дня этого кола» — 1, 252), а к астрологии, сфере человеческого знания, которая сопряжена с разработкой проблем связи человеческой судьбы с расположением космических миров и отдельных небесных светил и которая, наряду с магией и алхимией, входит в традиционную триаду герметики. Оставляя в стороне ряд вопросов, связанных с фактом обращения писателя к астрологии, остановимся на одном аспекте — функционировании числа в астрологических кодах МиМ, свидетельствующих о попытках вовлечения самых разных элементов оккультной сферы в художественный строй романа.

В этом отношении интересен эпизод встречи Воланда с Берлиозом и Бездомным на Патриарших прудах. Согласно астротреографии Москвы, Патриаршие пруды — район «Скорпиона», в котором моменты новолуния «закономерно» появление инфернальной силы. Считается, что район, куда входил и дом на Садовой, где жил Булгаков, увековечивший его под номером 302-бис в своем романе, район «опасный» для Тельца, каковым является по гороскопу писатель, и что в Москве, выстроенной по кольцевому принципу с делением на 12 секторов по числу знаков Зодиака, Булгаков роковым образом жил в зонах, которые предвещали ему злые испытания (Глоба 1993: 29–31). Именно на Патриарших прудах и появляются инфернальные персонажи булгаковского романа и происходит завязка большинства сюжетных коллизий. На Патриарших предсказывается и судьба «редактора толстых изданий».

Совершенно очевидно, что роскошь предсказания судьбы человека по одному его виду недоступна существу обыкновенному. У Булгакова она — привилегия Воланда, знающего прошлое и будущее всех героев. Прорицания Воланда и его прислужников основаны на априорном знании судеб и, как кажется, не вызывают затруднений: «Подумаешь, бином Ньютона», — говорит Коровьев, предрекая смерть буфетчику, а Воланду достаточно «смерить» Берлиоза взглядом, чтобы предсказать ему скорую смерть. Однако Воланд не ограничивается этим и, издеваясь над атеистом Берлиозом, демонстрирует оккультный прием: прибегает к особому коду, невятному для непосвященных: «Раз, два... Меркурий во втором доме... луна ушла... шесть — несчастье... вечер — семь...» (5, 16). Этот набор астрологических данных Воланд интерпретирует как

неизбежную смерть, определяя и ее характер: «Вам отрежут голову!» (5, 16). То, что появление астрологического кода — не чистая случайность, подтверждается не только сохранением этого фрагмента в последних редакциях, но и его вариантами в черновиках.

Известно, что Булгаков, будучи врачом, стремясь, однако, к максимальной «медицинской» точности, консультировался с психиатрами во время работы над сценами в клинике Стравинского. У нас нет свидетельств аналогичных консультаций с каким-либо астрологом или хотя бы свидетельств занятий писателя этой сферой человеческой деятельности, если не считать регулярных наблюдений за Луной в разные моменты работы над романом в 30-е гг. с фиксацией ее «вида» и расположения на московском небосводе, а также общего интереса к предсказаниям и предсказателям типа Я. Брюса или Нострадамуса.

Положение астрологии в эпоху, которая исключала всякую тайну бытия, все «чудесное» (ср. «Великую операцию» по удалению воображения и фантазии в замытинском романе «Мы»), — это положение запрещенной лженауки, которая тем не менее тайно использовалась режимом. Известно, что личный астролог был у Гитлера, прибегал к услугам астрологов и «чудесный грузин» из Кремля (ср. историю со знаменитым Гурджиевым, который «подправил» гороскоп Вождя, а также поведение немецкого астролога, боявшегося сообщить о «вычитанном» в гороскопе Гитлера будущем его поражении — Вронский 1992). В Третьем Райхе были службы, специально изучавшие эзотерические науки, шаманство, герметическую терапию, а в России — спецотдел при ОГПУ, во главе которого стоял Г. Бокий, в течение ряда лет курировавший секретную «лабораторию нейрэнергетики», исследовавшую способы «чтения» информации с мозга взглядом. Руководитель лаборатории А. В. Барченко был экспертом по проблемам парапсихологии и читал спецотделу лекции по оккультизму (Совершенно 1996: 8–9). О проникновении астрологии в повседневный быт 20–30-х гг. по понятным причинам практически ничего неизвестно.

Предшествующая литературная традиция знала примеры использования астрологических элементов в художественном тексте. Безусловно, писателю был известен случай введения гороскопа в роман «Серебряный голубь» А. Белого, где несколько измененный гороскоп автора выступал в роли гороскопа Дарьяльского, мистериальные контуры судьбы которого Белый очерчил в коде, сопровождаемом пространственным вербальным комментарием со ссылками на многие эзотерические источники (правила составления гороскопов были описаны Белым в статье «Эмблематика смысла»).

Астрологический «код» появляется в работе Булгакова над романом не сразу. Он еще отсутствует в «Великом канцлере», а появившись в «Копыте инженера», оказывается более аскетичным, чем у Белого, лишен сопутствующего комментария и указаний на источники: «Солнце в 1-м доме /.../ Меркурий во втором, Луна ушла

из 5-го дома, шесть — несчастье, вечер — семь, влежку фигура» (Булгаков 1992: 235). Но уже и в этой редакции формула означала приговор Берлиозу с тем же элементом — расчленение тела: «Вы будете четвертованы» (Булгаков 1992: 236). Вторая разновидность формулы: «Раз... Меркурий во втором доме... ушла Луна... шесть — несчастье, вечер — семь... Вам отрежут голову!» была представлена в варианте «Князь тьмы» (Булгаков 1993: 24) и имела почти окончательный вид.

Среди исследователей нет однозначного мнения о происхождении обсуждаемой астрологической детали, которая возводится ими к главе «Астрология» Энциклопедического словаря Брокгауза-Ефрона или к «Серебряному голубю» (Ильев 1991: 95). Нет единодушия и в решении вопроса о семантике сцены и авторском отношении к ней. Так, Г. Лесскис считает, что Воланд только «делает вид, что он узнает судьбу Берлиоза по правилам астрологии». Ученый видит в булгаковской сцене «фарс и буффонаду» (5, 635), не имеющую отношения к астрологии. Другие исследователи склонны считать, что роковое предсказание «сделано в полном соответствии с канонами астрологии» (Соколов 1991: 106), что Воланд «использует выкладки черной магии» и астрологической символики чисел (Tikos 1981: 323), а один из исследователей даже исчисляет, исходя из кода, развязку действия романа в 1936 г. и связывает смысл кода со смертью и похоронами Горького (Барков 1994: 69–71), событием, мимо которого Булгаков действительно не мог пройти. По всей вероятности, следует признать амбивалентный характер астрологического эпизода: оба подхода присутствуют в сцене (и ее вариантах), невозможны друг без друга и дополняют друг друга.

С одной стороны, линия судьбы Берлиоза, представленная в приведенных вариантах гороскопа, хотя и дана в травестирированной и отрывочно-редуцированной форме, имеет все внешние признаки астрологического гадания. Использование термина «дом», фрагмента двенадцатичастной эклиптики, упоминание важнейших планет — Солнца, изменчивого Меркурия, Луны, положение которой и ее полнокровность или ущербность в момент рождения, согласно выкладкам астрологов, определяют судьбу человека, внимание к расположению планет в определенных «домах» — свидетельствуют о знании «основ» астрологии и механизма составления гороскопов (мы не стали бы ограничивать познания Булгакова в этой области чтением соответствующей статьи из словаря Брокгауза и Ефрона, тем более что в нет ряда сведений, содержащихся в использованных писателем астрологических формулах).

Об определенном объеме булгаковских «гороскопических» представлений говорит упоминание им типа фигуры, которая получается в результате выстраивания гороскопа. Интерпретация ее очертаний традиционно является частью астрологического гадания. В этом смысле любопытно введение в ранний вариант «просторечного» словосочетания «влежку фигура», косвенно отражающего зна-

ние о «семантике» фигуры, и отказ от него в дальнейшем. К этому следует добавить не менее интересный факт, что все три названные писателем планеты указываются астрологами как «сокровенные» планеты самого Булгакова — «В радиксе Булгакова в знаке Тельца <булгаковский знак Зодиака, совпадающий со знаком отца. — С. К.> находятся Меркурий, Селена и Солнце» (Глоба 1993: 15). Случайность или неслучайность этого обстоятельства достоверному комментарию не поддается.

Приведенные Булгаковым коды недостаточны для определения длительности оставшейся Берлиозу жизни или типа предстоящей смерти, тем более ее насильственного характера. Ряд необходимых для этого дефиниций отсутствует, что, однако, поразительным образом не делает эти астрологические «коды» абсурдными или неупорядоченной имитацией кода, лишенной какого-либо смысла. Более того, астрологи отмечают, что Булгаков — «мистический гений», ибо непонятным образом он «запредельно» точен, когда касается астрологии, и приводят в пример имплицитное введение гороскопа Чайнова в повесть «Собачье сердце» (Глоба 1993).

Упоминание в раннем варианте Солнца в первом «доме» (свидетельства преуспеяния личности) в дальнейшем последовательно снимается, что вполне согласуется с предстоящей нелепой смертью героя. Что касается последующей части кода, то она семантически соответствует его начальной части и сохранена в основных параметрах. В расположении Меркурия, отвечающего среди прочего за успехи в искусстве и торговле, «во втором доме» и в слишком большой подвижности Луны (ср. ее быстрое передвижение из 5-го к 8 дому, связанному с глобальными трансформациями в судьбе и со смертью) с последующим ее уходом скрыто роковое для Берлиоза предзнаменование, заложен печальный исход, коим и завершается судьба редактора. «Профану» Берлиозу предсказание кажется лишенным всякой логики и смысла, абсурдным.

Видимо, астрологическая выкладка лукавого сатаны дана именно с расчетом на Берлиоза. Провоцируя его, Воланд действительно как бы «имитирует» внешние признаки астрологического гадания. Берлиоз и воспринимает сказанное как очевидное шарлатанство и отрицает его в полном соответствии со своим атеистическим мировосприятием. «Мертвое», одномерное знание героя-начетчика, не допускающего и мысли о существовании Христа или дьявола, не предполагает вероятности подобного прорицания. Идея возможной истинности оккультного знания для него исключена, как исключено и допущение о «реальности» фигуры того, о ком пишется по его заказу поэма. Единственное им допускаемое предположение — «роль случая» — тоже обретает форму падения кирпича на голову... «на Бронной улице» (5, 16).

Финальная часть кода имеет примечательную особенность. Если начало его коррелирует с конкретными астрологическими значениями, то числа в конце кода, не связанные напрямую с опреде-

ленными астрологическими атрибутами и существующие сами по себе, фактически придают формулировке характер числовой скороговорки и превращают ее в абракадабру, т. е. излюбленную Булгаковым игру, обнажаемую фразой «влежку фигура», которую Булгаков в конце концов и снимает (та же игра числами 5, 6 и 7 включена писателем в систему доказательств «бытия Божия», ведущих к неожиданному результату — доказательству существования дьявола).

Числовой ряд, отвлеченный от астрологических атрибутов, выглядит следующим образом: 1, 2, 5, 6, 7 — 1, 2, 6, 7 — «раз», 2, 2, 6, 7. Примечательно, что составляющие «прогноза» толкуются исследователями по-разному. Так, например, Г. Круговой в перечислении «раз, два» усматривает противопоставление 1 и 2, из которого выводит «космологическую концепцию Булгакова», определяя при этом суть образа Воланда как «сатаны-богоборца». Он же в словосочетании «второй дом» усматривает эмблему ада, исходя из того, что «в древнем Риме «двойка» была числом Плутона, «бога преисподней» (Круговой 1982: 202–203). Противоположение 1 и 2 обнаруживает в астрологической формуле и Л. Тикос, подставляя традиционные значения 1 — Бог, 2 — Зло и видя свою задачу скорее в констатации наличия магической формулы, чем в объяснении ее значения. Б. Соколов, напротив, опуская числовое значение «раз», интерпретирует формулу именно применительно к судьбе Берлиоза, что представляется более логичным, исходя из смысла эпизода и намерений предсказателя. По Соколову, «второй дом», обозначающий традиционно «счастье в торговле», введен как напоминание о том, что «Берлиоз ввел торговлю в святой храм литературы» (Соколов 1991: 106). Менее удачной выглядит попытка отсылки «несчастье — шесть» к шестому дому и соответственно к неудаче в браке. При убедительной трактовке 7 как дома смерти остаются необъясненными слова «луна» и «вечер».

Может быть, более продуктивным окажется соотношение числового ряда в предсказании Воланда с числовым миром МиМ в целом и с той символикой числа, которая вполне последовательно разрабатывается писателем на протяжении всего произведения. В этом смысле цифры 6 и 7, не связанные непосредственно с астрологическим значением, конкретным упоминанием каких-либо планет или домов, явственно включены в другой ряд: в числовой мир самого романа, где, как было показано выше, 6 — число дьявольского ряда, а значение 7 в данном эпизоде определено самим Булгаковым как «несчастье» (об избегании использования этого числа как «счастливого» речь шла выше), и в романе 7 тоже выступает как дьявольское число, фигурирующее среди прочего в доказательстве существования дьявола (гл. «Седьмое доказательство»).

Не менее любопытно, что в один из вариантов Булгаков ввел и «гороскоп» Иванушки Бездомного. В «Копыте инженера» Иван после предсказания судьбы своему наставнику «сумрачно» осве-

домляется о собственной судьбе и получает лаконичный ответ: «Сатурн в первом. Земля. Бойтесь фурибунды». Ответ содержит в себе в скрытом виде характеристику Ивана как человека, в космограмме которого Земля — самая сильная фигура, которая проявляется в 1-м «доме» в максимальной степени, человека, чья жизнь связана с Сатурном, означающим стихию земли, а в контексте романа — «бесполетность». Крайний аскетизм астрологического кода исключает подробный прогноз, и Булгаков, пропуская промежуточные звенья, просто констатирует исход судьбы — «яростная мания». Интересно, однако, что когда впоследствии образ Бездомного усложнился до такой степени, что герой обрел черты ученика Мастера, приведенный код вошел в противоречие с изменившейся сутью героя и был отброшен, хотя некоторая «заземленность» героя, невозможность для него даже в условиях ученичества и уже произошедших духовных метаморфоз повторить путь Мастера и покинуть пределы земного пространства, двойственность его ощущений сохранены Булгаковым. От прежнего гороскопа осталась лишь часть — диагноз Стравинского — «мания фурибунды».

Включение числового ряда в творческую игру подчеркивает важное значение этого элемента культуры для Булгакова, который в определенной мере выстраивает свое произведение на особой числовой сетке, подчеркивая многообразные сплетения и взаимодействия отдельных чисел. Примером может служить тот же эпизод на Патриарших прудах, где введению астрологического «кода» предшествует двойное испытание Берлиоза на способность выйти за пределы стереотипного мышления; ср. появление необоснованного страха и желания «бежать с Патриарших без оглядки» (5, 8) и провокацию Воланда в ответ на утверждение Берлиоза, что человек способен управлять своей судьбой. В косвенной форме герою вновь предсказывается возможная близкая смерть, однако предостережение не услышано. Астрологическое предсказание оказывается *третьим* в ряду провидческих явлений, и, как последний член триады, окончательно завершает мотив испытания.

Тотальная погруженность ситуации астрологического гадания в разноплановую игровую стихию, в том числе и числовую, очевидна. Она проявляется в обсуждении «роли случая в истории» человека, в предположении Берлиоза, что кирпич упадет ему на голову именно «на Бронной», даже в самой реакции на известие о предстоящей смерти (оно даже как будто принято как истина, ибо следует не отрицание прогноза Сатаны, а его уточнение при помощи расхожих клише эпохи, демонстрирующее невозможность выйти за рамки стереотипного мышления: «А кто именно? Враги? Интервенты?») и, наконец, в издевательском ответе Воланда: «Нет, русская женщина, комсомолка» (5, 16). Ср. глумливое подталкивание Берлиоза к смертной минуте «неизвестным гражданином» в одном из вариантов романа: «Вы аккуратны, секунда в секунду /.../ Ваш срок истекает, гражданин /.../ Прямо попадете, куда надо...» (Булгаков 1993: 37).

Использование числа не исчерпывается игровыми ситуациями, стремлением сохранить культурные традиции или созданием собственной символики чисел (хотя все эти моменты, безусловно, актуальны для романа), но вписывается в более сложную философскую систему. В рамках этой системы Булгаков затрагивает и решает для себя вопросы истинного и ложного знания, свободы и необходимости, многомерности мира, вечного и временного и т.д. Постановка всех этих вопросов, инициированная в первой же главе романа, и составляет его содержание, а числа оказываются одной из немаловажных его составляющих.

Глава VI. Поэтика сновидений

В XX в. сны и сновидения стали важной составляющей общей культурной проблематики века (см.: Малколм 1993), учитывающей многовековой опыт размышлений о сущности сновидений, начиная с древнейших фольклорно-мифологических представлений о сне как «внушении богов» или «анамнезисе» «идей» (Платон) — до христианского отношения к сновидениям как рецидивам язычества или более поздних идей равенства сна и жизни (Кальдерон). Этот опыт был осмыслен и русской культурой. Сон как тайна, загадка, как явление, стирающее границы реального и ирреального, ставящее под сомнение «действительность» самой жизни, неизменно привлекал внимание русских писателей. Так, для Достоевского, разработавшего целую систему сновидений от «философских» снов, снов-«предчувствий» и «воспоминаний» до вещей, возвещающих «истину» снов (Назиров 1982), сновидение — уникальный способ проникновения в сферу «подпольного», скрытого от сознания, возможность заглядывания в сущность человека, некое состояние, связанное с «законами» чувства, совести и «безумия как высшей мудрости», противопоставленное жизни, следующей законам сознания, логики и *ratio*.

Последующую глубокую разработку в разнообразных аспектах проблема сна получила как в философской мысли рубежа столетий, так и в художественной практике русского символизма с его интересом к «трансцендентному», к «сумеречным» состояниям сознания и вниманием к «мифологическому» сознанию, для которого сон — своеобразный аналог мифа (Малколм 1993: 20–22). Впоследствии Юнг, отталкиваясь от «толкований сновидений» Фрейда, связал сон как «индивидуальный миф» с мифологическим по характеру «коллективным бессознательным». Тема сна пронизала и всю послереволюционную художественную практику, стала существенным дискурсом творчества обэриутов (ср. поэтику сновидения у А. Введенского, Хармса и К. Вагинова, размышления о сне Я. Дру-

скина), а также Ремизова, А. Белого, Замятина и других (см. хотя бы: Липавский 1993, Жолковский 1994, Михайлов 1994).

С полным основанием к числу художников, активно использующих прием включения галлюцинаций и сновидений героев в ткань повествования, может быть отнесен и Булгаков. Сны становятся устойчивым компонентом текста, начиная с первых же прозаических опытов писателя. Следование культурно-психологическим канонам сложившейся в литературе традиции не означало, однако, для Булгакова ее повтора. Писатель с самого начала проявил склонность к оригинальной транскрипции старого приема и в конечном итоге, без сомнения, внес осязаемую лепту в разработку русской литературой мотива сновидения. Традиционное и новаторское при этом слиты воедино. Так, с одной стороны, писатель избегает в своем творчестве «тривиального» сопоставления сна и смерти или мифологии «посмертного сна», сохраняя порой лишь ее метафорическую форму. Даже булгаковский «покой» не есть «сон» (или «смерть»), а есть некая потусторонняя жизнедеятельность: «Я буду занят другим», — говорит Мастер Ивану в момент прощания (5, 363). Мотив сна, если и присутствует имплицитно, то в значении пробуждения для «истинной» жизни.

С другой стороны, писатель широко обращается к не раз дискутировавшейся в культуре проблеме различения сна и действительности. Последняя находит художественное выражение на страницах многих произведений в описаниях механизма засыпания, рождения первых сновидческих образов (1, 121, 149 и 437) и пробуждения, вторжения звуков или реалий действительности в мир сна (1, 235, 237 и 339), в фиксации бредовых видений и галлюцинаций (1, 173 и 338–339). А герой «Морфия» даже классифицирует свои сновидения, выделяя среди обычных сновидений «двойные». Булгаков, вводя сон в канву повествования с помощью одной из традиционных в таких случаях формул «мне приснилось...» («Так что вот, — я вижу жутко освещенную рампу...»), в дальнейшем, отступая от традиции, усложняет проблему соотношения сна и реальности. Сон, в котором герою снится исполнение арии Амнерис в оперном театре, выпадает из категории обычных, ибо, согласно аргументации героя, «в нормальном сне музыка беззвучна», а в этом «она совершенно небесна» и «оркестр, совершенно неземной, необыкновенно полнозвучен» (1, 160). Иронический комментарий к слову «нормальный» сопровождается отсылкой к сну Пети Ростова и похвалой «замечательному писателю Льву Толстому», описавшему способность человека «руководить сном» (о мотиве снов «по заказу» см.: Жолковский 1994: 185–190; отметим попутно, что автор указывает и на интересную сцену в МиМ, когда Маргарита внушает ребенку, что она — часть его сна). Булгаковский герой тоже «руководит» сном, «дирижируя» музыкой, то усиливая, то ослабляя звучание снящегося оркестра Большого театра и отодвигая окончательное пробуждение: «Теперь о прозрачности; так вот,

сквозь переливающиеся краски «Аиды» выступает совершенно реально край моего письменного стола, видный из двери кабинета, лампа, лоснящийся пол и слышны, прорываясь сквозь волну оркестра Большого театра, ясные шаги, ступающие приятно, как глухие кастаньеты. Значит, восемь часов, — это Анна К. Идет ко мне будить меня» (1, 160). Реальность является и «сном» и «реальностью» одновременно: «вымысел» сна становится реальностью, а реальность частью сна:

«Анна. — Сергей Васильевич...

Я. — Я слышу... (тихо музыке — «сильнее») // Музыка — великий аккорд. //

Ре-диез...

Анна. — Записано двадцать человек. // Амнерис поет» (1, 160–161).

Герой оказывается одновременно и зрителем, и режиссером своего сна, и его героем, и дирижером оркестра, действующим одновременно двух различных пространств — сна и действительности. Булгаков, в сущности, усложняет архитектуру сна темой нарастающей, необратимой болезни героя-морфиниста.

Серьезная разработка мотива сна в раннем творчестве, безусловно, приходится на роман «Белая гвардия», развивающий мотив жизни, которая из-за чудовищности происходящих в ней кровавых событий сама кажется сном (Каверин 1989: 116). Героям романа, волею судеб втянутым в грозные события, снятся разные сны. Так, в страшном сне чудится Николке Турбину паук, опутывающий его липкой паутиной и подбирающийся к лицу; Алексею в «сюрреалистическом» бреду мнится, что мортира поместилась в узкую спальню и полковник Малышев «ушел в дупло» (1, 339); «нелепый и круглый» сон о внезапно выросших на грядках овощах с «веселыми завитками», уничтоженных налетевшими розовыми поросятами, превращающимися в страшных зверей с «пружинами» внутри, видит Василиса (определение «нелепый» в контексте романа и самого сна оказывается относящимся не столько к «событийному» ряду сна, сколько к мысли, «будто бы никакой революции не было» — 1, 423). Видят многочисленные сны и персонажи других произведений писателя: герой «Записок юного врача» видит в «зыбком тумане неудачные операции, обнаженные ребра, а руки свои в человеческой крови»; снится операция на черепе и ее запахи Шарикову в «Собачем сердце»; мучительные сны, мало отличимые от реальности, снятся герою «Театрального романа» и персонажам Мим.

1. «Вещие» сны в романе «Мастер и Маргарита»

Ко времени создания первого романа, вероятно, относятся и первые опыты введения в текст провиденциальных сновидений. Они достаточно «традиционны», ибо представляют собой иную форму

осмысления происходящих событий. Так, в известном сне Алексея Турбина герой встречается и разговаривает с живыми (полковник Най-Турс) и мертвыми (вахмистр Жилин, «срезанный пулеметным огнем вместе с эскадроном белградских гусар в 1916-м году» (1, 233), которые с этим же эскадроном, конным строем «с сапогами, со шпорами», с приставшими к строю бабами оказались по смерти в раю). И белые, и большевики обитают в сне Турбина в раю. Булгаковский «рай» при этом далек отрая христианского как места вечного блаженства праведников: для Бога попавшие туда белые и те большевики, которым еще придется попасть в этот рай «с Перекопу», — одинаково далеки от святости и одинаково готовы взять друг друга «за глотку» и вместе с тем — «одинаковые» в ином смысле — «в поле брани убиенные». И эта мысль о загробном существовании участников враждующих сторон, высказанная в сне героя, пронизывает все произведение о кровавой смуте 1918–1919 гг., создавая особую авторскую позицию — быть над событиями, над «белыми» и «красными». Другая особенность «сна» — его литературные проекции, столь характерные для поздних произведений, и полемическая заостренность. Скрытый объект полемики в данном случае — книга Д. Бедного «Занимательная, дива и любопытства достойная, силою благочестия и убеждения исполненная и красноречием дышащая повесть о том, как Четырнадцатая дивизия в рай шла», опубликованная в 1923 г. с рисунками приятеля Булгакова М. Черемных (см.: Кузякина 1988).

Сон Алексея — сон провидческий: через несколько страниц погибает подполковник Най-Турс, и у читателя нет сомнения, что Булгаков отводит ему именно рай; облик героя в раю задан сном — крестonosец с «райским сиянием», которое во сне Турбина «ходило за Наем облаком» (1, 233). Вещим он оказывается и в ином смысле, который не может уловить «бедный земной ум» Турбина, но улавливает читатель в исторической перспективе, зная (как и автор), что произойдет на Перекопе годом позже.

Пьеса «Бег» продолжила тему сна уже самым своим подзаголовком «Восемь снов», однако возникающие на сцене страшные события оказываются не «тяжелыми снами», а трагической «явью» (о поэтике этих снов см.: Аскольдов 1957, Проблемы 1987: 39–59, Дашевская 1991, Булгаков 1990в: 550–566 и др.).

Сны и сновидения у позднего Булгакова, являясь органической функциональной частью художественного единства, как правило (эта тенденция заметно набирает силу в 1930-е гг.) полифоничны, насыщены аллюзиями, реминисценциями, элементами пародии и автопародии, становятся одним из средств авторской игры с разновременными пластами и элементами культуры и литературы. В «эзотерическом плане» игровая стихия предполагала игру разными уровнями бытия. В этом смысле наибольший интерес вызывают т.н. «вещие» сны (окно в иное пространство), с которыми мы сталкиваемся у позднего Булгакова чаще других. Знаменательно, что именно они

пронизаны разного рода шифрами и кодами и представляют собой особое звено «эзотерического» пласта творчества. Обращаясь к сновидческим мотивам, Булгаков далеко не всегда идет в русле уже сложившейся или складывающейся традиции. Так, вещие сны в МиМ никак не связаны с «советской действительностью» (ср. сон Елены в «Белой гвардии», навеянный кровопролитными 1918—1919 годами). Булгаков не разрабатывает новой валентности мотива сна, возникшей в литературе XX в. и отмеченной А. Жолковским, темы возможного вторжения власти в сновидения героев, широко используемой писателями близкого мировосприятия. Напротив, сны булгаковских героев, отмеченных печатью избранничества, почти свободны от воздействия политического социума (лишь в сон Босого реальность 1920—1930-х гг. вторгается во всей своей полноте). В этом смысле писатель не касается темы манипуляции человеком при помощи «правильных» снов и «навязывания» сна (ср. Дж. Оруэлл «1984»), и, хотя общая антиутопическая направленность сохранена, репрезентируется она парадоксальным образом в сне «низкого» героя — Никанора Ивановича.

Сны вещие — особая категория сновидений в МиМ. По своему характеру они сближаются с типом снов, которые Р. Штейнер относил к разряду снов «ученических», отражающих стремление достигнуть познания сверхчувственных миров и оказаться в числе «посвященных» в тайны мироздания. Именно сны иницируемого перестают, согласно антропософским выкладкам, быть простым воспроизведением «фактов физической среды» и становятся отражением образов высшего порядка и соотношений иного мира, недоступного «дневному» сознанию (Штейнер 1991: 94—100). Подобные сны «эзотерического» толка играют важную роль в романе Булгакова и сняты далеко не всем его персонажам. В «московском» сюжете они — привилегия героев, «выпавших» из советской действительности 1920—1930-х гг. и обретших особый «стиль» жизни, отличный от бытия «безмолвствующего большинства». Их сны неподвластны политической реальности (ср. идею Остапа Бендера, что сны — «от советской власти» и пройдут вместе с нею — Жолковский 1994: 167—190), они продиктованы переживаниями особого рода. Вещие сны у Булгакова видят только Понтий Пилат и Иван Бездомный, т.е. ученики Иешуа и Мастера, и, наконец, Маргарита, которой отведена особая роль в структуре повествования. Провидческие сны сняты в переломные моменты жизни героев, являются знаком их «отмеченности», способности заглянуть в «запредельное» и иррациональное, они полифункциональны, участвуют в выстраивании «окультистской» линии романа и его общей композиции и, обнаруживая насыщенность отсылками к разнообразным пластам мировой культуры, обуславливают высокую степень символизации текста.

Следуя логике «двоения» сюжета романа, представляется удобным начать с «ершалаимской» части, с «вещего» сна Понтия Пилата, отсутствующего, кстати, в новозаветной мифологии, где упо-

минается лишь вещий сон жены римского наместника (Мтф 27: 19). Введение в нарративную ткань сновидения игемона — прием, призванный в первую очередь указать на происходящие с героем трансформации, связанные с обретаемым в ходе этих изменений иным уровнем духовности, делающие этот сон «великим видением» (ср. раздел «Изменения в сновидениях ученика» — Штейнер 1991). Духовные метаморфозы проявляются в обретении «нового зрения» и выражаются (первоначально за пределами сна) появлением предчувствий о последствиях встречи с Иешуа и мысли о «каком-то бессмертии». Новые ощущения смутны и не подвергаются прокуратором интерпретации. За ними следует видение императора Тиберия, знак зародившейся в герое двойственности (желание оправдать бродячего философа борется с вполне обоснованным страхом за последствия этого шага и осложнено ощущением совершающейся ошибки). Третьим звеном этого ряда, свидетельством нарождающейся новой природы героя, и становится «тонкий мир», где он, помимо реальности, «действует». Римскому наместнику после казни Иешуа снится не просто сон, а сон «вещий», сподобиться увидеть который в романном мире писателя может лишь герой неординарный, наделенный способностью выходить за рамки обыденного, земного, догматического. Вещий характер сна подтвержден финальными моментами в романной истории Пилата.

Знаменательно, что сны в МиМ, с одной стороны, — особая «зона», тесно связанная с «реальностью», навешанная ею (ср.: Булгаков 1988: 304–311), с другой — ее альтернатива. Они могут быть рассмотрены в совокупности, ибо сны персонажей, отмеченных чертой избранности, одновременно и «соединяют и разъединяют» два мира (Флоренский 1993: 15–16). Сны таят в себе следы потаенных желаний, бессознательных движений души, подавленных в действительности и реализуемых в сновидении: Пилат, одолеваемый тоской из-за казни Иешуа, видит себя беседующим с не-казненным философом («казни не было», хотя «обезображенное лицо» Иешуа говорит о другом); Бездомный видит во сне чаемое продолжение рассказа Воланда, а позже, мечтая узнать о последующих событиях в Ершалаиме, видит вещий сон (эпилог романа); Маргарита, никогда до появления Воланда и совпадения событий в московском и ершалаимском сюжетах не видевшая Мастера во сне (5, 212), узнает его судьбу при помощи сновидения. Наконец, в романе есть и излюбленное Булгаковым снижение темы, в данном случае в виде сна Никанора Босого о «театре», где сдают валюту. При этом сны одновременно являются и иллюзией: иная реальность, которая протекает «при свете иного сознания» (Волошин 1988: 350–351) и в которой происходит осуществление желаний, исчезает вместе с пробуждением героев, которые оказываются там же и в том же положении, где их застает сон. Однако герои-избранники в дальнейшем узнают о вещем характере своего сна-откровения (ср. пародийно-«вещий» сон Босого, утратившего взятку еще *до* своего сна).

Христианская традиция отказывала сну в статусе «события» (см. Руднев 1996: 149–155). Булгаковские же «вещие» сны, напротив, оказываются именно «событиями» в жизни героев, за которыми следуют новое их поведение, поступки и действия, прежде невозможные. Сны оказываются и временной наградой, утешением героев или предвестьем изменений в их судьбе (сны Пилата и Маргариты), хотя герои не всегда это понимают (как Пилат, очнувшийся от вещего сна с горечью, ибо пробуждение возвратило его к реальности: казнь была). При этом высвечивается и истинная сущность героя. Так, Бездомный, которому снится ершалаимская казнь, причисляется к «посвященным» персонажам, обладающим неведомым «толпе» знанием. Дарованное ему сновидение — следствие происшедшей с ним духовной трансформации. Сон же Босого вполне соответствует его облику и является пародией на «вещий» сон. Несмотря на вполне возможный в реальности характер «действия» (выколачивание валюты), Босому, находящемуся в психиатрической клинике, оно не грозит, а потому является отголоском уже пережитого обыска и изъятия «валюты». Его сон — всего лишь отражение реальности, его уже не касающейся, не потому ли в отличие остальных персонажей, которым ниспосланы сны, он просыпается с облегчением?

Сон прокуратора, снящийся в полночь, в полнолуние (5, 309) да еще в пятницу, по всем своим приметам (Булгакову, без сомнения, известным) имеет тройной шанс стать вещим и таковым, в конечном итоге, оказывается. Границы сна Понтия Пилата — как его начало («Лишь только прокуратор потерял связь с тем, что было вокруг него в действительности...» — 5, 309), так и его конец — ужасное пробуждение («Он открыл глаза, и первое, что вспомнил, это что казнь была» — 5, 310) четко очерчены. В рамках этих границ и возникает иная реальность с иным раскладом событий и возможностью преодоления земного «тяготения».

Сон Понтия, в сущности, «монтаж», сплав фактов, впечатлений дневного сознания и подавленных желаний. В этом смысле он вполне прочитывается в русле фрейдовского толкования сновидений как пути к пониманию бессознательного: суть сновидения оказывается в исполнении желаний, вытесненных в «реальности». «Ночное сознание» Пилата перерабатывает «дневные» впечатления, и во время сна потаенное, подавленное обстоятельствами, неосуществленное желание избежать казни Иешуа, спасти его, становится неприкрытым (оно описано у Булгакова даже не на языке символов, как полагается сну, а буквально). Во время сновидения спит «внутренний цензор» (Фромм 1992: 211) и обнаруживается иное отношение к случившемуся: сон приносит новое содержание познания. В этом смысле сон Пилата — своеобразный «сценарий» желаемого, автором которого является спящий, «персонажи» выбраны им из дневных впечатлений, и, по законам сна (и творчества), он может «вести» их в любом направлении (о соотношении

сна и искусства см.: Флоренский 1991, Фромм 1992, Жолковский 1994, ср. высказывание Борхеса «литература — «управляемое сновидение»»). И, действительно, «сюжет» сна устремляется к развязке событий, которая в реальности оказалась невозможна (ср. аналогичный мотив в «Красной короне», 1922). То, как «ночное сознание» прокуратора распоряжается судьбой Иешуа во сне, одновременно демонстрирует те метаморфозы, которые Пилат претерпевает. Струсивший в жизни, не отстоявший Иешуа, он во сне обретает новую меру подхода к событиям: в иной реальности, в пространстве сна он способен на иррациональные поступки, «согласен погубить» себя во имя спасения бродяги с его странными идеями: «Утром бы еще не погубил, а теперь, ночью, взвесив все, согласен погубить. Он пойдет на все, чтобы спасти от казни решительно ни в чем не виноватого безумного мечтателя и врача!» (5, 310). Реализация подавленного желания делает его счастливым во сне. Реальность кажется кошмарным сном, а сон — счастливой действительностью: «Он даже рассмеялся во сне от счастья, до того все сложилось прекрасно /.../ рядом с ним шел бродячий философ /.../ сегодняшняя казнь оказалась чистейшим недоразумением /.../ Казни не было! Не было! /.../ жестокий прокуратор плакал и смеялся во сне» (5, 310).

Надо заметить, что эта «иная» реальность создается автором по общим законам конструирования романа. Характерным примером может служить возникающая в начале сна «светящаяся» дорога, по которой совершается восхождение Пилата и Иешуа «прямо к Луне» и которая при пробуждении «проваливается» под Пилатом: он оказывается во тьме, где нет больше лунного света (луна «отошла в сторону и посеребрилась»), а также в метафорической тьме, в непросветленности, в которой он пребывал до встречи с Иешуа. Поэтому, проснувшись, он «больными глазами» сразу начинает «искать луну» (5, 310), подтверждая причастность Иешуа к ночному светилу, подчеркивая необычность его света (ср. диссонирующий с ним «неприятный, беспокойный свет» факела Марка Крысобоя).

В момент пробуждения, спускаясь в «мир дольний», да и позже прокуратор не может интерпретировать сон как вещей, обладающий какими-либо знаками, таящими сообщение о будущем, однако этот сон таков по сути, он «насквозь символичен» и передает будущее даже не знаками, а буквальным его воспроизведением. И время в нем, совсем по Флоренскому, бежит «навстречу настоящему», делая возможным видение собственной посмертной судьбы. Финал романа свидетельствует о сне Пилата как великом «видении истины», подтверждаемом другим сном — сном Бездомного, еще одного «ученика» в романе, наделенного признаками духовного роста («От постели к окну протягивается широкая лунная дорога, и на эту дорогу поднимается человек в белом плаще с кровавым подбоем и начинает идти к луне. Рядом с ним идет какой-то молодой человек в разорванном хитоне и с обезображенным лицом...» — 5, 383). Ха-

рактарно, что первый же необычный сон Ивана снится после встречи с Мастером и происшедшей переоценки ценностей. Забыты современная суета и даже гибель красноречивого редактора («ну, будет другой редактор»). Бездомный мучительно вникает в истинный смысл событий двухтысячелетней давности, отрицаемых им раньше, становится причастен иному уровню миропонимания, что и дает ему возможность заглянуть в прошлое. Иван — единственный из персонажей, кому снятся ершалаимские события. Его сон оказывается продолжением повествования Воланда и одновременно романа Мастера (главы «Казнь», «Как прокуратор пытался спасти Иуду из Кириафа» и «Погребение») и включается в сложную композиционную структуру произведения: значительная часть событий становится известна читателю именно из сна героя. «Точность» сна зафиксирована совпадением с романом Мастера.

Сон Бездомного лишь этап на пути все большей «посвященности» ученика Мастера, ибо за сном, в котором из небытия возникает прошлое, следует другой, буквально «вещий» сон. Немаловажно в контексте эзотерического, что это сон *повторяющийся*, свидетельствующий о «лейтмотиве» жизни личности (Фромм 1992: 265) и снящийся в одно и то же время, в полнолуние. Завершая мотив вещих снов, сон Ивана, снящийся в эпилоге, связывает воедино все сюжетные линии романа, поскольку включает в пространство одного сна героев обеих сюжетных линий и завершение их судеб. Он состоит из трех частей, первая из которых известна по сну, приснившемуся в доме скорби (казнь), она неизменно доводит героя до «жалобного крика». А вторая, собственно «вещая» часть сна (ряд новых нюансов темы возникает благодаря мотиву медицинского вмешательства), начинающаяся с уже известного читателю момента, когда Мастер отпускает Пилата на свободу, приносит Бездомному успокоение. Содержание этой части сна, события которого находят в романе троекратное повторение, известно нам и из сна прокуратора: это посмертная судьба прощенного Пилата, восходящего по лунному лучу вместе с Иешуа к Луне. Финальные части сна свидетельствуют о том, что Бездомный испытывает «притяжение верхней бездны трансцендентного» (Бердяев) и видит иную реальность, равно как и «высший план» чужой посмертной судьбы (ср. т.н. «смертные сны» Ремизова). Эта часть сновидения подчеркивает его синтезирующий характер и представляет нам Мастера и Маргариту в инобытийном лунном пространстве («лунный путь вскипает, из него начинает хлестать лунная река и разливается во все стороны. Луна властвует и играет, луна танцует и шалит» — 5, 383), в движении к ночному светилу.

Подспудно вырисовывается и второй важнейший смысловой план: Иван вникает урокам нового учителя на уровне «подсознательного» и лишь в моменты вмешательства «весеннего праздничного полнолуния», с которым он «не может справиться». Лишь тогда даны герою откровения его снов, остальное течение жизни —

утрата «памяти» и погруженность в московское бытие, в котором Понырев занимает вполне официальное положение. В ином же состоянии он «знает», что стал жертвой гипнотизеров.

