

*Людмила Яковлевна Бобрицких\**

Россия

## О ТРАДИЦИИ ЖЕНСКОГО ДЕМОНИЗМА СЕРЕБРЯНОГО ВЕКА В РОМАНЕ М. БУЛГАКОВА *БЕЛАЯ ГВАРДИЯ*

Демон как мифологический образ всегда привлекал мировую, в том числе русскую, литературу. Наиболее ярким его воплощением является, как известно, лермонтовский *Демон*, в котором явлена как бы предыстория женского демонизма: в поэме Тамара еще жертва, пока лишь смущаемая Демоном, предстающим перед ней как мятежный страдалец. Однако уже в балладе *Тамара* акцент переносится на женский образ, в котором главное – страсть, эгоистичная и жестокая в своей сущности. Она овладела не только телом, но и душой царицы. Образ Тамары, следовательно, приобретает демонические черты.

Символизм, как известно, впитал в себя многие черты романтизма, развил определенные его темы. Среди них – и тема демонизма (например, *Мелкий бес* Ф. Сологуба, *Демон* А. Блока и др.). В эту эпоху появляются даже комические обработки темы (сказка *Кавказский черт* Саши Черного, в которой поэт обыгрывает лермонтовского *Демона*). Однако

---

\* Кандидат филологических наук, доцент кафедры теории литературы и фольклора Воронежского государственного университета.

новое и наиболее творческое развитие, на наш взгляд, получает тема женского демонизма.

Рассмотрим женский демонический образ в балладном творчестве Н. Гумилева и В. Брюсова, где он нашел наиболее яркое выражение в Серебряном веке, и попытаемся выявить его связь с отдельными образами романа М. Булгакова *Белая гвардия*.

Главной чертой женского демонизма является гибельное искушение любовью. Героиня баллады Гумилева *Влюбленная в дьявола* не сознает опасности своего чувства, в ней как бы сконцентрирована суть женской натуры, постоянно смущаемой неясными грезами о необычном влюбленном («плачу, и рыдаю, / И мечтаю всегда»<sup>1</sup>). Эта мысль находит свое продолжение и в балладе *Константинополь*. О «томных, молчаливых» любовниках в неких «глухих заливах» «мечтает младшая сестра»<sup>2</sup>.

Охарактеризованный женский образ баллад Гумилева не превращает их в эротические (в отличие от баллад Брюсова). Авторское понимание любви не соответствует слову «страсть». Герой Гумилева ищет в жизни иной женский идеал:

Я жду товарища, от Бога  
В веках дарованного мне...<sup>3</sup>

Мечта о равной ему по силе чувства женщине является герою в образе нежной «девы», у которой «поступь лани, взоры королевы»<sup>4</sup> (*Ягуар*), царицы светлой, как «древняя Лилит» (*Царица*), девы-воина, которой «гордятся короли» (*Поединок*).

Но идеалу нет места в жизни. Любовь превращается в противостояние двух сильных натур, что характерно для всех любовных баллад Гумилева. Особенно показательны в этом отношении *Ягуар* и *Царица*.

Обеим балладам свойствен конфликт, рождающийся как следствие неожиданного вероломства прекрасной девы. В *Ягуаре* она равнодушно отдает свою жертву «в добычу Набежавшим яростным собакам»<sup>5</sup>, а в *Царице* шествует по земле, уничтожая старые обычаи и устанавливая свою власть. Царица активна, ею движет страсть убивать: «как сталь», глаза ее «остры» (мотив стали, кстати, проходит через все стихотворение).

Юный жрец понимает, что «вольность древнюю» можно вернуть лишь ценой жизни царицы, он уверен, что его «острие» точно попадет

<sup>1</sup> Н. Гумилев, *Сочинения. В трех томах*, т. 1, Москва 1991, с. 64.

<sup>2</sup> Там же, с. 128.

<sup>3</sup> Там же, с. 127.

<sup>4</sup> Там же, с. 68.

<sup>5</sup> Там же.

в цель, но герой и перед «стальной секирой палача» не в силах справиться с демоническими чарами равнодушной царицы: «я в тебе увидел бога / И робко выронил свой лук»<sup>6</sup>.

