

**ЕВГЕНИЙ ЯБЛОКОВ**

Институт славяноведения Российской академии наук, Москва, Россия

<https://orcid.org/0000-0002-7926-1689>**ПЛАТОК С СИНЕЙ КАЕМОЧКОЙ, ИЛИ ПАРАДОКСЫ БЕСПАМЯТСТВА  
(МЕМОРАТИВНЫЙ ДИСКУРС В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ МИХАИЛА БУЛГАКОВА)**A BLUE-BORDERED HANDKERCHIEF OR PARADOXES OF OBLIVION  
(A COMMEMORATIVE DISCOURSE IN THE MIKHAIL BULGAKOV'S WORLD)

The category of memory is one of the philosophical dominants of Bulgakov's world. Memory is able to "neutralize" time, resurrecting the past. However, the content of Bulgakov's heroes memories consist of frustrating or even disastrous events. Therefore, the desired option for them is a complete repression, an "erasure" of such information. In philosophical sense, the thirst for oblivion means the desire of Bulgakov's character to break away from time as an ontological coordinate and go into eternity, to find peace both in the psychological and ontological sense. At the plot level memorial collisions are often realized through the motive of a mental disorder and/or associated with it suicide, which symbolizing the stage of calm, "nirvana" of oblivion. In formal, a calm can be associated with entropy, the death, but essentially it means condition "between" being and non-being, a euphoric state of deliverance from earthly troubles and sorrows.

**Key words:** Mikhail Bulgakov, poetics, philosophy of memory, existential questions, time and eternity

Велика сила памяти; не знаю, Господи, что-то внушающее ужас есть в многообразии ее бесчисленных глубин<sup>1</sup>.

Блаженный Августин. *Исповедь*

В художественном мире Михаила Булгакова память принадлежит к числу важнейших понятий. «Отношения» с памятью не только свидетельствуют о психологических особенностях персонажа, но проявляют его экзистенциальную сущность, онтологическую природу. В настоящей статье меморативные коллизии будут рассмотрены в основном на материале рассказов *Красная*

<sup>1</sup> Блаженный Августин. *Исповедь*, перев. М. Е. Сергеевко, Наука, Санкт-Петербург 2013, с. 153.

корона и *Морфий*, пьесы *Бег*, романа *Мастер и Маргарита*. Предварительно можно сказать, что категории памяти и беспамятства здесь примерно соответствуют оппозиции время–вечность; беспамятство позволяет выйти из парадигмы темпоральных, «земных» отношений, обретя «вневременный» покой, поэтому для многих булгаковских персонажей оно предстает оптимальным (во всяком случае, искомым) экзистенциальным состоянием.

Прежде чем обратиться к конкретным текстам, предпримем небольшой экскурс в сферу лексикологии, подчеркнув омонимичность слова «беспамятство». Если судить по двум авторитетным толковым словарям, в течение второй половины XIX — начала XX в. его семантика изменилась — вместо значения, непосредственно вытекающего из внутренней формы, стал доминировать метафорический смысл. В словаре Владимира Даля читаем: «БЕСПАМЯТЛИВЫЙ или беспамятный, у кого слабая память, забывчивый, непомнящий [...] Беспамятство [...] свойство беспамятного, а также || состояние человека, лишенного памяти, т.е. чувств и сознания, не помнящего себя»<sup>2</sup>. Здесь на первом плане — способность хранить и воспроизводить информацию (основная функция памяти), а беспамятство трактуется прежде всего как нарушение либо отсутствие такой способности. Однако в словаре Дмитрия Ушакова эта семантика слова «беспамятство» не отмечена вовсе (она отнесена к лексеме «беспамятный») — в качестве основного указано значение, которое у Даля приведено как второстепенное: «БЕСПАМЯТСТВО [...] Обморочное состояние. [...] | Исступление»<sup>3</sup>. Подразумевается ментальное расстройство — состояние бессознательное либо аффективное, экстатическое, а возможно, измененное (бред, транс, гипноз); беспамятство трактуется как «забвение себя» — соответственно, память выступает структурной основой личности.

При этом толкование Даля, видимо, не вполне точно отражает функционирование лексемы «беспамятство» в его эпоху. Художественная литература XVIII — начала XIX в. дает немало

<sup>2</sup> В. И. Даль, *Толковый словарь живого великорусского языка*. В 4 т. Т. 1, Товарищество М. О. Вольф, Санкт-Петербург, Москва 1903, с. 170–171; разрядка автора.

<sup>3</sup> Д. Н. Ушаков (ред.), *Толковый словарь русского языка*. В 4 т. Т. 1, Государственное издательство иностранных и национальных словарей, Москва 1935, с. 127.

## ПЛАТОК С СИНЕЙ КАЕМОЧКОЙ...

примеров употребления этого слова в «ушаковском» значении; вот лишь несколько подобных случаев.

Николай Карамзин, *Наталья боярская дочь* (1792): «[...] дрожащие ноги его подогнулись, — он упал на землю. Несколько минут продолжалось его беспамятство»<sup>4</sup>.