Совершенно иначе построен сон Маргариты, в окончательном виде сложившийся не сразу. В ранних редакциях мы находим два сна героини, увиденные в разное время. В «Великом канцлере» воспроизводится один из однотипных снов, снящихся героине с начала весны. Он ничем не предварен, обусловлен переживаниями Маргариты, утратившей возлюбленного и мечтающей о встрече с ним. Необычность сновидения заключается в том, что он состоит из двух разных пространств, где пространства героя и героини резко противопоставлены. Они имеют невидимую границу и обозначены как «вода», «море» (пространство Маргариты) и как «суша» (пространство Мастера). Пространство суши «мертво», неподвижно (голые рощи, печальные луга с «беззвучной» стаей черных грачей — Булгаков 1992: 136). Пространство героини, наоборот, динамично, здесь все дано в движении: «грозные и мутные воды, затопляющие рощи», «шипящий вал воды». При приближении к Мастеру вода застывает, становится *ино-водой* («вода не растекалась»). Различно и состояние героев, полярное во всем: героиня стремительно бежит или на волшебной «легкой лодочке» «без весел», «не поднимая ни гребня, ни пены», подлетает к герою иного, «сухого» пространства («Он же всегда находился на сухом месте и никогда в воде» — Булгаков 1992: 136). Тоновые и цветовые решения пейзажа во сне, его общий темный и сумрачный колорит («черные грачи», «мутные воды», «багровое солнце») оттеняют тревожное состояние героини.

Необычен портрет героя в этом сне: глаза «горят ненавистью», он «в черной от грязи и рваной ночной рубашке», «разорванных брюках», «босой», «с окровавленными руками, с головой непокрытой». Сон обрывался на приближении («подлетала к нему») героини к Мастеру и не интерпретировался ею (она просто «просыпалась разбитой, осунувшейся» — Булгаков 1992: 136).

Известна переработка этого сна в редакции, опубликованной под названием «Князь тьмы» (машинописная копия мая-июня 1938 г.), куда писатель ввел и второй сон Маргариты. Описание этих сновидений построено на пересечении большого количества разнообразных фольклорно-мифологических ассоциаций (лодка и скольжения по воде, острова, суша, облик героя и пр.). Основная интенция изменений кажется очевидной — «заземление» сна, пропитывание его конкретными (и, возможно, автобиографическими) реалиями: место встречи в «полутора часах» езды от Москвы, белые домики, которые можно «нанять», приезд героя «в трамвае», его спуск к воде «от станции», смех и синие глаза (ср. фигуру «синеглазого», за которым скрыт Булгаков в известных воспоминаниях Катаева). Внешность героя и его состояние кардинально изменены. При всей подчеркнутости «земного» характера героя (смех, синие

глаза — Булгаков 1993: 158–159) сквозит в его облике и всей сцене в целом и другое. Доминирующие цвета сна, «золотой» и «синий», придают иконографический привкус цветовому решению сцены, так же как и образ лодки/барки (ср.: «Я сделаю вас ловцами человеков» — Матф. 4: 19), подкрепленный другими деталями, имитирующими иконографию Христа, имплицитно вводящими мотив «распятия» Мастера и предвосхищающими его последующее воскрешение. Формула «глаза его были сини, а одежда бела» (Булгаков 1993: 159) отсылает к библейской традиции отождествления белого цвета с чистотой и невинностью (ср. образ «белых одежд» праведников, вошедших в царствие небесное, и сон из рассказа «Тьма египетская», где герой после трудной ночи видит себя во сне, в метельной «тьме египетской» со своей «ратью», персоналом больницы — «все в белых халатах» — 1,121, обретающей в контексте произведения значение праведников).

Несмотря на внешнюю насыщенность «земными» деталями, конструируется особое пространство, воспринимаемое как мир, перевернутый по отношению к земному. Потусторонний характер этого мира подтвержден многими приметам: это «странный юг» со смещенными пространственными измерениями — «юг» и «море» находятся в Подмоскowie. Само нахождение его там — «чудо» («не бывает такого юга ни на Кавказе, ни в Крыму»); это «море» противопоставлено «земным морям»: оно со стеклянной водой, «массой своего жидкого синего стекла», с дном из «золотого песку, песчинка к песчинке», море, на котором «не бывает волнений», «по нему можно нестись на лодке без весел и паруса и даже подниматься в лодке на воздух и переноситься над камнями и деревьями островков» (Булгаков 1993: 159). Необычно и солнце этого сна — на небе, где никогда не бегут облака, солнце «вечно» стоит «над головой в полдне», дает «ровное тепло». Инобытийность пространства подчеркнута беззвучностью приветственного крика Маргариты. Это «море» с лодкой вызывает оправданные ассоциации с «лунными» лодками/ладьями мертвых (лодка, лежащая лунным серпом, традиционно связана в эсхатологических мифах с похоронной обрядностью). В фольклорной традиции вода — граница между миром живых и мертвых и плавание на лодке осмысливается как путь в потустороннее пространство.

В этом контексте и «острова» начинают обретать приметы не земной, а хтонической ипостаси (острова «мертвых», находящихся в необычном странном море, в некоем месте с неподвижным солнцем, которое всегда в зените), подхватываются амбивалентной символикой воды с ее «мифологическими» связями с потусторонним (ср.: Хелльберг-Хилл 1998). Инобытийность подчеркнута определениями «странный», «удивительный» и особым характером пейзажа, где все несовместимо с обыденным и реальным положением вещей: ино-солнце, ино-вода, «странная» скорость передвижения и колорит «золота в лазури», который становится организующим началом

в построении инобытийной модели мира, и ощущение счастья, испытываемого героями, показывают, что и само понятие «юга» эквивалентно раю и относится к набору мифологем, описывающих потусторонний мир.

Маргарита воспринимает этот сон как сон вещей (свидетельство тому — попытки его интерпретации) и, несмотря на счастье встречи во сне, как свидетельство *смерти* Мастера: «Все чаще и упорней ей приходила в серых сумерках наяву мысль, что связана она с мертвым. Это с мертвым она летит в сонной лодке...» (Булгаков 1993: 159). Подобный разворот ситуации коррелирует с известным в фольклорно-литературной традиции мотивом «мертвого жениха», подтвержденным и ситуацией «гадания» Маргариты о суженом. Ср. образы лодки и розовых собак в «Собачем сердце», а также вообще образы скольжения, лодки, потока, мутных вод, птиц как образы общения и разобщенности (вплоть до сексуальной, ср. Гачев 1994: 14–16), негативного воздействия извне, свидетельствующие (с точки зрения имаготики, комментирующей сновидения не с культурно-мифологической позиции, а исходя из природных потребностей человека — Менегетти 1991) о жажде выхода из некомфортной жизненной ситуации. Вполне возможна и интерпретация символов сна героини и с точки зрения психоанализа Фрейда. Вещий характер сна, предрекающей встречу с Мастером, впоследствии ею и подтвержден, в равной мере как и «путешествием» в загробный мир в финале произведения.

Второй сон Маргариты, введенный в эту редакцию, имеет иной характер и снится перед встречей с Азазелло. С вариациями он существует в двух редакциях и перенесен в окончательный текст. Булгаков отказывается от пространности сна, его «биографичности» и насыщенности земными реалиями. Сон становится значительно короче, преподнесен как сон единственный (в варианте 1938 г. он сопоставлялся героиней со сном о «странном юге»), снявшийся накануне годовщины первой встречи с Мастером (Булгаков 1993: 161) и, что особенно важно в контексте усиления «эзотерического» звучания текста, в полнолуние. Не удивительно, что Маргарита, воспринимая его как вещий, стремится угадать его тайный смысл. Знаменательно, что в редакции 1938 г. сон предварялся почти ритуальными самоистязаниями героини перед огнем («сидя у огня около печки /.../ отдавала себя на растерзание себе самой /.../ покачивалась у огня /.../ бормотала...» (Булгаков 1993: 159–160) и обретал характер зазывания вещуньи.

Действие сна разворачивается в принципиально ином пространстве: сначала в замкнутом «странном», «душном», «темном дуба» помещении, затем — в пространстве открытом, совпадающем в общих чертах в обеих редакциях. В обеих редакциях сон охарактеризован как «необычный». В первом варианте изображена местность, вызывающая ассоциацию со стилистикой известной картины Саврасова — «оголенная роща», «беспокойная стая гра-

чей» (Б. Гаспаров связывает этот пейзаж с «Мертвыми душами» — Гаспаров 1988: 250, М. Чудакова возводит «пейзаж» к сцене разговора Раскольников и Свидригайлова — Чудакова 1984: 140–141). У Булгакова это живой, «озвученный» пейзаж (примета «двойного» сна в рассказе «Морфий»): героиня ощущает дуновение ветра, стая грачей «беспокойна» и т.д. Сон интерпретируется как сон «вещий» («Я за это ручаюсь!» — Булгаков 1993: 160).

В противоположность этому описанию в последнем варианте перед нами сложное сочетание живого и неживого пространства: «суриковская» стилистика («клочковатое бегущее серенькое небо», «мутная реченка») сохранена, однако доминирует «неживое» начало, мертвая природа (ср. «беззвучная стая грачей», «ни дуновения ветерка, ни шевеления облака и ни живой души», «неживой воздух», в котором захлебывается Маргарита — 5, 212). Это пространство — «адское место», его инфернальность сквозит в упоминании «бревенчатого здания»: «не то отдельная кухня, не то баня» (ср. давнюю сакральную отмеченность построек типа бани или овина в славянских культурах и их использование в фольклоре многих стран в качестве традиционного места гаданий, волхований или появления представителей инфернального мира — Лотман, Успенский 1977: 11).

По-видимому, бессознательно обыграна и одна из культурных универсалий: связь мужского и женского с внутренним и внешним, закрытым и открытым пространством (см.: Байбурин 1983: 77–78). В первом варианте Маргарита обнаруживала себя в помещении, затем дверь открывалась (в многочисленных сонниках, которые были и в библиотеке писателя, это неизменная примета предстоящего отъезда), героиня видела Мастера, выбегала на крыльцо и ее взгляду открывался описанный пейзаж. В последнем варианте ситуация изменена. Мастер выходит из бревенчатого здания и манит героиню. В обоих случаях герой оборван, небрит. Усилен и мотив провиденциальности сна: в последнем варианте Маргарите снится очень больной человек («Глаза больные, встревоженные» — 5, 212). Двойственна и интерпретация сна (ср.: «Она не знала теперь, кого она любит: живого или мертвого» — Булгаков 1993: 159; «Значит, ты был сослан и умер...» — 5, 215; «если он мертв и поманил меня, то это значит, что /.../ я скоро умру /.. / или он жив /.../ и мы еще увидимся. Да, мы увидимся очень скоро! — 5, 212). Амбивалентный характер сна, сочетающего приметы жизни и смерти, коррелируют с предстоящими героям «смертью/воскресением». Значение этого сна как вещего подкрепляется последующей сценой с «гаданием» о суженом перед зеркалом (важнейшим атрибутом «святочных» гаданий «на сон», ср. и традиционную связанность сна с гаданиями).

Сновидения, введенные Булгаковым в роман, дают возможность варьировать события, происходящие в действительности и в инобытии, обыгрывать возможности перехода из одного в другое; вы-

страивать иерархические цепочки героев и пространственных уровней, конструировать уровни космологии романа. Значимость мотива сна, особенно сна «вещего», подчеркнута и тем, что именно этот мотив завершает последний известный нам вариант романа.

2. «Сон Никанора Ивановича»

Сон Босого — принципиально другой тип сновидения, единственный не имеющий характера провиденциальности и не интерпретируемый сон в романе, приснившийся к тому же «заземленному» персонажу, который может считаться типичным образчиком человека из «московского народонаселения». Глава о Никаноре Босом («Замок чудес») появилась еще в сентябре 1933 г. и уже тогда содержала в себе сон героя. Как ни один другой сон, сон Босого (первоначально — Никодима Григорьевича Поротова) насквозь цитатен, насыщен многообразными отсылками и реминисценциями. Часть из них имеет прямое отношение к одной из последующих глав («Советский эзотеризм» в романе Булгакова) настоящей работы, но для удобства обсуждается в данной главе.

Сон героя предваряется доносом «проклятого переводчика» и обыском, во время которого и были обнаружены «неизвестные деньги, не то синие, не то зеленые, и с изображениями какого-то старика» (5, 100), по-видимому, действительно неизвестные председателю домкома, привыкшему брать взятки в отечественных купюрах («Брал, но брал нашими, советскими!» — 5, 156). После того как председателя «замели» (а заматающая организация прозрачно обрисовывалась, хотя и скрывалась за номинацией «другое место»), Никанор Иванович, «предварительно» побывавший в этом «другом месте», оказывается в клинике Стравинского, где и снится ему сон, занимающий ключевое место в 15 главе.

Сон Босого, навеянный дневными тяжелыми впечатлениями и начинающийся тяжело, становится затем «все легче». Имеющий свою композицию, «сюжет» и развязку, сон этот многослоен, калейдоскопичен, несколько планов в нем нанизываются на один и тот же стержень. С одной стороны, перед нами разыгрывается некое театральное действо. Место действия напоминает «театральный зал», куда вели «большие лакированные двери», «где под золоченым потолком сияли хрустальные люстры, а на стенах кенкеты»: «Все было /.../ как в небольшом по размерам, но очень богатом театре. Имелась сцена, задернутая бархатным занавесом /.../ суфлерская будка и даже публика» (5, 158). Сцена изобилует и иными театральными приметами: гаснет свет, занавес открывается, обнажается сцена с «черным бархатным задником», выходит «артист», чуть позже «известный драматический талант» Савва Куролесов исполняет отрывки из «Скупого рыцаря», зрители становятся «артистами», выступающими на сцене.

С другой стороны, перед нами некая концертная программа — с «гладко выбритым и причесанным на пробор» артистом-«конферансье» «в смокинге» (5, 158), объявляющим номера и искусно ее ведущим. В текст главы вкраплены детали иных зрелищных видов искусств: шоу — с конферансье и «номерами»; оперного спектакля (ср. «цитаты» из знаменитой арии на пушкинский текст, наличие «хора» — валютчики, упоминание «оперного баса», «баритона» конферансье и «теноров»: «лампы погасли, некоторое время была тьма, и издалека в ней слышался нервный тенор, который пел: «Там груды золота лежат, и мне они принадлежат!» — 5, 165); цирка (ср. звуки туша и др. шумовые и световые эффекты, хлопки ведущего в ладоши); народного балагана (с ярко выраженной реакцией зала, выкриками, свистом, ср. «ремарки» автора: «залпы рукоплесканий», «взревел зал», «в зале перестали дышать», обращения «артиста» к залу и ответные реплики). Одной из картинок сложного калейдоскопа оказывается и некоторое «восточное» собрание (без присутствия женщин) бородатых мужчин, сидящих «по-турецки» на полу. И, наконец, еще одна просматриваемая за этим картина — описание советского помпезного празднества, торжественно проводимого в зале со сверкающими люстрами под звуки туша и громкоговорителя, с вспыхивающими призывами (ср. «на стенах выскочили красные горящие слова», семантическую наполненность эпитета и вообще красный цвет как доминирующий элемент «монументальной пропаганды», знак ликования и энтузиазма — 5, 160, ср.: Караманчев 1978).

За зрелищными эффектами малозаметна проекция сна на сцены Страшного Суда, мотив, вводимый в виде апокалиптической «детали» в начале сна Босого, которому «привиделись» «люди с золотыми трубами в руках» (5, 157). Семантический ряд дополнен иной судебной стилистикой — «золотым колокольчиком» на столе (5, 158), допросом, учиняемым персонажам «артистом», а также допросом свидетелей с предъявлением материальных улик (ср. сцену с любовницей Дунчила Идой Геркулановной Ворс и доставленными из Харькова 18 000 долларами и бриллиантовым колье). За этим слоем просматривается размытый подробностями «сюжет» выколачивания золота и ценностей у населения Страны Советов в 1928–1929 и 1931–1933 гг. (Чудакова 1988: 570, Л. Паршин предполагает «навеянность» этот сна рассказом Н. Лямина — Паршин 1991: 167).

Еще один, наиболее опасный и имплицитный слой сна Босого отсылал к политическим процессам 1930-х гг. Комментатор МиМ Г. Лесскис справедливо называет в качестве литературного прототипа сцены книгу Фейхтвангера «Москва.1937» (5, 652), в которой судебный процесс над Радеком, Пятаковым и др. был объявлен «похожим больше на дискуссию», где предположение о пытках отрицалось как «бульварный» домысел. Описание происходящего в зале действительно напоминало «театр» в сне Босого: «Ничто не разделяло суд от сидящих в зале. Не было также ничего, что похо-

дило бы на скамью подсудимых: барьер, отделявший подсудимых, напоминал скорее обрамление ложи. Сами обвиняемые представляли собой холеных, хорошо одетых мужчин с медленными, непринужденными манерами. Они пили чай, из карманов у них торчали газеты, и они часто посматривали в публику. По общему виду это больше походило на дискуссию /.../ которую ведут в тоне беседы образованные люди, старающиеся выяснить правду...» (Фейхтвангер 1990: 78). Достоверно известно негативное отношение писателя к книге западного коллеги (Дневник 1990: 177), в отличие от которого Булгаков слеп не был. И в данном случае важна не сама скрытая отсылка к книге «Москва. 1937», сколько многочисленные, разбросанные по главе, повествующей о сне одного из самых пошлых персонажей московского мира, свидетельства абсолютного понимания писателем всего, в стране происходящего.

Первоначальные варианты главы «Сон Никанора Ивановича», по всей вероятности, были значительно откровеннее вошедших в окончательный текст: Булгаков уничтожил текст главы после ареста В. Масса и Н. Эрдмана 12 октября 1933 г., новое уничтожение страниц с изложением сна председателя домкома последовало в связи с арестом Мандельштама (Паршин 1991: 170, Дневник 1990: 41). При публикации МиМ цензор позволил себе вырезать «Сон Никанора Ивановича» — 11 страниц текста (Ржевский 1990: 123). Однако и в новом своем виде эти страницы романа дают возможность прочтения более глубоких напластований. Так, в частности, в многочисленных деталях сквозит проекция ситуаций сна председателя домкома дома 302-бис по Садовой на методы работы «компетентных органов». Сон Босого концентрирует все стороны жизни арестованного и применяемый по отношению к нему аппарат принуждения. Герой попадает в учреждение, которое, несмотря на сходство с театральным или оперным залом, есть место, в которое «приводят» и которое нельзя добровольно покинуть. Так, в нем находятся некоторые граждане, которые «морочат голову» уже 2,5 месяца и валюту не сдают, но читателю понятно, что выпускают из «театра», только добившись признания.

«Дознание», которому подвергается герой, производится «артистом»-следователем, обладателем «задушевного», «мягкого баритона», умеющим в зависимости от ситуации говорить «твердо», «звучно», «весело», «укоризненно», «печально» или «спокойно», менять «тембр голоса и интонации» (5, 158–159). «Артист» олицетворяет собой оба распространенных в этой среде работающих в паре типа следователя — «добротного», подкупающего «разумными» доводами («зачем сидеть в душном зале — на улице весна, тепло» — 5, 158), искренне огорчающегося неразумности поведения своих подопечных («огорчили вы меня, а я на вас надеялся» — 5, 160), и второго — «грозного», карающего (см. сцену наказания Дунчиля). То, что перед нами именно следователь, дезавуировано предшествующей сценой пребывания в «реальном» учреждении, где был произведен

«реальный» допрос (ср. неопределенно-личные конструкции — «вступили в разговор», «спросили», «повысили г^{лс}», «намекнули»). Из него почти в беспамятстве Босой попал в клинику Стравинского, где и приснился ему его сон. Учреждение во сне героя, похожее на театр, существенно отличается от «реального», где были «письменный стол, шкаф и диван». Тюремные детали в сновидении прямо не названы, они всплывают среди театральной бутафории лишь в виде «баланды» в чане и упоминания небритых граждан. Вместе с тем перед нами именно место заключения и дознания. Психологическое воздействие начинается с момента попадания в «театр», в атмосферу праздничности и театральности, с приятным конферансье. Артист молниеносно вовлекает сбитого с толку вновь прибывшего в «действие», виртуозно пользуясь самыми разнообразными приемами «выколачивания валюты».

Воздействие на психику производится различными способами: путем повторения одного и того же призыва сдавать ценности, звучащего в виде «гулкого баса» с небес (из черного громкоговорителя); в виде «красных горящих слов»: «Сдавайте валюту!», вспыхивающих на стенах (5, 160); призывов поваров («Обедайте ребята, — кричали повара, — и сдавайте валюту!» — 5, 166). В этом же арсенале более мягкие способы воздействия: журить («чисто как дети»), стыдить («вы же взрослый человек» — 5, 164), вдруг исполняться доверием («Верю!»), когда человек «дожат» до конца, вести демагогические разговоры о бессмысленности хранения валюты. Они сочетаются с угрозами и иезуитскими приемами (отпустить человека и в последнюю секунду остановить фразой «одну минуточку» и разоблачить). Одним из эффективных приемов оказывается воздействие искусством, утрачивающим свои функции и оказываемым средством идеологического прессинга. Так, «специально приглашенный артист» исполняет отрывки из «Скупого рыцаря», тематически подходящие к ситуации (ср.: «Никанор Иванович загрустил», услышав постыдные «признания» актера — 5, 162). «Зрители» полностью втянуты в действие, оказываются едва ли не в роли греческого хора. Отголоски процессов 1930-х гг. слышатся в спровоцированных и невольных «признаниях» участников, в попадании в тонко расставленные ловушки (история с Канавкиным и его теткой), использовании стукачей, доносчиков, добровольно помогающих следствию (ср. появление любовницы Дунчиля). Наличие «женского театра» становится знаком всеохватности общества деятельностью неназываемого учреждения, главного режиссера происходящего.

«Артист» и дирижер действия обнаруживает недюжинное знание обстоятельств жизни граждан вплоть до интимных отношений и умело им пользуется. Более того он обладает гипнотизерскими способностями и умением считывать информацию с лица, заставляющими вспомнить о тайной лаборатории Глеба Бокия при ГПУ (ср. уподобление глаз «конферансье» «рентгеновским лучам» — 5,

164, и обнажение одного из приемов «артиста»: «...основная ваша ошибка заключается в том, что вы не дооцениваете значения человеческих глаз. Поймите, что язык может скрыть истину, а глаза — никогда! Вам задают внезапный вопрос /.../ в одну секунду вы овладеете собой и знаете, что нужно сказать, чтобы скрыть истину, и весьма убедительно говорите, и ни одна складка на вашем лице не шевельнется, но, увы, встревоженная вопросом истина со дна души на мгновение прыгает в глаза, и все кончено. Она замечена, а вы пойманы!» — 5, 164).

«Конферансье» оказывается и великолепным психологом, умело манипулирующим «зрительным залом», он то доверительно апеллирует к нему («вы все здесь — валютчики, обращаюсь к вам, как к специалистам» — 5, 159), то ловко натравливает его на очередную жертву. Поведение зала кажется едва ли не иллюстрацией обстановки политических процессов 1930-х гг.: из зала то доносятся обличающие выкрики («Валютчик он! /.../ Из-за таких-то и мы невинно терпим!» — 5, 160), то его охватывают волны негодования («негодующе взревел зал», «страшно взревел зал») и раздаются свист, иронические комментарии или аплодисменты в адрес «ведущего», то «в зале перестают дышать» и пр. «Публика» помогает «топить» каждого вызванного на сцену, забывая, что за ним следует черед другого. Действия «конферансье» дублируют приемы Воланда в сцене сеанса черной магии, обнажая сатанинскую сущность неназванного «учреждения». Ср. в связи со сказанным пассаж о невозможности вмешаться в суд Понтия Пилата, прямо спроецированный на современность: «Желал бы я увидеть, как какая-нибудь толпа могла вмешаться в суд, чинимый прокуратором /.../ Идет суд в ревтрибунале на Пречистенском бульваре, и вдруг, вообразите, публика начинает завывать: «Расстреляй, расстреляй его!» Моментажно ее удаляют из зала суда, только и делов» (Булгаков 1990: 42). Булгаков очень точно очерчивает «специфику» поведения «московской публики»: невидимая ей тайная режиссура к тому и вела, чтобы она «сама» требовала смертной казни невинных людей, создавая впечатление, что правоохранительные органы «уступают» требованию масс (бесчисленные манифестации и «письма трудящихся» с требованиями смертной казни, расстрела, широко публикуемые в центральной прессе во время политических процессов 30-х гг., были, разумеется, Булгакову известны, как и понятна их подоплека).

Одной из особенностей сна Никанора Босого является его насыщенность различными реминисценциями и аллюзиями. Герой действительно не знает «произведений поэта Пушкина», имя которого, мультиплицируя общенациональное клише, не раз всуе называл в обыденной жизни. Тем гротескнее звучит та часть сна героя, в которой видятся ему сцены из пушкинского «Скупого рыцаря». То, что Пушкин воспринимается героем *tabula rasa* подчеркнуто тем, что увиденное производит великое впечатление на Босого, к театру

не привыкшего, не знакомого с театральной условностью, «запутавшегося» и понявшего из отрывка лишь то, что «помер артист злою смертью» (5, 163, выделено нами. — С. К.). Пушкинская тема представлена и на уровне воспроизведения стихий анекдотов о Пушкине, вечном козле отпущения: «А за квартиру Пушкин платить будет?», «Лампочку на лестнице, стало быть, Пушкин вывинтил?», «Нефть, стало быть, Пушкин покупать будет?» (1, 162). Однако Босой, «совершенно» не знавший произведений «поэта Пушкина», не просто воспроизводит клише эпохи, но и становится «автором» нового «анекдота» (а пред- и юбилейная помпезная суета 1937 года безусловно вносила свежую струю в серию анекдотов о поэте): «Пусть Пушкин им сдает валюту» (5, 166). Но это «творчество» Никанора Босого выведено за границы сна.

Цитатный характер сна обнажен и за счет многочисленных реминисценций из Гоголя и автоцитат. Прерванный обед Никанора, вождеденно приготовившегося вкушать «гущу огненного борща» с «мозговой костью» (вдруг «позвонили»), на уровне глубинной структуры пародийно обыгрывается в его сне, в котором он оказывается «заведующим диетической столовой». В вариантах подчеркивалось «болезненное отвращение» Босого к общепиту (Булгаков 1992: 67): «/.../ в зал посыпались повара в белых колпаках с разливными ложками. Поварята втащили в зал чан с супом и лоток с нарезанным черным хлебом» (5, 166). Сквозной мотив «кастрюли» (см.: Кулюс, Туровская 1994б) в сне Босого трансформировался в «чан» с «баладой», «огненный борщ» (цветовая отсылка к нему во сне — «малиновая шея» повара) — в одинокий «капустный лист» («толстый с малиновой шеей повар» протягивает Никанору «миску, в которой в жидкости одиноко плавал капустный лист» — 5,166). Ср. хлестаковское: «какие-то перья плавают вместо масла» (Гоголь 1959: 30), открывающее обильный ряд реминисценций из любимого Булгаковым Гоголя. Так, фраза из «Ревизора» («Больным велено габерсуп давать /от нем. Haber, Hafer — овес. — С. К./, а у меня по всем коридорам несет такая капуста, что береги только нос» — Гоголь 1959: 20), корреспондирует с булгаковским «жизненная вонь гнилой капусты» и упоминанием московских «подвалов с гнилыми овощами» — в вариантах романа (Булгаков 1992: 60). Вероятно, к «Ревизору» восходят и «белые колпаки» повара (у Гоголя «чистые колпаки»), встречающиеся и в «Белой гвардии», и в других редакциях МиМ (1, 249, Булгаков 1992: 313).

Подобные реминисценции, «снижающие» значимость сна, равно как пробуждение с чувством облегчения, подчеркивают далекий от пророческого откровения его характер. Более того, иронический голос повествователя в эпилоге лукаво свидетельствует, что с персонажами сна Босого ничего не случилось, ибо их никогда «в действительности не было» (5, 379), они были порождением «поганца Коровьева». Параллельно, впрочем, выясняется, что актер Куролесов тем не менее реально существует. Эта «деталь» обнажает

пародийный по отношению к «вещим» снам характер сна председателя домкома. Примечательно, что хотя сон «толстяка с багровой физиономией», одного из московских «мелких бесов», сон «низкого» плана, именно он имеет характер вставной новеллы-антиутопии с важной проекцией на Апокалипсис и пародийными коннотациями со сценой Страшного Суда из Откровения Иоанна Богослова. А это еще одна из нитей, ведущая к теме «московского апокалипсиса».

III. ПОЭТИКА ИМПЛИЦИТНОГО («МОСКОВСКИЙ» СЮЖЕТ РОМАНА «МАСТЕР И МАРГАРИТА»)

Глава I. Несколько замечаний о прототипах: «очевидное» и «скрытое»

Повышенный автобиографизм, склонность к скрупулезному воспроизведению в творчестве событий жизни и впечатлений от встреч с различными людьми, не раз отмечаемые исследователями, побуждали последних внимательно отнестись к проблеме прототипов. Были установлены (разумеется, с различными оговорками) прототипы романа «Белая гвардия». Расписан по прототипам «вплоть до мхатовских докторов, курьеров, помощников режиссеров и сторожей» «Театральный роман» («Записки покойника»): до публикации в 1966—1967 гг. в «Новом мире» роман ходил по Москве в списках, к которым были приложены два перечня прототипов, составленных Е. С. Булгаковой и Е. Шиловским, ее сыном от второго брака (ф. 562, к. 61, ед. 21). За большинством персонажей, как оказалось, стояли конкретные лица из театрального мира Москвы. Известно, что на чтениях романа они легко узнавали себя и своих коллег, независимо от краткости или пространности приводимых характеристик. Однако, хотя составители списков могли воспользоваться и устными высказываниями автора, тем не менее, расшифрованной оказалась лишь значительная часть «театральных» прототипов и всего несколько имен из литературного мира: Бондаревский — А. Толстой, Егор Агапенев — Б. Пильняк, Ликоспатов — Ю. Слезкин и т.д. Вполне естественной, оправданной многими обстоятельствами оказалась и вовлеченность ученых в поиски прототипов МиМ.

К настоящему времени сформировались две взаимоисключающие точки зрения на проблему прототипов в последнем булгаковском романе. Одна из них восходит к Е. С. Булгаковой, которая утверждала, что прототипы в МиМ существуют «только для буфетчиков и управдомов» (Вулис 1989: 237—242), т.е. для второстепенных персонажей. Отрицание Е. С. Булгаковой прототипического характера «закатного» романа в отношении героев inferнального и мифологического плана было связано скорее всего с настойчивыми попытками исследователей увидеть в них политических деятелей современной писателю эпохи. Точка зрения Е. С. Булгаковой, однако, входила в противоречие с поддерживаемым ею са-

мой представлением о Булгакове как прототипе Мастера и себе как прототипе главной героини (последнее иногда энергично оспаривается — ср. Барков: 1991). Иная точка зрения сосредоточена в высказывании С. Иоффе, в соответствии с которым все произведения Булгакова, являясь «мемуарным сатирическим циклом», представляют собой тайнопись и нуждаются в тщательной расшифровке, равно как и стоящие за персонажами реальные фигуры современной писателю эпохи. Однако позиция С. Иоффе, преломленная в его исследовании «Тайнопись в «Собачем сердце», хоть и исходила из противоположной посылки, свела основной смысл повести исключительно к политическим аллюзиям (Иоффе 1991). Кроме того, работа исследователя изобилует и очевидными натяжками. В этом смысле интересно, что проблема прототипического в творчестве Булгакова решалась западными специалистами с очевидным креном в политическую подоплеку произведений, в отличие от отечественного литературоведения, лишь в последнее десятилетие отказавшегося от утверждений об отсутствии у писателя политических аллюзий и разработки исключительно булгаковской топографии как ключа к «тайнам» его жизнетворчества.

Не пытаясь разрешить всех вопросов, связанных с недостаточно изученной проблемой прототипов в творчестве писателя, мы хотели бы на нескольких примерах продемонстрировать игру эксплицитного и имплицитного при моделировании образов, за которыми стоят современники автора. Выявление и анализ тех характерных черт конкретных исторических лиц, которые были приписаны героям «Театрального романа» и делали «прозрачными» их прототипы, а также наблюдения над «прототипическими» героями МиМ (а работа над этими произведениями в тридцатые годы шла синхронно) укрепляют нас в предположении, что основные принципы введения прототипов в произведения, посвященные современной писателю действительности, идентичны. Так, Булгаков необычайно точен, например, при указании занятий (или должностей) своих персонажей, причем, хотя сами эти должности порой называются в романе иначе, чем в действительности, неизменно сохраняются соположение героев на иерархической лестнице и характер личных взаимоотношений.

Произведения Булгакова и особенно «Театральный роман» представляют собой любопытный материал о трансформациях реальных имен в имена тех или иных персонажей. Можно, в частности, отметить следующие закономерности: а) последовательно сохраняются окончания фамилий на *-ский* и *-цкий* (так, сестра Е. С. Булгаковой О. Бокшанская получает в романе фамилию Торопецкая, ср. также «пары» Каганский—Рвацкий, Сахновский—Полторацкий и этот же прием в «Белой гвардии»: Шкловский—Шполянский, Шервинский—Гладыревский и пр.); б) иногда обыгрывается «ореол» имени, так, например, «простонародное» *Захар* переводится в простонародное же и созвучное — *Макар*, напротив, экзотическое *Рипсима* — в столь

же экзотическое *Августа*; в) игра инициалами: Павел Марков (ПМ) превращается в Мишу Панина (МП), Ю. Л. Гладыревский (ЮЛ) в Л. Ю. Шервинского (ЛЮ) — в данном случае с традиционным сохранением окончания на -ский и т.д.; г) сближение имени прототипического героя с «реальным» именем по семантической наполненности: Покровский—Преображенский, ср. также «семантическую» соотнесенность в паре *Июль Навзикат* — *Август Потоцкий*; д) прецеденты использования половины или части названия или фамилии, т.е. своеобразного анаграммирования с сохранением «фоники» или «семантической» родственности: в фельетонах 1920-х гг. — *Колечкин—Кольцов*, *Ленивцев—Агнивцев* (Мягков 1993: 46–50), «*Чертova кукула*» — и реальное издание «*Чертova перечница*», *Белоруков* — князь *Долгоруков* («Белая гвардия»), Ксаверий *Борисович Ильчин* — *Борис Ильич Вершилов*, *Владимир Ипатьч* — *Владимир Ильич* («Рок-овые яйца»); е) использование приема «рамки» из букв: *Шполянский—Шкловский*, *Антокольский—Айвазовский* и пр. Исследователи указывали и на случаи контаминации двух фамилий: имена непримиримых и злостных врагов писателя О. Литовского и А. Орлинского оказались слиты воедино в фамилии Латунский (прием, восходящий, вероятно, к псевдониму Ильфа и Петрова «Толстоевский»). Ср. предположение М. Безродного о возможном «гибриде» имен братьев Рвацких из «Театрального романа» в имени Алоизия Могарыча (Безродный 1996: 79–80), а также указание на любопытный прием «умолчания» имени известного писателя, которое вместе с тем восстановимо из контекста (Безродный 1992).

Подобная разработанность игры, порой педантичность в соблюдении правил, самим же Булгаковым установленным, «статистика» подмеченных прототипических соотнесений позволяют утверждать, что практически за любой, хотя бы однажды промелькнувшей на страницах МиМ фигурой, стоит вполне конкретная личность (что само по себе не умаляет силы обобщения, делающей справедливыми утверждения, подобные тому, что приводит М. Чудакова в отношении секретаря редакции Лапшенниковой, в которой нельзя не узнать «всех редакционных работников» той поры — Михаил 1991: 7–8).

Литературоведы называют в качестве прототипов МиМ, как правило, только имена крупных литераторов — Маяковский/Рюхин, Д. Бедный/Иван Бездомный или лиц из т.н. «списков врагов» Булгакова — Л. Авербах/Берлиоз, Вс. Вишневский/Лавровиц (Гаспаров 1988, Мягков 1993: 111–116, Соколов 1996: 14–15 и др.). Но ими отнюдь не ограничивается мир булгаковской литературной Москвы, состоящий из нескольких десятков литераторов различного масштаба. Все они связаны в МиМ с Домом Грибоедова. В литературоведении возникло представление, что литераторы из Мас-солита не наделены чертами, «позволяющими связывать их с конкретными литераторами — современниками Булгакова» (Соколов 1989: 516). Нам хотелось бы поколебать сложившуюся точку зрения.

Долгая и уникальная история создания романа, наличие многих его редакций, зафиксировавших глубокие и принципиальные изменения первоначального замысла, открывают возможность для исследователей проследить трансформацию того или иного образа, проверить его привязки к конкретному прототипу, определить значимость того или иного персонажа на разных этапах работы над произведением, проследить на протяжении значительного времени как восприятие литературного процесса в целом, так и литературного быта эпохи. Вместе с тем сказанное в неменьшей степени затрудняет поиск прототипов, вынуждает анализировать характер «наслоений», обретенных тем или иным образом в ходе его трансформаций от исходного эскиза к окончательному облику. Возможно, что многое утрачено навсегда. Сейчас довольно сложно установить, о каком «известном общественном деятеле», москвиче, получившем командировку в Лондон, шла речь в повести «Собачье сердце», однако для Н. С. Ангарского прототип был настолько очевиден, что он вычеркнул соответствующее место из текста повести, а Булгаков, вняв совету, при правке снял указание на командировку в Лондон (Булгаков 1993а: 73).

Правомерно предположить, что с еще большей вероятностью, чем советские политические функционеры, в мир булгаковских произведений могли попасть представители литературного мира, «собратья по перу». Автобиографический герой, окруженный десятками мелькнувших на страницах романа и в его редакциях литераторов, служит достаточным основанием и импульсом для того, чтобы внимательно взглянуть в самые эпизодические лица романа. Попытаемся проследить, прежде всего с точки зрения «техники», игры эксплицитного и имплицитного, механизм трансформации облика одного из реальных исторических лиц, активно участвовавших в литературном процессе 1920–1930-х гг., в персонаж МиМ.

1. О поэте Двубратском

В самом деле, прототипический образ не может не быть экипирован некими деталями или отдельным штрихом, единичной, но значимой отсылкой к реальному лицу, за ним стоящему. «Узнавание» этого лица по оставленному «следу», «знаку» входит в замысел писателя. Очевидно, что эти знаки ловятся на лету ближайшим окружением автора, знакомым с прототипом, и легко идентифицируются им. Напомним, как весело смеялись коллеги Булгакова по театру, легко узнававшие друг друга в «Театральном романе» именно по подсмотренным зорким наблюдателем характерным, часто единичным, черточкам в манере поведения, внешнем облике, жестах, словечках и т.д. Задача усложняется, если писатель вынужден в силу разных, чаще всего внешних, причин лавировать между необходимостью «скрыть» прототип и вместе с тем сделать его «прозрач-

ным» для «посвященного» читателя. Удаленный по времени от эпохи читатель (или исследователь) может оказаться в положении «слепого», не улавливающего разбросанные по тексту отсылки к уже отошедшим в прошлое реалиям. Это может привести к утрате как самого ключа к расшифровке прототипа, так и многих смысловых оттенков текста.

Механизм отбора значимых, отсылающих к прототипу деталей отчетливо просматривается на примере выстраивания образа поэта Двубратского, одного из двенадцати членов правления Массолита, собравшихся на заседание и ожидающих появления Берлиоза. Напомним, что, несмотря на декларированное Булгаковым и отягченное многообразными ассоциациями «семантизированное» число 12, в романе названы лишь *девять* членов правления. О семантической отягченности этого числа, его связи с темой земного бесовств, речь шла выше. Двубратский является одним из девяти членов, обнаруживая самой этой принадлежностью к «апостолам» Берлиоза прямую причастность к миру московского сатанизма.

О Двубратском в романе сказано буквально следующее: «Бескудников стукнул пальцем по циферблату, показал его соседу, поэту Двубратскому, сидящему на столе и от тоски болтающему ногами, обутыми в желтые туфли на резиновом ходу. — Однако, — проворчал Двубратский» (5, 58).

Судя по повторяющимся второстепенным характеристикам, поэт Двубратский, фигурирующий в окончательном тексте, в ранних редакциях изображен под другим именем — Александра Ивановича Житомирского. Оба персонажа — Двубратский и Житомирский — поэты, оба молоды, для обоих характерно словечко «однако» («Однако вождь-то наш запаздывает», — вольно пошутил поэт с жестоким лицом — Житомирский», сказано о нем в «Великом канцлере» — Булгаков 1992: 47; в окончательном варианте сохранена только реплика «однако»). В вариантах романа маркирована одна и та же деталь — туфли: у Житомирского — белые, у Двубратского — желтые («желтые туфли на толстенной каучуковой подошве» — Булгаков 1993: 44). Окончательно объединяют обоих поэтов манера поведения и стиль одежды. Так, если в «Великом канцлере» «поэт» Житомирский фигурирует «в солдатской куртке и френчных брюках» и «вольно шутит» по поводу вождя, то в другой рукописной редакции поэт предстает как «человек во френче и френчных брюках», рассказывающий анекдот «несколько вольного содержания» о Радеке: «Приходит Карл Радек в кабинет к...» (Булгаков 1992: 470). Не менее важно и следование принципу сохранения в обоих случаях окончания фамилии на -ский и инициалов.