Эту же внешнюю красоту и душевное коварство, причем присутствующие уже изначально в портрете искусительницы, мы встречаем и в балладе *Анна Комнена*: «Прекрасны и грубы влекущие губы», но взоры «как холод могилы», и «страшен разбросанный сумрак волос»<sup>7</sup>.

Окончательное формирование демонического женского образа в его противостоянии герою происходит в *Поединке*. Здесь любовь – уже «поединок роковой» (Ф. Тютчев), в котором проигрывает тот, кто сильнее любит. «Дева-воин» сражается не по правилам и не оставляет надежды на пощаду. И только насладившись победой, она готова покориться:

«Открой глаза, ответь мне: „Да”.

За то, что я тебя убила,

Твоей я стану навсегда»<sup>8</sup>.

Таким образом, рассмотрев стихотворения Гумилева, можно сделать вывод о том, что любовь в его балладах – это любовь-смерть, смертельный поединок, воплощенный (в отличие от лирики XIX века, например, стихотворения Ф. Тютчева *О, как убийственно мы любим...*) сюжетно.

В эту сюжетную линию, развивающую тему любви как рокового поединка, Гумилев вводит образ Клеопатры (привлекавший также многих поэтов, как его предшественников, так и современников). Баллады *Заклинание*, *Гиена*, *Корабль*, объединенные образом Клеопатры, образуют своеобразный «микроцикл». Чтобы выявить балладную специфику образа Клеопатры в произведениях Гумилева, сравним этот образ с небалладными его вариантами в творчестве других авторов.

*Заклинание* Гумилева восходит к *Египетским ночам* А. С. Пушкина и В. Брюсова. Пушкинская Клеопатра – ненасытно-страстная и жестокая. За ночь, проведенную с ней, царица требует дорогую цену – жизнь, так как в искусстве любви ей нет равных.

На основе пушкинских черновиков Брюсов создает свою поэму *Египетские ночи*. Его Клеопатра – жрица любви. В статье *Египетские ночи* он пишет: «Свой „страстный торг”, свой вызов купить три страстных ночи Клеопатра ставит под покровительство богов...»<sup>9</sup>. И в поэме читаем:

---

<sup>6</sup> Там же, с. 89.

<sup>7</sup> Там же, с. 354.

<sup>8</sup> Там же, с. 86.

<sup>9</sup> Цит. по: В. М. Жирмунский, «Египетские ночи» Валерия Брюсова, в кн.: он же, *Теория литературы. Поэтика. Стилистика*, Ленинград 1977, с. 179–180.

Мое прославленное тело  
Тебе богами суждено!<sup>10</sup>

Клеопатра «прекрасна; / Божественны ее черты»<sup>11</sup>. Никто не может устоять пред чарами царицы: «В ее глазах – какая сила! Как нежен [...] ее язык!»<sup>12</sup>. Брюсов называет ее то «божественной царицей», то «царственной блудницей». Кажется, что она создана только для наслаждений: «Я здесь – для сладостных услуг!»<sup>13</sup>. Клеопатре все равно, кто в данную ночь на ложе с ней:

Простой невольник и Критон,  
Мудрец изнеженный, – меж ними  
Какая разница?..<sup>14</sup>

Главное – наслаждение, сладострастие.

«Основная тема *Египетских ночей*, по мнению Брюсова, – тема „Страсти и Смерти”»<sup>15</sup>. Всех, кто вызвался на «поединок роковой», после сладостной ночи с прекрасной царицей ожидает смерть. Флавий и Критон гибнут от руки палача, а юношу, что «имени векам / Не передал»<sup>16</sup>, Клеопатра отравила сама. Но он единственный, кто тронул ее сердце. Брюсов передает нежность царицы к безымянному юноше: «Касаньем ласковым она Ребенка будит осторожно»<sup>17</sup>, «на прекрасное чело Кладет свой поцелуй тревожно»<sup>18</sup>. Однако «божественная царица» в ней одерживает верх над земной женщиной со всеми ее слабостями.

Все приготовлено для пира:  
Сегодня во дворце своем,  
За пышно убраным столом,  
Царица встретит триумвира<sup>19</sup>.

