



С. К. КУЛЬЮС

Михаил Булгаков: поэтика сновидений*

В XX в. сны и сновидения стали важной составляющей общей культурной проблематики века, 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» снов¹, 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

* Настоящая работа представляет собой главу из докторской диссертации «“Эзотерические” коды романа М. Булгакова “Мастер и Маргарита”» (эксплицитное и имплицитное в романе) // *Dissertationes Philologiae Slavicae Universitatis Tartuensis*. Тарту, 1998.

¹ См.: Назиров Р. Г. Поэтика сновидений // *Творческие принципы Ф. М. Достоевского*. Саратов, 1982. С. 136–150.

и вниманием к «мифологическому» сознанию, для которого сон — своеобразный аналог мифа². 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. Друскина), а также Ремизова, А. Белого, Замятина и других³.

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, с. 363))⁴. 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, 437) и пробуждения, вторжения звуков или реалий действительности в мир сна (1, с. 235, 237, 339), в фиксации бредовых видений и галлюцинаций (1, с. 173, 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

² Малколм Н. Состояние сна. М., 1993. С. 20–22.

³ См.: Липавский Л. Сны // De Visu. 1993. № 6 (7); Жолковский А. Блуждающие сны и другие работы. М., 1994; Михайлов А. И. О сновидениях в творчестве Алексея Ремизова // А. Ремизов. Исследования и материалы. СПб., 1994.

⁴ Здесь и далее цитаты приводятся по: Булгаков М. А. Собр. соч.: в 5 т. М., 1989–1990, — с указанием тома и страницы в скобках.

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, с. 160). Иронический комментарий к слову «нормальный» сопровождается отсылкой к сну Пети Ростова и похвалой «замечательному писателю Льву Толстому», описавшему способность человека «руководить сном»⁵; отметим попутно, что автор указывает и на интересную сцену в «Мастере и Маргарите», когда Маргарита внушает ребенку, что она — часть его сна. Булгаковский герой «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, с. 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, с. 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 архитектонику 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

⁵ О мотиве снов «по заказу» см.: Жолковский А. Блуждающие сны и другие работы. С. 185–190.

сама кажется сном⁶. 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 спаленку и полковник Малышев «ушел в душло» (1, с. 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, с. 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 «Собачьем сердце», мучительные сны, мало отличимые от реальности, снятся герою более поздних «Театрального романа» и персонажам «Мастера и Маргариты».

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 эскадром белградских гусар в 1916-м году» (1, с. 233), которые с этим же эскадром, 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, 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»

⁶ Каверин В. Счастье таланта: Воспоминания и встречи, портреты и размышления. М., 1989. С. 116.

и «красными». Другая особенность «сна» — его литературные проекции, столь характерные для поздних произведений, и полемическая заостренность. Скрытый объект полемики — 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. Черемных⁷.

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 — крестоносец с «райским сиянием», которое во сне Турбина «ходило за Наем облаком» (1, с. 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 самим своим подзаголовком «Восемь снов», однако возникающие на сцене страшные события оказываются не «тяжелыми снами», а трагической явью⁸.

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 «Мастере и Маргарите» никак не связаны с «советской действительностью» (ср., сон Елены в «Белой гвардии», навеянный кровопролитными 1918–1919 гг.). Булгаков не разрабатывает новой валентности мотива сна, возникшей в литературе XX в.

⁷ Кузякина Н. Михаил Булгаков и Демьян Бедный // М. А. Булгаков-драматург и художественная культура его времени. М., 1988. С. 392–410.

⁸ О поэтике этих снов см.: Аскольдов А. Восемь снов // Театр. 1957. № 8. С. 61–66; Проблемы театрального наследия М. А. Булгакова. Л., 1987. С. 39–59; Дашевская О. Библиейское начало в драматургии М. Булгакова // Творчество Михаила Булгакова. Томск, 1991. С. 115–129; Булгаков М. Пьесы 1920-х гг. Л., 1990. С. 550–566 и др.).

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 вещице — особая категория сновидений в романе «Мастер и Маргарита». 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» сознанию⁹. 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 реальности¹⁰, они продиктованы переживаниями особого рода. Вещице 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 «окультурной» 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 упоминается лишь вещей сон жены римского наместника (Мф 27: 19). Введение

⁹ Штейнер Р. Путь к посвящению или как достигнуть познания высших миров. М., 1991. С. 94–100.

