

*Ксения Алексеевна Нагина**

Россия

КОНТЕКСТЫ САДА В РОМАНЕ М. БУЛГАКОВА *БЕЛАЯ ГВАРДИЯ*

Три литературных универсалии – горы, сад и снег – вступают в романе М. Булгакова *Белая гвардия* в непрерывное взаимодействие, что способствует рождению новых смыслов в традиционных культурных контекстах. «Замок сцеплений» здесь составляют не только глубинные символические связи, центром притяжения универсалий становится Город:

Как многоярусные соты, дымился, и шумел, и жил Город. Прекрасный в морозе и тумане на горах, над Днепром [...]. Сады стояли безмолвные и спокойные, отягченные белым, нетронутым снегом. И было садов в Городе так много, как ни в одном Городе мира [...]. Сады красовались на прекрасных горах, нависших над Днепром, и, уступами поднимаясь, расширяясь, порою пестря миллионами солнечных пятен, порою в нежных сумерках, царствовал вечный Царский сад¹.

* Кандидат филологических наук, доцент кафедры русской литературы Воронежского государственного университета.

¹ М. Булгаков, *Белая гвардия*, в кн.: он же, *Избранные сочинения. В трех томах*, т. 1, Москва 1996, с. 477–478.

Горы и сад – это, конечно же, часть киевского ландшафта, ставшего «формирующим фактором и важнейшей составной частью истории города – и романа о нем»². Этот же ландшафт позволяет говорить о «типологическом сходстве старого Киева с Иерусалимом»³. Однако укорененность в реальности вряд ли может служить достаточным объяснением столь несвойственного для русской литературы соседства гор и сада, тем более, если уж соблюдать точность, Киев располагается не на горах, а на холмах – пусть «крутейших, вздыбленных к Днепру»⁴, но холмах, в то время как автор *Белой гвардии* настойчиво называет эти холмы горами.

И у «текста сада»⁵, и у «текста гор» в русской литературе имеется богатая традиция. Собственно, оба «текста» вписываются в «широкую проблематику жизни природной и городской»⁶, составляя одну из частей оппозиции «природа – цивилизация». «Горный текст» русской литературы начинает Н. М. Карамзин, в *Письмах русского путешественника* связывающий горы с онтологическими размышлениями. Творцом «горной философии»⁷ становится В. А. Жуковский, в *Путешествии по Саксонской Швейцарии* которого «натурфилософские описания и живописные зарисовки» «органично соотносятся с эстетической рефлексией о природе красоты и проблемах творчества»⁸, с философией одиночества, с размышлениями о гармонии в природе и дисгармонии человеческой жизни. Свою страницу в «горный текст» вписывают М. Ю. Лермонтов, Ф. И. Тютчев и Л. Н. Толстой. «„Девы гор“, „толпа джигитов“, кипящие страстью невольники чести, мстители, отверженные и проклятые лермонтовские герои» внесли, по замечанию А. С. Янушкевича, в горный пейзаж жизнь человеческого духа⁹, а толстовские персонажи, подобные Оленину и Бутлеру, прозрели в онтологическую символику гор и связали с ней поиски смысла бытия, своего предназначения. Так или иначе, горы, выступающие как оппозиция цивилизованному миру, утративше-

² М. Петровский, *Мастер и город: Киевские контексты Михаила Булгакова*, Киев 2001, с. 263.

³ Там же, с. 275.

⁴ Там же, с. 262.

⁵ В. Н. Топоров, *Ветхий дом и дикий сад: образ утраченного счастья*, в кн.: *Облик слова. Сборник статей*, Москва 1997, с. 306.

⁶ Е. Дмитриева, О. Купцова, *Жизнь усадебного мифа: Утраченный и обретенный рай*, Москва 2003, с. 9.

⁷ А. С. Янушкевич, «Горная философия» в пространстве русского романтизма (В. А. Жуковский – М. Ю. Лермонтов – Ф. И. Тютчев), в кн.: *Жуковский и время. Сборник статей*, Томск 2007, с. 133.

⁸ Там же.

⁹ Там же.

му смысл существования в погоне за ложными ценностями, в русской литературе иницируют экзистенциальные мысли и символизируют жизнь человеческого духа. Эти горы – и у Карамзина, и у Жуковского, и у Льва Толстого, часто у Лермонтова и Тютчева – покрыты снегом, подерживающим онтологическую символику.

«Текст сада» русской литературы значительно обширнее, он так же, как и «текст гор», берет начало в эпохе сентиментализма, которая

[...] породила ряд текстов, прославлявших радости сельского бытия в противовес искусственности городской жизни, пафос которых, впрочем, оказался столь существенным для русского сознания, что вышел далеко за хронологические пределы и эпохи просвещения, и сентиментализма, и романтизма¹⁰.