Совпадение имени и инициалов персонажа и предполагаемого прототипа, а также совпадение окончаний их фамилий и характер отсылок позволяют подтвердить предположение, что за фигурой *Александра Ивановича Житомирского/Двубратского* скрывается *Александр Ильич Безыменский* (1898 — 1973). Это предположение вы-

сказывалось и раньше без должной аргументации, причем исследователи не усмотрели связи между Житомирским и Двубратским, в результате Б. Соколов назвал Безыменского прототипом Житомирского, а Л. Яновская Двубратского (Соколов 1989: 492, Булгаков 1989: 739). Нам интересно (кроме выше названных «совпадений») проследить иные «связи» прототипа и персонажа прежде всего с точки зрения «техники» отсылок и игры явно и утаенного.

Безыменский был небезызвестной фигурой в литературном мире. Выдвиженец первого комсомольского поколения, он был одним из основателей «Вестника Интернационала» (1918), активным функционером Всероссийской Ассоциации Пролетарских писателей (ВАПП), участником литературной группы «Молодая гвардия» и группы «Октябрь», возникшей в декабре 1922 г. под лозунгом «проведения коммунистической линии в литературе», а соответственно и участником издаваемых этими группами журналов «На литературном посту» и «На посту», автором знаменитой песни «Молодая Гвардия», поэмы «Комсомолия» (1924) и целого ряда произведений, отвечавших партийной идеологии, членом правления МАПП, существовавшей с марта 1923 г., вместе с Л. Авербахом — членом редколлегии журнала «Октябрь».

Безыменский имел репутацию одного из крайних напостовцев. Установки последних вызвали противодействие в писательской среде, требовавшей более тактичного отношения к попутчикам. Резолюция ЦК от 18 июня 1925 г. «О политике партии в области художественной литературы», как известно, высказалась за «свободное соревнование различных группировок». На почве отношения к этой резолюции произошел раскол в руководстве ВАПП. Безыменский примкнул к радикальному левому меньшинству. I Всесоюзный съезд пролетарских писателей осуществил перестройку организации, все подразделения которой были распущены в 1932 г. Безыменский — член правления СП СССР в 1934 г., был близко связан с гонителями Булгакова Авербахом и Вардиным, приятелем Д. Бедного, А. Жарова и М. Светлова, и сам был неизменным участником травли Булгакова, занесенным в «списки врагов» писателя, сохранившиеся благодаря Е. С. Булгаковой.

Подход Безыменского к литературе был продиктован его позицией, стремлением проводить коммунистическую линию в литературе и бороться за создание «классовой культуры». Вполне закономерно, что Булгаков с его творческими установками и всей грамматикой своего поведения и даже внешнего облика оказался для него символом враждебного стана. К «врагам» Безыменский был беспощаден, в полемике груб и намеренно оскорбителен. Следы внимания Булгакова к судьбе враждебно настроенного Безыменского в последний раз мы находим в дневнике Е. С. Булгаковой, в записи от 27 июня 1937 г. (Дневник 1990: 156–157). По-видимому, эта запись — отголосок одной из страниц большого террора против литературы, разыгравшегося в 1937 г., когда даже такие клеветы

идеологии, как Безыменский, при всей своей преданности «идее», попали в число обвиняемых в троцкистских привязанностях. Его «дело» было рассмотрено на собрании Союза писателей, а 10 августа газеты сообщили об исключении Безыменского из партии (Флейшман 1990: 114–115).

Задолго до этого, 14 октября 1926 г., было опубликовано «Открытое письмо Московскому художественному академическому театру (МХАТ I)» (Безыменский 1926), послужившее началом серьезной травли Булгакова со стороны Безыменского. Потрясение, испытанное от чтения этого злобного выступления, прозвучавшего как прямое политическое обвинение, было так велико, что даже четыре года спустя Булгаков цитировал отрывки из него в Письме Правительству СССР (1930), в частности, тот фрагмент, в котором Безыменский, считавшийся в высших партийных кругах «своим, октябрьским» (Троцкий), называл его «новобуржуазным отродьем, брызжущим отравленной, но бессильной слюной на рабочий класс и его идеалы» (Дневник 1990: 348). Донос комсомольского поэта был подхвачен врагами. Позже, в 1932 г. Вс. Вишневский, злостный хулиган Булгакова, злонамеренно связал «Дни Турбиных» с «делом Рамзина» (5, 703). Несомненно, именно агрессивность выступлений Безыменского (отнюдь не только в адрес Булгакова) сказалась на характере изображения Житомирского: в ранних редакциях Булгаков настойчиво превращает его в памятник «безвременно погибшему» поэту, располагая его напротив Дома Грибоедова. При этом всякий раз причины смерти «поэта» имеют саркастический оттенок — «отравился в 1933 году осетриной» (ср. «чеховские» коннотации романа, связанные с мотивом «осетрины») или — «разбился» над Ростовом, летя на отдых в Кисловодск: «Сад молчал, и молчал гипсовый поэт Александр Иванович Житомирский — в позапрошлом году полетевший в Кисловодск на аэроплане и разбившийся над Ростовым» (Булгаков 1992: 521). Кисловодск с его курортами у Булгакова — знак привилегий членов Массолита (о Курловске тоскливо возмечтал попавший в переделку на Патриарших прудах Берлиоз). Отношение к прототипу отразилось и на пародийном характере описания самого памятника: долженствующий служить вечной памяти, он сделан из заведомо хрупкого материала и подчеркнуто антиэстетичен.

Не исключено, что описывая гипсовый памятник Житомирскому, а не мраморный, бронзовый или медный (ср. также пушкинский образ «нерукотворного памятника» и «народной тропы» к нему), а именно подчеркнуто недолговечный, аналогичный первым после-революционным «временным» памятникам поэтам, покрывшийся за три года «зелеными пятнами», Булгаков воспользовался фрагментом из поэмы Безыменского «Городок». В ней надгробье обывателя, недоброжелательно относившегося к большевикам, уподоблялось «надмогильной жабе», покрытой пятнами сырости: «А памятники так похожи! / Пятно поставишь на одном, / А мнится, что одно и

то же / На всех оттиснулось пятно» (Безыменский 1934: 64). Ср. описание памятника Житомирскому в одном из вариантов МиМ: «Пыльная пудренная зелень сада молчала, и молчал гипсовый поэт Александр Иванович Житомирский, во весь рост стоящий под ветвями с книгой в одной руке и обломком меча в другой. За три года (действие отнесено к 1943 г. — С. К.) поэт покрылся зелеными пятнами и от меча осталась лишь рукоять» (Булгаков 1992: 247).

«Гипсовый» памятник, изображавший Житомирского с книгой в одной руке и «рукоятью» меча в другой, с одной стороны, противопоставлял его «чугунному» (вечному) памятнику Пушкина, а с другой, вновь косвенно указывал на Безыменского, изблюбленным мотивом выступлений которого был разящий меч. Задача поэта-публициста, каковым Безыменский себя почитал, состояла в превознесении «строительного Молота» и «острого Меча», «поражающего людские недостатки и пороки», среди которых отнюдь не последнюю роль играла классовая принадлежность. Слово «меч» даже в более позднее время, в 60-е гг., писалось с большой буквы и неизменно выделялось Безыменским (ср. название его поздней книги «Молот и Меч» — 1962). Вместе с тем для Булгакова это клише эпохи — еще и оружие из арсенала Швондера (ср. в его статье-доносе о профессоре Преображенском, «занимающем 7 комнат», словосочетание «блестательный меч правосудия» — II, 167).

Вообще пафос боя, борьбы, «священной войны» с классовым врагом, сосредоточенность на политической злобе дня определяли стилистику целого направления в современной Безыменскому поэзии и в мирные дни (ср. хотя бы желание Маяковского, чтобы в «армии искусств» «к штыку приравняли перо», строки — «стальной оратор, дремлющий в кобуре», и пр.). Безыменский был его видным представителем и даже считался разрушителем «канона психологического жанра», создателем «линии боевой публицистики» в молодой пролетарской поэзии (Селивановский 1936: 369). Тема борьбы проникла даже в юбилейное стихотворение, посвященное Пушкину и прочтенное на торжественном собрании в Большом Театре 10 февраля 1937 г.: «С тобой, / покорившим всецельное время, / Сегодня с трибуны борьбы говорит / Младое, / тебе неизвестное, племя». Последнее, уловленное Булгаковым обстоятельство, вероятнее всего, и продиктовало тип памятника воинствующему рапповскому адепту.

Не менее важно, что памятник Житомирскому, имеющий все признаки «тленности», имеет альтернативный вариант в романе — памятник Пушкину, высшему авторитету отечественной поэзии, отсутствующий в ранних вариантах. Любопытна и «география» их расположения: оба находятся на одном бульваре, но один — напротив Дома Грибоедова (где находились МАПП, РАПП, ВАПП, и пр. организации), тоже «бренного», горящего в финале романа, другой — у Страстного монастыря.

Фамилия Житомирский, упоминаемая в ранних редакциях, была особенно прозрачна, так как указывала на место рождения Безы-

менского — г. Житомир. Уместно напомнить, что для критики 1920—1930-х гг. был характерен острый интерес к происхождению и месту рождения того или иного писателя, постоянно сообщались сведения типа «николаевский поэт Яков Городской», «донбассовский поэт Павел Беспощадный», «иванововознесенец С. Огурцов» и т.д. (Селивановский 1936: 367). В том, что место рождения популярного поэта и одного из руководителей РАППа было на слуху современников, нет ничего удивительного. Знаменательно, что именно эту, столь узнаваемую деталь биографии Безыменского, отраженную в фамилии персонажа, Булгаков в последующих редакциях опустил. Точно так же впоследствии были сняты и указания на военный френч, отсылающий к предыдущей деятельности Безыменского, который в 1916 г. вступил в партию большевиков, а в 1917 г. «получил назначение на пост военного комиссара станции Старый Петергоф /.../ был разведчиком штаба войск, действовавших против полков Керенского и Краснова» (Русские 1968: 184).

Отказ от прозрачно отсылающих к прототипу деталей как черту творческого метода Булгакова исследователи уже отмечали (Булгаков 1989: 739). По всей вероятности, именно следование этому принципу и послужило причиной смены фамилии Житомирский на более «нейтральную» — Двубратский. Однако в более имплицитной форме этимология и этой фамилии в приложении к Безыменскому хорошо прослеживается. В уже упоминавшемся «Открытом письме» МХАТу Безыменский муссировал тему некоего «братства», оскорбленного постановкой «Дней Турбиных»: «Вы, Художественный Театр», извращением исторической, художественной, человеческой истины от лица классовой правды Турбиных дали пощечину памяти моего брата...» Завершая свою мысль, Безыменский подчеркнул, что МХАТ своей постановкой «Дней Турбиных» дал пощечину не только ему, «поэту и рядовому коммунисту», но и «тысячам наших растерзанных братьев» (Безыменский 1926, выделено нами. — С. К.).

Упоминание несчастного, замученного белогвардейцами брата (Бенедикт Безыменский был убит в Киеве в 1918 г., существует версия о его гибели в Крыму — Смелянский 1989: 131) в очень знаменательном сочетании — с именем Булгакова — мы находим и в известной сатирической пьесе Безыменского «Выстрел» (1930), где один из персонажей рассказывает следующее: «И еще я помню брата... / Черноусый офицер, / Лютой злобою объятый, / Истязал его, ребята, / Как садист, как изувер» (Безыменский 1989: 322). Из дальнейшего повествования выясняется, что классовым врагом и «изувером», мучителем брата является... «сукин сын», полковник Алексей Турбин, т.е. персонаж «Дней Турбиных», олицетворение «белогвардейщины» отнюдь не только для Безыменского (О. Литовский называл пьесу «Вишневым садом» «белого движения» и противопоставлял ее «Выстрелу», «настоящей песне пролетарской ненависти к врагам» — Усачев 1929: 58). Любопытно, что «черноусый

офицер» — прямая отсылка не к булгаковскому тексту, а к сценическому облику Турбина—Н. Хмелева во мхатовской постановке, столь впечатлившему Сталина («Хорошо играет Алексея. Мне даже снятся ваши усики, забыть не могу» — Лакшин 1989: 255). Для критики «черные усики» стали едва ли не эмблемой белогвардейца (ср. воспоминания Ф. Михальского о том, как критик В. Блюм кричал: «Как же можно допускать, чтобы я, смотря на этого офицера с черными усиками, вдруг находил в себе какие-то отзвуки симпатии к нему...» — Воспоминания 1988: 255). Характерно, что именно названный эпизод «Выстрела» был отмечен журналом «Печать и революция» «как исключительно хорошо задуманный и глубоко значительный» (Усачев 1929: 68).

Образ брата назойливо звучит в поэзии Безыменского, широко пропагандировавшейся в 1920—1930-е гг. (тираж произведений достигал 3,5 млн. экземпляров), и, в частности, в его знаменитом «Партбилете»: «Помню, как много доставил ей (маме. — С. К.) мук я / В дребнях мальчишеских лет. / Помню, как с братом из детского лука / Расстреливал царский портрет...» (Безыменский 1989: 51—53). Несколько навязчивая тема брата и послужила, видимо, поводом для обыгрывания Булгаковым фамилии поэта, «брата во литературе».

Принадлежность Двубратского к преуспевающим писателям подчеркнута в вариантах романа не только отдыхом в Кисловодске, тем, что квартира его находится в том же доме «с шикарным подъездом» и швейцаром в «фуражке с золотым галуном», что и квартира Бескудникова, Латунского и других членов правления Массолита, но и характеристикой Двубратского, приведенной в одном из вариантов 6-й редакции: «У него есть машина... Он ловок, нагл, беспринципен. Он удачлив!» (ср. редакцию 1937 г.: ф. 562, к. 7, ед. 7, л. 86). Машина Безыменского, кстати, упоминается в известном эпизоде из «Дневника Елены Булгаковой», где рассказывается, как даже в крайней ситуации, когда Булгакову стало плохо на улице, Елена Сергеевна не захотела воспользоваться помощью недруга, стоявшего невдалеке рядом со своим автомобилем (Дневник 1990: 314).

Аналогичная характеристика Двубратского в машинописной редакции 1938 г., вложенная в уста завистливого Рюхина, приводится и в комментарии Л. Яновской к киевскому изданию сочинений писателя: «Двубратский? Да, стихи его еще хуже. Вся Москва знает, что он пишет черт знает что. Но ему почему-то везет! У него есть собственная машина! Как он ухитрился достать ее? Он ловок, нагл, удачлив!» (Булгаков 1989: 738). Можно было бы просто потешаться над стихами типа «Отец у Ленина — машины, / А мать у Ленина — поля» (Безыменский 1928: 10), если бы их автор был просто нелеп, однако он был агрессивен и беспощаден по отношению к «классовому врагу», в стан которого попадали Булгаков, «ахматовки, и пильнячки». Травля Пильняка, Замятина, Булгакова в 1929 г. тоже не обошлась без пламенного комсомольца, опубликовавшего свои

«Злые эпиграммы», а в сущности доносы, послужившие прологом к ее кульминации.

По интересному наблюдению Л. Яновской, в 1939 г. в черновиках появился новый акцент мотива «удачи» «первого попавшегося проныры и плута», Двубратского, готового отдать «дачу и машину» за то, чтобы стоять, подобно Пушкину, в виде памятника «под дождем, под снегом» (Булгаков 1989: 738–739). По-видимому, мотив некой вселенской справедливости, который начинает доминировать в общей концепции романа, привносит этот новый оттенок мотива «удачливости» поэта в последнем варианте романа, коррелируя в нем и шире — в творчестве Булгакова — с темой ложного и истинного бессмертия.

Интересно, что и другие современники отмечали в Безыменском те же качества, что и Булгаков, и среди прочего — способность использовать любую возможность для самовозвышения. Так, отклик на смерть поэта, стихотворение «Разговор с Маяковским», начинается с самовозвеличения автора: «Владимир Владимирович! / Я в Ленинграде, / С «Красным Путиловцем» / Бью прорыв. // Лозунгом, песней, стихами и радио / Я бесподобно жив...» (Безыменский 1989: 154). Ю. Слезкин в своих «Записках писателя», намекая на юбилейную «пушкинскую» речь и стихотворение Безыменского, с горечью констатирует, что «безграмотный» Безыменский «венчается лаврами» и «в дни памяти Пушкина» (РО РГБ, ф. 801, к. 1, ед. 5, л. 62).

Фамилия «Двубратский» могла привлечь Булгакова и тем, что содержала дополнительные смысловые оттенки по аналогии с группой слов типа «двуликий», «двурушник», «двусмысленный» (ср. булгаковскую характеристику — «беспринципен»). «Реальная» безликая фамилия — Безыменский кстати, дала возможность исследователю считать ее носителя антиподом блоковского «человека-артиста», «существом без имени», знаком «новой породы» людей послереволюционной эпохи (Якобсон 1992: 185). В сознании современников Безыменский запечатлелся, видимо, и как персонаж анекдотов на литературные темы. Ср. записанный Хармсом после писательского съезда анекдот: «Как известно, у Безыменского очень тупое рыло. Вот однажды Безыменский стукнулся своим рылом о табурет. После этого рыло поэта Безыменского пришло в полную негодность» (Дневниковые 1991: 579).

Таким образом, в общем виде механизм работы писателя над превращением реального исторического лица в персонаж романа строится как отказ от более прозрачных характеристик, присущих начальным стадиям работы, и как тщательная зашифровка отсылок в окончательной редакции. Однако прототип, как в данном случае, все-таки узнаваем, и образ является собирательным лишь в той мере, в какой он отражает целый пласт современной Булгакову литературы. Не случайно, конечно, в облике Житомирского-Двубратского сквозят черты еще одного современника Булгакова — Маяковского с его приравниванием строки «патрону», статьи

«обойме». К Маяковскому вполне применима и характеристика «поэт с жестоким лицом». Недаром Безыменский ощущался и как бледная копия Маяковского, «морковный кофе», по выражению последнего. Легко обнаруживающая себя подражательность Маяковскому вызвала волну нападок на Безыменского даже со стороны единомышленников-рапповцев, побудившую его искать защиты у самого Хозяина, подтвердившего «революционный» характер «пролетарского искусства» своего приспешника. Ср. и эпиграмму Маяковского на Безыменского, не опубликованную при его жизни, но написанную в связи с постановкой «Выстрела» в 1929 г.: Маяковский обыграл в ней и неуместное сравнение «комедии» Безыменского со знаменитым грибоедовской комедией, заключив эпиграмму саркастическим: «Трехчасовой / унылый «Выстрел» / конец несчастного убыстрил» (Маяковский 1958: 168).

Сейчас при сопоставлении их творчества это сходство особенно разительно. Неудивительно и раздражение Маяковского, вызванное «дублирующим» творчеством бездарного «бородатого комсомольца» и его поведением. Ср. и эпиграмму «Безыменскому», написанную, по свидетельству Л. Брик, в январе 1930 г.: «Уберите от меня / этого / бородатого комсомольца! — / Десять лет / в хвосте семени, / он / на меня / или неистово молится, / или / неистово / плюет на меня» (Маяковский 1958: 169).

Образы Двубратского (Безыменского) и Рюхина (за которым иногда видят Маяковского) у Булгакова действительно соположены (см. Гаспаров 1988: 101–102). Оба молодые, оба — известные поэты и оба завидуют славе Пушкина. Не только Двубратский отдал бы «все» за бессмертие Пушкина, но и Рюхин, которого «удачливость» Пушкина ввергает в недоумение: «...в него стреляли удачно. Ему раздробили бедро, и он умер, стаяя. И все ему пошло на пользу /.../ Многие бы согласились помучиться сутки /.../ чтобы потом стоять вот здесь» (в виде знаменитого памятника на Тверской. — С. К.), «Повезло, повезло! /.../ стрелял, стрелял в него этот белогвардеец и раздробил бедро и обеспечил бессмертие...» (Булгаков 1989: 738–739, 401). Б. Гаспаров справедливо связал размышления Рюхина со строками Маяковского «Сукин сын Дантес! / Великосветский шкода! / Мы б его спросили: — А ваши кто / родители? / Чем вы занимались до / 17-го года? — / Только этого Дантеса бы / и видели» (Гаспаров 1988: 102). Ср., кстати, характеристику «сукин сын», приложенную Маяковским к Дантесу, Безыменским — к Алексею Турбину. Но, вероятно, здесь сквозит и стихия анекдотов о Пушкине, порожденных ажиотажем 100-летнего юбилея со дня гибели поэта. В ряде этих анекдотов обыгрывалась аналогичная тема: «Ворошиловский стрелок стоит перед памятником Пушкину: — Какая несправедливость: попал Дантес, а памятник — Пушкину!» или «Товарищ Дантес? Товарищ Пушкин уже вышел!» (История 1992: 47, 43).

Свою реплику Рюхин произносит, стоя на грузовике «во весь рост» (ср. «Во весь голос!»), вытянув руку в сторону «чугунного

памятника» (здесь, без сомнения, есть отсылка к пушкинскому «безумцу» Евгению, коррелирующая с «неврастенией» Рюхина, и ироническая отсылка к «ужо тебе!» пушкинского «Медного всадника» — Гаспаров 1994: 59). Маяковский и Безыменский дополнены до триумвирата Александром Жаровым, имплицитно присутствующим в тексте в виде узнаваемого слова «взвейтесь» из песни «Взвейтесь кострами, синие ночи...», которую пело не одно поколение пионеров (см.: Мягков 1993: 134 – 135).

2. О писательнице с псевдонимом «Штурман Жорж»

Вероятность обнаружения неизвестных еще прототипов литераторов Массолита достаточно высока даже в том случае, если о них говорится всего несколько слов. Однако при установлении прототипа необходимо учитывать всю «периферию» романа и иметь достаточное количество аргументов в пользу выдвигаемой гипотезы. В свое время было высказано предположение (Б. Мягков, В. Лосев), что прототипом Непременовой является С. А. Апраксина-Лавринайтис, писавшая под псевдонимом Сергей Мятёжный. Мужской псевдоним и упоминание Лавринайтис в дневнике жены писателя, вероятно, и послужили основанием для соотнесения персонажа романа и реального лица. Действительно, из записи «Дневника Елены Булгаковой» за 1939 год, мы узнаем, что С. Апраксина-Лавринайтис звонила Булгакову в надежде передать ему свое либретто, но, ссылаясь на знакомство с ним, ошибочно назвала отчество писателя. В жизни Булгакова С. Апраксина-Лавринайтис появилась за несколько месяцев до его смерти, когда МиМ близился к завершению и соответствующий персонаж существовал в нем уже почти десятилетие. Сама С. Апраксина-Лавринайтис и по сию пору известна настолько мало, что ее имени нет ни в литературных энциклопедиях, ни в большинстве справочников (без дат рождения и смерти ее упоминает «Словарь псевдонимов» И. Масанова). В этом смысле неясной становится мотивация введения Непременовой в члены правления Массолита, что само по себе указывает на ее известность и статус. Нам представляется, что можно предложить более достоверного «кандидата» в качестве прототипа этого персонажа. Остроумная догадка М. Безродного о том, что писательница, «сочиняющая батальные рассказы под псевдонимом «Штурман Жорж», происходит /.../ от Ольги Форш с ее «Сумасшедшим кораблем» (Безродный 1996: 80), может быть подтверждена целым рядом аргументов.

«Морской» псевдоним (в раннем варианте «Жорж-Матрос» — Булгаков 1992: 521, ср. еще один и «мужской», и «водный» псевдоним Форш — «Б. А. Терек» и то, что Горький называл ее «Жорж Санд») и «морская» тематика творчества — «внешняя» отсылка к автору книги о литературном доме — «сумасшедшем корабле». Ва-

рианты содержат и другие дополнительные «улики», ведущие к известной советской писательнице. В ранних эскизах героиня имела разные имена (Непременова Секлетей Гиацинтовна / Доротея Савишна / Настасья Лукинишна) и называлась то поэтессой, то «драматургессой», автором пьесы «Австралия горит» (ср. пьесу Форш с «морским» названием «Причальная мачта»). В вариантах подчеркивалось, что героиня «богате́йшая купеческая внучка» («купеческая дочь»), а в окончательном тексте появился новый нюанс — «московская купеческая сирота» (5, 59), что соответствует биографии Форш. Дочь генерала, она рано потеряла родителей и провела школьные годы в московском Николаевском сиротском институте. О ее раннем сиротстве знали многие, впоследствии оно подчеркивалось и большинством мемуаристов.

Другая значимая деталь — возраст героини («лет шестидесяти», «66 лет» — Булгаков 1992: 47) вполне коррелирует с годом рождения Форш — 1873 и с тем, что многим уже в 20-е гг. она казалась человеком «преклонного возраста», в литературных кругах ее называли «Старик Форш», считали «старейшиной» Серапионов, мемуаристы упоминают старинные фасоны ее одежды, поношенные юбки ее гардероба, делавшие ее человеком иного поколения (ср. ее «шелковую кофту старинного фасона» у Булгакова). Возрастное различие подчеркнуто в романе и тем, что даже маститый Берлиоз для нее «хлопец» (ср., кстати, это слово и украинско-армянское происхождение Форш).

Неизменная акцентировка «густого голоса», «густого баритона», «контральто» героини в той же мере отвечает многочисленным воспоминаниям, фиксирующим «чрезвычайно низкий», «гудящий» голос, «женский басок» О. Форш («Форш 1974: 85, 95, 123), что и «гигантские размеры», «габариты» героини булгаковского романа («грузность», «царственная массивность» Форш в 30-е гг. — предмет постоянных упоминаний современников). Обладательница «контральто» описана в окончательном тексте как опытная интриганка, ловко провоцирующая конфликты, «подзуживающая» присутствующих (5, 59). В вариантах романа она — автор сплетни о самоубийстве Берлиоза («/.../ неудачная любовь. Акушерка Кандаки. Аборт. Самоубийство (автор — Боцман Жорж)» — Булгаков 1992: 50). Ср. характеристику Форш как «старушки ерной и не стоящей» (так! — С. К.) и указание на «литературные сплетни» салона «шумливой патронессы» в дневниках Ю. Слезкина (РО ГБЛ, ф. 801, к. 1, ед. 7, 72–72 об.), а также ходившие в литературных кругах анекдоты о маститой писательнице и ее взаимоотношениях с различными писателями (Хармс 1994: 65).

На первом съезде писателей Форш была делегатом от Ленинграда с правом совещательного голоса, приятельница С. Михалкова, она подолгу жила в Москве, часто гостила на дачах в Переделкино (в вариантах романа упоминалось, что ей «хорошо работалось» «весной, на природе, за городом», ср. и увещевания ею же самой спровоци-

рованных и раздраженных членов правления: «Не надо, товарищи, завидовать. Дач всего двадцать две /.../ а нас в Массолите три тысячи» /.../ Естественно, что дачи получили наиболее талантливые из нас» — 5, 59). По-видимому, именно Непременова провожает в последний путь Берлиоза. В похоронной процессии Маргарита обратила внимание на вид «странно растерянной» «гражданки, стоящей в левом заднем углу автодрог: «Толстые щеки этой гражданки как будто изнутри распирало еще больше какой-то пикантной тайной, в заплывших глазках играли двусмысленные огоньки» (5, 216). Как член правления Массолита Непременова вполне могла быть в числе четверых человек, стоящих по углам гроба бывшего председателя (ср. О. Форш, шедшую за гробом Маяковского в 1930 г. рядом с Павленко и А. Толстым и запомнившуюся многим).

3. «Зубы платиновые, воротнички крахмальные»

Более сложный случай представляют собой образы, построенные по принципу синтезирования «сколков» черт, присущих нескольким лицам сразу, в некий единый образ. «Коллажный» принцип моделирования теснейшим образом связан с общими принципами конструирования текста, с концептуальным и эстетическим плюрализмом Булгакова (Белобровцева, Кульбис 1996) и использованием им двойного кодирования как минимальной формы «многоязычия» текста. Особая природа произведения, сделавшая возможным то, что различные исследовательские версии и гипотезы, несмотря на их взаимоисключающий характер, оказываются правомерными и находят многочисленные подтверждения в тексте, в полной мере проявляется и в аспекте выстраивания прототипических образов. Заданная автором изначально и, по всей вероятности, вполне сознательно многоадресность романа, коррелирующая со стремлением ответить всевозможным ожиданиям, диктует и сложную игру имплицитного и эксплицитного в обрисовке персонажей с прототипической сущностью. Само стремление слить воедино различные установки и ответить запросам не только элитарной читательской публики, но и многоликого нового читателя заставляет Булгакова прибегать к использованию чрезвычайно широкого арсенала средств. Поэтому не вызывает удивления, что «низовые» виды искусства (цирк, народный театр, эстрада, клоунада и т.п.) органично сопряжены у Булгакова с многочисленными историко-культурными кодами, недоступными «профанному» сознанию, с трансформацией евангельских и созданием авторских мифов, философской подоплекой ряда сцен, особой картиной мироздания, соотношенной с философским наследием «серебряного века», и т.д. При этом в рамках любого используемого писателем в МиМ историко-культурного кода наблюдается двойственность авторской интенции, происходит игра эксплицитного и имплицитного, рассчитанная на разные уровни прочтения. В результате

возникает система с принципиальным «равноправием» любых используемых элементов, приемов, кодов (за счет чего отчасти и реализуется многоадресность произведения). В этом смысле т.н. булгаковская «эkleктика» не является эkleктикой как таковой: использованная как прием, она становится принципом организации текста, обнаруживая жесткое конструирование нужного автору «смысла».

Сказанное легко проследить на примере образа Воланда, выстроенного на пересечении высокого и низкого начал, элементов общепонятных и закодированных, пародийных и романтических, актуализирующих традиции литературы и искусства, с одной стороны, и злободневные социальные и политические реалии, с другой.

Как известно, Е. С. Булгакова довольно болезненно реагировала на поиск прототипов Воланда и утверждала, что этот образ романа таковых не имеет. Вместе с тем характерные для булгаковского творчества биографизм и точность в деталях, позволившие воссоздать прототип едва ли не каждого, даже третьестепенного персонажа в других произведениях писателя (сказанное особенно касается «Белой гвардии» и «Театрального романа»), провоцировали поиски возможного прототипа Воланда и в первую очередь именно его, тем более что прототипы других главных героев романа угадывались достаточно легко.

По свидетельству С. Ермолинского, Булгаков тоже утверждал, что «у Воланда никаких прототипов нет», добавляя: «Очень прошу тебя, имей это в виду» (Ермолинский 1990: 52). Двусмысленность этого «заклинания» однако подчеркнута тем, что первоначально, «описывая Воланда, Булгаков — не вскользь, а подчеркнуто — сообщал, что на ноге его необыкновенного иностранца были сросшиеся пальцы». Не менее выразительны и последующие слова: «Думаешь, не найдется человека с копытом?» (Ермолинский 1990: 52). Опасно-игровой характер ситуации обнаруживается на фоне упоминаемых здесь же «шепотков» середины 1920-х гг. о шестипалом Сталине, о сталинском «копыте дьявола» (ср. одиозное, по мнению современников, звучание строк Мандельштама: «Я с дымящей лучиной вхожу / К шестипалой неправде в избу»; ср.осмысление причины запрета пьесы «Батум» Ф. Михальским — упоминание «родинки» героя, молодого Сталина). Еще интереснее в этом плане двойственность дальнейших действий Булгакова, имевшего все основания опасаться прямых ассоциаций со Сталиным. Он отказывается от названий романа «Консультант с копытом», «Инженер с копытом», «Копыто иностранца». Более того, по свидетельству мемуариста, «страницы, где упоминались сращенные пальцы, были тщательнейше выдраны даже из тетрадей, сохранивших отрывки первых вариантов будущего «Мастера»» (Ермолинский 1990: 52–53). Затем был отброшен даже такой традиционный атрибут Дьявола, как хромота, а потом и само копыто: Воланду было оставлено только больное колено и указание (тоже небезопасное) на то, что он «иностранец».

Вместе с тем параллельно была введена характерная для Булгакова «игра на опровержение»: в сцене бала писатель ввел цитату из речи Сталина — «факт — упрямая /.../ вещь» (5, 265). Именно ее «стилистика» и лексическое наполнение стали для исследователей сигналом к включению «кремлевского горца» в число прототипов Воланда (ср. Каганская, Бар-Селла 1984: 27–28, Вулис 1990: 111).

Однако эта ассоциация, вводя в роман комплекс проблем, связанных с личностью Сталина, дает лишь один из возможных и правомерных прототипов персонажа. На деле же образ Воланда имеет полигенетичный характер и возводится писателем как к реальным историческим лицам, так и различным культурным источникам. В этом смысле генезис образа дьявола в МиМ восходит по меньшей мере к трем видам искусств — изобразительному искусству и музыке (внешний облик булгаковского Князя Тьмы возводили одновременно к скульптуре Антокольского, знаменитому шляпчинскому оперному Мефистофелю, и литературе: эпитафия отсылал к «Фаусту», важнейшему литературному источнику романа. Литературным предшественником Воланда называли также черта из «Братьев Карамазовых» — Lowe 1911, Мандро из «Московского чудака» А. Белого и Калиостро из стихотворения К. Павловой «Разговор в Трианоне» — Соколов 1989: 495–496).

К этому списку прототипов добавляли современников Булгакова — Р. Штейнера, доктора Папюса (Золотонос 1993), Мейерхольда (Каганская, Баар-Селла 1984) и даже американского посла в России У. Буллита (Эткинд 1993) и Ленина (Барков 1994). По-видимому, правы в той или иной степени все исследователи, поскольку Булгаков создавал игровой образ-коллаж, с удовольствием используя те или иные черты разных своих современников. Такой способ создания «объемного» прототипического образа, обнажая совершенно новые особенности поэтики, делает возможным обнаружение новых прототипов в полигенетическом облике героя.

Ориентация Булгакова на коллажный принцип создания образа Воланда позволяет предположить, что в поисках нужных ему черт он не миновал и писательский круг. «Тяжкий, мрачный» бас иностранного «профессора», его высокий рост, золотые и платиновые коронки — таковы внешние значимые приметы облика того, в ком Булгаков мог усмотреть если не самого дьявола, то, во всяком случае, человека, играющего в дьявольские игры, тем более что в народных преданиях именно высокий рост и громкий голос были неизменными признаками дьявола. Обладателем перечисленных выше примет был знаменитый поэт, с которым Булгаков был лично знаком, В. Маяковский. Его высокий рост и громовой голос, от звука которого останавливались извозчики на московских площадях, упоминаются едва ли не во всех мемуарах современников. В одном из вариантов романа Иван Бездомный давал откровенно ориентированные на облик поэта приметы «иностранца» «ужасного роста» — «зубы платиновые, воротнички крахмальные» (Булгаков 1990: 55).

Окончательный текст сохранял «платиновые» и «золотые коронки» как примету «профессора» (ср. «позолоченный рот, — портретную черту Маяковского, постоянный мотив эпиграмм на него» — Петровский 1987: 33). Известная любовь Маяковского к заграничной одежде и особенно его «слабость» — добротная заграничная обувь — вполне коррелируют с «дорогим серым костюм» и «заграничными туфлями» булгаковского Сатаны в первой сцене романа.

И современники, и исследователи не обошли вниманием пристальный интерес Булгакова к Маяковскому, оборванный только смертью писателя (ср. позднюю, почти предсмертную запись, сделанную в ноябре — феврале 1939/1940 г.: «Маяковского прочесть, как следует» — ф. 562, к. 17, ед. 17, л. 16 об.)

Воспоминаний о встречах Булгакова и Маяковского почти не сохранилось. Л. Белозерская-Булгакова оставила в мемуарах строки, описывающие бильярдные поединки мужа со знаменитым поэтом и бросившееся в глаза различие в стиле их игры, за которым стояло и различие психологических типов (Белозерская 1990: 150—151), а В. Катаев в «Траве забвения» воспроизвел эпизод, когда Булгаков попросил поэта подобрать ему профессорскую фамилию для сатирической повести и Маяковский, не задумываясь, предложил — «Тимерзязев» (Катаев 1984: 413). Не воспользовавшись «профессорской» фамилией Маяковского, своего профессора Булгаков назвал Персиковым, однако в той же повести «Роковые яйца», возможно, независимо от приведенного выше случая, обыграл прием перестановки букв в известных фамилиях, назвав поэтов-сатириков «Ардо и Аргуев» (II, 76) вместо Арго и Адуева.

В подтверждение возможной ассоциации, связывавшей Маяковского в булгаковском сознании с дьяволом, с нечистой силой, можно привести также любопытный контекст, в котором его имя встречается в «Записках на манжетах»: главка «Московская бездна. Дювлам». Загадочное «дювлам» — «двенадцатилетний юбилей Владимира Маяковского» — и порождает у рассказчика перифраз известной поговорки «Не так страшен черт, как его малютки»: «Ан Москва не так страшна, как ее малютки» (1, 421). Сюда же подключается аллюзия на «Мелкого беса», т.е. «чертового малютку». Пассаж о трамваях, автомобилях, автобусах, телефонах и прочей «аппаратуре», к которой брезгливо относится Воланд и которая, по его мнению, никак не отражается на человеке, Маяковский произнес бы с прямо противоположной интонацией. И произносил: «Город сам становится стихией, в недрах которой рождается новый, городской человек. Телефоны, аэропланы, экспрессы, лифты, ротационные машины, тротуары /.../ вот элементы красоты в новой городской природе» (Катанян 1956: 50), но здесь важна сама маркированность темы технических достижений.

Основу для сопоставления Маяковского с Воландом создают и иные детали: живописная свита Воланда напоминает футуристическое окружение Маяковского (обглоданная куриная кость, торча-

щая из кармашка пиджака, напоминающая об аналогичных эпатирующих аксессуарах одеяния футуристов, бельмо на глазу Азazelло, вызывающее в памяти стеклянный глаз соратника Маяковского, Давида Бурлюка).

Еще одно любопытное обстоятельство: исследователи не раз отмечали антиномию заглавных букв «двойного вз» (W) у Воланда и «М» Мастера. Булгаков мог не знать, что Маяковский и Лиля Брик обменялись кольцами, периметр которых обрамляли их выгравированные инициалы, причем инициалы поэта были написаны в латинице. Однако те же буквы, поставленные одна на другую и наглядно демонстрирующие их зеркальное соотношение (двойное «в», выписанное в латинице, и «М» под ним) украшали переплет полного собрания сочинений В. Маяковского, изданного в 30-е гг. (последний, дополнительный, том вышел в 1938 г.). Следует отметить еще одну возможную ассоциацию, на которую указал Ф. Балоннов, — в доме М. Волошина в Коктебеле, где Булгаков по приглашению хозяина был в 1925 г., висела круглая люстра, по периметру которой шли буквы М и W, инициалы хозяина. Наконец, сочетание М и W может восприниматься и как инициалы Мейерхольда, тоже называемого среди прототипов Воланда.

В самом восприятии Маяковского как человека, причастного к «черной» силе, к злему началу, не было ничего необычного для людей булгаковского круга. В этом автор МиМ был далеко не одинок, судя по воспоминаниям современника: Ахматова, встречая Маяковского в «Бродячей собаке», «делала под полой мантией крестное знамение и шептала в ужасе: «Аминь, аминь, рассыпья!» (Карпов 1991: 272), да и сам мемуарист весьма образно говорил о поэте как «божке хвостом <...> «от Вельзевула»» (Карпов 1991: 272), так что, изображая в облике Воланда отдельные характерные черты Маяковского, Булгаков вполне мог рассчитывать на понимание современников.

Нанизывание прототипов у Булгакова имеет характерную особенность: намеренно создается образ с многослойной «оптикой». При этом от каждого из прототипов берутся определенные черты, которые могут быть осмыслены как «дьявольские» — от внешности до фиксации восприятия американского посла в рамках советской мифологии как «иностранца», от которого надо держаться подальше, или ощущения самим писателем некой «сатанинской» сути прототипа (ср., например, более позднее определение Мейерхольда как «темного гения») и т.д. В результате создается центростремительный образ, который имеет укоренившуюся традицию в культуре и народном сознании, однако модифицируется писателем с помощью привнесения черт разных прототипов и воссоздается заново, в отличном от традиционного виде. Одновременно этот образ проявляет и центробежный характер, ибо придает определенную дьявольскую окраску всем, чьи черты были использованы писателем при создании образа Воланда.