¹⁰ Ср. идею Остапа Бендера, что сны — «от советской власти» и пройдут вместе с нею (Жолковский А. Блуждающие сны. С. 167–190).

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»¹¹. 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 «Мастере и Маргарите», с одной стороны, особая «зона», тесно связанная с «реальностью», навеянная ею¹², с другой — ее альтернатива. Они могут быть рассмотрены в совокупности, ибо сны персонажей, отмеченных чертой избранности, одновременно и «соединяют и разъединяют» два мира¹³. 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 неказненным 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, 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»¹⁴ и в которой

¹¹ Ср. раздел «Изменения в сновидениях ученика» в указанной книге Штейнера.

¹² М. А. Булгаков-драматург и художественная культура его времени. С. 304–311.

¹³ Флоренский П. А. Иконостас. Избр. труды по искусству. СПб., 1993. С. 15–16.

¹⁴ Волошин М. Лики творчества. Л., 1988. С. 350–351.

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»¹⁵. 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 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, с. 309), так и его конец — ужасное пробуждение («Он открыл глаза, и первое, что вспомнил, это что казнь была»; 5, с. 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

¹⁵ См.: Руднев В. Морфология реальности. М., 1996. С. 149–155.

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»¹⁶, 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 направлении¹⁷. 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, с. 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, с. 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, с. 310), подтверждая причастность Иешуа к ночному светилу, подчеркивая необычность его света (ср. диссонирующий с ним «неприятный, беспокойный свет» факела Марка Крысобоя).

¹⁶ Фромм Э. Забытый язык. Введение в науку понимания снов, сказок и мифов // Фромм Э. Душа человека. М., 1992. С. 180–298.

¹⁷ Ср. высказывание Борхеса «литература — «управляемое сновидение».

В момент пробуждения, спускаясь в «мир дольний», да и позже, прокуратор не может интерпретировать сон как вещий, 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, с. 383). Характерно, что первый же необычный сон Ивана снится после встречи с Мастером и происшедшей переоценки ценностей. Забыты современная суэта 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 личности¹⁸, 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

¹⁸ Фромм Э. Забытый язык. С. 265.

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 свидетельствует 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, с. 383), в движении к ночному светилу.

Подспудно вырисовывается и второй важнейший смысловой план: Иван внимает 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 грачей¹⁹). 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»²⁰). Тоновые и цветовые

¹⁹ Булгаков М. А. Великий канцлер. М., 1992. С. 136.

²⁰ Там же.

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 рубаше», «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»²¹).

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 «полтора часа» 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), сквозит в его облике и всей сцене в целом и другое. Доминирующие цвета сна, «золотой» и «синий», придают иконографический привкус цветовому решению сцены, также как и образ лодки/барки (ср.: «Я сделаю вас ловцами человеков» — Мф 4: 19), подкрепленный другими деталями, имитирующими иконографию Христа, имплицитно вводящими мотив «распятия» Мастера и предвосхищающими его последующее восхождение. Формула «глаза его были сини, а одежда бела»²², 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, с. 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

²¹ Булгаков М. А. Великий канцлер. М., 1992. С. 136.

²² Там же. С. 159.

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»²³. 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, находящимся всегда в зените), подхватываются амбивалентной символикой воды с ее «мифологическими» связями с потусторонним²⁴. 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...»²⁵. Подобный разворот ситуации кореллирует 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,

²³ Булгаков М. *Неизвестный Булгаков*. М., 1993. С. 159.

²⁴ Ср.: Хеллберг-Хилн Е. Проблемы литературы и культуры // *Studia Russica Helsingiensia et Tartuensia*. III. Helsinki., 1992. С. 25–36.

²⁵ Булгаков М. *Неизвестный Булгаков*. С. 159.

птиц как образы общения и разобщенности (вплоть до сексуальной²⁶), негативного воздействия извне, свидетельствующие (с точки зрения имагогики, комментирующей сновидения не с культурно-мифологической позиции, а исходя из природных потребностей²⁷) 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 Азazelло. 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 Мастером²⁸ 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...»²⁹) и обретал характер зазывания вещуньи.