В этих текстах неотъемлемой частью усадебного пространства являлся сад, устойчиво соотносимый с Аркадией, соединяющей телесные наслаждения с духовными. Но уже у Н. М. Карамзина тема Эдемского сада возникает в другом контексте – в контексте размышлений о природе творчества. Подспудная мифологичность сада задала его смысловую многоплановость: он рассматривался как «микрокосм», «сакральная модель вселенной», выступал как пространство самопознания и постижения «теологической правды», но мог быть и пространством любви, местом увеселений и забав, в котором доминируют радость и блаженство¹¹. Подобная многоплановость наделила сад практически неисчерпаемым потенциалом: начиная с XVIII века, он представал в поэтических и прозаических текстах в самых разных своих ипостасях, имеющих, однако, глубинное родство, восходящее к сакральной природе локуса. Последнее позволило В. Н. Топорову заявить, что

[...] сады русской поэзии слились в один сад, и множество текстов «сада» преобразилось в единый его текст. В высших своих достижениях он обозначил предельное – сад-космос и сопричастное ему состояние духа [...] сад-эпифания, сад-откровение, сад-искупление, даруемый тому, кто молит о нем [...]. Но это и сад, наделенный милыми тенями, сад-воспоминание, сад-свидание, сад-поэзия, сад-надежда, сад-бессмертие...¹²

Горы нерукотворны и отличаются нечеловеческим, грандиозным масштабом, самым фактом своего существования свидетельствуя о величии Творца. В противоположность горам, сад находится на пограничье

¹⁰ Е. Дмитриева, О. Купцова, *Жизнь усадебного мифа...*, с. 10.

¹¹ Там же, с. 83.

¹² В. Н. Топоров, *Ветхий дом и дикий сад...*, с. 306.

природы и культуры; будучи возделываемой, рукотворной частью природы, он «является в высшей степени антропизованным пространством, то есть предназначенным и приспособленным для человека»¹³. Гор не касаются природные ритмы, а жизнь сада подчинена сезонным колебаниям, он включен в циклический ход времени, что также отражается на его символике:

[...] природное время выступает в саду и как *биологическое*, линейное, определяя границы жизни растительности. Вместе с тем здесь зафиксировано экзистенциальное время человека, в частности, через функцию сада как места захоронения¹⁴.

«Текст сада» и «текст гор» в магистральном своем русле развиваются параллельно; каждому локусу соответствуют свои темы и персонажи. Наиболее частой эмпирической формой их объединения становится виноградный сад – сад в горах Кавказа, как это представлено у Бестужева-Марлинского, Лермонтова и Л. Толстого. В повести Л. Толстого *Казак* такое соседство – горы и сад – выразилось наиболее отчетливо, но тем не менее семантическое наполнение этих локусов так и осталось различным. За локусом гор Толстой закрепил роль духовного ориентира в развитии персонажа, а локус сада представил местом любовного искушения, поддержав эту семантику реминисценциями из *Песни Песней* царя Соломона.

Символическое пересечение гор и сада рождает метафору «горный сад» – в словаре Даля сад «вышний, верхний», «небесный», «до мира духовного относящийся»¹⁵, одно из обозначений Эдемского сада, где первые люди находились в состоянии блаженства, и места пребывания отошедших в вечность, мира иного. В этом значении Горный сад соприкасается с Горним Иерусалимом, в виде которого иконописная традиция представляет Царствие Небесное. Небесный Град обнесен крепостной стеной с бойницами и башнями, за которой видны многочисленные крыши домов-теремов необычайной красоты; внутри Града нередки изображения Рая в виде сада диковинных растений¹⁶.

Образ Горнего сада не получал развернутого воплощения в русской литературе вплоть до рубежа XIX–XX веков, чтобы в первые десятиле-

¹³ И. И. Свирида, *Время сада*, в кн.: *Знаки времени в славянской культуре: от барокко до авангарда. Сборник статей*, Москва 2009, с. 181.

¹⁴ Там же, с. 182. Курсив автора.

¹⁵ *Толковый словарь живого великорусского языка В. И. Даля*, <slovar-dalja.ru>.

¹⁶ Г. Мокеев, *Якоже Горний Иерусалим. Воплощение символа Горнего Иерусалима в архитектуре русских городов*, <<http://www.voskres.ru/architecture/ierusalim.htm>>.