Прием двойного кодирования при этом присутствует и здесь: на поверхности текста для массового читателя репродуцируется образ дьявола (достаточно тесно связанный со сложившейся в описании этого персонажа традицией), для читателя же «посвященного» открывается в отношении Воланда по меньшей мере второй план — в зависимости от угадываемого прототипа и тем более от полного «набора» прототипов, — углубляющий смысловое и интерпретационное поле романа. При этом возведение тех или иных характеристик к разным источникам, игра с элементами облика различных реальных людей, их контаминация с чертами каких-либо литературных персонажей, исключенность единственного ответа на вопрос о прототипе изоморфны одному из основополагающих принципов построения романа в целом — избеганию одномерности, наращиванию ассоциаций, втягиванию любого элемента в сложные и многослойные отношения с другими элементами текста и подключению широкого разновременного культурного контекста, обеспечивающего множественность толкований.

Глава II. «Советский эзотеризм» в романе М. Булгакова

Творчество Булгакова дает богатый материал для выяснения связей художественного произведения и породивших его эпохи и быта. Несмотря на фантазмагорические свои черты, быт в подпочве своей у Булгакова трагичен и безысходен и все же превращен в творческую игру, на многих страницах легкую и веселую, в которой, однако, не исчезает ни одна из сторон окружавшей писателя реальной жизни.

Московская линия романа, характеризующаясь повышенной соотносительностью с современностью, высокой степенью автобиографичности, обилием реалий 1920—1930-х гг., часто «перепутывающих» два десятилетия или совмещающих их в единый период, неоднократно привлекала внимание исследователей, отмечавших различие в описании ершалаимского и московского миров, неизменно в плане соотношения «высокий» мир Ершалаима — сниженный московский. Дифференцированность описания диктовалась материалом — высокая мистерия древности сменялась суетой «мировой» столицы XX в. Однако Москва у Булгакова не просто великая столица, это фантастическое и фантазмагорическое, несмотря на огромное количество «деталей», свидетельствующих о «реальной» Москве, пространство. Оно отмечено у Булгакова одной существенной приметой — сложившимся собственным «эзотеризмом», выявляющимся при взаимопокрытии и соотношении с другими «тайными» системами.

Художественный анализ, разграничение внешней канвы событий и их скрытой сути убеждает писателя, что новая историческая

ситуация рядом своих механизмов воспроизводит некоторые эпохи прошлого, и важнейшая из них — средневековье. Современность оказывается чем-то поразительно близким по смыслу к бердяевской дефиниции происходящего в России как «нового средневековья». Но средневековья с новой формой диктата — политическим диктатом, утверждением единомыслия и абсолютного подчинения власти. Тотальное проникновение нового режима во все сферы жизни, его притязания на абсолютный контроль над личностью и в конечном счете террор против нее, стремление к уничтожению всякого творческого начала, любой незаурядности поставило в особые условия органы, получившие огромные полномочия и призванные осуществлять контроль за незыблемостью установленного порядка. Важнейшее значение у Булгакова и обретает описание системы этих органов, устроенной по принципу «тайной» (для непосвященных) организации, обладающей всеми признаками аналогичных по функциям образований, со своими правилами, ритуалами, особым «языком», типом поведения и пр.

Внетекстовая реальность, отраженная в московской линии МиМ, моделируется как система инквизиторского типа, в сущности, извечная, существовавшая в разных вариантах в прошлом (ср. ведомство Аффания в Ершалаиме, Кабалу в «Мольере», III отделение с исполнительным Дубельтом в пьесе «Александр Пушкин»). «Самоубийственный» характер описания современности в подобном ключе очевиден, ибо то, что было позволительно еще «вчера», стало невозможным в тридцатые годы. Оставались приемы «шкатулки с тройным дном», принявшие у Булгакова необычный вид. Речь идет отнюдь не о привычном понятии «подтекста» произведения (ср.: Шиндель 1991). В данном случае мы имеем дело и не с феноменом «эзопова языка» в классическом виде, ибо подобная структура, поэтика сокрытия, в свое время названная учителем Булгакова, Салтыковым-Щедриным, «рабской манерой», предполагала «ускорение метафорического языка» (И. Бродский), игру недомолвками, намеками, иносказаниями и требовала особого восприятия.

На поверхности же булгаковского повествования щедро разбросаны сигналы, знаки, которые отсылают к пронизывающему весь текст пласту. Но эти сигналы не скрыты, отсутствуют «конспиративность» речи и все основные приемы «эзопова языка» (объект описания не перенесен ни в прошлое, ни в какую-либо завуалированную плоскость, отсутствуют аллегории и т.д.). Способ кодирования текста необычен: обо всем говорится открыто и прямо, но последовательно опущены пространные описания, сведения поступают «малыми дозами», они отрывочны, дискретны, распылены на отдельные детали и нюансы, «тонущие» в общем потоке игровой стихии МиМ и нуждаются в сведении их воедино, подобно отдельным элементам мозаики или игры puzzles, и последующем осмыслении. Для читателя, не прошедшего мимо «деталей», вкрапленных

порой в самый «неподходящий» ситуативный контекст, и обнаружившего их общность, открывается скрытый пласт.

При этом тонкий анализ современности и игра с традициями, различными культурными кодами, отсылками к эпохам, где происходили аналогичные процессы, сложно переплетены, и читатель включается в предлагаемую ему игру разгадывания смысла подобного конструирования текста (ср. игру с читателем в подзаголовке к «Багровому острову»: «С французского на эзопский перевел Михаил А. Булгаков»). Границы его понимания зависят от степени приобщения к миру, следования убеждениям и вкусам автора, овладения его «языком», ключом к адекватному прочтению. «Отвлекающим» моментом становится погруженность изображаемого в эффектное, фантазмагорическое, бьющее ключом игровое начало. Игровая стихия декорирует все описания Булгаковым государственного терроризма, направленного против личности, роль которой может быть отдана не только «духовным» персонажам (Мастер), но и представителям инферно (ср. попытки ареста обитателей кв. 50) или героям «низкого» плана (арест и сон Босого).

Широко используя определенную часть тезауруса культуры, Булгаков далеко не всегда отсылает к сколько-нибудь конкретным источникам, которые могли бы послужить ключом к расшифровке тех или иных загадок. Литература 1930-х гг., загнанная в угол диктатом идеологии, вынуждена была отказаться от ряда тем и даже слов (ср. известные вычеркивания цензурой слов «Бог», «молитва» в стихотворениях Ахматовой и эпизод в «Записках покойника», когда Рудольфи требует вычеркнуть в тексте слова «апокалипсис», «архангелы» и «дьявол» — 4, 415). Парадигма разрешенного была невелика и подразумевала следование канону. Булгаков в правила не вписывался ни темами, ни стилем своего жизненного поведения, выходя за границы априори заданной писателям роли, нормы, принятой в данном социуме. При этом на Голгофу Булгаков не рвался, но и путь пения в унисон для него тоже был неприемлем, художник искал такого компромисса, который давал бы возможность творчества и не означал бы потери собственного голоса или, тем более, «перерождения», перехода к другой ценностной шкале. Такой компромисс был найден. Его специфика со всей наглядностью проступает в описании некоторых «эзотерических» сторон советской действительности 1920–1930-х гг.

1. Массолит как «эзотерическая» организация

Собственно «эзотерические» коды (магия, алхимия, масонство и пр.) сосуществует в романе с «советским эзотеризмом». Так, в частности, как специфически советское явление, которому, однако, присущи чисто эзотерические черты, изображено в МиМ литературное сообщество — особая каста «инженеров человеческих душ»,

наделенная привилегиями, идущими вразрез с обязательным *аскетическим* идеалом эпохи (ср. клише «скромность в быту», примету вождей и положительного героя, истинного гражданина).

Именно так изображена организация, которой Булгаков дает в ходе работы над романом несколько названий — Всемиопис, Всеопис, Вседрупис, Миолит и, наконец, Массолит. Дом Грибоедова, в котором располагается организация, запечатлевает Дом Герцена (Тверской бульвар, 25) с существовавшими там в 1920-е гг. различного рода писательскими ассоциациями и союзами (в частности, РАПП и МАПП). В аспекте рассматриваемой тематики интересно, как именно Булгаков делает реальную литературную организацию причастной эзотерической ноте романа. Так, в главе «Было дело в Грибоедове» первый раз и только в окончательном тексте МиМ возникает тема особого писательского мира: «Всякий посетитель, если он, конечно, был не вовсе тупицей, попав в Грибоедова, сразу же соображал, насколько хорошо живет счастливцам — членам Массолита, и черная зависть начинала немедленно терзать его. И немедленно же он обращал к небу горькие укоризны за то, что оно не наградило его при рождении литературным талантом, без чего, естественно, нечего было и мечтать овладеть членским массолитским билетом, коричневым, пахнущим дорогой кожей, с золотой широкой каймой, — известным всей Москве билетом» (5, 56). Именно членский билет становится знаком причастности к особому, замкнутому, сокрытому от взора «непосвященных» миру (декларируемое условие наличия «таланта» оказывается ложным).

Утрата документа, подтверждающего причастность к какой-либо организации, была чревата в реальной жизни большими неприятностями. Паспортизация 1932–1933 гг. и тотальная чистка при обмене партийных документов, начавшаяся в декабре 1935 г., усиливали смысл обсуждаемой детали. За любым документом, «билетом» стояла очередная проверка с соответствующими анкетами-«самодонсами», сопровождающими получение какой-либо «бумажки» вопросами о происхождении, родственниках за границей, причинах их эмиграции и пр. (ср. беспокойство Ивана по поводу кражи удостоверения Массолита, «с которым он никогда не расставался» — 5, 54, и Мастера, уверенного, что без паспорта его сразу схватят — Булгаков 1992: 159, а также неслучайную популярность мотива «документа», «бумажки» в литературе 1920–1930-х гг. в творчестве самого Булгакова, Маяковского, Н. Эрдмана и др.; ср. и диктуемый временем смысл изменений в анкетах Булгакова 1921 и 1936 гг. — Файман 1992). Членство в Массолите — знак избранности и благонадежности, открывает ряд привилегий, порой самых абсурдных: проникновение в ресторан Дома Грибоедова в подштанниках (ср. оправдания швейцара: «Они член Массолита!» — Булгаков 1993: 46). Вопрос о членстве в рамках романа возникает в самых нелепых ситуациях, как, например, в сцене выяснения анкетных данных Иванушки Бездомного в клинике Стравинского (ср. пародийный эквивалент сцены: «Удостоверение лич-

ности, — рывкнул кот» — Булгаков 1993: 149, а также игровые ситуации: Бунша узаконил документ, поставив печать домкома на грамоту Ивана Грозного).

Билет — знак принадлежности к миру, живущему особой жизнью, одной из черт которой становится непонятный непосвященным язык: «протолкаться у Грибоедова», «В Ялту на месяц» «добиться» (5, 55), загадочные надписи (понимание их абсурдности заложено в иронических авторских «репликах» — «что-то совсем непонятное», «вовсе непонятная надпись» — и отнесено к «над-адресату») на дверях второго этажа писательского дома — «Однодневная творческая путевка. Обращаться к М.В.Подложной», «Перельгино» или «Касса. Личные расчеты скетчистов». Абсолютное знание этого языка дает власть над другим человеком (ср. в этой связи сцену с Алоизием Могарычом, который растолковывает Мастеру смысл непонятных ему вопросов редакторов, замечаний и резолюций).

Подобное описание «эзотерического» характера писательского сообщества имеет своего двойника — «эзотерический» театральный мир «Записок покойника». Ср. разговор, услышанный Максудовым в новом для него мире Независимого Театра: «Между слушателями произошел разговор, и, хотя они говорили по-русски, я ничего не понял, настолько он был загадочен: « — Осип Иванович? — тихо спросил Ильчин, шурясь. // — Ни-ни, отозвался Миша и вдруг затрясся в хохоте /...// — Вообще старейшины.../...// — Не думаю, — буркнул Миша /...// — А как же Сивцев Вражек? // Да и Индия тоже неизвестно как отнесется к этому дельцу» (4, 439). Не менее загадочные записи содержат блокноты Филиппа Филипповича: «Прян. 2, парт. 4», «!3 утр. 2», «Мон. 77 727» и пр. (4, 471).

Впечатление эзотеризма (и абсурдности) оставляли и реальные документы, связывающие писателя с какими-либо творческими организациями. Так, в «обязательстве», данном Булгаковым администрации ГАБТ, значилось «ни под каким видом не разглашать тайн Большого театра», не делиться ими «даже со своими ближайшими родственниками или друзьями», подписавшийся предупреждался об ответственности по ст. 121 УК (Файман 1992: 250).

Литераторы в МиМ располагают и особым, недоступным для непосвященных пространством — рестораном Дома Грибоедова. «Туда не мог проникнуть первый попавшийся человек с улицы» (5, 57), для проникновения в «святая святых» нужны были «удостоверения» и особая регистрация (ср. сцену с Софьей Павловной с «толстой конторского типа» книгой, в которую она «неизвестно для каких причин, записывала входящих в ресторан» — 5, 343). Это мир, куда не было бы без членского билета входа и Достоевскому (объяснение «Достоевский умер» лишь усиливает абсурдность ситуации, пародийный характер которой обнаруживается при сопоставлении сцены с фельетоном «Египетская мумия», где формула «Маркс умер» отрицалась фразой: «Нет! Он живет в сердцах про-

летариата» — 2, 475). Однако это мир, открытый для лже-Скабичевского и лже-Панаева.

Внутренняя иерархичность эзотерического мира подчеркнута на «гастрономическом» уровне: «самые посвященные» могут получить более изысканное блюдо. Так, догадливый Арчибалд Арчибалдович спешит обслужить по первому разряду Кота и Коровьева и принести не только «деволяйчик» и «филейчик из рябчика», но и «балычок», который он урвал у архитекторского съезда (Булгаков 1992: 270), и «белорыбицу мировую» со съезда писателей (Булгаков 1992: 168) (ср. рыбу «лабардан-с», специально приготовленную для принимаемого за ревизора Хлестакова). Кстати, в «гастрономических» рассуждениях одного из завсегдатаев Дома Грибоедова Амвросия улавливаются не только отголоски упомянутого 1-го писательского съезда 1934 года, но и булгаковская мысль о таящихся в привилегированности «вседозволенности» и бесовстве: « в «Колизее» судачки третьедневочные, и, кроме того, еще у тебя нет гарантии, что ты не получишь в «Колизее» виноградной кистью по морде от первого попавшегося молодого человека, ворвавшегося с Театрального проезда» (5, 57). Этот фрагмент прямо корреспондирует с записью дневника Е. Булгаковой от 7 сентября 1934 г.: «Съезд писателей закончился несколько дней назад — банкетом в Колонном зале. Рассказывают, что было очень пьяно. Что какой-то нарезавшийся поэт ударил Таирова, обругав его предварительно «эстетом» (Дневник 1990: 68). У Булгакова ситуация обратная: не поэт ударил театрального деятеля, а театральный деятель («ворвавшийся с Театрального проезда») — неизвестное нам лицо (ср. и аллитерацию — КОЛиЗей — КОЛонный Зал). Приведенный пример — свидетельство объемного восприятия Булгаковым любой «детали» произведения, призванной фокусировать множественные смысловые оттенки.

Члены правления Массолита живут в привилегированном Доме Драмлита, «роскошной громаде» с цоколем из черного мрамора и подъездом, вход в который сторожит швейцар с золотым галуном на фуражке. Ср. сцену с «низшим» рангом рядовых «бесквартирных» писателей, сцену бурного собрания писательского кооператива и писательницу Караулину (возможно, контаминация «имен» А. Караваевой и Л. Сейфуллиной), живущую в коммунальной квартире, окнами «на сортир», с соседом, который бегает за ней по квартире с топором, и предложение отправить «список жильцов в «гепеу» в I редакции романа. Существующая в этом мире четкая иерархия, понятная всем его членам, продемонстрирована еще раз на примере обладания дачей в Перельгино (на 3111 писателей — 22 дачи и строится еще 7). Их обитатели стоят на высшей иерархической ступени литературной пирамиды, это литературные «генералы», такие, как, например, Лаврович — «один в шести комнатах» с «обитой дубом» гостиной; на низшей находятся «рядовые» писатели, жильцы коммуналки. Даже похороны в этом мире подвержены особому ритуалу, в зависимости от ранга представителя лите-

ратурного братства. Гроб Берлиоза на «новенькой открытой машине» сопровождает конная и пешая милиция, звук труб и турецкого барабана, шествие в 300 человек — известные литераторы и критики, автомобили (автомобиль — вообще знак «удачливости» и «ловкости», среди автомобилей есть и открытый «линкольн» — признак литературного генеральства, с человеком в белом кителе, — несомненно, Вс. Вишневский, прототип Лавровича — Булгаков 1992: 489). Однако «торжественность» минуты смята — у покойника украдена голова (ср. изменение разряда похорон Маяковского: «лафет» был заменен «простым» грузовиком — с мотивацией руководителя литературного подотдела ГПУ Я. Агранова, приятеля поэта, — «самоубийца все-таки»).

Даже последний, «неимущий» тип литераторов включен в правила игры. Только положение Мастера в этом мире не соотносится ни с каким «разрядом». Мастер не только не понимает предложенных правил, но вообще находится вне этой системы. Не случайно мир редакций в его описании выглядит наглядным, но лишен для него «лица», тогда как Бездомный по его описаниям сразу узнает секретаря одной из редакций Лапшенникову. Это мир строгой регламентированности своего-чужого, и любая попытка что-либо изменить или вторгнуться в этот мир вызывает дружную травлю чужака. Мир разделен на два полюса, и эта «средневековая» дуальность регламентирует поведение героев. Именно так, соблюдая правила игры своего мира, действуют критики, ополчившиеся на Мастера. Для них — Мастер пришелец иного пространства, носитель иных ценностей, вместо картин построения рая на земле предлагающий историю об Иешуа и Пилате с сакральными ценностями вне современной жизни. Мастер Булгакова принадлежит иному эзотерическому пространству («тайный приют», «тайная подруга»), не пересекающемуся с пространством литературным. Столкновение его мира с литературным миром Москвы губельно. Он один из породы «одиноких волков», «ощущающих за собой дыхание резвых собак на волчьей садке» (Булгаков 1962: 147, образ затравленного одинокого «волка», истинного художника, Булгаков с неизменным упорством прикладывает к Мольеру, Пушкину, Максудову, себе самому).

Герметический мир литературного официоза описан принципиально иначе, чем миры персонажей духовного плана. Это подчеркнуто тем, что многие мотивы ершалаимского сюжета повторены, но в сниженном виде. Так, красавцу Иуде, который «выказал величайший интерес» к мыслям Иешуа и попросил его «высказать свой взгляд на государственную власть», соответствует в московском мире Алоизий Могарыч, который «упросил» Мастера прочесть ему роман (Булгаков 1973: 561). После доноса обоим ждет наказание. Но убитый Иуда необыкновенно красив в свете луны, Алоизий же в сцене наказания антиэстетичен (5, 280).

Гротескный, сниженный характер этого мира подчеркнут множеством ассоциаций гастрономического характера в отличие от их

полного отсутствия в мире Иешуа и Мастера (см.: Кульюс, Туровская 1994а, 1994б). Дом Грибоедова вообще оказывается у Булгакова сосредоточием «гастрономических» сцен романа. И это не случайно, как и то, что обрисовка ресторана на Тверском коррелирует с описаниями ада начиная с ранних редакций, где «дымный подвал» ресторана ассоциировался с преисподней («здесь был ад», «я видел ад» — Булгаков 1992: 247–248). В более поздних вариантах «преисподняя» начинает наделяться многочисленными отсутствующими ранее «гастрономическими» характеристиками, сохраненными почти полностью в окончательном варианте и вызывающими ассоциации с «кухней ведьмы» из «Фауста»: «светили бешеные красные огни плит, в дыму и пару металиси белые дьявольские повара», «дымились и сочились кровавые горы мяса», «пряные блюда на раскаленных сковородках», «светили красным жаром раскаленные угли», «слышался хохот» (Булгаков 1992: 392–393). В окончательном варианте ресторан-ад Дома Грибоедова обрисован как двойник кухни на Балу Сатаны. Не менее существенно и другое: акцент начинает смещаться с части (описание кухни как ада) на целое: и ресторан, и сам Дом Грибоедова (вместе с «братьями во литературе») изображаются как истинный ад с присущей ему атрибутикой. Ср. демонический облик директора ресторана, продавших душу дьяволу литераторов, элементы бесовских игрищ, фокстрот с кощунственным названием «Аллилуйя» и т.д. Вводя подобные ассоциации и разрабатывая тему социально-бытового воплощения бесовства (не без оглядки на Достоевского), Булгаков решает важнейшую художественную задачу: его Дом Грибоедова и шире — его литературная Москва — оказываются адом богооставленности, знаком всей Москвы вообще (ср. возглас Иоанна в «Иване Васильевиче» в черновом варианте рукописи: «Но где я? Где я? В аду?» и ответ Тимофеева: «Убедительно прошу вас без таких слов. Вы — в Москве» — Булгаков 1990а: 686).

«Нашпигованность» жизни «гастрономическими» реалиями оказывается в МиМ одним из важнейших признаков утраты высших смыслов бытия и указателем сатанинского обличья нового привилегированного класса, охваченного дьявольской стихией пошлости, лжи, зависти, безнравственности. Поворот основных, ключевых (а соответственно и «служебных», подобных анализируемой гастрономической теме) тем романа в плоскость изображения московского мира как обиталища сатанинских сил, безусловно, и делает Булгакова художником русского апокалипсиса.

Если «тайный приют» Мастера — мир творчества, в котором создан роман, открывший его создателю путь в бессмертие, то Дом Грибоедова — мир подчеркнуто нетворческий, неодоухотворенный. Это мир ложный, самодовольный, фальшивый и безнравственный, мир попрания духа и стремления к материальным ценностям, борьбы за квартиры и дачи (в одной из редакций дачный поселок носил красноречивое название Передракино), мир, где отнюдь «не вызре-

вает» «целая бездна талантов» (5, 342), где «не зреют» будущие авторы «Дон-Кихота» или «Фауста», «Мертвых душ» или, «на самый худой конец, «Евгения Онегина» (5, 342), где никто «не ахнет «Ревизора» (Булгаков 1993: 268). В этом мире известный поэт Рюхин, «ковыряющийся в рыбце», лишь исполняется увеличивающейся, «темной злобы» на «удачливого» Пушкина. В этом мире отменены понятия Бога и души, добродетели и вечной жизни. Соответственно и творчество не одухотворено светом «вечного». Здесь даже надписи на дверях и объявления выдают антитворческий характер обитателей: «Дачно-рыбная секция», «Бильярдная», фигурирует говорящая фамилия Подложная. Ложный характер творчества Писательского дома подчеркнут тем, что во время пожара горят «кипы бумаг» Дома Грибоедова, в отличие о несгораемой рукописи Мастера.

Противопоставленность двух типов герметических пространств проявляется и в важных для общей концепции МиМ (и пронизывающих роман на всех уровнях) отношениях учитель — ученик. Так, в случае с Берлиозом и Бездомным учение подменяется проповедью идей нового «священного писания» и социальным заказом на антирелигиозную поэму. Общество пестует поэтов, которые пишут стихи, подобные «Взвейтесь... развейтесь», или полные энтузиазма строки «про широкую реку, в которой прыгают караси, а кругом тучный край» (Булгаков 1992: 296). Ср. донесение осведомителя о том, что Булгаков вместе с В. Шкловским на диспуте в Колонном зале 12.02.1926 г. «острили» и «требовали прекратить фабрикацию «красных Толстых», «этих /.../ литературных выкидышей», прекратить «выпускать галоши с дыркой (понимай — пролетарскую литературу» (Коллективное 1994). Мастер осуждает подобное творчество не только за ложность, но и за трафаретность, неотличимость от остальной продукции «братства» Массолита. Ср. в этом смысле сцену взаимоподменяемых сочинений двух литераторов в пьесе «Адам и Ева» — романа «Красные зеленя» Пончика-Непобеды, одно название которого свидетельствует о лояльности автора (возможно, его прототипом является И. М. Василевский-Не-Буква, который, вернувшись из эмиграции, адаптировался и «затеял брошюрки «Вожди и деятели революции»), и «творения» Марьяна-Рощина (прототипом которого является, по предположениям исследователей, Бобрищев-Пушкин). Особый интерес приобретает тема учительства и в другом аспекте: двенадцать литераторов — лжеапостолы, их ложное апостольство обнаруживается в «реальном» числе литераторов, ожидающих Берлиоза, и в том, что «боль утраты» учителя проходит через пару минут после известия о ней: волна горя «взметнулась» и утасла, посетители ресторана вернулись к столикам, выпили и закусили — «не пропадать же куриным котлетам де-воляй» (5, 62).

Однако мир Массолита, хотя на нем и стоит главный акцент, не единственная «герметическая» организация Москвы.

2. «Я вам спую чрезвычайку»

Тайное, имплицитное в романе многообразно по формам. В контексте общей «поэтики скрытого» ответ «эзотерического» лежит на многих составляющих МиМ. Так, социальная ситуация, в которой находился Булгаков-художник, как известно, сама основывалась на принципах, аналогичных «эзотерическим»: группа людей брала на себя функцию безупречных в нравственном отношении людей, «посвященных», располагающих знанием «цели» и единственного «истинного» пути к ней (ср. чистоту и бескорыстие Великих Посвященных и знаменитую формулу Дзержинского о кристально-чистом сердце, холодном уме и неподкупной совести истинного участника «Великого Деяния» — строительства идеального общества). В политической действительности эпохи ее собственные оккультно-мистические корни сочетались с запретами на все религиозное, интуитивное, «запредельное», противопоставленное официальной идеологии, запретами, характерными для любого тоталитарного режима, который при этом парадоксальным образом компенсировал запрет на обращение к эзотерическим пластам мировой культуры их прямой эксплуатацией в собственных целях. Именно поэтому послереволюционная действительность была отмечена среди прочего созданием многочисленных мифов и мифологических героев, выведением на первый план принципа высшего и непревзойденного авторитета, идеи пересотворения мира, «чуда» строительства «нового мира» и «нового человека» и т.д. Эта «социально-эзотерическая» ситуация, судя по дневникам 1923–1925 гг., была чутко уловлена Булгаковым и не могла не отразиться в романе, где значение «эзотерического» в ряду с собственно эзотерикой может принимать и то, что таковым обычно не считается: ряд сторон возводимого общественного устройства описан Булгаковым с помощью эзотерических характеристик.

Так, по мере развертывания романа очевидным становится существование еще одной «организации», размеры и власть которой заметно превосходят Массолит и охватывают всю Москву. Представители этой организации, интересующиеся обстоятельствами гибели редактора, появляются на первых же страницах романа, сама же организация скрыта за эвфемизмом «три учреждения», не указана и ее локализация в каком-либо районе Москвы. (В одном из вариантов, и правда, упоминался «последний бессонный этаж» большого дома с окнами, «выходящими на залитую асфальтом громаднейшую площадь» (Булгаков 1993: 252), вызывающую закономерные ассоциации с Лубянской площадью. Так, с самого начала МиМ вводилась тема «эзотеричности», активности и вездесущности этой необычной организации. В дальнейшем ее следы обнаруживаются практически во всех сценах московской линии романа вплоть до эпилога. Такая пронизанность текста сигналами о существовании тайной всемогущей организации вполне коррелирует с вездесущ-

ностью ее прототипа — системы ГПУ, сменившей ЧК (тема ЧК возникла еще на страницах «Записок на манжетах»: «Довольно пели луну и чайку! / Я вам спою чрезвычайку» — 1, 602). Однако обратившись к теме «чрезвычайки» не в плане апологетики или культуры «чекизма» (ср. в дневнике Елены Сергеевны отзыв о пьесе «Аристократы» как «гимне ГПУ» — Дневник 1990: 99), как это сплошь и рядом происходило в кругу поэтов, писателей и критиков, зачастую друживших с чекистами (Маяковский, Бабель, Киришон, Афиногенов, Горький и др.) и даже ходивших слушать допросы (так, П. Павленко присутствовал на допросе Мейерхольда — Радзинский 1997: 277), Булгаков менял как сам регламент разрешенного, так и правила игры, предписанные художнику в тоталитарном государстве. «Обходительно» отказавшийся от навязываемой ему темы «перевоспитания бандитов в трудовых коммунах ОГПУ» (Дневник 1990: 47) и твердо отклонявшийся от аналогичных предложений в течение многих лет, Булгаков описал систему тайного ведомства в МиМ.

Деятельность этой герметичной организации в его романе проявляется повсеместно, характер ее известен всем, но если в ранних вариантах романа она еще названа именем реальной организации, ГПУ, существовавшей в 20–30-х гг. (НКВД был образован постановлением ЦИК от 10 июня 1934 г.; в романе и известных нам вариантах НКВД, кажется, нигде не называется), то в поздних редакциях она изображается уже как тень «без лица и названья», как деперсонализованная, растворенная в обществе властная структура.

Булгаков в полной мере уловил «карнавальный» характер времени с различными формами «переодеваний» и многочисленными «масками», с вакханалией переименований городов и улиц, аббревиатурами учреждений, партийными кличками и псевдонимами, заменившими истинные имена (Ленин, Сталин, Троцкий, Каменев и др., ср. булгаковское замечание о паутине, кружении псевдонимов вокруг него — Ермолинский 1990: 91), с православием, сменившимся религией коммунизма, «подменами» («Сталин — это Ленин сегодня», «Ленин и партия — близнецы-братья»), с попытками заполнить образовавшийся духовный вакуум различными, порой «языческими» формами возникающих новых культов, за которыми стояла ориентация режима на принципы эзотерической организации — на чудо, тайну, авторитет. Тайное ведомство у Булгакова обладает всеми приметам такой организации.

Табуированность названия (один из знаков родства с *inferno*: не назвать по имени inferнально всемогущую организацию, значит, «не накликать») характерно проявляется на лексическом уровне в вариантах обозначений: «позвонить куда следует», «явиться куда следует», «звонить туда» (Булгаков 1993: 37, 88), «им» (Булгаков 1992: 74) или в умолчании — так, в сцене расспросов Латунского об арестованных членах правления жилтоварищества отвечающий казначей вообще «ничего не сказал, а поглядел в окно. — Ага, сказал умный Латунский» (Булгаков 1992: 125). Безымянны и следователи.

Появившиеся было имена (например, «товарищ Курочкин» — Булгаков 1991: 59) в окончательной редакции отсутствуют.

Лексика, сопутствующая деятельности «учреждения», тоже чаще всего табуирована или втянута в «словесный маскарад», в эвфемистическую игру. Так, слово «арест» подменено фразой «у меня к вам дело» или «надо расписаться» (Булгаков 1992: 138, ср. с обстоятельствами ареста Пильняка, приглашенного «по делу» часа на два, или арестом Хармса). И сама организация предпочитает надевать маску и выступает под именем милиции (ср. наличие черных масок у членов Кабалы в «Мольере»): «Я из милиции, — негромко сказал вошедший, — пойдете со мной. Тут расписаться надо будет. Дело плевое. На минуту» (Булгаков 1992: 125); попросить «зайти расписаться» («дело быстрое») может какой-нибудь вошедший гражданин (Булгаков 1993: 148 и 57) или «вежливый и веселый милиционер», позвавший Кирьяцкого фразой — «надо расписаться» (ср. последовавшее за этим исчезновение героя). И в самом учреждении можно встретить лишь безымянное «лицо, сидящее за столом».

Представители «тайной канцелярии» оказываются для окружающих людьми «неопределимой даже при длительном знакомстве» (Булгаков 1992: 48) профессии и имеют характерную внешность, достаточно пространно описываемую. Большая часть приведенных ниже описаний приходится на ранние варианты МиМ, отражая общую интенцию при завершении работы отказываться от остро политических акцентов (при правке пьесы «Адам и Ева» были выпущены описания сотрудников ГПУ, явившихся арестовывать Ефросимова, а в окончательном тексте «Блаженства» были сняты наиболее явные черты тоталитарного государства в картинах «Будущего» — Булгаков 1994: 587, 593–604)).

Агенты тайного ведомства появляются как правило не в одиночку, а вдвоем или втроем, в^едут себя деловито, отдавая приказы «сквозь зубы» (Булгаков 1992: 170). Они могут быть военными в форме или «в защитных блузах, в крагах с маленькими браунингами на поясах» (Булгаков 1993: 59 и 45) либо оказываются «в форме с темно-малиновыми нашивками» и прибывают «на машине с сияющей борзой» (Булгаков 1992: 48), «с туго перетянутыми ремнями талиями, в крагах и с револьверами в руках» (5, 347), «с ромбами на воротнике» или в штатском, например, в белой косоворотке, но с маленькой книжечкой и белым ордерком, в кепке и сапогах (Булгаков 1992: 67–68, 125) или в одинаковой, напоминающей униформу одежде, которая в сочетании с одинаковыми прическами, возрастом («молодые люди в стрижке «боксом» — Булгаков 1993: 46) и фигурами создают впечатление мультипликации. Обычно это обладатели «пронзительных глаз» (ср. «колючие глаза» или наличие «дымчатого пенсне», за которым не видно глаз, — 2, 68–69) и «тихого и вежливого голоса». Последнее — черта, отмеченная еще в «Роковых яйцах», где «вежливый» представитель ГПУ был обладателем «нежнейшего голоса» (2, 71). Манера обращения пред-

ставителей «учреждения» вообще отличается подчеркнуто дружеским тоном, интимностью (они имеют обыкновение «осведомляться» о чем-либо «интимно и дружески», «ласково и тихо» (Булгаков 1992: 46, 125; Булгаков 1993: 258, 148), говорить «на ухо» («Виноват, виноват, скажите точнее, — слышался над ухом Ивана Николаевича тихий и вежливый голос, — скажите, как это, убил? Кто убил?» — 5, 64). Ср. мнение Р. Роллана о главе репрессивной организации с 1934 г. наркомом Г. Ягоде: «по виду утонченный, мягкий и изысканный человек» (Роллан 1989: 184). В этом смысле любопытно, что и проф. Стравинский у Булгакова наделен «приятными, но очень пронзительными глазами и вежливыми манерами» (5, 87), неожиданно сближающими его с людьми «оттуда». Ощущение связанности клиники с «организацией» усиливается в дальнейшем сценой «допроса», учиненного Ивану, и всем антуражем «клиники».

При всей своей «непроявленности» тайное ведомство отличается вездесущностью и чрезвычайной осведомленностью (ср. выявившееся впоследствии скрытое наличие в «совершенно пустынной аллее» на Патриарших прудах его представителей, предоставивших свои «сводки» об иностранце, или угрозу Варенухи в адрес Коровьева: «Вас сейчас обнаружат!» — Булгаков 1993: 82). Эта черта отражает представление о таинственном учреждении как об абсолютно всемогущем органе, представление, прочно вошедшее в сознание персонажей, которые становятся участниками игры по предложенным правилам. Каждый готов поверить, что окружен всеслышащими «ушами», что каждый шаг «там» известен (ср. известную строку Мандельштама: «Наши речи за десять шагов не слышны»). Поэтому «политическую» версию случившегося с Берлиозом (слух о том, что он «впал в уклон», передают «шепотком» — Булгаков 1992: 50). Даже во время полета на шабаш Николай Иванович, умоляя Наташу не спешить и услышав в ответ ее «Знаешь, где твоим бумагам место?», моляще проорал: — Услышит кто-нибудь» (Булгаков 1993: 184).

«Эзотеричность» организации является причиной того, что в большинстве случаев о ее деятельности говорится следующим образом: «его быстро разъясят», «разбирают», «все выяснили», «все расшифровалось» (Булгаков 1992: 74, 96), «все это разъяснится, и очень быстро» (Булгаков 1993: 69). На поверхности лежит безобидная функция «разъяснения». Тем не менее организация отнюдь не ограничивается «разъяснением», она обладает беспредельной властью над жизнью людей: это та тайная сила, которая управляет обществом в целом (ср., кстати, возглас Кота: «а сову я эту разъясню» и ее последующее уничтожение). Именно с описанием действий таинственного ведомства и связаны мотивы ареста, обыска, ссылки, лояльности, страха, доносов, заточения и т.п.

Положение людей этого мира у писателя двойственно. С одной стороны, в них есть «завороженность» кролика перед удавом, они спаяны страхом, чувствуют себя под неусыпным наблюдением уч-

реждения, которому известен каждый их шаг и даже потаенная мысль (ср. сцену с угадыванием Аззелло мыслей Маргариты: «Я ничего не понимаю, — хрипло, удушенно заговорила она, — про листки, это еще можно узнать... но аэроплан... — и страдальчески добавила: — Вы из ГПУ?» — Булгаков 1991: 61). С другой стороны, москвичи сами призывают представителей ведомства на помощь в борьбе с «врагами» или в трудных случаях жизни (ср. единодушное желание обрести защиту от нечисти в «бронированных камерах» ГПУ), выказывают покорность и готовность к участию в делах грозной организации. Одновременно с этим взращивается уверенность, что нельзя доверять даже близким людям, ибо любой может быть подкуплен этой организацией (ср. предположение Маргариты, что «Наташа подкуплена» — Булгаков 1993: 167). Раздвоенность оказывается чертой даже самых ортодоксальных героев (ср. признание Рюхина: «Я не верю в то, что пишу /.../ вечные компромиссы, боязнь и дурные стихи», ср. и обвинение Иванушки в его адрес: «а загляните в него, что он думает!» — Булгаков 1993: 51,55).

Эпоха породила тысячи осведомителей, которые исполняли свой революционный «долг». На веку Булгакова произошло и утверждение высшей доблести доносчика: в 1937 г. Сталин велел поставить памятник Павлику Морозову. Созданный идеологический миф вообрал в себя противоестественные нормы морали, отвечающие тем не менее «заказу». Мотив добровольного сотрудничества с таинственным органом как дела чести и долга нашел отражение и в МиМ. Так, обуреваемый желанием «изобличить злодеев» и с «предвкушением чего-то приятного», отправляется в ГПУ Варенуха (5, 110). В ранней редакции «приятные мысли» героя излагались детальнее: «Он предвкушал много хорошего; как он сейчас явится куда следует, как возбудит большое внимание и в голове его зазвучали даже целые отрывки из будущего разговора и какие-то комплименты по его адресу» вплоть до признания его «своим парнем» (Булгаков 1992: 279).

Погруженность каждого человека в подобную атмосферу оборачивается и умением понимать любую ситуацию с полуслова, по мимике или жесту (так, Анфиса сначала считала исчезновение жильцов колдовством, но потом «о колдовстве уже не говорила» — Булгаков 1993: 57); истолковывать, иногда со ссылкой на «чутье», любую бытовую ситуацию в соответствующем идеологическом ключе: ср. восприятие Грушей приезда комиссии по литературному наследству Берлиоза в ночь после его смерти как обыска, а опечатывание его кабинета как результат ареста (Степа «побледнел»). Среди этих истолкований наиболее привычным было «вредительство» и «шпионаж», ибо для «коллективного», унифицированного сознания обывателя казалось естественным на каждом шагу сталкиваться с ними. «Дурой, вредительницей» Иван называет телефонистку, не соединившую его с Кремлем (Булгаков 1990а: 63), это же клише эпохи, «вредитель», применено им и к врачу, осмелившемуся

ему помешать (Булгаков 1992: 255). «Вредительство», противопоставленное готовности честного партийного героя служить праведной идее в праведной стране, было известным Булгакову штампом литературы и кинопродукции эпохи (Климонтович 1990), полностью отвечающим алогичному утверждению о нарастании классовой борьбы в стране, уже построившей социализм.

Вредителями, согласно стереотипу эпохи, были и иностранные граждане. В этом смысле, вездесущая организация у Булгакова — некая гипнотическая машина, осуществляющая власть над сознанием людей, целенаправленно внедряющая в него миф о действительности, в которой эти люди существуют, в частности, один из мифов новой мифологии, восходящей к архаическим мифам о «врагах», — миф о стране как особом сакральном пространстве, в котором во вражеском окружении строится идеальное общество, «рай», противопоставленное «аду» заграничного пространства с его представителями, носителями вредоносного начала. Не случайно вредитель у Булгакова чаще всего подчеркнута иностранного происхождения (ср. совпадение иностранного и инфернального в фигуре Воланда) или бывший «свой», теперь «чужой» — «белогвардеец», «эмигрант», «шпион», поменявший и свой локус, оказавшийся за западной границей; ср. сентенцию Шарикова: «Господа все в Париже» (2, 189) и традиционность изображения обвиняемых на политических процессах агентами иностранных разведок, а также знаменитую высылку в 1922 г. философской и художественной элиты, имеющую ярко выраженную окраску исторжения из «рая». Поэтому не случайна реакция булгаковских литераторов на странного профессора: «Это <...> никакой не иностранец, а это белогвардейский шпион <....> пробравшийся в Москву. Это — эмигрант» (Булгаков 1992: 33); «белый, перебравшийся к нам. Спрашивай у него документы, а то уйдет», «здесь Гепеу пахнет» (Булгаков 1993: 25). Напомним в этой связи и вопрос Берлиоза, заданный в ответ на утверждение, что ему отрежут голову: «А кто? Интервенты? <...> Немцы?» (Булгаков 1993: 24). В окончательном тексте МиМ Булгаков опустил сцены в клинике Стравинского с больной на почве шпиономании: шпионом, «белобандитом» и «деникинским офицером» (в духе времени с национальной манией преследования) оказывался каждый встречный (Булгаков 1990а: 419–420) и тем более иностранец.