У Гумилева же в *Заклинании* поединок между «царицей беззаконий» и опьяненным ею «юным магом» – необъявленный, но ожидаемый и неизбежный:

---

<sup>10</sup> В. Брюсов, *Избранные сочинения. В двух томах*, т. 1, Москва 1955, с. 595.

<sup>11</sup> Там же, с. 604.

<sup>12</sup> Там же, с. 595.

<sup>13</sup> Там же.

<sup>14</sup> Там же, с. 601.

<sup>15</sup> В. М. Жирмунский, «Египетские ночи» Валерия Брюсова..., с. 180.

<sup>16</sup> В. Брюсов, *Избранные сочинения...*, с. 593.

<sup>17</sup> Там же, с. 603.

<sup>18</sup> Там же.

<sup>19</sup> Там же, с. 606.

Юный маг в пурпуровом хитоне  
Говорил нездешние слова,  
Перед ней, царицей беззаконий,  
Расточал рубины волшебства<sup>20</sup>.

И, действительно, финал, как у Пушкина и Брюсова, заранее предопределен:

Юный маг в пурпуровом хитоне [...]   
Отдал все царице беззаконий,  
Чем была жива его душа.

А когда на изумрудах Нила  
Месяц закачался и поблек,  
Бледная царица уронила  
Для него алеющий цветок<sup>21</sup>.

Первая строка баллады Гумилева *Гиена* «Над тростником медлительного Нила» отсылает нас к стихотворению Брюсова *Встреча* («Близ медлительного Нила»). Однако Гумилев, в начале баллады как бы указавший на свое ученичество у Брюсова, в дальнейшем освобождается от его влияния и создает оригинальное произведение. Вместе с тем балладу *Гиена* можно сопоставить с другим брюсовским стихотворением – *Клеопатра* из цикла *Любимцы веков*. В них наблюдаются сходные черты.

В обоих стихотворениях Клеопатра – «пленительная» и одновременно «преступная» (Гумилев), «царица» и «буйная блудница» (Брюсов). И в одном, и в другом произведении могила величественной царицы Египта оказывается забытой:

Скрывается забытая могила...<sup>22</sup> (Гумилев).

Мой прах несчастный не хранит гробница<sup>23</sup> (Брюсов).

Однако баллада *Гиена* – своего рода полемика с брюсовским стихотворением. Если у Брюсова мы находим восторженное отношение к великой египтянке (ее образ – «в веках звенящий стих»<sup>24</sup>), то Гумилев иронически сопоставляет Клеопатру с гиеной, «стенанья» которой

[...] яростны и грубы,  
Ее глаза зловещи и унылы,

---

<sup>20</sup> Н. Гумилев, *Сочинения...*, с. 65.

<sup>21</sup> Там же.

<sup>22</sup> Там же, с. 66.

<sup>23</sup> В. Брюсов, *Собрание сочинений. В семи томах*, т. 1, Москва 1973, с. 153.

<sup>24</sup> Там же.

И страшны угрожающие зубы  
На розоватом мраморе могилы<sup>25</sup>.

Таинственная могила оказывается забытой, так как красота, несущая зло, смерть, – преступна. Не случайно Гумилев называет Клеопатру «пленительной» и «преступной» одновременно. Брюсов в статье *Египетские ночи* писал:

Античное мирозерцание было культом плоти. Античная религия не стыдилась Красоты и Сладострастия [...]. В Клеопатре воплощен идеал телесной красоты... В Клеопатре воплощен и идеал обожествления человека... Красота и наслаждение суть дары божества<sup>26</sup>.

Таким образом, он оправдывает порочную страсть, говоря, что «в мирозерцании, основанном на культе плоти, должны господствовать две идеи: наслаждения и смерти...»<sup>27</sup>. У Брюсова Клеопатра – жрица любви, у Гумилева – кровожадная гиена. Гиена-женщина и гиена-зверь очень схожи: «Она [царица. – Л. Б.], как я, любила запах крови»<sup>28</sup>. Однако первая оказывается страшнее, так как за прекрасной внешностью «пленительной царицы» скрывается «сердце, полное изменой», несут «смерть изогнутые брови»<sup>29</sup>. Царица постоянно требует жертвы, то есть звериное начало берет в ней верх. Гиена вызывает страх, но душа мертвой царицы не менее ужасна. Поэтому гиена-зверь и гиена-женщина («та, что спит под этими камнями»<sup>30</sup>) сливаются у Гумилева в одно целое, в воплощение мрака, ночного кошмара. Прошло много веков со времени смерти «преступной, но пленительной царицы»<sup>31</sup>, но действие принесенного ею в мир зла продолжает ощущаться живущими. Так, заслышав хвалебную песню гиены об умершей царице и о себе,

По деревьям собаки воют в страхе,  
В домах рыдают маленькие дети,  
И хмурые хватаются феллахи  
За длинные, безжалостные плети<sup>32</sup>.