тия нового столетия расцвести во всей полноте. В поэзии Вл. Соловьева возникает образ Рая как пространства «нездешних цветов», к которому путь преграждают «неприступные горы». «Визионерские образы горнего мира» узнаваемы в поэзии А. Блока и А. Белого, однако особенно часто образ Горнего сада встречается в стихах К. Д. Бальмонта. Визуальное воплощение Горнего сада – как сада в горах – предоставляет стихотворение *А что вверху?*, в основе которого лежит образ горы Сион, противопоставленной Голгофе. В Святом Писании Сион называется «городом Божиим», «принимается за самый Иерусалим». У пророков имя Сион часто обозначает царство Божие во всей его полноте, на земле и на небе. Эту библейскую семантику поэт сращивает с садом, возделанным Богоматерью. Активно эксплуатируя семантику Горнего сада в других текстах, К. Д. Бальмонт выстраивает свой образный ряд: «сад с неомраченными цветами» – Вертоград – Небесный Иерусалим – Царствие Небесное.

И в метафизической, и в литературной традициях нижний, земной сад выступает одновременно символом «биологического, линейного времени» и «экзистенциального времени человека», а верхний, Горний сад – «символом совершенного или начального времени, времени Космогонии, в нем еще нет никакой примеси хаоса»¹⁷. На этом уровне обнаруживается глубинное родство сада и города: «Греческое *парадэйзос* происходит от древнеиранского *пайридаэза* — „отовсюду огороженное место”», а «славянское „град” означает и „город, сад, огород”»¹⁸. Таким образом, Горний сад, или сад / рай, заключенный внутри Небесного Града – Горнего Иерусалима, вновь обращает к аналогии, доминантно звучащей в романе Булгакова: Город – Киев – Иерусалим. И тогда сады на горах прочитываются как горние сады, покрытые не «дикивинными цветами», а белым снегом, как, впрочем, и сами горы (что находится в русле литературной традиции). Скрывающего сады снега касается одно важное обстоятельство, связанное с изображением Киева-Иерусалима, высказанное М. Петровским: «События, протекающие в городе, двусмысленны, двусоставны, причудливо сплетают разножанровые мотивы». Киеву-Иерусалиму принадлежит «все, отмеченное Апокалипсисом, жанром несомненно эсхатологичным»¹⁹. В таком случае снег прочитывается как знак Апокалипсиса – катастрофы, конца времени, тотальной смерти, однако

¹⁷ А. А. Дружиненко, *Сад и руина: (Тождественное различие двух символов и его архетипический источник)*, «Вестник Московского университета», сер. 7, «Философия», № 5, Москва 2003, с. 87.

¹⁸ Там же. Курсив автора.

¹⁹ М. Петровский, *Мастер и город...*, с. 272–273.

таящей в себе, в соответствии с мифическим сознанием, зародыш Возвращения, Обновления. Снег – трансформирующаяся субстанция, способная обратиться в живительную влагу. Освобождение сада – «символа Времени Начал» – равносильно «обновлению мира», «восстановлению первоначального времени»²⁰.

Амбивалентность сада – символа «начала времени» и места грехопадения, имеющая непосредственное отношение к прямо противоположным ассоциациям, связанным с булгаковским Городом, обращает к парадоксальности Города:

Булгаков склонен к парадоксальному объединению прямо противоположных культурно-исторических моделей: город у него сакральный «Центр мира», но в то же время он враждебен миру, это город «неистинный», миражный и как таковой подлежащий уничтожению²¹.

В то же время «Город вечен, несмотря на былые и нынешние катаклизмы». И вновь сады включаются в цепочку ассоциаций, теперь соотносящих булгаковский Город с *Вечным Городом* – Римом:

Булгаковский Город – [...] Рим: город... отождествленный с миром. Все, что происходит в Городе, имеет, следовательно, не локально городское, но исключительное – мировое значение²².

Таким образом, Булгаков восстанавливает мифологическую семантику сада: «Рай, он же сад, и мир – пространство, огороженное от хаоса. Город – космос, и мир – космос»²³.

Римскую культуру отличало пристрастие к садам и руинам, имеющим глубинную связь с символикой сада. Как сад символизировал начало времени, так руины символизировали его конец: «руина – символ конца космоса, или конца времени, поскольку космос и есть время. Кончается время – кончается мир»²⁴. В садах на Владимирской горке булгаковского Города тоже имеются свои руины, демонстрирующие прозрачность границы между космосом и хаосом: «отвесные стены», образующие Царский сад, одновременно служат той оградой, которой должны быть ограждены и Горний сад, и Небесный город, как «отовсюду огороженное место». Именно эта ограда несет на себе печать тления, предвещает катастрофу:

²⁰ А. А. Дружиненко, *Сад и руина...*, с. 89.

²¹ Е. А. Яблоков, *Художественный мир Михаила Булгакова*, Москва 2002, с. 183.

²² М. Петровский, *Мастер и город...*, с. 271.

²³ А. А. Дружиненко, *Сад и руина...*, с. 88.

²⁴ Там же.