Готовность содействовать тайному ведомству в достижении его целей проявляется в осознании доноса как нормы существования и долга. Еще в «Кабале Святош» писатель задавался вопросом: «Государство без доносов существовать не может?» и недвусмысленно выражал отношение к доносчикам: «такая сволочь!», «На осину! На осину!» (Булгаков 1993: 315–316). Описываемая система не терпит диалога, не хочет признать, что «в мире есть люди с другой идеей» (ср. постулат «кто не с нами, тот против нас»). Инакомыслие, «чужой» стиль жизни ощущались как опасные, вызвали желание донести, искоренить, уничтожить (ср. поведение самого Булгакова,

резко выпадающее из понятия «свой», сделавшее облик писателя эмблемой «белогвардейца»). Мемуарист вспоминает, что о своем назначении во МХАТ Булгаков даже сказал любопытствующему лицу как о «штатной должности контрреволюционера с хорошим окладом» — Ракицкий 1990: 172). Осведомители в оперативных сводках без устали твердили о «презрении» Булгакова к «совстрою», о «белогвардейском духе» его сочинений и даже о глумлении, выразившемся в «ношении собакой кожаной куртки» (Коллективное 1994).

В МиМ доносы сопровождают жизнь во всех ее проявлениях (даже освободившаяся квартира редактора вызывает волну заявлений и доносов — Булгаков 1993: 69), а сами доносчики описываются как пестрое и неоднородное явление. В ершалаимской линии тема доноса представлена ^{история} Иудой, хотя парадоксальным образом (такова логика булгаковского конструирования темы) содержание доноса мы в сущности узнаем от самого Иешуа, который пересказывает римскому прокуратору свои мысли о государственной власти как «насилии над людьми». В этом самодоносе бродячего философа лежит ключ к основной заботе всесильного ведомства иной столицы иного государства. Доносчик у Булгакова становится фигурой массовой и вместе с тем часто сложной, как, например, Алоизий Могарыч, привлечший Мастера своей эрудицией, умом, пониманием советского «эзотеризма», растолковывающий Мастеру смысл статей и в этом плане «учительствующий» и морализирующий, а с другой стороны — способный на подлость и ничтожный. Наряду с мимикрией, к которой прибегает Алоизий Могарыч, доносящий на Мастера не по идейным соображениям (хотя он и использует наиболее эффективную форму обвинения — «контрреволюционный» роман), а именно из корыстных побуждений, большая часть персонажей готова доносить по идейным соображениям. Таков, к примеру, Бездомный с его намерением арестовать иностранного консультанта (ср. саму ситуацию «прозрения» Ивана относительно собеседника-профессора и немедленное решение донести в ГПУ, т. е. последовать канону гражданского поведения). На другом полюсе находится давно состоящий в сексотях Тимофей Квасцов из 11 квартиры дома 302-бис. Особый вид доносительства — литературного — представляют статьи критиков о романе Мастера — «Вылазка врага», «Воинствующий старообрядец» (Булгаков 1993: 104), «Враг под крылом редактора» и т.п.

Булгаков описывает и укоренившуюся привычку самим прибегать к услугам ГПУ в каждом непонятном случае, способствующую распространению мифа о том, что народ сам стремится обезвредить любого «врага» и расправиться с ним, мифа о народном характере власти. Правда, Римский, посылающий Варенуху «куда следует», не дождавшись его возвращения, мучается вопросом: «Но за что?» (Булгаков 1993: 88). Ср. остроумное использование соответствующей ситуации Маргаритой, отпугивающей незнакомого посети-

теля Могарыча фразами: «Алоизий? /.../ Его арестовали вчера. А кто его спрашивает? А ваша как фамилия?» (5, 355). Слово «ГПУ» вообще производит магическое действие. В эпизоде погони Ивана за Воландом в ранних редакциях романа на поэта набрасывался дворник. Однако стоило Ивану произнести: «Я ловлю инженера, в ГПУ его доставлю» (Булгаков 1992: 243), как с блюстителем порядка совершилась волшебная перемена: «При слове «ГПУ» дворник выпустил Иванушку, на колени стал и сказал: — Прости, Христа ради ...» (Булгаков 1992: 244). Оксюморонное сочетание ГПУ и Христа придает сцене покаяния новый оттенок. У Булгакова дворник — персонаж не без отношения к доносите́льству и органам (ср. и хармсовский образ дворника, взявшего под козырек).

Детальнее других в романе изображен еще один вид доносите́льства, когда секретный агент, являясь сотрудником другого учреждения, работает в то же время на ГПУ: барон Майгель числится в окончательном тексте «служащим Зрелищной комиссии в должности ознакомителя иностранцев с достопримечательностями столицы» (5, 266). В вариантах его сотрудничество с ГПУ обозначается косвенно — через указание на чрезмерную любознательность и разговорчивость, в окончательном варианте он прямо назван наушником и шпионом, напросившимся к Воланду «с целью подсмотреть и подслушать» (5, 266). Именно он осужден на смерть — наказание в романе редкое, что придает его вине серьезную смысловую нагрузку.

Еще один тип агента обрисован Булгаковым в сцене в Торгсине, где появляется фальшивый иностранец, низенький и квадратный, «в сиреневом» (не «советский» цвет), бритый до синевы, который в начале по-русски, как и полагается иностранцу, не понимает, говорит с сильным акцентом, но позже переходит на чисто русскую речь, обнаруживая псевдоиностранную природу: «Убивают! Милицию! Меня бандиты убивают» (5, 341). В раннем варианте существовала и другая сцена — гневного распекаания человеком «в белой куртке» дезавуировавшего себя агента в сиреневом, упустившего подозрительных посетителей магазина, торгующего с иностранцами. Эта сцена, знаменательно происходящая в здании недалеко от Охотного ряда, на 12 этаже, до нас полностью не дошла, в тетради писателя вырван следующий лист (Булгаков 1992: 183–184, 503).

Другой пласт, связанный с этой организацией, аресты и тюрьмы, за которыми стоит тема лишения свободы как «самого драгоценного дара», которым «награжден» человек (4, 220), и тема власти как насилия, противопоставленного еще в ершалаимской части романа царству Истины и свободы. «Тюремная» проблематика возникла у Булгакова задолго до МиМ. Скажем, в дневниках, изъятых при обыске в 1926 г., Булгаков приводит рассказ Ильфа и Петрова о двух трамваях в Самаре с конечными остановками: «Площадь революции — тюрьма», «Площадь Советская — тюрьма», прибавляя характерную фразу: «Словом, все дороги ведут в Рим» (Булгаков 1990а: 23–24). В романе тема «Рима» в этом наполнении при-

нимает разные формы — от прямых называний — «Взять бы этого Канта да в Соловки!» (в пьесе «Блаженство» шведский посол упоминал Кемскую область, где в 30-е гг. XX в. находились крупные лагеря, Милославский — «два канала», на которых он побывал, а Аметистов в «Зойкиной квартире» выказывает готовность сослать героиню за ее характер «в Нарым» — 3, 110) — до подробных описаний ситуации обыска с последующим арестом — случай Никанора Ивановича.

МиМ, безусловно, отражает эпидемию арестов, охватившую послереволюционную Москву, достигшую своего апогея в 1930-е гг. и затронувшую, начиная с Пречистенского круга, ближайшее окружение писателя. И окончательный текст романа, и его варианты с их постоянным возвратом к этой теме свидетельствуют о том, что аресты оказываются сложившейся страшной «нормой» жизни: ср. «исчезновение» Беломута, члена правления Пятнажко, финдиректора Близнецова, Варенухи, Поплавского, бухгалтера Загринова, Аннушки, ночные аресты вдовы де-Фужере и Анфисы и др. Экспансия этой «нормы» на мир мертвых — *улечь бы Канта в Соловки*, — «к сожалению», иронизирует Воланд, невозможна, ибо Кант «иностраннный подданный, а, во-вторых, умер» (Булгаков 1992: 30).

Возможный арест — реальная повседневность описываемого социума. Прошел через него и сам писатель, арестованный впервые, по всей вероятности, в 1920 г. на Кавказе (Чудакова 1993), в 1926-м в Москве препровождался в ОГПУ для допроса. Впрочем, по слухам, Булгакову пришлось побывать там несколько раз. Поводом к обыску в 1926 г. послужили известные на сегодняшний день донесения о чтении «Собачьего сердца» на «Никитинских субботниках» с указанием на «ненависть» к новому строю и «небрежный грим», скрывающий истинный сюжет повести (см: Файман 1995), а также начавшаяся кампания против «сменовеховцев», с последующим закрытием журнала «Новая Россия» и высылкой И. Лежнева (Чудакова 1993, Файман 1995: 6). Во время обыска 7 мая 1926 г. у Булгакова, как известно, были изъяты дневники и единственный экземпляр «Собачьего сердца», а известное «учреждение» кроме них пополнилось «несколькими десятками агентурных сводок и выписок из них о Булгакове» (Чудакова 1993), известными на настоящий момент. Мрачная история «отношений» писателя с печально известным ведомством, недреманное око которого он всю жизнь на себе, по-видимому, чувствовал, закончилась для него только со смертью. Ср. его признание: «Я поднадзорный, у которого нет только конвойных» (Коллективное 1994). По рассказам Е. Булгаковой, даже в «последние дни» смертельно больной писатель страшился ареста или конфискации рукописей МиМ (Чудакова 1993), факт красноречивее всего говорящий о степени пронизанности сознания писателя вероятностью такого исхода.

Обыденность ситуации ареста отражена в варианте МиМ, где эпизоду превращения червонцев предпослана следующая сентенция

повествователя: «Что, скажем, удивительного в том, что 12-го июня в пивной «Новый быт» на углу Триумфальной и Тверской арестовали гражданина?» (Булгаков 1992: 111). Она коррелирует с тем местом в доносе реального «источника», где он сообщает эквивалентную по смыслу фразу Бабеля: «Люди привыкают к арестам как к погоде» (Возвращение 1991: 433). В этом смысле показательна и сцена разговора Аззелло с Маргаритой, когда простое обращение незнакомого мужчины на улице воспринимается как преддверие ареста: «Я не позволил бы себе заговорить с вами, Маргарита Николаевна, если бы у меня не было дела к вам. — Маргарита Николаевна неприятно вздрогнула и отшатнулась. — Ах, нет, нет, — поспешил успокоить собеседник, — вам не угрожает никакой арест, я не агент» — Булгаков 1992: 138). В окончательном тексте Маргарита прямо спрашивает: «Вы меня хотите арестовать?» и слышит ответ Аззелло: «Раз заговорил, значит, уж и арестовывать!» (5, 218).

В разных сценах и вариантах разбросаны и краткие, и достаточно пространные описания ситуаций ареста, начиная от прибытия к месту «мужчин, одетых в штатское» (5, 332), до описаний статуса арестованного с помощью разнообразных реалий. Варианты романа дают возможность говорить об исчезновении Мастера как об аресте. Кстати, как и в действительности, аресту «ритуально» предшествовали статьи-доносы. Важно и другое: преступлением оказывается слово художника, его убеждения, наиболее опасная для режима форма неповиновения (ср. фразу Пилата, обращенную к Иешуа: «...за тобою записано немного, но записанного достаточно, чтобы тебя повесить» — 5, 24). Одежда Мастера свидетельствует о статусе арестованного: он в том же пальто, в котором пропал, но «с оторванными пуговицами», «заросший громадной бородой, в дырявых валенках, в разорванном пальто, с мутными глазами, вздрагивающий и отшатывающийся от людей», «трясущийся от физического холода» (Булгаков 1993: 108–109); «Ватная мужская стеганая кацавейка была на нем. Солдатские штаны, грубые высокие сапоги», «лицо заросло рыжеватой щетиной» (Булгаков 1992: 157). Ср. и вид исчезнувшего Беломута, который появился «почему-то без воротничка, без галстука и небритый», или арест Босого в Редакции, когда после осмотра одежды его лишили подтяжек и пояса и он остался в «спадающих брюках» (Булгаков 1990: 423).

«Простота» процедуры ареста — свидетельство абсолютного пренебрежения личностью: новая идеология не собиралась заниматься «вегетариански-квакерской болтовней о «святости» человеческой жизни» (Троцкий). Этика насилия во имя будущего светлого рая предусматривала изъятие непослушного винтика и целую систему его изоляции от жизни. Хотя в романе нет прямого описания заточения Мастера, но суть происшедшего с ним с октября по январь, после того, как в его дверь «постучали», недвусмысленно вырисовывается из разных деталей, более откровенных в ранних вариантах. Так, Воланд замечает: «Да, хорошо отделали человека», а сам

Мастер что-то рассказывает Ивану «на ухо так тихо, что ни одного слова из того, что он рассказал, не стало известно никому, кроме поэта» (Булгаков 1993: 107, 221). Но «то, о чем шептал больной на ухо Ивану, по-видимому, очень волновало его. Судороги то и дело проходили по его лицу, в глазах его плавал и метался страх...» (5, 145). Страх — важнейший признак тоталитарного режима, подразумевающий вынужденность жизни в неприемлемых и опасных для личности условиях, одновременно дезавуирующих ее нелояльность. Сталинская эпоха, впрочем, научила бояться и самых больших ортодоксов, ибо она не оставляла места никаким гарантиям. Появление этой темы на страницах романа в связи с Мастером вполне закономерно и свидетельствует о понимании глобальности противостояния истинно творческой личности и власти, диаметральной противоположности их аксиологических шкал. Арест Мастера, то, что его «сломали» (Булгаков 1993: 227), его московская Via Dolorosa и Голгофа могут быть прокомментированы мыслью из пьесы «Александр Пушкин»: «Гибель великого гражданина свершилась потому, что в стране неограниченная власть вручена недостойным лицам, кои обращаются с народом как с невольниками!» (3, 507).

В одном из вариантов были упомянуты «рязанские страдания» Мастера, отсылающие, возможно, к одному из мест ссылки друга Булгакова Н. Эрмана, арестованного в 1933 г. в Гаграх во время съемок фильма «Веселые ребята». Знание писателем происходящего за решетками самой свободной страны в мире понятно из известного эпизода, когда Булгаков, узнав, что кое-кто готов послать его на Днепрострой в целях перевоспитания, заметил: «Есть еще способ — кормить селедками и не давать пить» (Дневник 1990: 48). Вообще подобная транскрипция темы вызывает не только ассоциации с репрессиями 30-х гг., но и отмеченное исследователями опасное сопоставление с тюремным режимом в «Батуме» (где герой, молодой Сталин, свободно ходит по камерам, беседует, может передать письмо «на волю» и пр.), сигнализирующее об утраченной более человеческой атмосфере царской тюрьмы, преобразованной бывшим ее арестантом в новый чудовищный вид.

И в изображении клиники Стравинского можно усмотреть (как усмотрел и цензор, вырезавший из этой сцены различные детали, свидетельствующие об атмосфере «надзора и сыска» — Ржевский 1990: 127), характерные для учреждений закрытого типа черты: шторы-решетки с «коварной металлической сетью» (Булгаков 1993: 53), звуконепроницаемые стены, не спускающие глаз с вновь прибывшего «санитары», коридорная система с палатами-«одиночками» (один раз названными «камерой» — Булгаков 1992: 107), процедура предварительного «допроса», насильственность помещения туда; ср. также мысль Ивана «целое дело сшили» (Булгаков 1993: 64) и предложение Стравинского изложить все «обвинения и подозрения» против человека с Патриарших прудов, приемы психической и медицинской (уколы) обработки и «раскалывания» воли (5,

91); ср. и метод воздействия на Босого: «в глаза... снизу и спереди ударил яркий свет», растерявшийся герой потерял из виду «зал» (Булгаков 1993: 117).

Скрытое описание ареста и обыска иногда в романе представлено остраненным восприятием ситуации: «Беломут, по счету Анфисы, пропал в пятницу, а в ближайший понедельник он появился глубокой и черной ночью. И появился в странном виде. Во-первых, в кампании с каким-то другим гражданином, а во-вторых, почему-то без воротничка, без галстука и небритый и не произносящий ни одного слова. Приехав, Беломут проследовал вместе со своим спутником в свою комнату, заперся с ним там минут на десять, после чего вышел, так ничего и не объяснив» (Булгаков 1992: 52). Остранение оказывается на грани пародии. Так, в описании слежки за кв. 50 в момент прибытия Маргариты на бал, в описании агентов, дежурящих в доме, наблюдается эффект мультипликации: «Маргарита заметила томящегося в ней <в подворотне. — С. К.> человека в кепке и высоких сапогах, кого-то, вероятно, поджидавшего <...> Второго, до удивительности похожего на первого, встретили у шестого подъезда <...> Третий, точная копия второго, а стало быть, и первого, дежурил на площадке третьего этажа» (5, 241). Они и ведут себя абсолютно одинаково («беспокойно дернулся», «беспокойно оглянулся и нахмурился», «беспокойно оглядывался»). За этими зарисовками стоит фиксация механизма превращения живых людей в функциональный придаток власти, отчетливо прозвучавшая еще в «Зойкиной квартире», где действуют Первый, Второй, Третий и Четвертый Неизвестный (сотрудники МУРа) с их пособником Аллилуйей, а также в «Адаме и Еве», где слежку за Ефросимовым осуществляют Туллер I и Туллер II.

Сферы сознания персонажей и автора заметно различаются. Автор не испытывает того почтения и уважения к грозной табуированной организации, какое есть у персонажей, не заморожен ее действиями и не подвержен идеологическому наркозу. Деятельность ГПУ часто изображена в откровенно пародийном аспекте. В сущности ироническая ипостась этого мотива в творчестве писателя существовала с самого начала, еще со времен «Роковых яиц» (ср. эпизод создания специальной ЧК для борьбы с куриной чумой, позже преобразованной в комиссию по возрождению куроводства). В МиМ она проявилась с первых же страниц: «сводки» всех трех неизвестных организаций о происшествии на Патриарших прудах оказались абсолютно разными и ложными, им противопоставлялось детальное описание «преступников», данное повествователем, ироническим всезнайкой. Пародийное начало стало еще более очевидным в сценах, очерчивающих основные стороны деятельности ГПУ: в главах «Сон Никанора Ивановича» (ситуация следствия, дознания) и «Конец квартиры 50» (ситуация неудавшегося ареста).

Глава «Конец квартиры 50» подробно и в то же время остраненно описывает операцию по аресту «шайки преступников», начиная

от высадки группы из 3-х машин и прозрачной конспирации участников — одеты в штатское, большая группа разделилась надвое, проходят к квартире через разные подъезды. Резкое снижение торжественности момента происходит за счет введения в текст иронической реплики Азазелло, «разоблачающей» старательность маскировки: «А это нас арестовывать идут» (5, 332). Ср. и реплику Коровьева о сходстве агента с «рассеянным приват-доцентом» или «томящимся» на лестнице влюбленным (Булгаков 1993: 217).

Далее повторяется прием мультиплицирования сыщиков, стерегущих квартиру под маской водопроводчиков: «Там двое каких-то водопроводчиков возились с гармоникой парового отопления. Шедшие обменялись с водопроводчиками выразительным взглядом. — Все дома, — шепнул один из водопроводчиков, постукивая молотком по трубе» (5, 332). Маскарадная часть заканчивается, и представители всемогущей организации демонстрируют свое снаряжение — отмычки, черные маузеры, тонкие шелковые сети, аркан, марлевые маски, ампулы с хлороформом — и сноровку: «своевременно подошли с черного хода», «мгновенно рассыпались по комнатам» (5, 332), на «противопожарной лестнице на уровне ювелиршиных окон» устроился агент, а на крыше расположилась охрана, «стерегущая дымовые трубы» (5, 335). В один из вариантов была введена сцена «нетрадиционных» методов борьбы с преступниками: использование очень, по понятным причинам, волнующегося «сильного гипнотизера» Фаррах-Адэ, оказавшегося, впрочем, совершенно бессильным (Булгаков 1993: 261). Серьезное начало сменяется гротеском и буффонадой, хорошо продуманная операция проваливается, а ГПУ посрамлено самым недвусмысленным образом: издевками кота, его демагогическими речами о своей неприкосновенности, рыданиями и прощениями с жизнью, «свинским притворством» и абсолютной неуязвимостью, «бешеной», но безрезультатной пальбой.

Страшное учреждение у Булгакова экипировано автомобилями, оружием, а в иных случаях может развернуть крупномасштабную операцию по захвату преступников со стрельбой в центре Москвы и даже применением авиации, как в I редакции романа, когда в сцене отлета героев описывается целое «звено аэропланов», ведущих по ним огонь. В окончательном тексте от него сохранилось упоминание «разворачивающегося» над башнями аэроплана (5, 367).

Любопытно, что любой элемент, имеющий параллели в ершалаимском и московском пластах, в первом случае обладает неизменно более возвышенным, а иногда и трагическим значением, нежели во втором, где он наделяется порой чертами фарсового двойника. Это хорошо заметно при сравнении тайной службы Африания с соответствующей структурой в московской действительности. Первая отличается «мастерством», безошибочностью действий и даже вызывает симпатии (хотя в его ведомство входит «страшная Антониева башня», где, по преданиям, пытали заключен-

ных), заставляя исследователей порой видеть в нем тайного поклонника Иешуа и говорить о двойственности в описании «тайной полиции» (Роге 1977: 22); вторая наделена чертами суетливости, избыточной численности, совершает ошибочные или нелепые действия.

Характерно, что в творчестве Булгакова крупные чины «секретной» службы (Дубельт, Афраний, большой чин НКВД, на которого надеется герой-драматург в набросках пьесы о «купленном писателе» — «Ричард I», позже разоблаченный и так и не смогший помочь драматургу — Смелянский 1989: 363–364) наделяются привлекательными чертами: умом, пронизательностью, прозорливостью, лукавством, иронией, наблюдательностью. Это, однако, не отменяет их принадлежности к зловещей организации (приятное и «опрятное» лицо Афрания имеет одну настораживающую деталь — «странноватые, как будто припухшие веки» (5, 293), вызывающие в памяти образ гоголевского Вия, и «нарушающие» добродушие глаза, «внезапно и в упор» взглядывающие на собеседника (5, 294).

Параллелизм ершалаимского и московского миров позволяет Булгакову ввести и довольно детальное описание одного из приемов работы всемогущего ведомства. Речь идет о виртуозно выстроенной многослойной сцене разговора римского наместника с главой ершалаимской «тайной полиции», в ходе которого Понтий Пилат иносказательно дал понять о необходимости убийства Иуды и до мельчайших деталей проинструктировал исполнителя (еще более интересный разворот событий возникает, если вспомнить, что в ранних редакциях Иуда был превосходным сыщиком, агентом ведомства). Эзотерическая природа разговора несомненна: разговаривают двое посвященных, оба превосходно владеют тайным языком и допускают наличие чужих ушей, наиболее важные, узловые моменты беседы произносятся без акцента, почти «скучающе», но на помощь приходят жесты и взгляды. Двойному «языку» беседы соответствует двойная роль ее участников: Понтий Пилат выступает одновременно как именно «прокуратор», пекущийся о благе подчиненных, и имплицитно как режиссер спектакля с убийством Иуды, Афраний соответственно как начальник службы, призванной беречь покой и безопасность граждан, «изумляющий всех исполнительностью» (5, 299), а имплицитно выполняющий роль непосредственного исполнителя задуманного убийства.

Аналогична сцена доклада Афрания о выполнении им поручения, построенная как осторожная и тонкая игра в доклад о «неудаче», насыщенная ложными репликами, а на деле — безукоризненное выполнение тайного поручения. Сцена полностью строится на игре имплицитными и эксплицитными сторонами первого разговора, причем блестящая исполнительность Афрания оказывается отнесенной к «невысказанному» прокуратором «тайному» поручению. В этом же разговоре на глазах читателя отработывается и окончательная версия предстоящего «следствия» — самоубийство Иуды, несмотря на очевидную психологическую «невероятность» такого

исхода даже для Афрания (ср. 5, 315). Эзотерический характер беседы подчеркнут следованием особым «правилам игры», с их отработанной системой иносказания, ложными акцентами на том, что является периферийным для разговора (ср. педалирование важности отношения «толпы» к происходящим событиям — 5, 295), особой мимикой, жестами, модуляциями голоса. Отнесенная к ершалаимскому сюжету эта сцена не только не теряет своей актуальности для московской части романа, но и усиливает ее звучание.

МиМ впитал в себя «язык» эпохи в виде обрывков разговоров и песен, лозунгов и ходячих языковых формул, вторгшихся в политическое сознание сколков прошлых представлений, штампов, клише нового общественного сознания (ср. кота, произносящего в Торгсине «политически вредную речь» о ширине «морды» иностранца — Булгаков 1993: 267). В реальности не только представители всесильной организации вырабатывали свой «язык», шло и постоянное умножение эзотерического словаря потенциальных жертв (ср. известную фразу в письме к Ахматовой об аресте Мандельштама — «подружка Надя овдовела», об аресте Хармса — «Двадцать третьего августа Даня уехал к Никол/аю/ Макаровичу» <т.е. репрессированному Олейникову. — С. К.> — Глоцер 1991: 205). П. Сорокин, высланный вместе с другими философами в 1922 г., получив письмо с фразой: «Наша бабушка очень сожалеет, что позволила вам уехать без ее последнего и вечного благословения», — интерпретирует «вечное благословение» как сожаления ЧК, что не расстреляла его, а выпустила (Сорокин 1922: 144). Ср. и достаточно прозрачную «эзотерию» булгаковского псевдонима Геннадий Петрович Ухов — Г. П. Ухов (Шварц 1988: 58–59).

Прямая аналогия между ведомством Афрания в Ершалаиме и сталинскими секретными службами несомненна. И здесь важно то, что Булгаков недвусмысленно дает понять, что эти службы напрямую, непосредственно связаны с властью, а не действуют самолично: служба Афрания «упускает» Иуду, следуя тайному разработанному и согласованному с Понтием Пилатом плану, а в действительности «убирает» его. Аналогичные ходы, инспирированные властью, есть и в пьесе «Александр Пушкин», когда реплика Николая I: «Он дурно кончит. Теперь я это вижу» оказывается знаком необязательности проявления служебного рвения для предотвращения дуэли и уловлена тонким собеседником царя (см.: Рабинянц 1991). Ср. признание Биткова: «В тот день меня в другое место послали... Я сразу учуял. Один чтобы!... Умные! Знают, что сам придет, куда надо» (3, 511). О том, что в пьесе о Пушкине сцены в III отделении связывались в сознании слушателей с современностью, свидетельствует Е. Булгакова: «температура в комнате заметно понизилась, многие замерли» (3, 682). Безусловно, что соответствующие сцены «закатного» романа воспринимались аналогично.

Конечно, Афраний, в сущности, есть отсылка к руководящим чинам табуированного московского ведомства, которые в тексте от-

сутствуют. Интерес к персонам, осуществляющим власть на высших ее этажах, несомненная черта Булгакова, об этом неоспоримо свидетельствуют сохранившиеся дневники писателя и многочисленные скрытые и явные отсылки в его творчестве (ср., например, снятый писателем в I редакции «Собачье сердце» намек на высокопоставленного растлителя, уехавшего в командировку в Лондон, в котором, видимо, можно усмотреть намек на скандальную историю с Рудзутаком, изнасиловавшим 15-летнюю дочь московского политработника, известным и своим легкомысленным поведением в Париже — ср. Радзинский 1997: 338, а также предположение публикатора булгаковских произведений, что «опасный переулочек», в котором может появиться машина «и в ней человек» — Булгаков 1992: 528, полная рукописная редакция 1937–1938 гг., которого боится Маргарита, относится к Берии, сластолюбцу, по приказу которого понравившаяся ему женщина могла быть схвачена на улице). Частотность эксплицитных и имплицитных вкраплений «гепеушной» тематики делает это предположение вполне вероятным. Вполне возможно, что и пространная (5 страниц) сцена заседания синедрона, председателем которого значился Иосиф Каифа, вырванная из одного из ранних вариантов, также содержала слишком прочитываемые черты реальных фигур современной писателю Москвы и была по этой причине уничтожена (предположение В. Лосева — Булгаков 1992: 508, 509).

В МиМ имен нет, табуировано и имя Сталина, одного из несомненных адресатов позднего булгаковского творчества (имплицитно оно сквозит в облике Волагда и в тосте Понтия Пилата — «за тебя, Кесарь, отец римлян, самый дорогой и лучший из людей!» (5, 294), слово Кремль и упоминания Радека остались на страницах черновиков, руководители же дисперсной организации, «режиссеры» ее операций — также анонимны.

Члены секретного ведомства могут, правда, явиться в виде *голоса*, что, без сомнения, напоминает, с одной стороны, розыгрыши 1930-х гг., один из которых имеет отношение к автору МиМ: «Позвонить ночью по телефону и сказать с грузинским акцентом: — что же вы, товарищ Бульгаков, тыхай сапай пратаскиваэтэ мэлко-буржуазную ыдзалогию?» (Руднев 1993: 301), с другой — подлинные звонки Сталина Пастернаку и тому же Булгакову. Звонок, безусловно, входил в сталинский арсенал воздействия на интеллигенцию, от исхода телефонного разговора напрямую зависела судьба человека и его близких. В варианте МиМ такой звонок репродуцирован в сцене с подошедшей к телефону «надменной» женой Аркадия Аполлоновича, которой «голос» сказал нечто и которая «стрелой» понеслась подымать мужа, в свою очередь «через четверть минуты» оказавшегося у аппарата (5, 322–323), ср. пародийный «инфернальный» звонок Варенухе и «гнусавый голос» звонившего (5, 110). «Звонок» был знаком особого положения писателя: ср. резкое изменение отношения к Пастернаку в Союзе писателей после

звонка вождя, а также изменение жизненной ситуации Булгакова после высокого звонка и возникновение мифа об особом покровительстве Сталина.

Интересно отметить, как реализуется функция всезнающего ГПУ в окончательном варианте романа. «Одно из московских учреждений», занятое следствием по делу Воланда, намерено «все разносторонние и путанные события, происшедшие в разных местах Москвы, слепить в единый ком» (5, 322), «найти связь» между событиями, «вскрыть сердцевину этого чертова яблока» (Булгаков 1992: 253). Над этим упорно даже в выходные дни работает целый «бессонный этаж» (топос литературы 1930-х гг., черта репрессивного учреждения, которое, вслед вождю народов, не спит ночами и охраняет сон граждан, неусыпно блюдя их безопасность, ср. роковые для Н. Эрзмана строки его «Колыбельной»: «Лишь один товарищ Сталин / Никогда не спит в Кремле», отразившие характерную примету эпохи).

В 10 кабинетах денно и нощно пытаются раскрыть преступление. Лучший следователь Москвы (в отличие от рядовых служек «ничуть не похожий на следователя», без «роковой пронизательности в глазах» — Булгаков 1993: 255) навещает в клинике Бездомного, собран богатейший материал, однако в результате следствие приходит к выводу: «...работала шайка гипнотизеров и чревоущителей, великолепно владеющая своим искусством» (5, 373). Несмотря на псевдорезультат, полученный всеильной организацией, довольно подробно описываются высокопрофессиональные действия ГПУ, чем еще раз подчеркивается их полная несостоятельность: к работе привлечены опытные психиатры, «показания Аркадия Аполлоновича <...> значительно подвинули следствие вперед» (5, 323); «надо отдать справедливость тому, кто возглавлял следствие. Пропавшего Римского разыскали с изумляющей быстротой»; «Двенадцать человек осуществляли следствие, собирая, как на спицу, окаянные петли этого сложного дела» (5, 325–326); «Следователь ушел от Иванушки, получив весьма важный материал» (5, 328); произведены необходимые аресты, «осмотрены каминные дымоходы» проклятой квартиры и т.п. И, наконец, следует резюмирующая ироническая оценка повествователя: «Еще и еще раз нужно отдать справедливость следствию. Все было сделано не только для того, чтобы поймать преступников, но и для того, чтобы объяснить все то, что они натворили. И все это было объяснено, и объяснения эти нельзя не признать и толковыми и неопровержимыми» (5, 375). Из контекста вместе с тем понятно, что результаты, полученные следствием, ничтожны, никого задержать не удалось, и само существование этой организации таким образом дискредитировано. Дискредитация усилена приведенными в эпилоге сведениями о необыкновенном усердии секретной службы (задержание девятерых Коровиных, четырех Коровкиных и двоих Караваевых, граждан Вольпера и Вольмана, невинного Вечинкевича, двух десятков черных

котов, безвинного кота из г. Армавира), а также саркастическим замечанием о «большом брожении умов» (5, 375) по поводу всего происходящего.

Любопытна еще одна деталь: описываемая властная структура своей анонимностью и вездесущностью, таинственностью, тотальным всеведением, отлаженной слежкой, от которой не может укрыться ни один человек в Москве, способностью проникновения в любые места, прозорливостью, появлением в полдень или полночь (см. хотя бы Булгаков 1993: 57) и пр. уподоблена inferнальной силе с ее сверхъестественными возможностями. «Диаволизирование» всего советского, отмеченное в свое время врагом Булгакова, критиком И. Нусиновым (3, 4624), затронуло в МиМ и святая святых. Мотив особого, советского шабаша был не нов для Булгакова, так, в частности, он отчетливо проявился в пьесе «Блаженство», в которой тема бесовства, охватившего Москву в 30-х гг., развита достаточно осторожно: герои, оказавшиеся в эпохе Ивана Грозного, приняты за нечистую силу, их причастность к inferно подчеркнута временными ссылками — канун 1 мая, т.е. Вальпургиева ночь, время сбора нечисти на Брокенских горах. Небезызвестная организация как одно из самых страшных проявлений сатанизма эпохи стала одной из основных примет булгаковской Москвы. Однако ее всемогущество при всей ее «материальной» осязаемости оказывается иллюзорным: истинная эзотерия бытия торжествует над мнимой эзотерией, созданной человеком.

До сих пор мы приводили примеры «открытого», прямого описания системы карательных органов, завуалированного в основном лишь рассеянием отдельных его составляющих по пространству всего романа и погруженностью в фантастические ситуации. Однако исследователи обнаруживают в романе и имплицитные вкрапления этой темы в ткань повествования. Образец сложной и очень тонкой игры имплицитного и эксплицитного продемонстрирован Булгаковым в «Батуме», где история молодого героя-революционера, пророка, Сталина имеет скрытую ипостась — приход и утверждение Антихриста (Петровский 1990). Примеры такой же опасной игры можно обнаружить в МиМ. Так, в числе гостей Бала Сатаны последними появляются двое «новичков», их появление «неожиданность» даже для Коровьева, ассистента Маргариты во время праздника. Это «последние» — в ряду гостей-отравителей из других эпох, что является знаком их причастности именно к сегодняшнему дню романа, ибо весенний бал — ежегодное «мероприятие» Воланда. Хотя Коровьев представляет Маргарите всех гостей Бала (среди них есть, кстати, и Малюта Скуратов, один из организаторов опричного террора), на этот раз он уклончиво говорит, что еще не знает имени человека, которому Азazelло нашептал, как избавиться от потенциального разоблачителя, и имени «исполнительного его подчиненного», обрызгавшего стены кабинета ядом (5, 262). Однако само их появление на Балу среди лиц, «объем власти

которых в свое время, да и теперь еще, был велик, очень велик» (Булгаков 1993: 191), может быть оценен как прозрачная отсылка не только к современности, но и к их принадлежности органам власти. И действительно, исследователи верно идентифицируют скрытые имена — это Г. Ягода и его секретарь П. П. Буланов, обвиненные во время процесса против «правотроцкистского центра» в марте 1938 г. и приговоренные к расстрелу (5, 659, ср. Соколов 1991: 129, Паршин 1991: 120)). «Правый уклон», как и ироническое «левый загиб», упоминался в I редакции МиМ, где он, вероятнее всего, был связан с характером полемики вокруг Булгакова в 1920-е гг. В ситуации второй половины тридцатых годов он связывался с «делом» Бухарина и Рыкова. Само обращение к теме «странной» смерти после известной истории с «Повестью непогашенной луны» Пильняка о хирургическом убийстве Фрунзе, а тем более к более «свежей» теме «отравителей» было более чем опасным. Сохранились свидетельства, что однажды Сталин, узнав об отравлении одного из лидеров оппозиции в Персии, сказал Ворошилову: «Вот видишь... как они решают вопрос об оппозиции» (Борев 1990: 55). Последовавший в 1930-е гг. ряд смертей выстраивался в «подозрительную» цепочку: в 1934 смерть предшественника Ягоды — Менжинского, в 1935 г. В. Куйбышева, в этом же году при неясных обстоятельствах (выпив вина и поев раков) умер А. Барбюс, автор опубликованной в 1935 г. книги «Сталин», жива была в памяти история неясной смерти сына Горького и последовавшей за этим смерти самого Горького и санитаров, отведавших с ним засахаренных фруктов (конфет). В декабре 1937 г. в Большом театре праздновался пышный юбилей доблестной организации. В статье М. Фриновского в «Правде» были приведены списки награжденных, а параллельно появились и объявления о «шпионской» деятельности А. Енукидзе. В феврале 1938 г. газеты написали о внезапной смерти начальника иностранного отдела НКВД А. Слуцкого, которого «заставили» выпить цианистый калий в кабинете заместителя Ежова Фриновского (Кудрова 1989: 220). А в марте в попытке отравления «товарища Н. И. Ежова» уже обвинялись Ягода (по слухам, бывший аптекарь-фармацевт) и его секретарь (на закрытом заседании Военной Коллегии Верховного суда СССР 3 февраля 1940 г. Ежов утверждал факт 6–7 попыток его отравления парами ртути в служебном кабинете после перехода на работу в НКВД — Конквест 1990: 134). На предварительном следствии он подтвердил версию Фриновского о фальсификации акта отравления (Последнее 1994: 7). «Медицинские» убийства, затронувшие кремлевских врачей, будоражили Москву, и, конечно, были известны Булгакову. В конце 1938 г. «кровожадного карлика» сменил Берия и жестокий террор внешне сменился на более его умеренные формы. В варианте романа Булгаков приводил довольно прозрачный портрет последнего гостя: «очень мрачный человек с маленькими, коротко постриженными под носом усиками и тяжелыми глазами», именно он «велел сек-

ретарю обрызгать стены кабинета того, кто внушал ему опасения» (Булгаков 1993: 208–209). В этом варианте имя отравителя «знал» Абадонна, но оно тоже не названо, однако небольшие усики — приметная черта облика Ягоды — делало сцену излишне читаемой, в окончательном тексте Булгаков сделал ее менее прозрачной.

Необычайным, особенно в атмосфере 1930-х гг., было само погружение подобной темы в откровенно игровую и даже балаганную стихию. Но за этим стояло, по всей вероятности, кроме прочего, стремление изжить в себе реальный страх перед всемогущей структурой, опутавшей своей липкой паутиной все сферы жизни и представляющей для нее самой реальную угрозу. Поколение прошло через «пустыню страха» (Л. Я. Гинзбург). Его парализующей атмосферы не избежал и Булгаков. Зафиксированы многие свидетельства состояний страха и прежде всего страха ходить одному по улицам (хармсовская ситуация «из дома вышел человек... и с той поры исчез» была обыденностью) и страха смерти, которые время от времени охватывали писателя, принудив даже обратиться к помощи психиатров и гипнотизеров. Это состояние не укрылось от внимания осведомителей и отражено в одном из тайных донесений агента о Булгакове (Файман 1994). Перенесение игровой стихии на источник страха симптоматично. Это, безусловно, *ответ* на страх, стресс, на постоянную «предсердечную тоску», порождаемые чудовищной атмосферой 1930-х — ответ смеховой, карнавальным, построенный на разрушении стереотипа тотальной обреченности и зависимости, механизм отчуждения, защита от объекта смеха и вместе с тем способ не «плыть по течению спин», преодолеть «привитую психологию заключенного» и сказать правду о социуме. Особое звучание роману Булгакова, безусловно, было придано амбивалентным модусом описания эпохи в балаганно-игровом ключе, подсвечиваемым при этом высокой мистериальной нотой ершалаимского сюжета и темой распятия Мастера в «московском» сюжете, шире — имплицитно набирающей силу темой апокалиптической эпохи.