Действие сна разворачивается в принципиально ином пространстве: сначала в замкнутом «странном», «душном», «темного 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 грачей» (Б. Гаспаров связывает этот пейзаж с «Мертвыми душами»³⁰, М. Чудакова возводит «пейзаж» к сцене разговора Раскольников и Свидригайлова³¹). У Булгакова это живой, «озвученный» пейзаж (примета «двойного» сна в рассказе «Морфий»):

²⁶ Ср.: Гачев Г. Русский Эрос. «Роман» Мысли с Жизнью. М., 1994. С. 14–16.

²⁷ См. об этом: Менегетти А. Словарь образов. Л., 1991.

²⁸ Булгаков М. Неизвестный Булгаков. С. 161.

²⁹ Там же. С. 159–160.

³⁰ Гаспаров Б. Литературные лейтмотивы. М., 1994. С. 74.

³¹ Чудакова М. О. Общее и индивидуальное, литературное и биографическое в творческом процессе М. А. Булгакова // Художественное творчество. М., 1984. С. 140–141.

героиня ощущает дуновение ветра, стая грачей «беспокойна» и т.д. Сон интерпретируется как сон «вещий» («Я за это ручаюсь!»³²).

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 вохдух», в котором захлебывается Маргарита — 5, с. 212). Это пространство — «адское место», его inferнальность 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 inferнального мира³³).

По-видимому, бессознательно обыграна и одна из культурных универсалий: связь мужского и женского с внутренним и внешним, закрытым и открытым пространством³⁴. 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 зданьица 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, с. 212). Двойственна и интерпретация сна (ср.: «Она не знала теперь, кого она любит: живого или мертвого»³⁵; «Значит, ты был сослан и умер...» (5, с. 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, с. 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).

³² Булгаков М. Неизвестный Булгаков. С. 160.

³³ Лотман Ю. М., Успенский Б. А. Роль дуальных моделей в динамике русской культуры (до конца XVIII в.) // Уч. записки ТГУ. Вып. 414. Тарту, 1977. С. 11.

³⁴ Байбурин А. К. Жилище в обрядах и представлениях восточных славян. Л., 1983. С. 77–78.

³⁵ Булгаков М. Неизвестный Булгаков. С. 159.

Сновидения, введенные Булгаковым в роман, дают возможность варьировать события, происходящие в действительности и в инобытии, обыгрывать возможности перехода из одного в другое; выстраивать иерархические цепочки героев и пространственных уровней, конструировать уровни космологии своего 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.

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, с. 100), по-видимому, действительно незнакомая председателю домкома, привыкшему брать взятки в отечественных купюрах, валюта («Брал, но брал нашими, советскими!»; 5, с. 156). После того как председателя «замели» (а заметающая 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, нескольких 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»: «Все было <...> как в небольшом по размерам, но очень богатом театре. Имелась сцена, задернутая бархатным занавесом <...> суфлерская будка и даже публика» (5, с. 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, с. 158), объявляющим номера и искусно ее ведущим. В текст главы вкраплены детали иных зрелищных видов искусств: шоу — с конферансье и «номераами», 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, с. 165); цирка (ср. звуки туша и другие 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, со вспыхивающими призывами (ср. «на стенах выскочили красные горящие слова», семантическая наполненность эпитета и вообще красный цвет как доминирующий элемент «монументальной пропаганды», знак ликования и энтузиазма).

За зрелищными эффектами мало заметна 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, с. 157). Семантический ряд дополнен иной судебной стилистикой — «золотым колокольчиком» на столе (5, с. 158), допросом, учиняемым «артистом», а также допросом свидетелей с предъявлением материальных улик (ср. сцену с любовницей Дунчиля 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.³⁶

³⁶ Чудакова М. О. Жизнеописание Михаила Булгакова. М., 1988. С. 570. Л. Паршин предполагает «навеянность» этого сна рассказом Н. Лямина (см.: Паршин Л. Чертовщина в Американском посольстве в Москве, или 13 загадок Михаила Булгакова. М., 1991. С. 167).