Сады красовались на прекрасных горах [...]. Старые, сгнившие черные балки парапета не преграждали пути прямо к обрывам на страшной высоте. Отвесные стены, заметенные вьюгой, падали на нижние далекие террасы, а те расходились все шире и шире, вьющимся по берегу великой реки, и темная, скованная лента уходила туда, в дымку [...] где седые пороги, Запорожская Сечь, и Херсонес, и дальнее море²⁵

(к слову, море в представлениях об «острове блаженных» – аналоге рая, характерных для мифов многих культур, символизировало хаос, окружающий космос).

Как руина, выступает из сада Александровская гимназия:

Четыре окна являли полнейший и угрожающий покой. Странно, в центре города, среди развала, кипения и суеты, остался мертвый четырехъярусный корабль [...]. Снег девственным пластом лежал на крышах, шапкой сидел на кронах каштанов...²⁶

Семантика порога, перехода, отраженная в садах с руинами, поддержана у Булгакова и временем, к которому приурочены романские события. Как указывает Е. А. Яблоков,

[...] мы имеем дело с традиционнейшими годовыми кульминациями, двумя вариантами «нового года», важнейшими моментами годового цикла, сакрализованными во всех мифологиях и религиях как «космогонические кризисы»²⁷.

В *Белой гвардии* события приурочены к Рождеству и Сретению Господню, а также, по наблюдению Е. А. Яблокова, подчеркнута связь христианского Рождества с языческим праздником Коляды (ср. римские Календы)²⁸. Это время – две недели до Рождества – совпадает с римскими сатурналиями, возвращением в начальную эпоху – время правления Сатурна, *Золотой век*. Однако в

[...] римской культуре было представление о том, что в начальную эпоху, во время Сатурна, можно вернуться... вполне реально. Трагедия заключалась в том, что возврат должен иметь свойства мировой катастрофы, эсхатона [...] каждый раз, когда римляне сталкивались с кризисом, они преисполнялись эсхатологическими ожиданиями. В эпоху гражданских войн, по словам Диона Кассия, отчаяние порой достигало такой степени, что большинство «приготовлялось ко всеобщей гибели»²⁹.

²⁵ М. Булгаков, *Белая гвардия*..., с. 478.

²⁶ Там же, с. 512.

²⁷ Е. А. Яблоков, *Художественный мир Михаила Булгакова*..., с. 130.

²⁸ Там же, с. 131.

²⁹ А. А. Дружиненко, *Сад и руина*..., с. 88.

Через реальное время Гражданской войны, описанное Булгаковым, просвечивает время Рима, вследствие зловещего пророчества ставшего «руиной в момент своего основания»³⁰.

Эти ассоциации поддержаны репрезентацией 1918 года «по Рождестве Христовом» как «великого» и «страшного», что соотносится с учением о Великом Годе. Это учение,

[...] существовавшее в античной и римско-эллинистической философии, является интерпретацией архаических представлений. [...] речь идет о некоем цикле, т. е. временной протяженности, имеющей начало и конец. И в конце определенного цикла, и в начале следующего цикла совершается ряд ритуалов, связанных с обновлением мира... это *обновление* есть новое сотворение³¹.

Сад с руинами как раз является одним из символических воплощений учения о Великом Годе, катастрофического обновления мира, заключающего в себе идею начала и конца времени, в мифическом сознании совпадающих. Подобную функцию сад выполняет и в романе *Белая гвардия*, храня время, как бы сжатое, свернутое в кольцо. Сад – аналог центра мира. Е. А. Иваньшина обращает внимание на характерный для булгаковской поэтики «принцип вкладывания одного в другое». Этот принцип, ставший «основной формой пространственности» у Булгакова³², исследователь соотносит со славянской ритуально-мифологической традицией, где пространство

[...] может быть описано как ряд вложенных друг в друга изоморфных и изофункциональных локусов, моделирующих в конечном счете центральный для всех локусов объект, выполняющий в ритуально-мифологической традиции роль мирового центра (мировое дерево, мировая гора, храм, город и т. п.)³³.

Пространство в романе *Белая гвардия* тоже построено по этой модели. Враждебное выжужное пространство, в котором «бежит по метели и холоду» «корявый мужичонков гнев»³⁴, в котором «соткалась из морозного тумана в игольчатом синем и сумеречном воздухе» «страшная

³⁰ Там же.

³¹ Там же, с. 89. Курсив автора.

³² Е. А. Иваньшина, *Метаморфозы культурной памяти в творчестве Михаила Булгакова*, Воронеж 2010, с. 71.

³³ А. К. Байбурин, *Жилище в обрядах и представлениях восточных славян*, Москва 2005, с. 53–54.

³⁴ М. Булгаков, *Белая гвардия*..., с. 497.