Наконец, третье произведение, входящее в «микроцикл» Гумилева о Клеопатре, – баллада *Корабль*. При всем художественном своеобразии

<sup>25</sup> Н. Гумилев, *Сочинения...*, с. 66.

<sup>26</sup> Цит. по: В. М. Жирмунский, «Египетские ночи» Валерия Брюсова..., с. 179–180.

<sup>27</sup> Цит. по: там же, с. 180.

<sup>28</sup> Н. Гумилев, *Сочинения...*, с. 66.

<sup>29</sup> Там же.

<sup>30</sup> Там же.

<sup>31</sup> Там же.

<sup>32</sup> Там же.

(завуалированное соотношение героев с образами Клеопатры и Антония) в ней также наблюдается неразрешимость внутреннего конфликта в душе героя: он не в силах отказаться от своей страсти, но не в силах и безраздельно отдаться ей, подобно брюсовскому Антонию:

Только тот, кто с тобою, царица,  
Только тот вспоминает о нем,  
И его голубая гробница  
В затуманенном взоре твоём<sup>33</sup>.

Таким образом, всем своим «микроциклом» о Клеопатре Гумилев говорит об опасности, таящейся в любви, основанной на эгоизме, власти, подчинении. Любовь-собственничество, власть – одно из проявлений любви-предательства, против которого поэт выступал всем своим творчеством, ибо был уверен, что любовь не может зиждиться на подчинении одного человека другому.

Итак, самым неоднозначным, многоликим (хотя и цельным) представляется нам демонический женский образ любовных баллад Гумилева. Его двуплановость, по сравнению с брюсовской разработкой, заострена, акцентирована.

Демонический женский образ нашел свое выражение и в творчестве М. Булгакова. Однако у писателя он совсем иного рода, так как преломляется в свете другой эстетики, жанра и даже метода.

Первое крупное произведение Булгакова, имеющее отношение к проблеме нашей статьи, – роман *Белая гвардия*. Два женских образа в произведении – Елена Турбина и Юлия Рейсс – как бы являются зеркальным отражением друг друга. Обе очаровывают окружающих их мужчин и одновременно выступают их спасительницами. Обе – хозяйки домов (а дом у Булгакова – отражение сущности человека). Однако дом Турбиных, хозяйкой которого является Елена, и дом Юлии – два разных дома. Елена – хранительница очага, ее главная функция – собирать, сплачивать людей в духовно-семейную общность. Юлия же предстает перед нами в пустом доме. И хотя в чем-то положение героинь может показаться схожим (мужья обеих находят в отъезде), пустота дома Юлии становится семантически значимой. Вокруг нее нет ни друзей, ни родных. Но героиня не случайно называет своим двоюродным братом (единственное упоминание родственных связей Юлии) «предтечу Антихриста», «искусителя» Шполянского, что создает вокруг нее некую таинственно-мистическую атмосферу. Характерная деталь – жгучий взгляд черных глаз Юлии Тур-

---

<sup>33</sup> Там же, с. 67.

бин впервые увидел во сне – является знаком неотвратимости встречи героев, ее роковой предопределенности: «Чи-то глаза, черные, черные, и родинки на правой щеке, матовой, смутно сверкнули в сонной тьме»<sup>34</sup>.

В отличие от традиционного представления о женщине-колдунье, в изображении Юлии Рейсс Булгаков подчеркивает ее молодость, привлекательность и неотразимую притягательную силу. Во сне Алексея Турбина «Юлия прошла и поманила и засмеялась...»<sup>35</sup>.