Описание всемогущей организации представляет только одну из сторон московской действительности, одну из примет Москвы в преддверии близящегося конца. Столица предстает в романе опутанной сетями не только могущественных следственных органов, но и десятков других структур, в которых проступают черты реальных учреждений современной писателю столицы, смысл деятельности которых сокрыт и, с точки зрения «нормального сознания», кажется абсурдным. Так, неясна сфера обязанностей «почтеннейшего» Аркадия Аполлоновича Сеплеярова, «председателя акустической комиссии московских театров» (5, 127) (в вариантах «заведующего акустической московских капитальных театров»). Он особо выделен во вступительном слове конферансье как почетный посетитель: «Мы все, начиная от любого уважаемого посетителя галерки и вплоть до почтеннейшего Аркадия Аполлоновича...» (Булгаков 1992: 287). Абсурдность

и бессмысленность существования специальной «акустической комиссии» подчеркнуты вскользь сказанной фразой, что акустика «какая была, такая и осталась» (5, 379). Нелепость «удвоена» указанием на «Интурист» с его еще более странными функциями, например, решать, где должен ночевать иностранец. Параллельно с ней не менее загадочная «Зрелищная комиссия» (в вариантах — «коллегия по ознакомлению иностранцев с достопримечательностями столицы» — Булгаков 1992: 493) присылает на Бал к «иностранцу» Воланду барона Майгеля, имевшего «долголетнюю практику ходить в гости» (Булгаков 1993: 214), и тем самым вызывает ощущение, что перед нами «двойники» все той же всеильной ГПУ. Исследователи единодушны во мнении, что за фигурой барона Майгеля стоит барон Штейгер (см. об этом детальнее Паршин 1991: 112–127), получивший у современников кличку «наше домашнее ГПУ». Его присутствие в театрах, на различных приемах фиксируется в дневнике Е. С. Булгаковой красноречиво — «и Штейгер, конечно», «неизбежный барон Штейгер» (Дневник 1990: 97, 107, 111).

«Комиссия», кроме того, представляет собой разветвленную сеть организаций — «Городской зрелищный филиал» (5, 186), «ведомство зрелищ и увеселений» (Булгаков 1993: 138), Варьете, «Московская областная зрелищная комиссия» (5, 183), «управление кабаре-театрами» (Булгаков 1992: 319), финзрелищный сектор и совсем уже мифический «главный коллектор зрелищ облегченного типа» (Булгаков 1992: 325). Акцент на учреждениях зрелищно-увеселительного характера, за которым стоит пестование эпохой эрзац-культуры, ассоциируется с пиром во время чумы и наводит на мысль о неслучайном их «сатанинском» нагромождении, призванном оттенить тему московского апокалипсиса. Кроме того, такое педалирование характера учреждения заставляет предположить, что прототипом подобных организаций был, скорее всего, пресловутый Главрепертком, созданный при Наркомпросе. На комитет возлагалось разрешение к постановке «драматических, музыкальных и кинематографических произведений». В 1934 г. он был переименован в Главное управление по контролю за зрелищами и репертуаром». ГПУ и НКВД принимали участие в руководстве Реперткомом (Красногоров 1990). Печальная история отношений Булгакова с этой организацией хорошо известна. Она охарактеризована в Письме Правительству СССР от 28 марта 1930 г. как организация, которая «убивает творческую мысль». Ее руководители имели прямое отношение к судьбе писателя. И Ф. Ф. Раскольников, и В. М. Киршон, приятель Ягоды и Л. Авербаха, были злейшими врагами Булгакова. Революционный радикализм Раскольникова (впоследствии бежавшего из страны) отражен в записанной Е. С. Булгаковой устной новелле писателя о чтении Раскольниковым его пьесы «Робеспьер» на «Никитинских субботниках», где описано, как осмелившийся высказать искреннее мнение о пьесе Булгаков, покидая зал, обернулся и «увидел ненавидящие глаза Раскольникова.

Рука его тянулась к карману /.../ «Выстрелит в спину?» (Дневник 1990: 306).

Деятельность организации бессмысленна и абсурдна не только в текстовой реальности: «регулировщики муз» из Главреперткома доходили в своей деятельности до запрещения классических опер и даже детской оперы «Репка», балета «Жизель» или известных песен «Варяг» и «Ямщик» (Балонов 1991). Вероятно, именно эта абсурдная запретительная деятельность продиктовала наказание, павшее в романе на городской зрелищный филиал: ничем не остановимое хоровое пение. «Славное море священный Байкал» поется всем филиалом от курьеров до секретарей, а затем хор препровождается в клинику Стравинского. Хоровое пение, считавшееся истинно народным творчеством, развивающим в человеке чувства коллективизма (ср. весьма характерные для эпохи рождения бесчисленных «творческих коллективов», ансамблей, хоров, их многочисленные смотры, парады и пр.), остроумно спародировано в этой сцене (ср. непреходящее желание проф. Преображенского «умерить вокальные порывы» сознательных пролетариев и его убежденность в нерасторжимой связи постоянного хорового пения и разрухи). Очевидно, однако, и другое — наличие в этом эпизоде мотива массового гипноза, манипуляции коллективным сознанием, более четко очерченного в своем антитоталитарном изводе в главе «Сон Никанора Ивановича».

Именно Главрепертком и издал «Указатель разрешенных и запрещенных к исполнению произведений». Абсурдность запретов, налагаемых на произведения искусства, коррелирует с таинственной деятельностью этих комиссий в романе. Впрочем, Семплеяров, зритель второй ложи и обладатель «звучного и очень приятного баритона» (5, 127), во время сеанса в Варьете диктует условие, «чтобы /.../ незамедлительно разоблачили» номер с червонцами. И это требование — «непременно с разоблачением» — и разоблачает в нем самом функционера от зрелищного искусства, чина, наделенного реальной властью и полномочиями «требовать», «разоблачать», «запрещать» или «разрешать», если и не связанного прямо со всемогущим ведомством, то блюдущим букву его предписаний. Напомним фельетон «Мамзель Жанна» (1925), где «изумительный пример оккультизма» оказывается возможным на сцене только потому, что строится «исключительно на силах природы с разрешения месткома и культурно-просветительной комиссии» (2, 526). В фигуре Семплеярова исследователи не без основания, хотя недостаточно аргументированно, видят черты Луначарского (Барков 1996: 15) и А. С. Енукидзе (Соколов 1996: 20–23).

Опутанность Москвы паутиной властных организаций, скрывшихся за «эзотерическими» названиями с «эзотерической» деятельностью, свидетельствует о сатанинской природе нового государства, вызывает ассоциации с дьявольским кружением масок сатанинского мира, где герою духовного плана, не способному «вы-

красить шкуру», не обладающему «трижды выдержанной идеологической кровью» (Мандельштам), уготованы тюрьма, клиника Стравинского и «диагноз» (ср. опасение Мастера: «я кончу жизнь в сумасшедшем доме или тюрьме» — Булгаков 1992: 176). И спасением от тоталитарной реальности оказывается лишь уход в «эзотерический» же мир своего творчества, т.е. «эзотеризм» иного плана, а затем предание себя в руки inferнальных сил, истинной «эзотерии», и, наконец, тотальный «уход» — выход за пределы земной фантазмагии.

В этом отношении весьма показательны трансформации, происшедшие в ходе работы над МиМ с мотивом полета. В ранних вариантах романа, в случаях, когда он не был связан с демонологической линией (полеты Маргариты на шабаш), он встречался в обычном, «житейском» значении. Упоминания аэропланов были, безусловно, продиктованы одной из примет времени: культ авиации, начавшийся еще в первое десятилетие века, достиг своей кульминации в сталинскую эпоху и стал одной из составляющих советской мифологии, отголоски которой прочитываются в нескольких сюжетных линиях МиМ. Так, в ранних вариантах в потаенных мечтах Маргариты сквозит мысль о спасительном бегстве из Москвы именно на «реальном» аэроплане, возможно, подсказанная широко обсуждавшимся в Москве в мае 1922 г. событием: Айсейдора Дункан улетела на аэроплане со своим возлюбленным С. Есениным: поэт и его жена «проаэропланили» «на Берлин» (Д. Бурлюк), в мемуарах В. Катаев даже вспомнил «дюралевый «юнкерс» немецкой фирмы «Люфтваганза» (О Есенине 1990: 402, 431), а Пастернак сравнил Есенина с царевичем, который «на сером волке перелетел океан» (Пастернак 1991: 336). Тайная мечта Маргариты об аэроплане как волшебном способе спасения Мастера не укрылась от пронизательного Азазелло («Мечтайте о том, как вы его унесете на аэроплане» — Булгаков 1992: 139). В «каноническом» же тексте мотив полета-бегства на аэроплане отсутствует. Вероятнее всего, к концу 1930-х гг. возможность свободы, «выхода» из гнетущей жизненной ситуации перестала в сознании Булгакова связываться с реальными границами страны, пересечь которые писателю не удавалось, несмотря на многочисленные попытки. Булгаков окончательно осознал себя «узником», обреченным оставаться в пределах своей «тюрьмы». Последнее приводит и к важнейшему перелому в художественном решении: из текста романа исчезает мотив спасительного полета на «реальном» аэроплане, эксплицитная его формулировка сменяется имплицитной интенцией полета как освобождения каким-то иным, чуть ли не любым образом. В новом изводе понятие «полета» уже охватывает «трансценденцию» роста, очищение (Керлот 1994: 13), достижение высшей свободы, преодоление пространств с семиотически отмеченным подъемом вверх (в противовес «рухнувшей» вниз кавалькады Воланда). При этом присущая мотиву полета символика «уровня» начинает коррелировать с

иерархии нравственных ценностей и становится привилегией избранных героев, которым дарована возможность бегства из сатанинского земного пространства. Завершается этот процесс трансформацией самого понятия «граница» и созданием в рамках текста мифа о внеземном бытии, подразумевающим пересечение «границ» иного порядка, границ земного мира. Это подтверждается и изменением самого способа преодоления «границы», упразднением образа самолета, который как принадлежность земного «московского» пространства становится бесполезным, и заменой его образами черных коней.

Эта линия подводит нас вкуче со многими другими к важной для Булгакова теме московского апокалипсиса.

Глава III. Эсхатологические мотивы в «Мастере и Маргарите» (Москва и Ершалаим в булгаковском мифе о «мировых городах»)

Булгаковская «география» в том виде, в котором она сложилась в его творчестве, насчитывает два десятка городов, преимущественно русских (Харьков, Ялта, Ярославль, Пенза и др.). В этом географическом пространстве явственно выделены несколько «мировых» городов, значимых для истории европейской или русской культуры и отмеченных чертами собственно булгаковской мифологии. Это Иерусалим, Рим, Киев, Москва, Петербург, Константинополь, Вавилон и Париж.

Примечательно, что отсчет «мировых» городов в творчестве Булгакова начался с Киева. Первые же описания города на Днепре (особенно в романе «Белая гвардия») выявили склонность писателя к мифологизации, к созданию обобщенной модели города, моделированию некоего культурно-исторического пространства, которое, несмотря на достоверные и узнаваемые черты реального Киева, от него отличалось, именовалось «Городом» и в отличие от других городов обрело «надвременной», «вечный» характер. Киев Булгакова обладает статусом «единственного» Города, с отчетливо обозначенными приметами счастливого мира детства и юности, «золотого века», который однако позади, ибо на долю населявшего этот «прекрасный» город «беспечального юного поколения», уверенного, что вся жизнь пройдет в «белом цвете, тихо, спокойно» (2, 307), выпали жесточайшие испытания. Отличительная черта Киева — райские сады с их пышным цветением, настойчиво подчеркиваемая Булгаковым («Киев-город», «Белая гвардия», «Бег»), в сущности и превращает Город в «Царский сад» (2, 307), обнажая его коннотации с «раем». Эстетические оценки, оказываясь существенным зве-

ном булгаковского описания Города, содержат в себе и атрибут «покоя» (жить «в белом цвете /.../ спокойно»). Вместе с тем, перед нами рай «потерянный».

Амбивалентный характер булгаковского описания Киева очевиден, ибо Киев это поруганная святыня, это пространство, в котором впервые появились грозные «знамения» и приметы апокалипсического времени (в «Белой гвардии» сам факт многократной смены власти в 1918 г. предполагал двойную перекодировку и подключение темы Вавилона/Петербурга, вызывая в памяти рассуждения мистика Е. П. Иванова и строки первоначальной редакции стихотворения Ахматовой «Мне голос был...»: «Когда приневская столица, / Забыв величие свое, / Как опьяневшая блудница, / Не знала, кто берет ее...» /).

Многоязычные библейские ассоциации, прежде всего Апокалипсис Иоанна Богослова, подсвечивающие повествование, завершались в романе эксплицитным указанием на прообраз событий — Содом и Гоморру (1, 415). Киев Булгакова, впавший в беспечность и праздность, расплачивается «за грехи своих обитателей», погрязнув в крови и неразрешимых противоречиях, наклеив на себя гибельные полчища агелов-большевиков под водительством сатаны и «губителя» Троцкого, имя которого дано в символическом ряду Аввадон/Аполлион. Представления о Киеве как «матери городов русских», «самом прекрасном городе нашей Родины» (3, 4307), двойнике Москвы придает сказанному дополнительные семантические ореолы.

Дескрипции первого булгаковского «мирового» города, в сущности, задают алгоритм последующего описания других «вечных» городов, который последовательно, с небольшими вариациями, воспроизводится в ряде произведений. Как только возникает дискурс «мировой» город, он, как правило, подразумевает первоначальную «высокую» ипостась города и ее неизбежную утрату, этико-эстетическую шкалу оценок, сотнесенность с иными «мировыми» городами, «мерцание» в облике одного «мирового» города других (ср. отмеченный исследователями эффект своеобразного наложения одного города на другой — Максудов 1991) и гибель.

Булгаков, без сомнения, идет в русле устоявшейся традиции русской литературы, которая в своих наиболее интересных проявлениях стремилась придать себе статус своеобразного эквивалента философии, не только пронизывая ею ткань повествования, но и делая попытки теоретического осмысления. Неудивительно поэтому, что, коснувшись темы «мировых» городов, Булгаков одновременно ставит и решает (порой в достаточно имплицитной, а порой и игровой или балаганной форме) целый ряд важнейших для себя проблем (Россия, ее исторические судьбы и предназначение, ее роль в религиозном и культурном строительстве человечества, добро и зло, смерть и бессмертие, вина и искупление, художник и власть, посмертное воздаяние и др.). Сказанное в полной мере от-

носится к теме Иерусалима в МиМ. Этим произведением Булгаков, безусловно, вписал одну из самых интересных страниц в изображение в русской литературе Иерусалима, наряду с которым в романе с разной степенью эксплицитности репродуцированы и черты остальных булгаковских «мировых» городов.

Центральная антитеза «закатного романа» задана двумя важнейшими городами — Москва и Ершалаим, данными в сложном со- и противопоставлении. Они и организуют в общей архитектонике МиМ две важнейшие сюжетные линии. В булгаковедении проанализированы проблемы достоверности описаний исторического Иерусалима и современной Булгакову Москвы, «двойничества» городов — вплоть до идентичности определенных властных ведомств или однотипных природных явлений, сопровождающих «зеркально» отражающиеся события, и т.д. (Haber 1975, Barratt 1987, Гаспаров 1988, Королев 1993 и др.). Оставляя все это в стороне, мы хотели бы остановиться на одной, не привлекавшей к себе внимания детали.

Речь идет о сцене прощения Понтия Пилата, которая одновременно является моментом завершения романа Мастера и разрешения многих коллизий: героям предоставлена возможность исправления земных ошибок и искупления, прощения и обретения нового статуса, с характерным для подобных сцен изменением локуса героев. Из названной сцены со всей очевидностью вытекает, что Ершалаим существует в романе в двух ипостасях. Первая — «исторический», мифологический Ершалаим/Иерусалим, который открывается Мастеру в акте творческого «угадывания». Достоверность его, запечатленная романом Мастера, подтверждена рассказом «очевидца» Воланда и вещими снами ученика Мастера. Иной Ершалаим открывается взору Мастера, уже прошедшего свою московскую Голгофу, свой крестный путь и совершившего с помощью Воланда прорыв в трансцендентное. Это Ершалаим в своем инобытийном обличьи.

Роман Мастера оборван на рассвете субботнего дня, после чего Пилат «замирает» на «12 тысяч лун» в пространстве сцены разговора с Левием Матвеем. Об этом красноречиво свидетельствуют окружающие прокуратора реалии: черепки разбитого кувшина, невысыхающая кровавая лужа вина, воспроизведенные в сцене прощения. Однако из авторского описания следует, что Ершалаим при этом не остался неизменным: «Над черной бездной, в которую ушли стены, загорелся необъятный город с царствующими над ним сверкающими идолами *поверх пышно разросшегося за много тысяч этих лун садом...*» (5, 370–371, выделено нами. — С. К.). Существует мнение, что перед нами «Ершалаим Антихриста» и «времен распятия», «мертвый Ершалаим»: «город зарос тысячеletним садом» (Королев 1993: 12). Нам представляется, что дело обстоит совершенно иначе.

К окончательному авторскому решению Булгаков пришел не сразу. Сцена прощения Пилата существует в трех вариантах: в

редакции «Великий канцлер», где соответствующая глава (ее первоначальное название «Ночь») датирована 21.IX.1934, затем во второй полной рукописной редакции (Булгаков 1993: 411) и, наконец, в «каноническом» тексте пятитомного собрания сочинений.

Начиная с первого варианта Булгаков последовательно вводил в текст очертания разных «мировых» городов. Так, Мастер сначала прощался с Москвой, затем всадники устремлялись в ту сторону, где «в безумной дали пылал край земли» (Булгаков 1992: 189), а позже герой пролетал над двумя выделенными среди земных огней городами. Первый, имеющий признаки средиземноморского города (ср. наличие гор, расположение на берегу моря, «теплое дыхание апельсина, роз и чуть слышную бензиновую гарь», «обрывы, террасы, крыши и пальмы», белоснежные здания — Булгаков 1992: 190). Другой — «гигантский город» с «прямыми, как стрелы», бульварами и «черными лакированными крышами» автомобилей, разряженными женщинами «и мужчинами в черном», разноязычной речью на театральной площади, безусловно, Париж (Булгаков 1992: 190–191). Герой Булгакова прощался с важными для самого автора городами — Москвой и Парижем, а также Средиземноморьем, на котором мечтал побывать, как и в «вечном городе Рима».

В сентябре 1934 г., в момент работы над этой сценой, у Булгакова еще было свежо переживание, связанное с издевательским отказом властей в его поездке в Париж. В варианте романа герою были отданы слова об узничестве, текстуально почти совпадающие с записью Е. С. Булгаковой высказываний писателя на эту тему, ср.: «Давай лучше мечтать, как мы поедем в Париж! /.../ Значит, я не узник! Значит, увижу свет!» (Дневник 1990: 60) и «Я никогда ничего не видел. Я провел свою жизнь заключенным. Я слеп и нищ» (Булгаков 1992: 190). Совпадения обнажают автобиографизм сцены. Из переписки Булгакова с В.Вересаевым известна и мечта о создании книги о путешествии, важнейшими точками которого были бы Средиземноморье, Рим, Париж: «Вы представляете себе: Париж! памятник Мольеру... Здравствуйтесь, господин Мольер, я о Вас и книгу и пьесу сочинил. Рим! — здравствуйтесь, Николай Васильевич, не сердитесь, я ваши «Мертвые души» в пьесу превратил /.../ Средиземное море! Батюшки мои!» (Булгаков 1989а: 308); «Давно уже мне грезилась средиземная волна, и парижские музеи /.../ и фонтан Мольера»; «Мечтания: Рим, балкон, как у Гоголя сказано — пинны, розы...» (Булгаков 1989а: 287, 309).

Иллюзии были исчерпаны. Они оставили неясный след в варианте 1934 г. с предельно ясной акцентировкой: покидая земное, булгаковский герой прощался с тем, что так и осталось при жизни за границей доступного для самого писателя и все более обретающего черты некоего потустороннего пространства. Так, «идеальный» Париж с однажды воскресшим Мольером, «живым памятником», вечно сидящим над фонтаном, становится принадлежностью иномирного пространства. А узничество, осмысленное теперь как

тотальное, предполагало не спасительное путешествие в любимые европейские города, а пересечение иной «границы» — выход в инобытийное, «трансцендентное». И Париж, «город мира», уже в этом раннем варианте постигает участь обреченного на гибель города — «погас и зарылся в землю» (Булгаков 1992: 191).

Уже в варианте 1934 г. действие сцены прощения Пилата происходит за пределами земного бытия (ср. попытки осмысления этого факта Мастером: «я, живой из плоти человек /.../ за гранью того, что носит название реального мира /.../ я мертв...») (Булгаков 1992: 196), эта особенность сцены Булгаковым сохранена до конца. Фиксируется некоторая точка в потусторонней действительности на пути от земного к «последнему приюту» персонажей. Общим для всех вариантов является и местонахождение прокуратора на площадке некоей каменистой вершины в окружении уступов высоких «оголенных» скал со взглядом, устремленным на луну (Е. Толстая предполагает, что имеется в виду находящаяся в Швейцарии «гора Пилата» — Толстая 1991; Б. Соколов видит в этой сцене отражение кавказских впечатлений Булгакова — Соколов 1989: 556).

Первоначально в сцене почти нет «материальных» следов Ершалаима, за исключением каменного стола с чашей, кровавой лужи и упоминания балкона, на котором вскоре окажется прокуратор и куда к нему приведут Ешуа Га-Ноцри (Булгаков 1992: 195). Однако Азazelло свидетельствует, что «балкон разрушился» (Булгаков 1992: 194), следовательно, предстоящая встреча героев состоится на балконе *иного* Ершалаима, где единственно и открывается возможность изменить события и «отменить» казнь (в то время как «реальное» течение событий не могло завершиться иначе, чем распятием Иешуа).

С первого варианта Булгаков отчетливо определяет и локус Иешуа — это «играющая луна», на которую указывает Воланд в разговоре с Пилатом и к которой обращается прокуратор, зовя Иешуа. Во втором и третьем вариантах Булгаков перерабатывает сцену, существенным моментом при этом становится введение описания Ершалаима и появление лунной дороги, на которой мечтает оказаться прокуратор вместе с Иешуа (симптоматично и синхронное введение в текст именно в этих вариантах и вещего сна римского наместника, в котором он провидит примирение с казненным).

Однако в этих вариантах есть одно существенное различие. Если во втором варианте Ершалаим — город, застывший вместе с Пилатом, то в окончательном тексте он описан как продолжавший свое существование 12 тысяч лун. В обоих случаях Пилат изолирован от Ершалаима скалами, которые рушатся после слов прощения («Проклятые скалистые стены упали» — 5, 370). На месте скал возникает Ершалаим («соткался в луне необъятный город» — Булгаков 1993: 285, «загорелся необъятный город» (5, 370–371), что истолковывается в символическом плане как снятие проклятия и возвращение Пилата в святой город. В последних версиях именно *от* Ершалаима, его разросшегося сада протягивается дорога к луне, локусу

Иешуа, и по ней устремляется Пилат, стремясь «договориться» с философом. В последнем варианте продолжение сцены дано в вещем сне Понырева, в котором по лунной дороге поднимается ввысь вместе с прокуратором «молодой человек в разорванном хитоне и с обезображенным лицом» (5, 383).

Наряду с определением судьбы героя, Булгаков при переходе от второго варианта к последнему меняет и судьбу города. Во втором варианте после прощания Воланда с Мастером «Ершалаим ушел в бездну, а вслед за ним в ту же черную бездну кинулся Воланд, а за ним его свита» (Булгаков 1993: 286). Такое художественное решение не могло не вызвать ассоциаций с адом и участием «проклятых городов» Вавилона, Содомы и Гоморры. Кроме того, устремленность города вниз, в «опасную вечную бездну», содержало в себе момент нарушения аксиологической шкалы, ибо герой-грешник был прощен автором, а город — осужден им.

В окончательном тексте Булгаков меняет смысловые акценты, по-иному решая участь Ершалаима: Ершалаим не обрушивался в бездну, не разрушался и не застывал на 2 тысячи лет, как в ранних вариантах, а обретал знак принадлежности к вечности — «пышно разросшийся сад». А город-сад у Булгакова — примета райского пространства. Христианская традиция разработки образов рая и шла именно по линиям — рай как «сад», как «город» и как «небеса» (эквивалентность образов «сада» и «города» для архаического мышления фиксируется языком: город, огород, сад, вертоград и пр., а расположение явившегося героям «необъятного города» над бездной, наверху, тоже знак праведного места; эквивалент верха — восток, локус рая — см.: Мифы 1982: 364–365). Напомним в связи с этим противопоставленность Москвы как разрастающегося города-растения фантомному Петербургу, «мифологизированной анти-модели Москвы», где нет места живой жизни (Топоров 1995: 272–273). Кроме того, образ города-сада — известный элемент пространства различных утопических моделей. Таким образом, можно говорить о том, что Булгаков привносил в описание Ершалаима оценку его как Града Небесного.

Другим аргументом в пользу сакральности этого пространства становится булгаковская аппликация числа 12 тысяч (12 000 лун — упоминаемая в этой сцене мера наказания и искупления вины Пилатом) на 12 тысяч стадий — длину одной стороны квадратной площади новозаветного Небесного Иерусалима. Это число образовывалось произведением сакральных чисел 12 (число избранничества «народа божьего» и 1000 («число полноты») (Мифы 1982: 365, Ренан 1991: 337).

В соответствии с последним решением Ершалаим не обрушивался в бездну, а исчезал по мановению руки Воланда, как, впрочем, и Москва. В этом есть своя логика: для Мастера все кончено, роман после прощания Пилата получил завершение, московская жизнь (и

земная) окончена и ни один, ни другой город для Мастера уже не существует.

Возможна, однако, и другая трактовка. Одинаково погасшие по велению дьявола и Москва и Иерусалим продолжают свое существование по циклическому времени (кругу), как бы в том замершем состоянии, в каком пребывал 12 000 лун прокуратор. Но «разросшийся сад» (а не «заросший»!) в инобытийном пространстве принадлежности Небесного Иерусалима, который в булгаковской космогонии есть ступень к «свету». Именно от Ершалаима открывается лунная дорога в «свет». Это действительно у Булгакова Град Божий, сакральное пространство, которое и становится в романе источником прояснения и пресуществления истины. Таким образом, перед нами значимый отход Булгакова от собственного стереотипа описания судеб мировых городов, от заданного еще «Белой гвардией» алгоритма.

Судьба же упоминаемой в этой сцене наряду с Ершалаимом Москвы, отсутствовавшей в предыдущих редакциях, принципиально иная. Москва в отличие от святого города — город погибший, доживающий «последние дни», отмеченный не только в «реальности», но и в инобытийном пространстве сатанинским знаком — «разбитым вдребезги солнцем в стекле» (5, 371), знаком осколочного мира и утраты цельности, и обращенностью своих окон к Западу, традиционному для русской культуры локусу дьявола (Кушлина, Смирнов 1988). Торжество сатанизма, духовного бесовства в Москве — черта, резко противопоставляющая ее Ершалаиму, и в этой антитезе читается известное противоположение Града Небесного, обители праведников, Граду человеческому у Августина Блаженного (ср.: Петровский 1991).

Подобная модель судьбы Москвы в сущности подготовлена предшествующим творчеством писателя. «Грешные полчища» аггелов/большевиков во главе с Сатаной Троцким накатываются на Киев в «Белой гвардии» именно из Москвы, которая уже в первом романе начинает вырисовываться как центр сатанизма и прямо названа Царством Антихриста (1, 415). Воинство Антихриста отмечено дьявольским стигматом — пятиконечными звездами на папах (о проекциях числовой символики романа на Апокалипсис см.: Балонов 1993). Киев «Белой гвардии» уже не «Иерусалим земли русской» (ср. Петровский 1991). Эпиграф из Апокалипсиса сигнализирует развитие темы апокалипсиса в тексте романа. И действительно, череда разнообразных «знамений» от «страшного и зловещего звука /.../ неслыханного тембра» (1, 225), прокатившегося по городу со стороны Лысой Горы, — вплоть до появления числа 666, числа апокалиптического зверя, и предрекаемые Откровениями Иоанна бедствия (Откр. XVI, 18; ср. у Булгакова: «произошли такие бедствия и несчастия, такие походы, кровопролития, и пожары, и погромы, отчаяние и ужас...» — 1, 314–315) обрушиваются на Киев. Цитаты из Апокалипсиса, пронизывая весь текст первого ро-

мана писателя, нагнетают тему катастрофы. Так, например, слова — «Третий ангел вылил чашу свою в реки и источники вод; и сделалась кровь» (Откр. 16: 4) не раз звучат на страницах «Белой гвардии» (1, 182, 416, ср. и 426), оттеняя события, происходящие на «грешной и окровавленной» земле (1, 428), на которой местные «богоносцы» оказались охваченными «московской болезнью» (1, 210). Киев становится местом воплощения библейского пророчества Иоанна Богослова (Золотусский 1989: 244). Зловещий апокалипсический отблеск лежит на обоих городах, участь их предрешена. Это города-двойники (симптоматично, что в очерках Булгакова и Киев — «мать городов русских» (2, 307) и «Москва — мать» (очерк «Сорок сороков» — 2, 285)). В «Белой гвардии» они приравнены своей грешной, дьявольской сутью проклятым библейским городам Содому и Гоморре (1, 145).

Мотив возможной, но предотвращенной гибели Москвы звучал и в «Роковых яйцах». Одна из концовок произведения представляла собой зарисовку «мертвой Москвы» с огромным змеем, обвинившемся вокруг колокольни Ивана Великого. Образ змея метонимически вводил тему Апокалипсиса (ср. апокалиптический мотив битвы с Драконом и победы над временем). Аналогичный мотив недвусмысленно возникал и в ранних вариантах МиМ, где Иванушка предрекал гибель «Красной столице» в «огне пожаров, в дыму» (Булгаков 1992: 260).

Москва, безусловно, наделена в МиМ статусом «мирового» города, что влечет за собой неизбежную ассоциацию с концепцией «Москва — Третий Рим», возникшей еще в русском средневековье и подразумевавшей смещение центра мировой истории в Москву, идею «избранности» Руси для некоей великой миссии. Ассоциация Москвы с Римом берет начало в творчестве Булгакова 1920-х гг., в частности, в очерке «Сорок сороков», где Москва, подобно Риму, характеризуется как город «на семи холмах» (2, 285). В ершалаимском сюжете последнего романа римская тема сосредоточена на мотиве владычества римлян в Иудее и судьбе прокуратора, в московском она всплывает в имени финдиректора варьете Римского и в главе 29, где Москва и Рим предстают как объекты сравнения в беседе Воланда и Азazelло. Реплика последнего — «Мне больше нравится Рим» (5, 349) — противопоставляет города, однако в имплицитном пласте они выступают в паре, ибо сама сцена — это автопарафраза начала булгаковской инсценировки «Мертвых душ», где панорама Рима созерцается в закатный час, как и панорама Москвы, обозреваемая героями с высоты «самого красивого здания» (ср.: «... и я взглянул на Рим в час захождения солнца» — 4, 9, и «На закате солнца высоко над городом...» — 5, 348).

Еще более важно то, что вся апокалиптика Булгакова с его постоянным, эксплицитным (вплоть до прямого цитирования) обращением к тексту Откровения Иоанна Богослова недвусмысленно отсылала к изображенной в нем яркой картине гибели «великой

блудницы» — Рима и, соответственно, связывала ее с другой «блудницей» — «Великим Вавилоном». Сопоставление с Москвой в таком контексте приобретало красноречивый намек на явление «новой» Вавилонской блудницы. Это означало и неизбежное разрушение нечестивого града.

Концепция «Москва — Третий Рим», актуализировавшаяся в культуре рубежа XIX—XX вв., после Октября 1917 г. приняла вид новой мессианской идеи о «вселенском» значении России, призванной указать человечеству открывшийся ей «единственно правильный путь». Лишенный мифологизирующего мышления строителей нового мира, Булгаков отнюдь не склонен был следовать идее русского мессианизма ни в средневековом ее обличье, ни в формах, обсуждаемых русской мыслью рубежа столетий. Трудно достоверно говорить о том, в каком объеме Булгаков был знаком с рецепцией этой проблематики русской философско-религиозной мыслью и по каким источникам. Ясно, однако, что он не разделял теократических идей концепции «Москва—III Рим» и был далек от мысли, что «одни русские взыскуют Небесного Иерусалима, сходящего на землю». Мы располагаем многими свидетельствами о неприятии им мессианских упований Достоевского, его идей о народе-богоносце и создании праведного общества на земле. Возможно, что, как и многие из его поколения, он был поражен картиной грядущей катастрофы, в огне которой должно родиться, согласно Вл. Соловьеву, Богочеловечество, однако едва ли, особенно после тяжелого опыта Гражданской войны, Булгаков связывал свои надежды с соловьевской идеей преображения человечества (да и сам Вл. Соловьев, как известно, в предсмертные месяцы в своих «Трех разговорах» отрекся от национального мессианизма и от идей «народа-богоносца»). Напротив, в МиМ писатель последовательно проводит противоположную мысль, скорее смыкаясь с К. Леонтьевым, оппонентом Достоевского и Соловьева (см.: Константинов 1992): Москва («новая» Россия) как новый Вавилон неизбежно обречена на гибель в огне Страшного суда. В близких к апокалиптическим видениям образах была писателем осмыслена сама эпоха революции, воспринятая именно как катастрофа, а не как революционный, мгновенный переход к царству справедливости и истины. Для Булгакова, по-видимому, проблема Царствия Божия на земле, восходящая к Апокалипсису Иоанна Богослова, вообще была снята после октябрьских событий, которые сами по себе воспринимались как Апокалипсис (ср. например, Розанов: 1991, и тему апокалипсиса Гражданской войны в повести «Конь вороной» В. Ропшина/Савинкова). Однако эсхатология Розанова предполагала двучастность, т.е. возможное возрождение России в новом качестве *после* ее полной гибели, булгаковская же «эсхатология» более безысходна: она не подразумевала обещания нового Начала. Так, в противовес всевозможным вариантам мессианской идеи и идеи грядущего воскресения, Москва дана в МиМ отнюдь не в плане «воссияния благо-

дати Святого Духа» или центра, репродуцирующего «новые заветы», возводящего здание нового общества, «Новый Иерусалим», а, напротив, как город, где правит бал сатана, где торжествует нечисть разного калибра и толка, где распят Мастер. Булгаков последовательно ведет не тему обновленного города, «нового Эдема», а своеобразного пандемониума, бесовского царства, обреченного на гибель, без репродуцирования темы возможного спасения. Иными словами, булгаковская Москва переживает свой Апокалипсис.

Апокалиптическая подсветка в изображениях Москвы есть, в сущности, свидетельство формирования и выстраивания писателем авторского мифа о гибели Москвы, «московского текста», «московского мифа». Здесь, в частности, обнаруживается специфическая черта авторского кода: взаимоперетекание в романе «мировых» городов, мерцание в одном названном городе всех остальных, неназванных. Так, возвращая нас к характеристикам Москвы периода «Белой гвардии», Булгаков активизирует как тему киевского Апокалипсиса, так и тему Константинополя. Таким образом, «московский миф» Булгакова создается с оглядкой, с одной стороны, на библейский миф о «Новом Иерусалиме» и «петербургский текст» русской литературы, с другой — на концепцию Москвы как Третьего и последнего Рима.

Второе звено этой концепции — Константинополь — также представлено в творчестве Булгакова. В «Беге» Константинополь охарактеризован как «ужасный», «нестерпимый город! Душный город!» и даже «сукин город», с явной отсылкой к вавилонской блуднице (3, 263 и 3, 276). Изображение Константинополя амбивалентно: город, который мог бы стать символом спасения русских беженцев от агелов-большевиков, описывается как сатанинский город, город блуда, место, где эмиграция гибнет, испив горькую «константинопольскую чашу» (3, 262). Но гибнет и сам Константинополь, во всяком случае он изображен все с теми же приметами, какие Булгаков использовал в описаниях гибнущих мировых городов, — это обязательная приуроченность гибели к закату — реальному («Закат, закат...» — 3, 273) и символическому и в вариантах пьесы — угасание города, также реально-сценическое и символическое («Константинополь начинает гаснуть и угасает навсегда» Булгаков 1987: 186). Возможно, inferнальная сущность описываемых городов более всего заметна в булгаковской игре в «обретение нового «святого града» («сон восьмой и последний») и в перемену их знаков и оценок — в их взаимоперетекаемости, взаимозаменяемости Града Божьего и Града дьяволова. В Константинополе эмигранты мечтают о земле обетованной, каковой им из константинопольского ада представляется Киев («Киев — город, красота /.../ Лавра пылает на горах /.../ Неопикуемый воздух, неопикуемый свет!» — 3, 252) или — Петербург, возвращение в которые кажется героям обретением потерянного рая, хотя в обоих случаях они бежали из ада и спасались от гибели.

Петербургская тема в свою очередь вновь тесно переплетена у Булгакова с Римом и Вавилоном. Сопоставление Северной Пальмиры с Римом привычно для русской культуры: Рим как «город Святого Петра» не раз сравнивался с Святым градом Петра, недвусмысленно претендовавшим на новую культурно-историческую миссию (Лотман, Успенский 1993). В инсценировке «Мертвых душ» Булгаков напрямую объединил два этих города за присущее им фальшивое, обманное начало: (переходя от Рима к Невскому проспекту, персонаж-повествователь Первый говорит: «Ты, проспект, тоже лжешь во всякое время» (4, 10), продолжая аналогичную оценку Рима. Свидетельством активного присутствия «петербургского мифа» в сознании Булгакова является появившаяся во время наводнения в Ленинграде дневниковая запись, редуцированный эквивалент мифа: «Петербургу — быть пусту» (Булгаков 1990б: 40). Мотив Петербурга / Ленинграда / Вавилона прочитывается в пьесе «Адам и Ева», завершаемой подлинным Апокалипсисом.

Определяющим при выстраивании «московского» эсхатологического мифа при всей сложной системе отсылок к другим гибнущим городам (с разной степенью эксплицитности Булгаков проецирует судьбу Москвы на мифы о гибели Вавилона, падение Константинополя, на судьбу библейских городов Содома и Гоморры) становится для Булгакова прежде всего «петербургский текст» русской культуры, хотя на страницах романа МиМ мы не найдем прямых отсылок к нему. Традиционное представление о противопоставленности «органичной» Москвы, сердца России — искусственной столице империи (Топоров 1995), сама окраинность и пограничность которой тревожила, питая петербургскую апокалиптику (см.: Метафизика 1993), у Булгакова переосмыслено и в ранних редакциях находит отражение в ироническом сопоставлении «угрожающего» числа писателей — 4500 человек, из коих 3494 живет в Москве и 6 в Ленинграде (в варианте 5004 в Москве и 7 в Ленинграде — Булгаков 1992: 245, 246). Ср. также иронический авторский ход в МиМ: иллюзорную попытку Римского бежать из гибельной для него Москвы в Ленинград.

И хотя варианты романа содержат противопоставление Москвы и Ленинграда, в сущностном плане Булгаков их отождествляет, творя авторский миф о гибели Москвы. Так, «петербургский миф» — миф о городе, обреченном на гибель в болотах и туманах, выходит на поверхность в пьесе «Александр Пушкин», где после выноса тела поэта из дома на Мойке город исчезает во тьме и свисте вьюги, живо напоминая описания Достоевского («подыметесь с туманом и исчезнет как дым» («Подросток») или апокалиптическую тональность одного из последних в ряду текстов «петербургской» линии романа А. Белого «Петербург». Финал 31-й главы романа содержит важнейшие приметы «петербургского текста»: город «ушел в землю и оставил по себе только туман» (5, 367).