армия» Петлюры³⁵, окружает Город; Город построен на горах, на каждой горе есть свой сад: центральный – сад на Владимирской горке; на Андреевском спуске два сада – маленький садик при церкви, представляющийся Алексею Турбину и отцу Александру, сидящим «в тесном кабинетике», «таинственным спутанным лесом»³⁶, и сад, «что лепился под крутейшей горой»³⁷ над домом № 13; на Мало-Провальной находится «таинственный» и «сказочный» сад. Самая маленькая матрешка или иголка в яйце Кошея – это дом. Но, думается, в этом случае дом и сад представляют собой неделимое целое, что вновь обращает к идее начала времени: «В начале были дом и сад, и были они не отделимы друг от друга, – пишет В. Н. Топоров, – так рай был для первой человеческой пары и домом и садом одновременно»³⁸. В истоке «текста сада», как считает В. Н. Топоров, находилась именно эта пара – сад и дом, связанная, в первую очередь, с темой воспоминания.

У Булгакова как раз дом и сад составляют эту неделимую пару – воплощение Памяти.

В основе булгаковского миромоделирования лежит средневековое представление о мире, представленном в образе письма / рукописи / книги / шкапулки / шкафа / библиотеки, – пишет Е. А. Иваньшина. – Одним из вместилищ сокровенного [...] оказывается яйцо – образ, манифестирующий значение мирового центра, или рая, с которым связано «чувство вечности» [...]. Обладание «чувством вечности» связано с тем, что все традиции именуют «первозданным состоянием», обретение которого является целью первой стадии истинного посвящения и предварительным условием реального достижения «сверхчеловеческих» состояний³⁹.

Мировой центр «вечно хранит сокровищницу традиции во всей ее полноте»⁴⁰, а возвращение к традиции, согласно Р. Генону,

[...] сопровождается восстановлением утраченной связи с традицией, что сопоставимо с инициацией [...] инициация передает не саму тайну, но духовное влияние, «запускающее» внутреннюю работу, путем которой ученик сможет проникнуть в эту тайну в меру своих собственных возможностей⁴¹.

³⁵ Там же, с. 578.

³⁶ Там же, с. 442.

³⁷ Там же, с. 443.

³⁸ В. Н. Топоров, *Ветхий дом и дикий сад...*, с. 290.

³⁹ Там же, с. 74.

⁴⁰ Р. Генон, *Символика креста*, Москва 2008, с. 268.

⁴¹ Там же, с. 427–428.

Именно такую, – приходит к заключению Е. А. Иваньшина, – внутреннюю – тайну представляет собой булгаковский текст, фабула которого тоже строится по схеме проникновения⁴².

В *Белой гвардии* персонажи проходят инициацию, стремясь проникнуть в пространство сада / дома, выступающее в качестве аналога мирового центра. Царский сад – главный среди всех садов – пространство зимой недоступное вовсе, что неоднократно обыгрывается Булгаковым. Символику сада – мирового центра – усиливает «чугунный черный Владимир» с крестом, выступающий «гарантом» культурной традиции⁴³. Страшной ночью шевелится «тьма вдоль решетки» и «три чернейших тени жмутся к парапету»⁴⁴. Три «мизерабля», «отверженных», чувствующих себя «среди людей, как волк в собачьей стае», вторгаются в священное пространство. Их инициатический сюжет начинается в Царском саду на Владимирской горке, а непосредственное «проникновение», целью которого является похищение вполне реальных сокровищ, заканчивается в другом – в доме / саду на Андреевском спуске, в его подвальном этаже. Проникновение Волка, Урода и Гиганта в квартиру / подвал Василисы является изнаночной, травестийной версией инициационного сюжета. Это вполне отвечает поэтике Булгакова, которой свойственен «принцип симметрии противоположных начал», что отмечают практически все исследователи. Хозяин дома № 13 на Андреевском спуске, хранитель сокровищ, играет здесь роль Бабы Яги и одновременно является «травестированным Василиском», как это убедительно показывает Е. А. Иваньшина, что также подчеркивает его связь с инициационной семантикой⁴⁵.

Квартира Турбиных еще больше подчеркивает взаимобратимость пространств: не только дом включен в сад, но и сад включен в дом. Аналогом сада являются «голубые гортензии и две мрачные и знойные розы, утверждающие красоту и прочность жизни». Упоминание о том, что цветы стоят в «матовой колонной вазе», рождает метафору город-ваза с заключенными в нем цветами / садом (еще одна отсылка к горнему Иерусалиму, внутри которого находится сад / рай):

Полы лоснятся, и в декабре, теперь, на столе, в матовой колонной вазе, голубые гортензии и две мрачных и знойных розы, утверждающие красоту и прочность жизни. Несмотря на то, что на подступах к Городу – коварный враг, который, пожалуй, может разбить снежный, прекрасный Город

⁴² Е. А. Иваньшина, *Метаморфозы культурной памяти...*, с. 75.