Е. А. Яблоков обращает внимание на то, что «основной женский тип в произведениях Булгакова связан с контрастным сочетанием цветов»<sup>36</sup>. Так, описывая Юлию, «повествователь подчеркивает в ее внешности двойной „колорит“»<sup>37</sup>: Турбин видит «светлые завитки волос и очень черные глаза близко»<sup>38</sup>, а затем

[...] совершенно неопределенные волосы, не то пепельные, пронизанные огнем, не то золотистые, а брови угольные и черные глаза [...]. Не разберешь, что в глазах. Кажется, испуг, тревога, а может быть, и порок. Да, порок.

Когда она так сидит и волна жара ходит по ней, она представляется чудесной, привлекательной. Спасительница<sup>39</sup>.

Облик Юлии двойится (о чем не раз писали исследователи): она спасительница и искушительница / губительница одновременно. Юлия спасает Турбина от физической смерти, но при этом поработщает духовно. Власть героини над Алексеем эмоционально-чувственного свойства: она пробуждает в тяжело раненном Турбине физическое влечение, и эта тяга к женщине трансформируется у него в тягу к жизни.

Плывя в жару, Турбин шевельнулся, потянулся к ней...

– Наклонитесь ко мне, – сказал он. Голос его стал сух, слаб, высок. Она повернулась к нему, глаза ее испуганно насторожились и углубились в тени. Турбин закинул правую руку за шею, притянул ее к себе и поцеловал в губы [...]. Женщина не удивилась поступку Турбина<sup>40</sup>.

Магнетический эротизм Юлии – традиционный в поэтике Булгакова знак демонического женского начала (ср.: Гелла в *Мастере и Маргарите*, преобразование Маргариты в ведьму, знаком демонизма которых

---

<sup>34</sup> М. А. Булгаков, *Белая гвардия*, в кн.: он же, *Собрание сочинений. В пяти томах*, т. 1, Москва 1989, с. 234.

<sup>35</sup> Там же, с. 423.

<sup>36</sup> Е. А. Яблоков, *Художественный мир Михаила Булгакова*, Москва 2001, с. 301.

<sup>37</sup> Там же.

<sup>38</sup> М. А. Булгаков, *Белая гвардия...*, с. 349.

<sup>39</sup> Там же, с. 353–354.

<sup>40</sup> Там же, с. 355.

является обнаженная телесность и повышенная плотская привлекательность). Однако, наряду с влечением, в Юлии наблюдается и нечто детское (вспомним гумилевское: «Царица – иль, может быть, только печальный ребенок»<sup>41</sup>): придя в себя, Турбин видит бессонный женский профиль. «По-детски печально оттопырив губы, она смотрела в окно»<sup>42</sup>.

Путь в дом Юлии рисуется Булгаковым как переход из реального мира в инфернальный: женщина возникает из темноты, «в черной мшистой стене, ограждавшей наглухо снежный узор деревьев в саду»<sup>43</sup>, в момент, казалось бы, безнадежный для героя; ведет его, подобно Ариадне, длинными лабиринтами («„Ишь лабиринт... словно нарочно“, – очень мутно подумал Турбин...»<sup>44</sup>) к домику на Мало-Провальной. Этот долгий путь Алексей преодолевает с большим трудом, и, «уже из последних сил, в нитку втянулся за ней [Юлией. – Л. Б.] Турбин в фонарь»<sup>45</sup>.

Переступив порог квартиры таинственной незнакомки, Алексей оказывается словно в ином измерении (не только гражданская война, но и, кажется, сама жизнь остается за стенами этого пустого, уединенного дома): «Что за странный домик? Она одна. Кто такая? Спасла... Мира нет... Стреляют там...»<sup>46</sup>.

Турбин, попав в «странный и тихий домик», чувствует и притяжение, и одновременно отторжение. С одной стороны, сближение Алексея с Юлией, как пишет Е. А. Яблоков, «стимулируется сходством интерьеров их жилищ»<sup>47</sup> (ср.: «семь пыльных и полных комнат»<sup>48</sup>, «пыльный и старый турбинский уют»<sup>49</sup> и «что-то мягкое и пыльное» в «низенькой старинной комнате»<sup>50</sup> Юлии; «розовый свет» в «бронзовой лампе»<sup>51</sup> в квартире Турбиных и «лампа под вишневым платком»<sup>52</sup> в доме Юлии). «Уже при первом появлении Алексея у героини он очарован идиллической архаичностью ее быта»<sup>53</sup>: «Боже, какая старина!.. Эполеты его

---

<sup>41</sup> Н. Гумилев, *Сочинения...*, с. 58.