Эсхатологический «московский» миф Булгакова отмечен присутствием целого набора «деталей», сопровождающих гибель мировых городов-символов России — Киева и Петербурга и гибель других «вечных» городов мира. Произведения Булгакова содержат самые разнообразные предвестья грядущей гибели. Прежде всего Булгаков описывает предрешающую гибель города цепь пожаров. Огонь ощутимо связан у писателя с эсхатологической проблематикой: пожары есть знак начала Страшного суда и воздаяния по делам, и праведник выйдет из испытаний огнем невредимым. Не случайно очистительный огонь в МиМ, в вариантах и каноническом тексте романа, и пожирает самые сатанинские точки столицы — Торгсины на Смоленской и у Никитских ворот, Дом Грибоедова, известный дом Нирнзее, кв. 50 в доме 302-бис по Садовой, причем по масштабам это пожар, аналогичный тому, который уничтожил Рим (ср. Булгаков 1993: 435; ср. и параллельно развиваемую тему горения «прежней жизни» и «страдания» героев, предваряющую их воскресение). «Предтечами» апокалипсиса являются и необычные грозы: ср. «грозовое светопредставление» с исчезновением Ершалаима в «кипящей мгле» (Булгаков 1993: 231) и описание грозы в одном из ранних вариантов МиМ, адекватные «традиционным» эсхатологическим видениям: «тяжелые удары», «неумолкающий гул», висящая «паутиной» молния на небе, «град величиной с вишню», разбитые стекла, «сплошная пелена» хлынувшей с неба воды, «мутные потоки», «с воем» ринувшиеся в подвалы (Булгаков 1991: 74); ср. и описание грозы, переходящей в ураган, с «небесным огнем» и градом в окончательном тексте романа (5, 290). Признаком обреченного города становятся и подчеркнутые описания «разбитого солнца» в стеклах окон и невероятная жара, и «пылающий майский закат» (архетипический образ смерти), и музыкальная какофония города (ср. в пьесе «Адам и Ева» в «апокалиптических» сценах — грохот музыки в громкоговорителях, перемежающийся с маршами и хором, какофония облекается в символический облик «страшной музыкальной табакерки» двора). Победа сатанинства, лжи и зла (история Иешуа и Мастера), мультипликация «мелкого бесовства», погруженность города в сеть убивающих живую жизнь сатанинских учреждений и пр., завершаясь появлениями всадников, легко на этом фоне проецируемых на апокалиптических, — все это мотивами тьмы, накрывшей город, его «пропажи», «ухода в землю», мотивом тумана завершает картины гибели города. При этом апокалиптические коннотации «нижнего», «балаганного» и пародийного уровня, как всегда, аккомпанируют серьезной разработке темы (ср. «конец квартиры 50», погибающей в огне и дыму).

Таким образом, Булгаков, настойчиво возвращаясь к теме Апокалипсиса городов-символов России, развивая его, в сущности создает универсальный авторский миф о гибели России в целом.

М. Петровский в тонкой работе «Мифологическое городоведение Михаила Булгакова» (Петровский 1991) проводит мысль о ги-

бели всех мировых городов Булгакова. Действительно, булгаковская апокалиптика подразумевает трагическую гибель любого мирового («вечного») города, независимо от географии или эпохи. Это гибель символическая, она может не осознаваться жителями обреченного города, как это происходит в эпилоге с Москвой, где устанавливаются круговое, дьявольское, циклическое время и единомыслие (ср. мысль Б. Гаспарова о сбывшемся пророчестве о гибели, которое «сохраняет свою актуальность»: «конец света, не имеющий конца», и о Москве и Ершалаиме как двух планах «притчи» по отношению к эпилогу — Гаспаров 1988: 110, а также мысль об антиапокалиптической направленности эпилога — Barratt 1987: 105). Единственным выходом из гибельного мира оказывается прорыв в запредельное, трансцендентное, обретение бессмертия, возможное только для избранных персонажей.

Однако существенно не отмеченное исследователями различие: исключением из гибнущих мировых городов оказывается Иерусалим, который присутствует в романе и в своем «историческом» облике, и в инобытийном виде — в 32 главе, где он представлен как «новый град», дан в «высокой» ипостаси «Иерусалима Горнего», включаясь, таким образом, в булгаковскую многослойную систему преобразований. В сцене изображения Ершалаима как Града Небесного сливаются воедино и канонические традиционные черты описания Небесного Иерусалима и трансцендентно-онтологические представления Булгакова. Преображенный Иерусалим не имеет параллельного преобразования Москвы, ее образа в более совершенной оболочке. В авторской космогонии Новый Иерусалим — не последняя «вершина», но единственная отправная точка для достижения иных уровней бытия.

Иное дело Москва, «грядущие перспективы» которой скрыты, не обозначены в тексте. Напротив, мы наблюдаем первые предвестия ее гибели — пожары, вырванное свистом Коровьева с корнями дерево, обрушившийся в воду «огромный пласт берега», «вскипевшую» и «взметнувшуюся воду» (5, 366, ср. идентичность этого булгаковского фрагмента с масонской аллегорией «Разрушение града нечестивого» — Масонство 1991: 150–151), а расстаемся с Москвой, увидев ее глазами оглянувшейся Маргариты в момент гибели, полного исчезновения: «Маргарита на скаку обернулась и увидела, что сзади нет не только разноцветных башен с разворачивающимся над ними аэропланом, но нет уже давно и самого города, который ушел в землю и оставил по себе только туман» (выделено нами. — С. К., 5,367). За разрушением мира, погрязшего в грехе, должно последовать преобразование, обновление, творение «новой земли и нового неба». Однако в булгаковской транскрипции темы нет, повторяем, признаков грядущего преобразования Москвы, как нет и мифологемы «последней битвы» со злом: писатель остро ощущает свершившееся воцарение Антихриста в Москве, средоточии сатанинских сил. «Небесный Кремль» Даниила Андреева у Булгакова

невозможен. Воздаяние, обетование вечной жизни, победа над смертью, воскресение, проникновение в верхние ярусы мирового бытия даны *личности*, осуществлены лишь в судьбах героев-избранников, двух праведников, выведенных из обреченной на гибель столицы. Прощание Мастера с Москвой («Навсегда! Это надо осмыслить» — 5, 365) — это прощание с миром, который настигли Суд и Возмездие и который через мгновение исчезнет навсегда. Вместе с тем есть и иная, важная сторона в этом прощании. Это прощание «навсегда» есть и свидетельство осмысления Мастером масштаба своей инициации, предполагающей Начало *иного*.

IV. ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Одно из уникальных и значительных явлений русской литературы XX века, роман М. Булгакова МиМ вырастает на перекрестке многих культурных традиций. Их усвоение для художника всегда глубоко индивидуальный процесс, подразумевающий разнообразные формы преемственности, элементы притяжения и отталкивания, особые приемы «цитирования» текстов культуры, трансформацию традиции и выстраивание на этой основе нового «смысла».

Наследник потерпевшей крушение эпохи (Октябрь и последовавшие за ним события воспринимались писателем как русский апокалипсис), Булгаков в условиях насильственно прерванной культурной традиции создал произведение, которое самой своей природой было нацелено на идею преемственности, «Великой Эволюции», а не глобальных разрывов и отказов и как ничто другое говорило о Булгакове как художнике, продолжавшем традиции классической литературы. Фантазмагорический и игровой характер последнего романа парадоксальным образом органично сочетался с его «экзистенциальным» тоном, насыщенностью религиозно-философскими и нравственными проблемами, глубоким анализом современности и явственной ориентацией автора на осмысление и усвоение культурного наследия прошлого, а также со стремлением к соотношению его достижений и находок с художественными задачами писателя новой эпохи. При этом Булгакову удалось сохранить свою индивидуальность, в условиях жесткого диктата идеологических координат набирающего силу тоталитарного государства остаться «незаконным явлением» и, не поступаясь убеждениями и вкусами, реализовать свой творческий потенциал. Игра с допустимым и запретным, разрешенным и табуированным создала сложную сеть имплицитного и эксплицитного в тексте. Принципиальная многоадресность произведения, его установка на эстетический плюрализм, стремление «удовлетворить всевозможные ожидания одновременно» (Вельш 1992: 129) определили отбор и способы кодирования материала, характер реминисценций, аллюзий, «цитат», специфику творческой игры культурными кодами и традициями.

В создании многомерного текста МиМ участвовали самые разные пласты отечественной культуры: фольклорная традиция и мифология, классическая литература (особенно Гоголь, Пушкин, Достоевский), романтизм и русский символизм, традиции «Сатирикона» (Петровский 1991), волшебной фантастики начала XX в., литературные находки Е. Замятина, Ильфа и Петрова и пр. Элементы «низовых» видов искусства (цирк, лубок, народный театр,

эстрада, клоунада и т.п.) органично сопрягались с многочисленными историко-культурными кодами, недоступными «профанному» сознанию, с трансформацией евангельских и созданием авторских мифов, философской подоплекой ряда сцен, созданием особой картины мироздания. При этом внимание художника было в неменьшей степени приковано и к разнообразным эпохам и явлениям мировой культуры. Такая «всеядность» определила специфику рецепции, широкий диапазон оценок и творческую судьбу произведения, находящего приверженцев среди читателей всех возрастов и вкусов (напомним хотя бы непрекращающееся «паломничество» поклонников к знаменитому «дому 302-бис»), от школьников, до богословов и теоретиков культуры. Поликультурный генезис романа и установка на тотальную творческую игру с мировой культурой, целыми ее пластами или отдельными явлениями и элементами, а также особые принципы его конструирования, обусловившие уникальную природу МиМ, имели своим следствием то, что различные исследовательские версии и гипотезы находят себе благоприятную почву и многочисленные подтверждения.

Выстраивание особой модели мира, затрагивающей область «трансцендентного», побуждает Булгакова фокусировать внимание на специфических традициях европейской духовности, привлекая в качестве строительного материала самые разные элементы религиозно-мистической культуры и сферы оккультного знания (манихейство и гностицизм, пифагорейство и нумерология, герметическая философия, Каббала, астрология, алхимия, магия, гипнотизм, телепатия и пр.). Хотя многие «внешние» приметы «эзотерики» в МиМ в достаточной степени завуалированы (отсутствуют прямые упоминания Великих Посвященных и главных памятников оккультизма, имена магов, алхимиков, адептов «тайного искусства» остаются большей частью на страницах ранних редакций), сохранившиеся в тексте многочисленные сигналы и отсылки к «эзотерическому» культурному дискурсу недвусмысленно свидетельствуют о том, что перед нами особый «эзотерический» роман, построенный на игре несколькими сферами «тайного» знания, среди которых особенно существенными для писателя были магия, алхимия и масонство, неразрывно связанные с иными «эзотерическими» пластами, участвующими в создании образной системы романа, его сложной архитектоники и механизма смыслообразования.

Включая в художественную систему «эзотерический» (или любой историко-культурный) код, Булгаков, как правило, сначала отсылает к традиции, к некоему «образу» этого явления в культуре, а затем обнаруживает склонность как минимум к двойному кодированию, подразумевающему адресованность к разному читателю, и «ломке» традиции, к включению в текст травестированных «дублетов», пародийных параллелей и соответствий, а также к созданию разомкнутых структур, порождающих множественность возможных интерпретаций. При кажущемся «эклектизме» и пестроте

используемого «эзотерического» материала и усложняющей картину замысловатой игре с его элементами перед нами тем не менее — жесткое подчинение материала замыслу писателя, его художественным задачам, конструирование нужных автору образов и смысловых полей. В этом отношении многие «противоречия» романа, которые исследователи склонны считать результатом его незавершенности из-за смертельной болезни писателя, не успешного произвести окончательную правку, представляются его сознательной установкой. «Открытость» МиМ, установка на возможность нескольких прочтений одной и той же сцены, образа, сюжетной ситуации принципиальна и предполагает открытость в плане интерпретационного «предвосхищения» смысловых импликаций «растущего контекста» (Бахтин), хотя возможность разных толкований в некоторых случаях действительно связана с незавершенностью романа, ибо вероятность его новой правки в случае выздоровления была бы достаточно высока. МиМ представляет собой в этом отношении такую уникальную структуру, которая «накапливает» смыслы и обладает способностью отвечать на вопросы, которые, быть может, не ставились самим Булгаковым. Информационное поле романа обречено на постоянное расширение, смысл отдельных сцен может быть подсвечен иными смыслами, углублен ими, проводя возможности новых интерпретаций. Сказанное объясняет невероятное количество существующих на настоящий момент и порой взаимоисключающих друг друга интерпретаций как самого романа в целом, так и его отдельных сцен, сюжетных линий и образов.

Разные составляющие эзотерического пласта при всей своей многоликости и «отдельности» даны у Булгакова в сложном сочленении, взаимопретекании и различны по объему использования и по своим художественным функциям. Булгаков ни в коей мере не склонен воспроизводить с большей или меньшей полнотой ни одну из доктрин или «тайных» наук на страницах своего романа. Иногда объем «цитируемой» традиции достаточно велик. Эзотерический код откровенно, открыто репродуцируется на страницах романа, как, например, магия, щедро представленная в inferнальной линии МиМ. В других случаях традиция представлена редуцированно, единичными отсылками-ключами, сохраняющими вместе с тем свое «идеологическое» содержание, семантический ореол и в новом контексте (астрология). Порой же за отсылкой к эзотерической традиции следует игра с ней, подразумевающая нарушение ее канонов. Такова булгаковская «нумерология», оригинальная тщательно разработанная система семантизированных чисел, в которой пародийно обыграны, профанированы или представлены в откровенно игровом, вывернутом наизнанку виде традиционные нумерологические представления различных традиций. Числовой мир романа при этом участвует в создании имплицитной техники «абсурдного», нелепого, оказывается знаком лишенного «нормы» современного

мира, гротескно, с элементами фарса и балагана представленного «московским» сюжетом. И, наконец, эзотерика играет важнейшую роль в создании целых потаенных пластов текста, ориентированных на «посвященного» читателя, способного улавливать экранируемые смыслы, и, в частности, в создании нескольких в достаточной степени скрытых ипостасей Мастера («маг», «масон», «алхимик-духовидец»), дополнительно насыщая и усложняя смысловые перспективы произведения, расширяя его интерпретационный потенциал. Именно при помощи эзотерической традиции выстраивается имплицитный «метасюжет» романа, история духовного восхождения художника по ступеням лестницы совершенства к локусу Иешуа, придающая новые оттенки важнейшей мифологеме об умирающих и воскресающих божествах, отчетливее всего ощутимой в проекциях на христианский миф.

Социум 20–30-х гг. также описывается Булгаковым при помощи «эзотерических» характеристик. Шифры европейского герметизма и эзотеризма, магии, алхимии, Каббалы, масонства, спроецированные на «московский» сюжет (со всеми приметам реальной социокультурной атмосферы эпохи 20–30-х гг.) и подсвечиваемые мистериальными нотами ершалаимской линии, предопределяют «запредельные», «трансцендентные» его сюжетные ходы. Но у этого есть и другая сторона.

Необходимость кодирования приводит писателя и к иным специфическим приемам. Так, Булгаков создает особый «эзопов язык» — не традиционный язык намеков, аллегорий и недомолвок, а язык прямого, но «размытого» указания на денотат, прием диффузного распыления многочисленных деталей (погруженных в игровую, гротескную, занимательную стихию, подсвеченную авторской иронией, каламбурной техникой, игрой с различными мифологемами и философемами), из которых и складывается общая картина с «проступающими» и хорошо прочитываемыми авторскими оценками. Подобная дисперсия открыто явленных отдельных элементов цельной, но имплицитной картины стала важнейшим приемом дескрипции «эзотеризма» советских общественных организаций (мира литературного официоза и различных структур, имеющих своим прототипом ГПУ и НКВД). Еще более «скрытым» оказывается подспудно разворачивающийся на страницах романа «московский миф», миф о гибели Москвы, ориентированный на эсхатологические мотивы мировой культуры и, в частности, на «петербургский текст» русской литературы, вновь подтвердивший, что в лице Булгакова русская литература действительно имеет одного из «художников русского апокалипсиса» (Петровский).

Кодирование помимо чисто «эстетической» стороны было, безусловно, и способом противостояния процессу унификации творчества, происходящему в стране в эпоху, в которую довелось жить Булгакову. Четкое знание «границ» собственной земной жизни побуждало писателя вложить в роман-завещание все самое сокро-

венное, аккумулируя в нем те гуманистические ценности, которые противостояли сталинскому тоталитаризму с его мутантной литературой. Обыгрывание алхимического кода, описание герметических пространств Массолита и «тайной канцелярии», игра скрытыми намеками при создании прототипических образов или сновидений героев, «нумерология» московского сюжета неоспоримо свидетельствуют, что Булгаков прекрасно понимал, что сталинский режим сам по себе представлял извращенную форму оккультной системы, которая стремилась превратить личность в послушный винтик огромной машины, втянуть ее в «эзотерическую» общность круговой поруки, представив донос, предательство и иные противозаконные поступки государственной доблестью, физически уничтожить инакомыслие. В противовес ей использование Булгаковым материала табуированных пластов мировой культуры и характер духовного наполнения «эзотеризма» подразумевали противостояние нивелировке и выхолащиванию личного начала и идею полнокровной человеческой индивидуальности и трансцендентной духовности. Поиск сокровенного смысла бытия у Булгакова идет в русле многообразных культурно-исторических, в том числе и «эзотерических», соотнесений. Последнее делает Булгакова не только наследником и продолжателем гуманистических традиций русского искусства, но и преемником традиций мировой культуры и особенно тех ее областей, запрет на которые, наложенный системой Великого Инквизитора, писатель детабуировал, создав уникальное произведение русской литературы, поставившее писателя в один ряд с крупнейшими художниками XX столетия.

ОСНОВНАЯ ЛИТЕРАТУРА

I

- Булгаков М. 1989–1990. Собр. соч. в пяти томах. Т. 1–5. Москва (ссылки на это издание даны в основном тексте в скобках с указанием тома и страницы).
- Булгаков М. 1966–1967. Мастер и Маргарита // Москва. № 11, 6–130, 1967; № 1, 56–144.
- Булгаков М. 1973. Белая гвардия. Театральный роман. Мастер и Маргарита. Москва.
- Булгаков М. 1983. Якобы деньги. Из черновых тетрадей романа «Мастер и Маргарита» // Даугава. № 10, 117–125.
- Булгаков М. 1988. М. А. Булгаков — драматург и художественная культура его времени. Москва.
- Булгаков М. 1989. Избранные произведения в 2-х т. Т. 2. Киев.
- Булгаков М. 1989а. Письма. Жизнеописание в документах. Москва.
- Булгаков М. 1990а. Избранные произведения. Киев.
- Булгаков М. 1990б. «Я могу быть одним — писателем...» // Театр. № 2, 143–161.
- Булгаков М. 1990в. Пьесы 1920-х годов. Ленинград.
- Булгаков М. 1990г. Похождения Чичикова. Повести. Рассказы. Фельетоны. Очерки 1919–1924 гг. Москва.
- Булгаков М. 1991. «Мастер и Маргарита». Ранние варианты // Наше наследие. № 3, 58–78.
- Булгаков М. 1992. Великий канцлер. Москва.
- Булгаков М. 1993. Неизвестный Булгаков. Москва.
- Булгаков М. 1993а. Грядущие перспективы. Москва.
- Булгаков М. 1994. Пьесы 1930-х годов. С.-Петербург.

II

- Абрагам П. 1990. Павел Флоренский и М. Булгаков // Филос. науки. № 7, 95–100.
- Аврех А. Я. 1990. Масоны и революция. Москва.
- Айхенвальд Ю. 1984. Дон Кихот в стране Советов. Vermont.
- Амбелен Р. 1993. Драмы и секреты истории Москва.
- Антошевский И. К. 1910. Библиография оккультизма. С.-Петербург.
- Аронсон Г. 1962. Россия накануне революции. Нью-Йорк.
- Аскольдов А. 1957. Восемь снов // Театр. № 8, 61–66.
- Астрология 1994. Астрология от А до Я. С.-Петербург.
- Байбурин А. К. 1988. Жилище в обрядах и представлениях восточных славян. Ленинград.
- Балонов Ф. 1991. «Да почиет в мире!» // Антракт. N 2. С. 5

- Балонов Ф. 1992. Апрельский рассказ неизвестного Ильфа // Аничков Мост. Апрель. № 13. С. 5.
- Балонов Ф. 1993. «Апокалипсис» Михаила Булгакова // Санкт-Петербургский литератор. № 2. 1 марта. С. 3.
- Балонов Ф. 1993а. Человечек и Люцифер // Невское время. № 100. 29 мая. С. 4.
- Балонов Ф. 1994. На перекрестке литератур: Михаил Булгаков и Руперт Хамерлинг // Булгаковский сборник II. Таллинн, 58–69.
- Барков А. Н. 1994. Роман Михаила Булгакова «Мастер и Маргарита». Альтернативное прочтение. Киев.
- Барков А. Н. 1996. Романы «Евгений Онегин» и «Мастер и Маргарита»: Традиция литературной мистификации. Киев.
- Бахтин М. 1976. О некоторых особенностях стилистики Рабле // Из истории русской и зарубежной литературы. Саранск, 3–19.
- Башляр Г. 1993. Психоанализ огня. Москва.
- Безродный М. 1992. Об одном приеме художественного имяупотребления (*Nomina sunt odiosa*) // В честь 70-летия профессора Ю. М. Лотмана. Тарту, 210–217.
- Безродный М. 1993. Об одном источнике романа «Мастер и Маргарита» // Рус. литература, 205–208.
- Безродный М. 1996. Конец цитаты. С.-Петербург.
- Безыменский А. 1926. Открытое письмо Московскому Художественному Академическому театру // Комс. правда. 14 октября.
- Безыменский А. 1928. Люди. Москва.
- Безыменский А. 1934. Стихотворения. Москва.
- Безыменский А. 1989. Избранные произведения в 2-х тт. Т. 1. Москва.
- Белобровцева И. 1994. Мотив гомункулуса в творчестве Михаила Булгакова // Булгаковский сборник II. Таллинн, 47–57.
- Белобровцева И., Кульюс С. 1993. «Мастер и Маргарита» М. Булгакова как «эзотерический» текст: «масонский» слой романа // Булгаковский сборник I. Таллинн, 30–39.
- Белобровцева И., Кульюс С. 1993а. Периферия романа М. Булгакова «Мастер и Маргарита» // Конференция «Литература и периферия» в память Рейна Крууса (1957–1992). Таллинн.
- Белобровцева И., Кульюс С. 1993б. Роман М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита» как эзотерический текст // Блоковский сборник XII. Тарту, 158–178.
- Белобровцева И., Кульюс С. 1994. Автомодель творчества Михаила Булгакова: Булгаков — читатель Гофмана // Булгаковский сборник II. Таллинн, 26–36.
- Белобровцева И., Кульюс С. 1996. «Бывают странные сближенья...»: *Мастер и Маргарита* — постмодернистский роман? // *Slavica Helsingiensia*. 16. *Studia Russica Helsingiensia et Tartuensia V*. Модернизм и постмодернизм в русской литературе и культуре. Helsinki, 375–381.
- Белобровцева И., Кульюс С. 1997. Человек и «сверхчеловек» (К проблеме: Булгаков и Ницше) // Рижский филологический сборник. Вып. 2. Словесность и эволюция культуры. Рига, 130–141.
- Белозерская 1990. Булгакова-Белозерская Л. Е. Воспоминания. Москва.
- Бенуа Л. 1992. Эзотеризм. Общий обзор // Комментарии. № 1, 23–43.
- Берберова Н. 1990. Люди и ложи // Вопр. литературы. № 1, 140–197.
- Бердяев Н. 1993. Смерть и бессмертие // Бердяев Н. О назначении человека. Москва, 216–227.

- Берн Э. 1991. Сны и подсознание // Берн Э. Введение в психиатрию и психоанализ для непосвященных. С.-Петербург.
- Бессонов В.А., Янгиров Р. М. 1990. Большой Гнездииковский переулок, 10. Москва.
- Блаватская Е. П. 1991. Тайная доктрина. Т. 1–2. Ленинград.
- Боголюбов А. Н. 1988. Как попал в роман М. А. Булгакова чернокнижник Герберт // Природа. № 8. с. 122-126
- Богомоллов Н. А. 1992. Оккультные мотивы в творчестве Гумилева. // De Visu, 0'1992, 46–51.
- Богомоллов Н. А. 1993. Отрывки из прочитанных романов // Новое лит. обозрение. № 3, 131–141.
- Борев Ю. 1990. Сталиниада // Даугава. № 2, 45–63.
- Борев Ю. 1995. История государства советского в преданиях и анекдотах. Москва.
- Бушми А. Н. 1975. Каббала, ереси и тайные общества. С.-Петербург.
- Бэлаз И. 1991. Партитуры Михаила Булгакова // Вопр. литературы. № 5, 55–83.
- Бюклинг Л. 1994. Письма Михаила Чехова Мстиславу Добужинскому (годы эмиграции, 1938–1951). С.-Петербург.
- Вайль П., Генис Ф. 1986. Булгаковский переворот // Континент. № 47, 351–374.
- Вайскопф М. 1989. Путь паломника. Гоголь и масонский мистицизм // Russian Literature and History. In Honour of Prof. I. Serman. Yerusalem, 52–61.
- Вайскопф М. 1993. Гоголь как масонский писатель // Гоголевский сборник. С.-Петербург, 123–136.
- Вайскопф М., Толстая Е. 1994. Москва под ударом, или Сатана на Тверской: «Мастер и Маргарита» и предыстория мифопоэтического «московского текста» // Лит. обозрение. № 3–4, 87–90.
- Вельш В. 1992. «Постмодерн». Генеалогия и значение одного спорного понятия // Путь. № 1, 109–136.
- Вернадский Г. В. 1917. Русское масонство в царствование Екатерины II. Петербург.
- Виноградов В. 1994. «Зеленая лампа». Продолжение темы «Михаил Булгаков и чекисты». Глазами ГПУ // Независимая газета. 20 апреля. С. 5.
- Виноградов В. 1994а. «Я часто думаю, за что его казнили?» // Независимая газета. 29 апреля. С. 5.
- Виноградов В. 1996. Виноградов В, Гусаченко В., Файман Г. Переписка из одного угла. Неизвестные автографы Михаила Булгакова // Независимая газета. 25 января. С. 5.
- Владимирова И. 1981. Владимирова И., Григорьев М., Кумпан К. А. А. Блок и русская культура ХУШ века // Блоковский сборник IV. Тарту, 27–115.
- Возвращение 1991. Возвращение. Выпуск первый. Москва.
- Вознесенный 1994. Вознесенный Мастер Сен-Жермен. Курс алхимии: Наука самотрансформации. Кн. 1–4. Москва.
- Волошин М. 1988. Лики творчества. Ленинград.
- Воспоминания 1988. Воспоминания о Михаиле Булгакове. Москва.
- Вронский А. 1992. Астрология вчера и сегодня // Гермес, 20–29.
- Вулис А. 1989. Вакансии в моем альбоме. Ташкент.
- Вулис А. 1990. Поэтика Мастера // Звезда Востока. № 10, 130–136; № 11, 107–122.
- Галинская И. Л. 1986. Загадки известных книг. Москва.

- Галинская И. 1989. Ключи даны.: Шифры Михаила Булгакова // Булгаков М. А. Мастер и Маргарита. Москва, 270 – 301.
- Гардзонио С. 1994. Два письма Б. М. Зубакина В. И. Иванову // Новое лит. обозрение. № 10, 284 – 287.
- Гаспаров Б. 1988. Из наблюдений над мотивной структурой романа М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита» // Даугава. 1988. № 10, 96 – 106, № 11, 88 – 96, № 12, 105 – 113; 1989. № 1. 78 – 90.
- Гаспаров Б. 1994. Литературные лейтмотивы. Москва.
- Гачев Г. 1994. Русский Эрос. «Роман» Мысли с Жизнью. Москва.
- Гекертон Ч. 1993. Тайные общества всех веков и стран. Ч. 1. Москва.
- Гессен И. В. 1937. В двух веках: Жизненный отчет. Берлин.
- Глоба 1993. Глоба П., Романов Б. Оккультный Булгаков. Минск.
- Глоцер В. 1991. К истории последнего ареста и гибели Даниила Хармса (Письма М. В. Малич к Н. Б. Шанько) // Рус. литература. № 1, 204 – 209.
- Гоголь Н. 1959. Собр. соч. в шести томах. Т. 4. Москва.
- Гудкова В. 1987. О чем рассказывают «восемь снов» «Бега» // Вопросы театра. Москва, 230 – 249.
- Гудкова В. 1991. Истоки. Критич. дискуссии по поводу творчества М. А. Булгакова: от 1920-х к 1980-м. // Лит. обозрение. № 5, 3 – 11.
- Гуревич А. Я. 1981. Проблемы средневековой народной культуры. Москва.
- Дашевская О. 1991. Библейское начало в драматургии М. Булгакова // Творчество Михаила Булгакова. Томск, 115 – 129.
- Дневник 1990. Дневник Елены Булгаковой. Москва.
- Дневниковые 1991. Дневниковые записи Даниила Хармса // Минувшее. № 11, 417 – 583.
- Древняя 1990. Древняя высшая магия. С.-Петербург.
- Дугин А. 1992. Пути Абсолюта. Москва.
- Емелях Л. 1978. Происхождение христианских таинств. Москва.
- Ермолинский С. 1990. Из записок разных лет. Москва.
- Жолковский А. 1994. Блуждающие сны и другие работы. Москва.
- Заборов М. 1963. «Сыны света» и Новый завет. Москва.
- Замятин Е. 1988. Сочинения. Москва.
- Звезды 1993. Звезды и числа: Нумерология. Москва.
- Земская Е. А. 1991. М. А. Булгаков в последний год жизни. По материалам семейного архива // Наше наследие. № 3, 81 – 86.
- Золотоносов М. 1991. «Еврейские тайны» романа М. Булгакова «Мастер и Маргарита» // Согласие. № 5, 34 – 50.
- Золотоносов М. 1992. Слово и тело, или Сексагональные проекции русской культуры. Неформальное введение в антологию фаллистики. 1 // Петербургские чтения. № 1, 182 – 193.
- Золотусский И. 1987. Крушение абстракций // Новый мир. № 1, 235 – 246.
- Иванов В. В., Топоров В. Н. 1975. Инвариант и трансформации в мифологии и фольклорных текстах // Типологические исследования по фольклору (Сб. статей памяти В. Я. Проппа). Москва, 44 – 76.
- Икрамов К. 1993. «Постойте, положите шляпу...» (К вопросу о трансформации первоисточников) // Новое лит. обозрение. № 4, 177 – 196.
- Ильев С. 1991. «Мастер и Маргарита» в контексте прозы Андрея Белого // Тезисы республиканских булгаковских чтений. Черновцы, 94 – 96.
- Ионин Л. Г. 1990. Две реальности «Мастера и Маргариты» // Вопр. философии. № 2, 44 – 55.
- История 1992. История СССР (1917 – 1991) в анекдотах. Б.м.

- Йованович М. 1980. Евангелие от Матфея как литературный источник «Мастера и Маргариты» // 36. Матице Српске за славистику. Нови Сад. № 18, 108 – 123.
- Йованович М. 1982. «Братья Карамазовы» как литературный источник «Мастера и Маргариты» // 36. Матице Српске за славистику. Нови Сад. № 23, 33 – 51.
- Йованович М. 1989. Булгаков и Данте: «Божественная комедия» как литературный источник «Мастера и Маргариты» // Studia Slavica Hung. № 35/1 – 2, 107 – 115.
- Йоффе С. 1991. Тайнопись в «Собачьем сердце» Михаила Булгакова // Литератор. № 8, 6 – 7.
- Каверин В. 1989. Счастье таланта: Воспоминания и встречи, портреты и размышления. Москва.
- Каганская М., Бар – Селла З. 1984. Мастер Гамбсь и Маргарита. Тель-Авив.
- Караманчев В. 1978. Пролетарская символика. Москва.
- Карнович Е. П. 1990. Калиостро в Петербурге. Москва.
- Карпов П. 1991. Пламень. Русский ковчег. Из глубины. Москва.
- Катаев В. 1984. Собр. соч. в десяти томах. Т. 6. Москва.
- Катанян В. 1956. Маяковский: Лит. хроника. Москва.
- Кацис Л. 1991. «...О том, что никто не придет назад». Предреволюционный Петербург в «Белой гвардии» М. А. Булгакова // Лит. обозрение. № 5, 78 – 86.
- Керлот Х. Э. 1994. Словарь символов. Москва.
- Кибалион 1993. Кибалион. Учение трех посвященных о герметической философии Древнего Египта и Греции. Москва.
- Климонтович 1990. Они как шпионы // Искусство кино. 1990. № 11, 113 – 122.
- Ключ 1907. Ключ к тайнам египетской астрологии. С.-Петербург.
- Коллективное 1994. Коллективное жизнеописание Михаила Булгакова: «В истории вообще нельзя ругаться» // Независимая газета. 28 сент. С. 6.
- Константинов В. 1992. К истории одной полемики (К. Н. Лентьев и В. С. Соловьев о проблемах христианской эсхатологии) // Начало. № 2, 79 – 87.
- Конквест Р. 1990. Большой террор // Нева № 9, 118 – 142.
- Кораблев А. 1991. Тайнодействие в «Мастере и Маргарите» // Вопр. литературы. № 5, 35 – 52.
- Королев А. 1993. Москва — Ершалаим: Тайны симметрии // Книжное обозрение. 17 сентября. № 37, 11 – 13.
- Косович И. 1991. К вопросу о масонской традиции в романе М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита» // Тезисы республиканских булгаковских чтений. Черновцы, 104 – 105.
- Костанди О. 1986. Литературный быт в раннем творчестве В. Каверина // Тезисы докладов конференции по гуманитарным и естественным наукам Студенческого научного общества. Тарту, 56 – 58.
- Красногоров В. 1990. Гласность и безгласность. Заметки по истории отечественной цензуры // Нева. № 3, 146 – 165.
- Краснов А. 1969. Христос и Мастер. О последнем романе М. Булгакова «Мастер и Маргарита» // Грани. № 71, 162 – 195; № 73, 175 – 194.
- Кривонос В. Ш. 1993. Сны и пробуждения в «Петербургских повестях» Гоголя // Гоголевский сборник. С.-Петербург, 85 – 99.
- Круговой Г. 1979. Гностический роман М. Булгакова // Новый журнал (Нью-Йорк). № 134, 47 – 81.

- Круговой Г. 1982. Эмблематика чисел в «Мастере и Маргарите» // Грани. № 123, 197–222.
- Крэг, Хасон 1994. Крэг Д. М. Современная магия: Теория и практика. Хасон П. Искусство колдовства. Москва.
- Кудрова И. 1989. Последние годы чужбины // Новый мир. № 3. С. 220.
- Кузмин М. 1990. Чудесная жизнь Иосифа Бальзамо, графа Калиостро в трех книгах. Москва.
- Кузякина Н. 1988. Михаил Булгаков и Демьян Бедный // М. А. Булгаков-драматург и художественная культура его времени. Москва, 392–410.
- Кульбюс С., Туровская С. 1994а. Гастрономические артефакты в творчестве М. Булгакова: постановка проблемы // Булгаковский сборник II. Таллинн, 70–79.
- Кульбюс С., Туровская С. 1994б. Поэтика à la carte (Роман М. Булгакова «Мастер и Маргарита») // Булгаковский сборник II. Таллинн, 90–95.
- Кульбюс С., Хютт В. 1994. О поэтике М. Булгакова: «Мастер и Маргарита» как «трансцендентальный» роман // Булгаковский сборник II. Таллинн, 20–25.
- Курс 1937–1938. Курс энциклопедии оккультизма, читанный Г.О.М. в 1911–1912 академическом году в С.-Петербурге. Шанхай, 1937–1938.
- Кушлина О., Смирнов Ю. 1986. Магия слова: Заметки на полях романа «Мастер и Маргарита» // Памир. № 5, 159–167; № 6, 109–123.
- Кушлина О., Смирнов Ю. 1987. Поэтика романа М. Булгакова «Мастер и Маргарита». Душанбе.
- Кушлина О., Смирнов Ю. 1988. Некоторые вопросы поэтики романа «Мастер и Маргарита» // М. А. Булгаков-драматург и художественная культура его времени. Москва, 285–303.
- Лайтман М. 1984. Кабала. Тайное еврейское учение. Ч. 1–3. Israel.
- Лакшин В. 1968. Роман М. Булгакова «Мастер и Маргарита» // Новый мир. № 6, 284–311.
- Лакшин В. 1989. Булгакиада // В. Лакшин. Закон палаты. Москва, 235–265.
- Лакшин В. 1990. Роман М. Булгакова «Мастер и Маргарита» // Лакшин В. Пути журнальные. Москва, 214–264.
- Леманн Л. 1901. Иллюстрированная история суеверий и волшебства. Москва.
- Липавский Л. 1993. Сны // De Visu. № 6(7), 30–38.
- Лихоткин Г. 1991. Вольный каменщик М. И. Кутузов // Нева. № 5, 198–201.
- Лонгинов М. Н. 1867. Новиков и московские мартинисты. Москва.
- Лосев А. Ф. 1927. Философия имени. Москва.
- Лотман Ю. М. (в соавт.) 1968. Семантика числа и тип культуры // III Летняя школа по вторичным моделирующим системам. Тезисы. Тарту, 74–88.
- Лотман Ю. М. 1980. Роман А. С. Пушкина «Евгений Онегин»: Комментарий. Ленинград, 257–274.
- Лотман Ю. М. 1988. Технический прогресс как культурологическая система // Тр. по знаковым системам. XXII. Тарту, 102–110.
- Лотман Ю. М. 1992. Избранные статьи в трех томах. Т. 1. Таллинн.
- Лотман Ю. М. 1993. Избранные статьи в трех томах. Т. 3. Таллинн.
- Лотман Ю. М., Минц З. Г. 1981. Литература и мифология // Тр. по знаковым системам. 13. Тарту, 35–55.

- Лотман Ю. М., Успенский Б. А. 1977. Роль дуальных моделей в динамике русской культуры (до конца XVIII века) // Учен. зап. ТГУ. Вып. 414, 3–36. Тарту.
- Лукин А., Рынкевич Вл. 1992. В магическом лабиринте сознания. Литературный миф XX века // Иностранная литература. № 3, 234–249.
- Лунц Л. 1993. Хождения // Московский комсомолец. 7 июля. С. 4.
- Максудов С. 1991. Каждому по его вере. Власть и время в романе «Мастер и Маргарита» // Страна и мир. № 4, 142–155.
- Малколм Н. 1993. Состояние сна. Москва.
- Марков В. 1977. Поэзия Михаила Кузмина // Кузмин М. А. Собрание стихов. III. Мюнхен, 375–376.
- Маромарко М. 1990. Масонство: страницы истории // Европейский альманах. История. Традиции. Культура. Москва, 154–166
- Марло К. 1949. Трагическая история доктора Фауста. Москва.
- Масонство 1991. Масонство в его прошлом и настоящем. Т. 1–2, Москва.
- Материалы б.г. Материалы по масонству в России. Архив Н. Ф. Романченко. Б.м.
- Маяковский В. В. 1958. Полн. собр. соч. Т. X. Москва. 1958.
- Менегетти А. 1991. Словарь образов. Ленинград.
- Менглинова Л. Б. 1991. Гротеск в романе «Мастер и Маргарита» // Творчество Михаила Булгакова. Томск, 49–78.
- Метафизика 1993. Метафизика Петербурга. С.-Петербург.
- Миллион 1907. Миллион снов. Новый и полный сонник. Москва.
- Минц И. 1980. Метаморфозы масонской легенды // История СССР. № 4, 233–238.
- Мифы 1987, 1982. Мифы народов мира. Энциклопедия. Т. 1–2. Москва.
- Михаил 1991 Михаил Булгаков: Современные толкования. К 100-летию со дня рождения. 1891–1991. Москва.
- Михайлов А. И. 1994. О сновидениях в творчестве Алексея Ремизова // А. Ремизов. Исследования и материалы. С.-Петербург, 89–103.
- Морамарко М. 1990. Масонство в его прошлом и настоящем. Москва.
- Морозов Н. 1907. «Откровение в грозе и буре». История возникновения Апокалипсиса. С.-Петербург.
- Морозов Н. А. 1909. В поисках философского камня. С.-Петербург.
- Московский 1993. Московский комсомолец. 7 июля. С. 4.
- Мочалов 1979. Мочалов И. И. Л. Н. Толстой и В. И. Вернадский // Русская литература. № 3, 193–204.
- Мочульский К. 1994. Диспут о литературе и театре 26 мая 1925 года // Независимая газета. 12 октября. С. 3.
- Мягков Б. 1993. Булгаковская Москва. По следам булгаковских героев. Москва.
- Мягков Б. 1994. Последние дни Михаила Булгакова (фрагменты литературно-биографической хроники) // Булгаковский сборник II. Таллинн, 114–135.
- Назиров Р. 1982. Поэтика сновидений // Творческие принципы Ф. М. Достоевского. Саратов, 136–150.
- Неизданный 1977. Неизданный Булгаков (Документы, тексты и материалы). Ann Arbor.
- Никитина А. 1992–1993. Тамплиеры в Москве // Наука и религия. № 4–12. 1993. № 1.
- Никонов В. А. 1971. Имена персонажей // Поэтика и стилистика русской литературы. Памяти ак. В. В. Виноградова. Ленинград. 407–419.