⁴³ Е. А. Яблоков, *Роман Михаила Булгакова «Белая гвардия»*, Москва 1997, с. 22.

⁴⁴ М. Булгаков, *Белая гвардия...*, с. 527.

⁴⁵ Е. А. Иваньшина, *Метаморфозы культурной памяти...*, с. 41.

и осколки покоя растоптать каблуками. Цветы. Цветы – приношение верного Елениного поклонника...⁴⁶

Безусловно, здесь стоит обратить внимание на то, что именно цветы, при всей их эмпирической недолговечности, являются символом «прочности жизни», а в городе-вазе выдвигаются на первый план качества предмета хрупкого и недолговечного, что еще более укрепляет метафору сада / дома – центра мира, который может быть утерян или сокрыт, что в мире булгаковского романа соответствует погребению под снегом.

На сад в доме указывает и потертый ковер с «Людовиком XIV, лежащим на берегу шелкового озера в райском саду»⁴⁷. Этот ковер / сад упоминается в романе четыре раза, что не может не обратить на себя внимание. Имя Людовика XIV в истории садово-парковой культуры связано с созданием одного из «классических» образцов регулярного парка. Парк Версаля, для которого король-Солнце собственноручно составил маршрут прогулки («Как следует показывать сады Версаля»), возник из «духа соревновательности и зависти»: предметом «зависти» стал сад / парк «знаменитого владения Никола Фуке Во-ле-Виконт, которое последний чуть было не подарил Людовику»⁴⁸. Устройство этого парка представляет для нас значительный интерес. В сад вела лестница, а затем наклонная аллея, то есть сад сначала обозревался с холма, и с этой точки «открывалась живописная перспектива, создававшая впечатление, что сад может быть охвачен полностью с одного взгляда». Но стоило начать спускаться по аллее в парк,

[...] как тут же оказывалось, что он на самом деле гораздо больше, чем это казалось с верхней точки. [...]. В результате основное удовольствие и ощущение сюрприза от посещения парка возникало от эстетического несовпадения между статичным видением сада с высоты и динамического его осмысления во время прогулки⁴⁹.

И еще одно замечание относительно устройства парка Во-ле-Виконт имеет для нас принципиальное значение:

[...] оказавшись в противоположном конце парка, в месте, которое до того воспринималось как линия схождения крайних точек, гуляющий бросал взгляд назад на замок и парк, но теперь уже из противоположной перспекти-

⁴⁶ М. Булгаков, *Белая гвардия*..., с. 446.

⁴⁷ Там же, с. 441.

⁴⁸ Е. Дмитриева, О Купцова, *Жизнь усадебного мифа*..., с. 72.

⁴⁹ Там же.

вы. В этот момент парковое пространство одновременно замыкалось и симметрично удваивалось: исходный пункт становился конечным⁵⁰.

Это последняя и, пожалуй, главная особенность сада / парка Никола Фуке имеет непосредственное отношение к мифологеме сада как сосредоточения начала и конца времени, как их смыкания. Думается, Ленотр, проектировавший сады Во-ле-Виконт, сознательно учитывал эту специфику мифологии сада, в котором

[...] траектория прогулки, заданная как идеальная, оказывается построенной на разрыве, диспропорции, нарушении равновесия линий, прочерченных поверх внешне идеальной линии, сочетающей в себе эсхатологический сценарий и метафизическую аллегория⁵¹.

Как и в саду / парке Никола Фуке, в Версале «конечная точка исчезала за горизонтом, в бесконечности». Однако «конечная точка» Версаля «была настолько отдалена от дворца, что обратная перспектива... здесь была невозможна: дворец и парк становились почти невидимыми»⁵². Версаль не предполагал определенного маршрута, в связи с чем необходимо было упорядочить прохождение по садам. Обязательный маршрут прогулки, открывающий в должном виде тайны садов Версаля, составил сам король.

Оставим на время сады Людовика XIV и вернемся к Турбиным, в чей дом / сад один за другим прибывают гости, присутствие которых в этом жилище также можно сравнить с инициационным испытанием, переходом из одного состояния в другое. Инициационная семантика поддержана мотивом переодевания, ряженья, «понимаемого, с одной стороны, как процесс обрядового преобразования, а с другой стороны – как результат такого преобразования»⁵³. Мышлаевский переодевается после мытья в халат Турбиных, потом заимствует шпоры Алексея, а в третьей части является в «студенческом пальто с барашковым воротником и фуражке»⁵⁴, со сбритыми усами; Шервинский переодевается в «черный костюм», «чуждое белье и галстук бабочкой; на ногах лакированные ботинки», в кармане – удостоверение «артиста оперной студии Крамского»⁵⁵; в пьесе *Дни Турбиных* переодевают и приехавшего Лариосика: его отправляют мыться и выдают кальсоны Николки. С переодеванием в чужой костюм

⁵⁰ Там же, с. 73.