<sup>42</sup> М. А. Булгаков, *Белая гвардия...*, с. 355.

<sup>43</sup> Там же, с. 348.

<sup>44</sup> Там же.

<sup>45</sup> Там же, с. 349.

<sup>46</sup> Там же, с. 352.

<sup>47</sup> Е. А. Яблоков, *Роман Михаила Булгакова «Белая гвардия»*, Москва 1997, с. 109.

<sup>48</sup> М. А. Булгаков, *Белая гвардия...*, с. 181.

<sup>49</sup> Там же, с. 336.

<sup>50</sup> Там же, с. 350.

<sup>51</sup> Там же, с. 199.

<sup>52</sup> Там же, с. 350–351.

<sup>53</sup> Е. А. Яблоков, *Роман Михаила Булгакова «Белая гвардия»...*, с. 109.

приковали...»<sup>54</sup>. С другой – что-то тревожило его, когда он смотрел на «черные баки и черные глаза», «изучал лоб и губы председателя „Магнитного Триолета“»<sup>55</sup>.

Юлия словно околдовывает героя. Коньяк, который она предлагает Алексею для поддержания сил, выступает своего рода зельем. Когда Турбин выпил эту янтарно-коричневую жидкость, ему «показалось, что он не умрет, а боль, что грызет и режет плечо, перетерпит»<sup>56</sup>. А сама женщина несет в себе умиротворение и покой. «Рукой она стала водить от виска к волосам. Ему стало так хорошо, что он думал только об одном, как бы не заснуть»<sup>57</sup>.

Любопытна семантически значимая деталь: лишенный поддержки Юлии, даже оказавшись в собственном доме, Турбин едва не погибает, и лишь заступничество Елены, вымолившей у Богородицы выздоровление брата, возвращает его к жизни. Елена выступает здесь как воплощение иного спасительного начала, абсолютно духовного, сакрального. При этом Алексей, даже получив божественное спасение, от власти «демоницы» не освобождается, более того, чувствует с ней духовную связь не меньшую, чем с Еленой. Не случайно в финале булгаковского романа Турбин дарит Юлии браслет покойной матери.

Алексей в новую встречу с героиней пытается что-либо узнать о своей таинственной спасительнице, о ее жизни, так как «неприятная, сосущая мысль» не отпускала его.

Но она была неясна [...]. Что беспокоит? Что сосет? [...]. Ах, все равно... Но лишь бы прийти еще сюда, в странный и тихий домик, где портрет в золотых эполетах<sup>58</sup>.

По наблюдению Е. А. Яблокова, «амбивалентность образа Юлии соответствует парадоксальности той „войны за покой“, которую Турбин ведет уже в первой части романа»<sup>59</sup>. В третьей части, передавая бред Алексея, писатель скажет как бы от его имени:

[...] башни, тревоги и оружие человек воздвиг, сам того не зная, для одной лишь цели – охранять человеческий покой и очаг. Из-за него воюют, и, в сущности говоря, ни из-за чего другого воевать ни в коем случае не следует.

<sup>54</sup> М. А. Булгаков, *Белая гвардия...*, с. 352.

<sup>55</sup> Там же, с. 417.

<sup>56</sup> Там же, с. 351.

<sup>57</sup> Там же, с. 355.

<sup>58</sup> Там же, с. 417.

<sup>59</sup> Е. А. Яблоков, *Роман Михаила Булгакова «Белая гвардия»...*, с. 108.

Только в очаге покоя Юлия, эгоистка, порочная, но обольстительная женщина, согласна появиться. Она и появилась...<sup>60</sup>

В финале романа, встретив «в нижнем ярусе таинственного сада» Николку, Турбин в разговоре с ним задумчиво произносит:

Видно, брат, швырнул нас Пэтурра с тобой на Мало-Провальную улицу? А? Ну, что ж, будем ходить. А что из этого выйдет – неизвестно. А?<sup>61</sup>

Упоминание «таинственного и безликого» Петлюры, который в романе являет собой предтечу Антихриста, подчеркивает мистическую связь героя с «странным и тихим домиком» и его обитательницей.