Еще один, наиболее опасный и имплицитный слой сна Босого отсылал к политическим процессам 1930-х гг. Комментатор «Мастера и Маргариты» Г. Лескис справедливо называет в качестве литературного прототипа сцены книгу Фейхтвангера «Москва. 1937» (5, с. 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 походило 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...»³⁷. Достоверно известно негативное отношение писателя к книге западного коллеги³⁸, 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 Мандельштама³⁹. При публикации «Мастера и Маргариты» цензор позволил себе вырезать «Сон Никанора Ивановича» — 11 страниц текста⁴⁰. 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

³⁷ Фейхтвангер Л. Москва. 1937. Таллин, 1990. С. 78.

³⁸ Дневник Елены Булгаковой. М., 1990. С. 177.

³⁹ Паршин Л. Чертовщина в Американском посольстве в Москве. С. 170; Дневник Елены Булгаковой. С. 41.

⁴⁰ Ржевский Л. К вершинам творческого слова. Norwich Univ. Press, 1990. С. 123.

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, с. 158–159). «Артист» олицетворяет собой оба распространенных в этой среде, работающих в паре типа следователя — и «доброе», подкупающего «разумными» доводами («зачем сидеть в душном зале — на улице весна, тепло» (5, с. 158), искренне огорчающегося неразумности поведения своих подопечных («огорчили вы меня, а я на вас надеялся» (5, с. 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 голос», «намекнули»). Из него почти в беспомыслии 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 «гулкового баса» с небес (из черного громкоговорителя); в виде «красных горящих слов»: «Сдавайте валюту!», вспыхивающих на стенах (5, с. 160); призывов поваров («Обедайте ребята, — кричали повара, — и сдавайте валюту!»; 5, с. 166). В этом же арсенале более мягкие способы воздействия: журить («чисто как дети»), стыдить («вы же взрослый человек»; 5, с. 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 и в последнюю секунду остановить фразой «одну минуточку» и разоблачить). Одним из эффективных приемов оказывается воздействие искусством, утрачивающим свои функции и оказывающимся средством идеологи-

ческого прессинга. Так, «специально приглашенный артист» исполняет отрывки из «Скупого рыцаря», тематически подходящие к ситуации (ср.: «Никанор Иванович загрустил», услышав постыдные «признания» актера — 5, с. 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» 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, с. 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, с. 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, с. 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 последует 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!» Моментально ее удаляют из зала суда, только и делов»⁴¹. 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 все называл в обыденной жизни. Тем гротескнее звучит та часть сна героя, в которой видятся ему сцены из пушкинского «Скупого рыцаря». То, что Пушкин воспринимаем 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, с. 163). Пушкинская тема представлена и на уровне воспроизведения стихии 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, с. 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 суэта 1937 г. безусловно вносила свежую струю в серию анекдотов о поэте): «Пусть Пушкин им сдает валюту» (5, с. 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, вожде-ленно приготовившегося вкушать «гуцу 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 от-вращение» Босого к общепиту⁴²): «...в зал посыпались повара в белых колпаках с разливными ложками. Поварята втащили в зал чан с супом и лоток с нарезанным черным хлебом» (5, с. 166). Сквозной мотив

⁴¹ Булгаков М. Избранные произведения. К., 1990. С. 42.

⁴² Булгаков М. А. Великий канцлер. С. 67.

«кастрюли»⁴³ в сне Босого трансформировался в «чан» с «баландой», «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, с. 166). Ср. хлестаковское: «какие-то перья плавают вместо масла»⁴⁴, 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»⁴⁵), корреспондирует с булгаковским «жизненная вонь гнилой капусты» и упоминанием московских «подвалов с гнилыми овощами» — в вариантах романа⁴⁶. Вероятно, к «Ревизору» восходят и «белые колпаки» поварят (у Гоголя «чистые колпаки»), встречающиеся и в «Белой гвардии» (1, с. 249), и в других редакциях «Мастера и Маргариты»⁴⁷.

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, с. 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 Откровений Иоанна Богослова. А это еще одна из нитей, ведущая к теме «московского апокалипсиса» у Михаила Булгакова.



⁴³ См.: Кульюс С., Туровская С. Поэтика а'la carte (Роман М. Булгакова «Мастер и Маргарита») // Булгаковский сборник. Вып. II. Таллин, 1994. С. 90–95.

⁴⁴ Гоголь Н. Собр. соч.: в 6 т. М., 1959. Т. 4. С. 30.

⁴⁵ Там же. С. 20.

⁴⁶ Булгаков М. А. Великий канцлер. С. 60.

⁴⁷ Там же. С. 313.