⁵¹ Там же.

⁵² Там же.

⁵³ Е. А. Иванышина, *Метаморфозы культурной памяти...*, с. 109.

⁵⁴ М. Булгаков, *Белая гвардия...*, с. 615.

⁵⁵ Там же, с. 616.

связана и пародийная инициация трех непрошенных гостей, вломившихся в дом Лисовичей за «сокровищами»: Гигант надевает носки и ботинки Василисы, Урод присваивает себе его же брюки, Волк меняет «грязную гимнастерку на серый пиджак Василисы»⁵⁶ и прихватывает «стеклянные часы в виде глобуса», которые «ходят и тикают»⁵⁷ под его шинелью.

В квартире Юлии Рейсс будет переодет Алексей Турбин – посещение дома / сада на Мало-Провальной включается в круг зеркальных инициаций; «персонажи отражаются друг в друге»⁵⁸, что также является характерной чертой художественного мира автора *Белой гвардии*. Жилище Юлии Рейсс отражает жилище Турбиных, а Юлия – Елену. Эта аналогия подкрепляется изображенным на ковре Турбиных «райским садом» Людовика XIV. Жилище Лисовичей сопрягается с квартирами Турбиных и Рейсс по принципу пародии, выворачивания наизнанку. Значимость в этой цепочке ассоциаций ковра с «райским садом» подчеркивает сам автор, соотнося его с подвальным вариантом сада / дома: в квартире Лисовичей ночью, «как Людовик XIV», «нежится» Карась. Кстати, обои с букетами цветов в каморке Василисы травестийно работают все на тот же «текст сада».

Устройство «райского сада», к которому причастен Людовик XIV, является моделью «таинственного сада» на Мало-Провальной, загадочность которого неоднократно отмечалась исследователями. Эти сады М. Петровский назвал пространством «пятого измерения», «сверхпространством», не принадлежащим «миру людей и миру живых». Е. А. Яблоков увидел в этих садах «образ „странного земного рая“, где, как и в раю небесном [...] „чистые“ и „нечистые“ обитают рядом – родственники Най-Турса живут здесь же, в „нижнем ярусе таинственного сада“»⁵⁹.

Как Во-ле-Виконт и Версаль, сад на Мало-Провальной внутри оказывается совсем не тем, чем кажется снаружи, там точно так же срывается прием «разрыва, диспропорции, нарушения равновесий». И этот сад, безусловно, несет в себе «эпистемологический сценарий и метафизическую аллегория»⁶⁰. Аналогия между садами поддерживается и расположением на холмах, и лестницей, по которой бегут Турбин и Юлия, в также лабиринтом, непременным атрибутом «райского сада» Людовика XIV. «„Ишь лабиринт... словно нарочно“, – очень мутно по-

⁵⁶ Там же, с. 630.

⁵⁷ Там же, с. 631.

⁵⁸ Е. А. Иваньшина, *Метаморфозы культурной памяти...*, с. 42.

⁵⁹ Е. А. Яблоков, *Роман Михаила Булгакова «Белая гвардия»...*, с. 134.

⁶⁰ Е. Дмитриева, О. Купцова, *Жизнь усадебного мифа...*, с. 73.

думал Турбин и оказался в белом саду, но уже где-то высоко и далеко от роковой Провальной»⁶¹. Лабиринт работает на «эпистемологический сценарий» прогулки по саду, которая должна сопровождаться «игрой разгадывания»⁶².

Кроме того, классический садовый лабиринт представлял как «место странничества», «был призван служить символом самого сада и душ, бродящих в нем»⁶³. В этой концепции сад ассоциировался с историей страстей Христовых, в связи с чем представлял «как замкнутое пространство, в котором разыгрывается драма души, любящей Господа, ее очищения, просветления и воссоединения с Предвечным»⁶⁴. Но именно здесь «возникало внутреннее противоречие: огороженный сад-парк призван был служить эмблемой пути, который, по определению, бесконечен»⁶⁵. Сад на Мало-Провальной разрешает это противоречие: представляя как «сад огражденный», что соответствует метафизике сада, он оказывается тем «сверхпространством», которое «имеет прямые выходы в иные миры», как удачно заметил М. Петровский, «припорошенные конспиративным снежком»⁶⁶.

Метафора лабиринта корреспондирует с идеей испытания, инициации. На средневековых картинах с изображением садового лабиринта часто рисуется «нить Ариадны», которая «связывала душу паломника со стоящим на холме Христом»⁶⁷.