Как справедливо заметил Е. А. Яблоков,

[...] предчувствуя после встречи с Русаковым, что через Юлию каким-то образом осуществляется связь с «аггелами»-большевиками, Турбин осознает, что моральная сторона этого ему уже безразлична [...]. Увидев во сне рай – «царство света», где покоятся те, «кого постигнул бой», Алексей в итоге выбирает земной уют, пыльные старинные комнаты – «царство покоя»<sup>62</sup>.

Показательна эволюция образа Елены от романа *Белая гвардия* к пьесе *Дни Турбиных*. Если в романе ее образ семантически однозначен (хранительница очага, молебница), то в пьесе героиня вбирает в себя семантику образа Юлии (в бинарной оппозиции ангел – «демоница» необходимость исчезает, вследствие чего образ Юлии становится лишним в пьесе).

Л а р и о с и к. Она золотая!

Н и к о л к а. Рыжая она, Ларион, рыжая. Прямо несчастье! Оттого всем и нравится, что рыжая. Все ухаживают. Кто ни увидит, сейчас же букеты начинает таскать. Так что у нас в квартире букеты все время, как веники, стояли. А Тальберг злился<sup>63</sup>.

Рыжий цвет – знак огня – входит в семантическое поле демонического начала. Влияние Елены на окружающих мужчин сродни Юлиному: она очаровывает, ослепляет, духовно поработщает. Ее женское обаяние подобно inferнальной силе. При этом основное значение образа остается тем же, что и в романе: светлое начало в героине доминирует. Эволюция образа Елены демонстрирует найденный Булгаковым в одном из ранних произведений и сохраненный на протяжении всего творчества

<sup>60</sup> М. А. Булгаков, *Белая гвардия*..., с. 340.

<sup>61</sup> Там же, с. 418.

<sup>62</sup> Е. А. Яблоков, *Роман Михаила Булгакова «Белая гвардия»*..., с. 110.

<sup>63</sup> М. А. Булгаков, *Дни Турбиных*, в кн.: он же, *Собрание сочинений*..., т. 3, (1990), с. 70.

прием: женский образ амбивалентен, включает в себя и светлое, и темное начало. Женская сущность, по мысли автора, и спасительна, и губительна. Галерею амбивалентных образов продолжают Арманда Бежар (*Жизнь господина де Мольера*), Наталья Николаевна Гончарова (*Последние дни*). Законченное воплощение этот образ находит в центральной героине последнего романа писателя – *Мастер и Маргарита*.

Как показывает анализ, тема женского демонизма имеет глубокие корни в русской литературе: она берет свое начало в творчестве романтиков и получает дальнейшее развитие в поэзии Серебряного века, а также в прозе Булгакова, в частности, в романе *Белая гвардия*. Своеобразие ее заключается в том, что она тесно переплетается со значимой для писателя темой дома. Причем женский демонический образ в силу реалистического романа теряет экзотические черты (свойственные балладным образам Гумилева и Брюсова). Специфика булгаковского демонического образа заключается в возникновении и развитии в нем так называемого спасительного начала. Более того, это начало становится доминирующим, и образ теряет свою двуплановость (Елена). Полагаем, что данная черта опосредованно связана с характером сложной исторической эпохи (гражданская война). В дальнейшем этот образ получит свое завершение в романе *Мастер и Маргарита*. В нем сохраняется тема дома, хранительницей которого является женщина. В ней (как и в Юлии) соединены два начала – демоническое и охранительное, спасительное. Однако в связи с иным, чем в *Белой гвардии*, методом (а именно – модернизмом) в Маргарите усиливается мистическое начало (заявленное еще в образе Юлии). Кроме того, в создании образа большую роль играет фантастика (превращение Маргариты в ведьму, полет на Лысую гору и др.). Экзотизм образа брюсовско-гумилевского типа вытесняется, с одной стороны, реалистичностью (то есть правдой конкретных деталей), а с другой – фантастикой и мистикой. Таким образом, метод, авторская индивидуальность скорректировали образ демонической женщины у Булгакова.