- Нинов А. 1989. Легенда «Багрового острова». Документально-исторический очерк о М. Булгакове // Нева. № 5, 171 – 192.
- Нинов А. 1990. После катастрофы // Искусство Ленинграда. № 10, 3 – 12.
- Нинов А. 1990а. Мастер и Прокуратор. Неопубликованные письма М. А. Чехова и И. В. Сталина // Знамя. № 1, 192 – 200.
- Новик Е. 1995. Прагматический аспект магических обрядов // Лотмановский сборник. Москва, 655 – 666.
- Ново-Басманная 1990. Ново-Басманная 19. Москва.
- Ночные 1911. Ночные братья. С.-Петербург.
- О Есенине 1990. О Есенине. Москва.
- Орлов М. 1917. Алхимия. Петроград.
- Орлов М. 1991. История сношений человека с дьяволом. Москва.
- Осоргин М. 1992. Вольный каменщик. Повесть. Рассказы. Москва.
- Палиевский П. 1979. Последняя книга Булгакова // М. Булгаков. «Мастер и Маргарита». Москва, 474 – 490.
- Папюс 1912. Практическая магия (черная и белая). Ч. 1 – 2. С.-Петербург.
- Папюс 1992. Папюс. Практическая магия. С.-Петербург.
- Папюс 1993. Первоначальные сведения по оккультизму (Traite Elementaire de Science Occulte) // Киев.
- Парнов Е. 1991. Трон Люцифера. Критич. очерки магии и оккультизма. Москва.
- Паршин Л. 1991. Чертовщина в Американском посольстве в Москве, или 13 загадок Михаила Булгакова. Москва.
- Пастернак Б. 1991. Собр. соч. в 5-ти т. Т. 4. Москва.
- Пекарский П. П. 1869. Дополнения к истории масонства в России XVIII столетия. С.-Петербург.
- Перечитывая 1989. Перечитывая заново. Ленинград.
- Петровский М. 1987. Два мастера: Владимир Маяковский и Михаил Булгаков // Лит. обозрение. № 6, 30 – 37.
- Петровский М. 1990. Дело о «Батуме» // Театр. № 2, 161 – 168.
- Петровский М. 1991. Мифологическое городоведение Михаила Булгакова // Театр. № 5, 14 – 32.
- Петровский М. 1991а. Смех под знаком Апокалипсиса (М. Булгаков и «Сатирикон») // Вопр. литературы. № 5, 3 – 34.
- Печать 1929. Печать и революция. 1929. Октябрь. С. 114.
- Последнее 1994. Последнее слово Николая Ежова // Моск. новости. 30 янв. — 6 февр. С. 4 и 7.
- Похлебкин В. В. 1989. Международная символика и эмблематика (Опыт словаря). Москва.
- Приходько С. 1979. Традиции западноевропейской менippeи в романе М. Булгакова «Мастер и Маргарита» // Замысел и его художественное воплощение в произведениях советских писателей, 41 – 67. Владимир.
- Проблемы 1987 Проблемы театрального наследия М. А. Булгакова. Ленинград. Шибышевский С. 1909. Синагога Сатаны. Москва.
- Пыпин А. Н. 1867 – 1868. Русское масонство в XVIII веке // Вестн. Европы. 1867. Кн. 2, 3, 44. отд. 9, 1868, кн. 7.
- Пыпин А. Н. 1916. Русское масонство. Петроград.
- Рабинович В. Л. 1979. Алхимия как феномен средневековой культуры. Москва.
- Рабинович В. 1981. Образ мира в зеркале алхимии. Москва.
- Рабинович В. 1991. Исповедь книгочея, который учил букве, а укреплял дух. Москва.

- Рабинянц А. 1991. Размышления о Дубельте Булгакова // Лепта. № 5, 161 – 164.
- Радзинский Э. 1997. Сталин. Москва.
- Ракицкий Н. 1990. Встречи с М. А. Булгаковым // Дружба народов. № 3, 169 – 172.
- Ржевский Л. 1990. К вершинам творческого слова. Norwich Univ. Press, 121 – 142.
- Роббинс Р. Х. 1995. Энциклопедия колдовства и демонологии. Москва.
- Розанов В. 1991. Черный огонь. Paris.
- Розинг Б. Л. 1924. Алхимия и астрология в современном естествознании. Ленинград.
- Ролан Р. 1989. Наше путешествие с женой в СССР (июнь – июль 1935 года) // Вопр. литературы. № 5, 151 – 192.
- Руднев В. 1990. Культура и сон // Даугава. № 3, 121 – 124.
- Руднев В. 1993. Философия «русского литературного языка» в «Бесконечном тупике» Д. Галковского // Логос. № 4, 297 – 308.
- Руднев В. 1996. Морфология реальности. Москва.
- Русские 1968. Русские поэты. Антология в 4-х т. Т. 4. Москва.
- Сарингулян К. С. 1977. О природе ритуальной коммуникации // Семиотика, лингвистика и проблемы коммуникации, 12 – 13. Ереван.
- Сахни К. 1988 Шива, Будда и Воланд // Новое время. № 29. С. 48
- Свенцицкая И. С. 1965. Запрещенные евангелия. Москва.
- Священная 1991. Священная книга Тота. Великие Арканы Таро. Абсолютные начала Синтетической Философии Эзотеризма. Москва.
- Селивановский А. 1936. Очерки по истории русской советской поэзии. Москва.
- Семека Е. С. 1968. Типологические схемы четырех и восьмичленных моделей мира // III Летняя школа по вторичным моделирующим системам. Тезисы. Тарту, 137 – 147.
- Семека Е. С. 1972. Структура некоторых цейлонских ритуалов и мифов (в связи с культом деревьев) // Индийская культура и буддизм. Сб. статей памяти акад. Ф. И. Щербатовского. Москва, 115 – 147.
- Семенова С. 1989. «Всю ночь читал я твой завет...» (Образ Христа в современном романе // Новый мир. № 11, 229 – 243.
- Серль Дж. Р. 1989. Собственные имена // Даугава. № 12. С. 110.
- Символы 1912. Символы Таро, философии оккультизма в рисунках и числах. С.-Петербург.
- Словарь 1995. Словарь славянской мифологии. Москва.
- Смелянский А. 1989. Михаил Булгаков в Художественном театре. Москва.
- Смирнов Ю. 1988. Мистика и реальность сатанинского бала // Памир. № 9, 139 – 163.
- Смирнов Ю. 1990. История Ликоспастова: Булгаков и Слезкин // Критика в художественном тексте. Душанбе, 56 – 65.
- Смирнов Ю. 1991. Весь этот джаз... // Памир. № 5, 130 – 144.
- Смирнов Ю. 1994. Реминисценции мифа в «Мастере и Маргарите»: источники, память жанра и пределы интерпретации. Булгаковский сборник II. Таллинн, 5 – 19.
- Совершенно 1996. Совершенно секретно. № 3, 8 – 9.
- Соколов Б. 1989. Введение в комментарий. Комментарий // М. Булгаков. Мастер и Маргарита. Москва. 483 – 558
- Соколов Б. 1990. Из «родословной» Воланда // Неделя. 20 – 26 августа. № 34, 10 – 11.

- Соколов Б. 1991. Роман М. Булгакова «Мастер и Маргарита»: Очерки творческой истории. Москва.
- Соколов Б. В. 1996. Булгаковская энциклопедия. Москва.
- Соколовская Т. О. 1906. Русское масонство и его значение в истории общественного движения. С.-Петербург.
- Соколовская Т. 1914. В масонских ложах (1817—1822). Петроград.
- Солженицын А. 1975. Бодался теленок с дубом: Очерки лит. жизни. Paris.
- Сорокин П. 1992. Человек. Цивилизация. Общество. Москва.
- Странден Д. 1914. Герметизм. С.-Петербург.
- Струве Н. 1992. Православие и культура. Москва.
- Субботин Ю. К. 1990. Православные таинства. Москва.
- Сыркин А. Я. 1969. Числовые комплексы в ранних Упанишадах // Тр. по знак. системам. 4. Тарту, 76—85.
- Сыркин А. Я., Топоров В. Н. 1968. О триаде и тетраде // Летняя школа по вторичным моделирующим системам. Тарту, 109—119.
- Терлецкий В. Н. 1911. Масонство в его прошлом и настоящем. Полтава.
- Токарев С. А. 1990. Ранние формы религии. Москва.
- Толстая Е. 1991. Бродяга из Гамлы и «Царь Иудейский»: об одном источнике булгаковского романа // Согласие. № 5, 20—33.
- Толстая С. 1982. Вариативность формальной структуры обряда (Купала и Марена) // Тр. по знак. системам, 15. Тарту, 85—88.
- Толстой Л. Н. 1980. Собр. соч. в 22-ти т. Т. 5. Москва.
- Топоров В. Н. 1971. О структуре некоторых архаических текстов, соотносимых с концепцией «мирового дерева» // Тр. по знак. системам, 5. Тарту, 9—62.
- Топоров В. Н. 1980. О числовых моделях в архаичных текстах // Структура текста. Москва.
- Топоров В. Н. 1984. О символике окна в мифопоэтической традиции // Балто-славянские исследования. 1983. Москва
- Тукалевский Вл. 1911. Искания русских масонов. С.-Петербург.
- Тукалевский В. 1991. Н. И. Новиков и И. Г. Шварц // Масонство. Т. 1. Москва, 175—226.
- Тухолка С. 1907. Оккультизм и магия. С.-Петербург.
- Усачев Н. 1929. О «Выстреле» и кое-что по поводу // Печать и революция. XI, 61—68.
- Успенский Б. 1971. Мена имен в России в исторической и семиотической перспективе (К работе А. М. Селищева «Смена фамилий и личных имен») // Тр. по знак. системам. 5. Тарту, 481—492.
- Успенский Б. А. 1976. *Historia sub specie semioticae* // Культурное наследие Древней Руси: Истоки. Становление. Традиции. Москва, 286—292.
- Успенский Б. А. 1978. Культ Николы на Руси в историко-культурном освещении (Специфика восприятия и трансформация исходного образа). // Тр. по знак. системам, 10. Тарту, 86—140.
- Успенский Б. А. 1982. К символике времени у славян: «чистые и нечистые» дни недели // *Finitis Duodecim Lustris*. Сб. к 60-летию проф. Ю. М. Лотмана. Таллинн.
- Файман 1992. Файман Г. Последнее «Дело» Булгакова, или Кадры решают все // Современная драматургия. № 3—4, 248—251.
- Файман Г. 1994. Жизнь превращаемых. Глазами НКВД // Независимая газета. 13 мая. С. 5.
- Файман Г. 1994а. Коллективное жизнеописание Михаила Булгакова. Промежуточное подведение итогов // Независимая газета. 28 декабря. С. 5.

- Файман Г. 1995. Лубянка и Михаил Булгаков // Рус. мысль. № 4079. 25–31 мая. С. 11–12; № 4080, 1 – 7 июня. С. 11.
- Фейхтвангер Л. 1990. Москва 1937. Таллинн.
- Фиалкова Л. 1988. Москва в произведениях М. Булгакова и А. Белого // М. А. Булгаков-драматург и художественная культура его времени. Ленинград, 358–368.
- Филиппов А. В. 1975. Звуковой язык и «язык» жестов // Лингвистический сборник. Вып. III. Москва. С. 16.
- Финдель И. Г. 1872–1874. История франк-масонства от возникновения его и до настоящего времени. Т. 1–2. С.-Петербург.
- Флейшман Л. 1990. В дни «ежовщины» // Даугава. № 2, 108–124.
- Флоренский П. 1904. Спиритизм как антихристианство // Новый путь. № 1, 158–167.
- Флоренский П. А. 1988. О литературе // Вопр. литературы, 146–176.
- Флоренский П. А. 1990. Флоренский П. А. Столп и утверждение Истины. Т. 1–2. Москва.
- Флоренский П. А. 1990а. У водоразделов мысли. Москва.
- Флоренский П. А. 1993. Иконостас. Избр. труды по искусству. С.-Петербург.
- Флоровский Г. 1991. Пути русского Богословия. Вильнюс.
- Форш О. 1974. Ольга Форш в воспоминаниях современников. Ленинград.
- Фрезер Дж. 1986. Золотая ветвь: Исследование магии и религии. Москва.
- Фрейденберг О. М. 1973. Что такое эсхатология? // Тр. по знак. системам. 6. Тарту, 512–514.
- Фрейденберг О. М. 1978. Миф и литература древности. Москва.
- Фромм Э. 1992. Забытый язык. Введение в науку понимания снов, сказок и мифов // Э. Фромм. Душа человека. Москва, 180–298.
- Харитонович Д. 1989. В единоборстве с василиском: Опыт историко-культурной интерпретации средневековых ремесленных рецептов // Одиссей. Москва, 77–97.
- Хармс Д. 1994. Рассказы и сцены. Т. II. Москва.
- Хейзинга Й. 1988. Осень средневековья. Москва.
- Хеллберг-Хилл Е. 1992. Проблемы литературы и культуры // Studia Russica Helsingiensia et Tartuensia. III. Helsinki, 25–36.
- Хмелевский Г. 1968. Христианство и религии мира. Москва.
- Холл М. П. 1992. Энциклопедическое изложение масонской, герметической, каббалистической и розенкрейцеровской символической философии. Интерпретация Секретных учений, скрытых за ритуалами, аллегориями и мистериями всех времен. Т. 1–2. Новосибирск.
- Церрен Э. 1976. Лунный Бог. Москва.
- Цивьян Т. В. 1973. К семантике пространственных и временных показателей в фольклоре // Сборник статей по вторичным моделирующим системам. Тарту, 13–16.
- Цивьян Т. В. 1978. Дом в фольклорной модели мира (на материале балканских загадок) // Тр. по знаковым системам, 10. Тарту, 65–85.
- Цивьян Т. В. 1993. О ремизовской гипнологии и гипнографии // Серебряный век в России. Москва, 299–338.
- Чаянов А. 1995. Венедиктов, или Достопамятные события жизни моей // Смена. № 5, 12–31.
- Чосер Дж. 1973. Кентерберийские рассказы. Москва.
- Чудакова М. 1973. К творческой биографии М. Булгакова (1916–1923). По материалам архива писателя // Вопр. литературы. № 7, 231–255.

- Чудакова М. О. 1976. Творческая история романа М. Булгакова «Мастер и Маргарита» // *Вопр. литературы*. № 1, 218–253.
- Чудакова М. О. 1977. Архив М. А. Булгакова. Материалы для творческой биографии писателя // *Записки ОР ГБЛ*. вып. 37, Москва, 26–153.
- Чудакова М. О. 1977а. Опыт реконструкции текста М. А. Булгакова // *Памятники культуры. Новые открытия*. 1977. Москва.
- Чудакова М. О. 1984. Общее и индивидуальное, литературное и биографическое в творческом процессе М. А. Булгакова // *Художественное творчество 1984*. Москва, 133–150.
- Чудакова М. О. 1988. Жизнеописание Михаила Булгакова. Москва.
- Чудакова М. 1988а. Первая и последняя попытка (Пьеса М. Булгакова о Сталине) // *Современная драматургия*. № 5, 204–220.
- Чудакова М. 1989. Еще раз о пьесе Булгакова «Батум» // *Современная драматургия*. № 3, 251–253.
- Чудакова М. 1991. Из первой редакции «Мастера и Маргариты» // *Лит. обозрение*. № 5, 18–23.
- Чудакова М. О. 1993. Булгаков и Лубянка // *Независимая газета*. № 49. 8 дек. С. 6.
- Чудакова М. 1995. Пушкин у Булгакова и «соблазн классики» // *Лотмановский сборник*. I. Москва, 538–564.
- Чудакова М. О. 1996. Антихристианская мифология советского времени (Появление и закрепление в государственном и общественном быту красной пятиконечной звезды как символа нового мира) // *Библия в культуре и искусстве*. Вып. XXVIII. Петербург, 331–359.
- Шварц А. 1988. Жизнь и смерть Михаила Булгакова. Эрмитаж.
- Шестов Л. 1975. Смерть и сон // Шестов Л. *На весах Иова (Странствия по душам)*. Paris, 152–154.
- Шиндель А. 1991. Пятое измерение // *Знамя*. № 5, 193–208.
- Штейнер Р. 1990. Мистерии древности и христианство. С.-Петербург, 91–100.
- Штейнер 1991. Штейнер Р. Путь к посвящению или как достигнуть познания высших миров. Москва.
- Шюре Э. б.г. Великие Посвященные. Очерк эзотеризма религий. Москва.
- Эткинд А. 1994. Эрос невозможного. История психоанализа в России. Москва.
- Яacobсон А. А. 1992. Почва и судьба, 159–175.
- Яновская Л. 1983. Творческий путь Михаила Булгакова. Москва.
- Яновская Л. 1983а. Якобы деньги. Из черновых тетрадей романа «Мастер и Маргарита» // *Даугава*. № 10, 117–125.
- Яновская Л. 1989. Треугольник Воланда и Фиолетовый рыцарь: О «тайнах» романа «Мастер и Маргарита» // *Таллинн*. № 4, 101–113.
- Яновская Л. 1992. Треугольник Воланда. Киев.

III

- Barratt A. 1987. *Between Two Worlds: A Critical Introduction to The Master and Margarita*. Oxford.
- Beatie B. A., Powell Ph. W. 1978. Story and Symbol: Notes towards a Structural Analysis of Bulgakov's «The Master and Margarita» // *Russian Literature Triquarterly*. Ann Arbor, 219–252.

- Beatie B. A., Powell Ph. W. 1981. Bulgakov, Dante and Relativity // Canadian-American Slavic Studies 2–3. XV, 250–270.
- Belobrovitseva I., Kuljus S. 1994, 1994a. M. Bulgakovi romaan 'Meister ja Margarita, kui esoteeriline tekst. I–II. // Vikkerkaar. 1994. Nr. 7, 1994. N 8.
- Bethea D. 1982. History as Hippodrome: The Apocalyptic Horse and Rider in «The Master and Margarita» // The Russian Review. Vol. 41. N 4. Stanford, 373–399.
- Bonamour J. 1989. *Le Maitre et Marguerite et le Monde Totalitaire*. Rev. Etudes slaves. Fasc. 3. Paris, 255–259.
- Curtis J. A. E. 1987. *Bulgakov's Last Decade: The Writer as a Hero*. Cambridge.
- Eliade M. 1976. *Occultism, Witchcraft and Cultural Fashions*. Univ. of Chicago Press.
- Ericson E. E. 1974. The Satanic Incarnation: Parody in Bulgakov's «The Master and Margarita» // The Russian Review. Vol. 33. N 1. Stanford, 20–36.
- Ericson E. E. 1991. The Apocalyptic Vision of M. Bulgakov's «The Master and Margarita» // Studies in Slavic Language and Literature. Vol. 6. Lewiston, Queenston and Lampeter.
- Fabricius J. 1976. *Alchemy: the Medieval Alchemists and their Royal Art* // Copenhagen.
- Fiene D. M. 1984. Note on May Eve, Good Friday and the Full Moon in Bulgakov's *The Master and Margarita* // Slavic and East Europ. Journal, XXVIII, 533–537.
- Gettings F. 1981. *Dictionary of Occult, Hermetic and Alchemical Sigils*. London.
- Haber E. 1985. The Lamp with the Green Shade: Mikhail Bulgakov and His Father // The Russian Review. Vol. 44, 333–350.
- Haber E. 1975. The Mythic Structure of Bulgakov's «The Master and Margarita» // The Russian Review. Vol. 34. N 4, 382–409.
- Hoisington S. 1981. Fairy-Tale Elements in Bulgakov's «The Master and Margarita» // Slavic and East Europ. Journal. Tucson. Vol. 25. N 1, 44–55.
- Krugovoi G. 1985. The Jesus of the Church and the Yeshua of Mikhail Bulgakov // Transactions of the Association of Russian-American Scholars in the USA, XVIII, 201–221.
- Leadbeater G. W. 1928. *The Hidden Life in Freemasonry*. India Avar.
- Lowe D. 1976. Appearances and Reality in «The Master and Margarita» // Russian Literature Triquarterly. Spring. N 15.
- Lowe D. 1978. Bulgakov and Dostoevsky: A Tale of Two Ivans // Russian Literature Triquarterly. XV, 254–262.
- Mahlow E. N. 1975. *Bulgakov's The Master and Margarita: The Text as a Cipher*. New York.
- Man 1970. *Man, Myth, Magic. An Illustrated Encyclopedia of Supernatural*. New York. Marshall Cavendish Corporation.
- Masonic (s.a.). *Masonic Clothing, Jewels and Furniture*. London, Liverpool, Monchester, Portsmouth.
- Mikulasek M. 1989. Der Roman «Master i Margarita» von Michail Bulgakov und die Gnosis // Wiss. Ztsch. der Friedrich Schiller Univ. Jg. 38. N 1, 113–118.
- Milne L. 1977. *The Master and Margarita — a Comedy of Victory*. Birmingham Slavonic Monographs. Birmingham.
- Piper D. G. B. 1971. An Approach to Bulgakov's «The Master and Margarita» // Forum for Modern Language Studies. N 7, 134–157.
- Pittman R. H. 1991. *The Writer's Divided Self Bulgakov's «The Master and Margarita»*. Oxford.

- Pope R. W. F. 1977. Ambiguity and Meaning in «The Master and Margarita»: The Role of Afranius // Slavic Review. Vol. 36, N 1, 1–24.
- Pruitt 1981 St. John and Bulgakov: The Model of a Parody of Christ // Canad.-Amer.-Slavic Studies. Monreal. Vol. 15. N 2/3, 312–320.
- Sharratt B. 1989. The Plot Structure of Mikhail Bulgakov's «The Master and Margarita» // Slavia orientalis. T. 38. N 1/2, 177–186.
- Schonfeld J. 1967. The Passover Plot: New Light on the History of Jesus. New York.
- The Way. 1979. The Way Down and Out. The Occult in Symbolist Literature by John Senior. New York.
- Tikos L. 1981. Some Notes on the Significance of Gerbert Aurillac in Bulgakov's «The Master and Margarita» // Canad.-American Slavic Studies. Monreal. Vol. 15. Nos. 2/3, 321–329.
- Weeks L. D. 1984. Hebraic Antecedents in «The Master and Margarita»: Woland and Company Revisited // Slavic Review. XLIII, 225–236.
- Wright C. A. 1978. Mikhail Bulgakov: Life and Interpretation. Toronto.

Архивные материалы

- РО РГБ, ф. 562. к. 6, ед. 1. М. Булгаков. «Мастер и Маргарита». 1928 — нач. 1929 г.
- РО РГБ, ф. 562, к. 6, ед. 2. М. Булгаков. «Мастер и Маргарита». «Гл. 15-ая»
- РО РГБ, ф. 562, к. 6, ед. 5. М. Булгаков. «Мастер и Маргарита». Третья редакция романа (гл. 1–3, 46–7, 9 и гл. 7 новой нумерации). 1932.
- РО РГБ, ф. 562. к. 6., ед. 3. М. Булгаков. «Мастер и Маргарита». Наброски отдельных глав 3-ей редакции (1929–1931).
- РО РГБ, ф. 562, к. 6, ед. 4. Наброски отдельных глав. 1931.
- РО РГБ, ф. 562, к. 6, ед. 5. 3-я редакция романа (1932).
- РО РГБ, ф. 562, 6 и 7. М. Булгаков. «Мастер и Маргарита». Главы ред. 1931–1936 с учетом незаконченного нового варианта начала 1937 г.
- РО РГБ, ф. 562, к. 7, ед. 7. М. Булгаков. «Мастер и Маргарита». 6-я редакция романа (гл. 1–7). 1937.
- РО РГБ, ф. 562. к. 8, ед. 1. М. Булгаков. «Мастер и Маргарита». Материалы к 6, 7 редакциям.
- РО РГБ, ф. 562, к. 8, ед. 2. М. Булгаков. «Мастер и Маргарита». Роман. 1929–1938. Часть 1 (гл. 1–18) 1938, 29 мая – 21 августа 1938 г.
- РО РГБ, ф. 562 к. 9, ед. 1. М. Булгаков. «Мастер и Маргарита». Поправки к 1-й гл. 7-ой ред. и Эпилог, 1938–1939.
- РО РГБ, ф. 562, к. 9, ед. 2. М. Булгаков. «Мастер и Маргарита». 7 редакция.
- РО РГБ, ф. 562, к. 17, ед. 10. Устные рассказы, записанные по памяти Е. С. Булгаковой.
- РО РГБ, ф. 562, к. 17, ед. 11. Записи разговоров М. А. Булгакова в последние дни его жизни. 1940, 9 февр. – марта, 8.
- РО РГБ, ф. 562, к. 17, ед. 17. М. Булгаков. Записная книжка с записями творческого характера. 1939, ноябрь – 1940, февраль.
- РО РГБ, ф. 562, к. 17, ед. 18. М. А. Булгаков. Заметки для памяти. 1930-е гг.
- РО РГБ, ф. 562, к. 23, ед. 2. Пометы на статье Миримского «Социальная фантастика Гофмана» («Литературная учеба. 1938. № 5).
- РО РГБ, ф. 562, к. 25, ед. 1. М. Булгаков. Пометы на записках Д. Л. Мордовцева «Поездка в Иерусалим». 1920–30-е гг.

- РО РГБ, ф. 562, к. 26, ед. 6. М. А. Булгаков. Пометы в кн.: П. Флоренский. «Мнимости в геометрии». М., Поморье, 1922.
- РО РГБ, ф. 562, к. 26, ед. 7. М. Булгаков. Пометы в кн.: С. Фонвизин. Семь месяцев в Египте и Палестине. СПб., 1910. — 1939 г.
- РО РГБ, ф. 801. Ю. Л. Слезкин. Записки писателя 1937, апреля 27 — 1938, мая 19.
- РО РГБ, ф. 801, к. 1, ед. 2—7. Ю. Л. Слезкин. Записки писателя. Дневники. Дневниковые записи. 1932, февр. 9 — 1939, апреля 7).
- РГАЛИ, ф. 2493, оп. 1, ед. 1, 2, 3. Литературный кружок «Вторники на Кузнецком». Протоколы заседаний кружка «Вторники на Кузнецком».

"ESOTEERILISED" KOODID M. BULGAKOVI ROMAANIS "MEISTER JA MARGARITA" (eksplitsiitne ja implitsiitne romaanis)

Kokkuvõte

20. sajandi vene kirjanduse tähtseid Mihhail Bulgakovi romaan «Meister ja Margarita» on tekkinud paljude kultuurimõjude ristteel. Kokku varisenud ajastu pärijana pidas M. Bulgakov oktoobrirevolutsiooni ja sellele järgnenud sündmusi Venemaa apokalüpsiseks ning lõi katkenud kultuuritraditsioonide tingimustes teose, mis oli oma loomult suunatud järjepidevusele, suure evolutsiooni mitte mineviku globaalse eitamise ideele. Paljumõõtmelise romaani tekstis on tuntavad vene kultuuri eri kihid: rahvaluule mütoloogiline traditsioon ja vene klassitsistlik kirjandus, romantism, vene sümbolism, 19. sajandi lõpu — 20. sajandi alguse võlufantastika, «Satiirikoni» traditsioonid, Zamjatini, Ilfi ja Petrovi kirjanduslikud uuendused jne. «Madalate» kunstžanrite elemendid (tsirkus, lubokk, rahvalik teater, estraad, klounaad) on orgaanilises kooskõlas profaanidele saavutamatu ajaloolis-kultuuriliste koodidega, evangeelsete müütide transformeerimisega ja autorimüütide loomisega, stseenide filosoofilise alltekstiga ja arvukate vihjetega maailma kultuuripärandile (Dante, Hoffmann, Goethe). Romaani kõikehaaravus määras retseptiooni spetsiifika, hinnangute laia diapasooni ning teose saatusegi: selle austajate ring hõlmab erinevas vanuses ja erinevate maitsetega inimesi kooliõpilastest teoloogide ja kultuuriteoreetikuteni.

Romaani saladusi ja krüptograafilist kõla seletasid uurijad kõige sagedamini kristliku müüdi projektsiooniga (Краснов 1969, Pope 1977, Иванович 1980 и 1982, Pruiitt 1981, Яновская 1983, Haber 1985, Krugovoi 1985, Pittman 1991). Kuid kogu oma sakraalsele algkujundile orienteerituse juures, mis säilitab romaanis kristlikule müstilis-religioos- sele liikumisele omaseid allusioone, on tekstis ka teistele konfessioonidele, usulis-müstilistele süsteemidele ja uskumustele omaseid märksõnu või signaale. Tõenäoliselt saab sellega seletada uurijate täheldatud gnos- titismi, manihheismi, zoroastrismi jt elementide hajutatud leidumist ro- maanis (Ericson 1974, Круговой 1979, Tikos 1981, Barratt 1987, Галин- ская 1986, Mikulasek 1989).

M. Bulgakovi isiksus kujunes välja 20. sajandi alguse salateaduste renessansis, mida märgib sügav huvi religiooni, usulahkude, vaimu ja keha, kõige alateadvusliku ning arheotüüpilise, üleloomuliku ja trans- sendentaalse vastu. Pakuti maailmakultuuri esoteerilise pärandi uusi

käsitlusi, elustus mineviku «salakiri», tekkis uusi müstilisi mudeleid ja unikaalseid müüte. See oli orgaaniliselt arenenud traditsioon, mis vägivaldselt katkestati. Usk muutus tagakiusamise objektiks, kaduma hakkasid nii ilmaliku kunsti müstilised käsitlused, esoterism kui ka massiliselt levinud praktiline okultism. M. Bulgakov oli selle traditsiooni hävimise tunnistajaks. Tema enesemääratlus «ma olen müstiline kirjanik», mille ta poetas kirjas valitsusele (1930) ja mida tavaliselt käsitletakse kui juhuslikku, kajastab ses mõttes tema loomingulise potentsiaali üht külge. Külge, mis oli realiseerunud mitmes 1920. aastatel kirjutatud teoses ja saavutanud maksimumi viimases romaanis.

«Meistri ja Margarita» fantasmagooriline ja mänguline loomus ühtib paradoksaalsel kombel selle filosoofilis-religioossetest ja kõlbluse probleemidest küllastatud eksistentsiaalse toonusega, mis on ühtaegu sild mineviku kultuuripärandi ja uue ajastu kirjaniku loominguliste ülesannete vahel. M. Bulgakov ehitab erilise maailma mudeli, mis ajendab keskendama tähelepanu euroopaliku vaimsuse spetsiifilistele traditsioonidele, kasutades ehitusmaterjalina uuel, igasugust olemise saladust eitaval ajastul nii ebapopulaarseid müstilise kultuuri ja esoteeriliste teadmiste elemente. Mäng lubatud ja keelatud asjadega löi tekstis implitsiitsuse ja eksplitsiitsuse keerulise võrgu, kusjuures esoteerilisel valdkonnal on romaani keerulises arhitektoonikas ja kujundite süsteemis keskne osa.

Esoteeriliste koodide teksti interpoleerimise mehhanismi ja teiste koodidega ühitamise loogika uurimine näitab veenvalt, et nii M. Bulgakovi loomingus tervikuna kui ka romaanis «Meister ja Margarita» ei reprodutseeri ükski esoteeriline kood ühtki religioosset-müstilist doktriini puhtal kujul. Need doktriinid eksisteerivad vaid projektsioonide ja märkidena, kujul, olles tihedalt läbipõimunud ja koosmõjus teiste analoogsete süsteemide või nende elementidega, moodustades iseseisva hermeetilise süsteemi variandi, mis on komplitseeritud juba sellise sünteesi põhimõtte tõttu. Ses mõttes on «Meister ja Margarita» eriline esoteeriline romaan, mis põhineb mängul erinevate salateadustega. Eriti olulised olid kirjanikule maagia, alkeemia ja vabamüürlus, mis pakkusid kunstiliseks modelleerimiseks ammendamatu võimalusi. Teose esteetiline pluralism, tahtlik adresseeritus laiale lugejate ringile on määranud materjali kodeerimise viisi, esoteeriliste reministsentside, allusioonide, tsitaatide iseloomu ja kogu esoteerikal põhineva loomingulise mängu spetsiifika.

Esoteerilise traditsiooni kasutamise maht on romaanis suur ja vormid mitmekesised. Kohati on autor seda nähtavalt ekspluateerinud (maagia), siis jälle märgistanud üksikute märksõnade või kujunditega, mis säilitavad oma semantilise tähenduse uues kontekstiski (astroloogia). Mõnel juhul järgneb märksõnale mäng sellega ja peaaegu demonstratiivne kaanonite rikkumine (astroloogia). Selline on näiteks M. Bulgakovi «numeroloogia», originaalne semantiseeritud arvude süsteem, milles parodeeritakse, profaneeritakse ja avameelselt moonutatakse eri tradit-

sioonide ettekujutusi numeroloogias. Romaani arvude maailm osaleb absurdi implitseerimistehnikas, osutudes «normist» ilmajäetud kaasaja tundemärgiks (esindatud romaani niinimetatud Moskva-süžees). Lõpuks võib esoteerilisi koodi käsitleda teose kogu implitsiitse kihi loomis-materjalina, mis on orienteeritud asjasse pühendatud, ekraniseeritud mõisteid taipavale lugejale. Kokkuvõttes võib öelda, et esoteeriline traditsioon mängib «Meistri ja Margarita» mitmes varjatud aspektis tähtsat osa (maag, massoon, alkeemik), täiendades ja komplitseerides romaani mõttelisi perspektiive. Esoteerilise traditsiooni abil ehitatakse romaani implitsiitne metasüžee, lugu sellest, kuidas kunstnik tõuseb täiuslikkuse redelit pidi «valguse» poole. See metasüžee esitab uues vormis mütolegeemi surevatest ja surnust ülestõusvatest jumalatest, kõige tugevalt tunnetatav kristliku müüdi projektsioonis.

Esoteerilise kultuuri elementide lülitamise võtted kunstilisse tervikusse on võti mõistmaks romaani konstrueerimispõhimõtteid tervikuna ja kirjaniku kunstilise meetodi erisusi. Interpoleerides teksti mõne esoteerilise või ka muu ajaloolis-kultuurilise koodi, viitab M. Bulgakov üldjuhul esmalt traditsioonile ja seejärel murrab seda, tuues teksti seda traditsiooni transvesteerivad dubletid, parodeerivad paralleelid ja vastandid. Ühtlasi loob ta lahtised struktuurid, mis lubavad romaani iga episoodi, kujundit või tegelaskuju mitmeti mõista. Autor püüab laiendada teose informatiivset mahtu, küllastades seda polügeneetiliste viidete-ga. Kummatigi on kogu kasutatava esoteerilise materjali näilise eklektilisuse ja kirevuse juures siiski tegemist selle range allutamise-ga teose mõttekavale, autorile vajalike kujundite ja semantiliste väljade konstrueerimisele.

Eelöeldu, samuti suund arhetüüpiliste sümbolite ja kultuurikujundite kasutamisele, laiemas aspektis totaalsele mängule eri kultuuritraditsioonide-ga, maailmakultuuri kihtide või elementidega eeldab teksti avatust «kasvava konteksti semantiliste implikatsioonide interpreteeriva eelaimuse plaanis» (M. Bahtin). Romaani informatsiooniväli on ettemääratult pidevas laienemises, eri episoodide mõte võib omandada sootuks teise tähenduse, olla süvendatud või provotseerida uute käsitluste võimaluse.

1920. – 1930. aastate ühiskonda kirjeldades kasutab M. Bulgakov samuti esoteerilisi iseloomustusi. Euroopaliku hermetismi, esoterismi, maagia, alkeemia, kabala, vabamüürluse ja numeroloogia märksõnad on romaanis projitseeritud Moskva-süžeele, milles on esitatud kõik 1920. – 1930. aastate sotsiokultuuri reaaliad. Sellele lisanduvad Jeruusalemma-süžee müsteriaalsed noodid. Need valmistavadki ette romaani transsendentseid käike. Kuid sellel on teinegi kül-g. Kodeerimise vajadus sunnib kirjanikku looma erilise keele. See pole traditsiooniline teisitiütlemiste ja allegooriate Aisopose keel. Selles keeles on võimalik väljendada denotaate otseselt ja samal ajal hajutatult, poetades teksti arvukaid märksõnu ja signaale (mängu-, groteski-, absurdi-, farsi-, palaganielementide-ga, kasutades kalambuuri-tehnikat, mängides erinevate

mütologeemide ja filosofoemidega), millest kokkuvõttes kujuneb välja terviklik üldpilt selgelt tajutavate autorihinnangutega. Selline tervikliku, kuid implitsiitse süsteemi üksikult avanenud elementide dispersioon kujunes üheks tähtsamaks nõukogude institutsioonide esoterismi kirjeldamise võtteks (näiteks ametlik kirjandus ja sellised struktuurid, mille prototüüpideks olid GPU ja NKVD).

Veelgi varjatumaks on romaanis arendatud müüt Moskva hukkamisest, mis on orienteeritud maailmakultuuri eshatoloogilistele motiividele ja kitsamalt vene kirjanduse «Peterburi tekstile». Selles plaanis esineb M. Bulgakov Venemaa apokalüpsise kujutaja rollis. M. Bulgakovi eshatoloogilises versioonis ei ole Moskva tulevase ümberkujunemise jooni, samuti puudub kurjusega peetava viimse lahingu mütologeem. Kirjanik tajub teravalt, et Moskvast on Antikristus juba võimu haaranud ja linnast on saanud Saatana kants. Totalitaarsest reaalsusest pääsemise vahendiks osutub lõppkokkuvõttes enda andmine ülemjõudude kätte, tõeline esoterism ja maisest fantasmagooriast lahkumine. Lunastus, igavene elu ja võit surma üle on M. Bulgakovi romaanis antud isiksustele, väljavalitutele, õigetele, kes päästetakse hävimisele määratud pealinnast.

Romaani arvukad detailid (alkeemilised koodid, Massolit, salajane kantselei, hermeetiliste ruumide kirjeldused, varjatud viited prototüübiliste personaazide kohta, unenäokirjeldused) annavad vaieldamatult tunnistust, et M. Bulgakov mõistis Stalini režiimi olemust moonutatud perverse okultismi vormina, mille eesmärk oli muuta inimene hiiglasliku masinavärgi mutrikeseks ning hävitada igasugune teisitimõtlemine. Viis, kuidas M. Bulgakov kasutas maailmakultuuri tabueeritud kihte ja millise sisuga täitis esoterismi, eeldab vastasseisu isiksuse nivelleerimisele ja transtsendentaalse vaimsuse idee pooldamist. Elu varjatud mõtte otsimine kulgeb M. Bulgakovil erinevates ajaloolistes ja kultuurilistes, sealhulgas esoteerilistes paralleelides. See teebki M. Bulgakovist mitte ainult vene kunsti traditsioonide jätkaja, vaid ka maailma kultuuritraditsioonide pärija. Eriti puudutab see neid valdkondi, mida keelustas Suur Inkvisiitor ja detabueeris Kirjanik, luues vene kirjanduses unikaalse teose, tänu millele talle kuulub aukoht 20. sajandi suurimate kunstnike seas.

CURRICULUM VITAE

Светлана Кульюс родилась 4 ноября 1946 г. в России. С 1947 г. живет в Таллинне. В 1972 г. окончила историко-филологический факультет Тартуского университета, работала в Государственной библиотеке им. Фр. Р. Крейцвальда.

В 1974—1978 гг. училась в аспирантуре при кафедре русской литературы Тартуского университета. В 1982 г. успешно защитила кандидатскую диссертацию по истории русского символизма.

С 1975 г. работает в Таллиннском педагогическом университете (до 1988 года — старшим преподавателем кафедры русской литературы, с 1988 — доцентом). В 1992—1995 гг. училась в докторантуре Таллиннского педагогического университета. Автор более 70 научных работ.

CURRICULUM VITAE

Svetlana Kuljus on sündinud 4. novembril 1946. a. Venemaal. Alates 1947. aastast elab Tallinnas. 1972. a. lõpetas Tartu Riikliku Ülikooli vene keele ja kirjanduse erialal, misjärel töötas kolm aastat Fr. R. Kreutzwaldi nim. Riiklikus Raamatukogus.

1974–1978 õppis Tartu Riikliku Ülikooli aspirantuuris. 1982. aastal kaitses Tartus edukalt väitekirja vene sümbolismi ajaloost.

Alates 1975. a. töötab Tallinna Pedagoogikaülikoolis (kuni 1988 vene kirjanduse kateedri vanemõpetaja, alates 1988 vene kirjanduse õppetooli dotsent). 1992–1995 õppis doktorantuuris. Üle 70 teadustöö autor.

**DISSERTATIONES PHILOLOGIAE SLAVICAE
UNIVERSITATIS TARTUENSIS**

1. Юрий Кудрявцев. Очерки по русской исторической фонологии и морфонологии. Тарту, 1996. 157 с.
2. Светлана Туровская. Проблемы изучения модальных смыслов: теоретический аспект (на материале современного русского языка). Тарту, 1997. 138 с.
3. Елена Погосян. Восторг русской оды и решение темы поэта в русском панегирике 1730—1762 гг. Тарту, 1997. 160 с.
4. Ирина Белобровцева. Роман Михаила Булгакова "Мастер и Маргарита": конструктивные принципы организации текста. Тарту, 1997. 168 с.



ISSN 1406-0809
ISBN 9985-56-321-2