Стоит обратить внимание и на архитектурно-конструктивную лабиринта, которая «предполагала, что каждый сделанный шаг тут же исчезает из перспективы: временной план сада и телесный прогуливающегося составляют единый утраченный рай»⁶⁸. Этот принцип лежит в основе изображения булгаковского «сказочного многоярусного сада», сада-лабиринта. Путь Алексея прочитывается как инициация, тем более что каждый шаг, прохождение каждой из трех калиток, дается ему действительно с невероятным трудом, представляя собой реальное испытание. Юлия Рейсс, подобно Ариадне, держит в руках путеводную нить, выводящую Алексея к «странному и тихому домику».

⁶¹ М. Булгаков, *Белая гвардия...*, с. 607.

⁶² Е. Дмитриева, О. Купцова, *Жизнь усадебного мифа...*, с. 74.

⁶³ Там же, с. 83.

⁶⁴ Там же.

⁶⁵ Там же.

⁶⁶ М. Петровский, *Мастер и город...*, с. 360.

⁶⁷ Е. Дмитриева, О. Купцова, *Жизнь усадебного мифа...*, с. 83.

⁶⁸ Там же.

Однако сам облик Юлии двойится: исследователи неоднократно отмечали ее скрытую «инфернальную сущность», что напрямую связано с семантикой лабиринта, составленного из «правильных» и «неправильных» дорожек. Мало того, садовый лабиринт обладал двойственной семантикой: его сакральная и теологическая символика «сосуществовала с символикой любовной, намекавшей на эротико-ритуальное его назначение»⁶⁹. «Любовь осмыслялась в символике лабиринта амбивалентно: как нечто, что столь же легко может привести к спасению, как и к гибели». Возвращаясь к тому же Версалью, можно вспомнить, что его крестообразный канал «одновременно апеллировал к крестному пути Христа, но имел, вместе с тем, и языческие коннотации, напоминая языческий рай, где мужчина свободно и „без угрызений совести может любить прекраснейшую из нимф”». У входа в Версальский лабиринт «была поставлена статуя Амура, державшего, как и Христос на средневековых изображениях, Ариаднову нить»⁷⁰.

В свете сказанного еще более очевидной становится метафизическая двойственность образа Юлии Рейсс: она спасительница и искусительница одновременно. Между прочим, не только Алексей называет Мало-Провальные сады лабиринтом, но сама Юлия делает это: «Тут такой лабиринт, что никто не отыщет и следов. Мы пробежали три сада»⁷¹. Алексей Турбин проходит не только духовную, но и эротическую инициацию. В литературной традиции «выход из духовного и чувственного лабиринта виделся в смерти и избавлении от земной юдоли»⁷², тайна любви оказывалась тайной смерти.

Путь Николки Турбина тоже замыкается в садах Мало-Провальной: отыскав там дом семьи Най-Турса, он проходит свою инициацию, спускаясь в Аид / мертвецкую и знакомясь с сестрой полковника Ириной.

Таким образом, все события, связанные с садами булгаковского Города, подтверждают их сакральную семантику. Все три сада отражаются друг в друге; с ними связываются инициационные испытания, цель которых наглядно отражена в их профанической версии: похищении «сокровищ» у хранителя – Василисы. Все сады вступают в определенную связь со временем: это своеобразные «провалы», в которых время замыкается в кольцо, хранится как бы в сжатом виде, что поддерживает эсхатологическую семантику Великого Года – года катастрофического

⁶⁹ Там же, с. 84.

⁷⁰ Там же, с. 85.

⁷¹ М. Булгаков, *Белая гвардия*..., с. 610.

⁷² Е. Дмитриева, О. Купцова, *Жизнь усадебного мифа*..., с. 85.

конца старого цикла и начала нового. Эта функция садов как хранилищ времени сопрягается с метафорикой центра мира, отвечающего за сохранность духовной традиции. Метафизическая сущность центра мира у Булгакова амбивалентна; это проявляется не только в сосредоточении в одной точке начала и конца времени, но и в сосредоточении райского и адского, сакрального и inferнального, духовного и эротического, спасения и гибели, жизни и смерти, представленных как две стороны одного явления, грозящие обернуться своей противоположностью. В таком контексте проникновение персонажей Булгакова в сады прочитывается как инициационное приобщение к духовной традиции, восстановление утраченной связи с ней. Сад – это та же «машина времени», признающая время «фикцией», утверждающая идею «пяти измерений». А булгаковское «пятое измерение», как пишет Е. А. Иваньшина, оказывается «измерением культуры, которое с семиотической точки зрения представляет собой коллективную память», противостоящую «времени, сохраняя прошлое как пребывающее»⁷³.

⁷³ Е. А. Иваньшина, *Метаморфозы культурной памяти...*, с. 260.