Владимир Титов, *Уединенный домик на Васильевском* (1828): «[...] у него дух занялся, и удар без всякой боли на миг привел его в беспамятство»<sup>5</sup>.

Михаил Загоскин, *Рославлев, или Русские в 1812 году* (1830): «На этот раз беспамятство мое было гораздо продолжительнее: я очнулся уже на другой день поутру»<sup>6</sup>.

Николай Гоголь, *Нос* (1836): «Мысль о том, что полицейские отыщут у него нос и обвинят его, привела его в совершенное беспамятство»<sup>7</sup>; «Коллежский асессор [...] едва через несколько минут пришел в возможность видеть и чувствовать: в такое беспамятство повергла его неожиданная радость»<sup>8</sup>.

Подобная семантика доминирует и в современном языке — характерно, что статья в словаре Сергея Ожегова и Натальи Шведовой<sup>9</sup> воспроизводит толкование Ушакова.

Акцентирование этих смысловых нюансов призвано подкрепить тезис о том, что Булгаков активно использует омонимические игры, воплощая в своих произведениях образ беспамятства как желанного для героев состояния; причем их «отказ» от памяти не просто осознанная, но в буквальном смысле выстраданная позиция.

\*\*\*

В рассказе *Красная корона* (1922) впервые представлена мотивная конфигурация, воспроизведенная затем в ряде произведений писателя: память не дает герою успокоиться, воскрешая «травматичные» эпизоды прошлого и заставляя испытывать

<sup>4</sup> Н. М. Карамзин, *Избранные сочинения*. В 2 т. Т. 1, Художественная литература, Москва, Ленинград 1964, с. 651.

<sup>5</sup> В. П. Титов, *Уединенный домик на Васильевском*, Универсальная библиотека, Москва 1916, с. 51.

<sup>6</sup> М. Н. Загоскин, *Рославлев, или Русские в 1812 году*. Правда, Москва 1986, с. 336–337.

<sup>7</sup> Н. В. Гоголь, *Полное собрание сочинений*. В 14 т. Т. 3, Издательство АН СССР, Москва, Ленинград 1938, с. 50.

<sup>8</sup> Там же, с. 67.

<sup>9</sup> См.: С. И. Ожегов и Н. Ю. Шведова, *Толковый словарь русского языка*, ООО «А-Темп», Москва 2006, с. 44.

состояние фрустрации (обусловленное виной, обидой, страхом и т.п.), которое персонаж стремится изжить через обретение (тем или иным способом) беспамятства. Герой-рассказчик *Красной короны*, пациент психиатрической лечебницы, не может забыть смерть младшего брата-белогвардейца, в которой обвиняет себя, поскольку не остановил брата, позволив ему пойти в бой, где тот погиб. Непреходящее чувство вины приводит героя-рассказчика к психическому расстройству, главный симптом и фактор которого — «явления» умершего: «[...] я безнадежен. Он замучит меня»<sup>10</sup>; при этом сохранена способность к рефлексии: «[...] если убитый приходит и говорит, значит — я сошел с ума»<sup>11</sup>.

Душевная болезнь фактически выводит человека — возможно, даже вполне здорового в «телесном» смысле — из круга живых, ставя его фактически на грань бытия и небытия. Сходным образом «являющийся» брат героя-рассказчика с онтологической точки зрения занимает промежуточное положение между объективно (в рамках веры в потустороннее) существующим субъектом, вроде заложного покойника<sup>12</sup>, и галлюцинацией — его можно в равной степени считать как «внешним» феноменом метафизической реальности, так и порождением внутреннего мира героя-рассказчика, болезненной иллюзией. При этом амбивалентность пары «я–другой» усилена двойничеством персонажей: «Он меня почему-то никогда не называл по имени, а всегда — брат»<sup>13</sup>, — несмотря на десятилетнюю разницу в возрасте, они как бы ровесники-«близнецы». Единственным средством избавления от неотвязного «другого» предстает самоубийство: «[...] я застрелюсь сам, чтобы не видеть и не слышать Колю»<sup>14</sup>; причем намек на это возникает с самого начала в нейтральном, казалось бы, замечании героя-рассказчика: «[...] комната у меня особенная, *покойная* и лучшая [...]»<sup>15</sup>. Путем самоубийства он надеется в буквальном

<sup>10</sup> М.А. Булгаков, *Собрание сочинений*. В 8 т. Т. 1, АСТ: Астрель, Москва 2008, с. 372.

<sup>11</sup> Там же, с. 370.

<sup>12</sup> См.: Е.Е. Левкиевская. *Покойник «заложный»* // Славянские древности: Этнолингвистический словарь. В 5 т. Т. 4. Международные отношения, Москва 2009, с. 118–124.

<sup>13</sup> М.А. Булгаков, *Собрание сочинений*. В 8 т. Т. 1, с. 368.

<sup>14</sup> Там же, с. 366.

<sup>15</sup> Там же, с. 365; курсив мой.

смысле «отвязаться» от воспоминаний, порвать с «прежней» жизнью (то есть с жизнью вообще).

Существенно при этом, что душевнобольной и мечтающий о суициде герой выступает нарратором, причем порождаемый им текст (независимо от того, воспринимаем ли мы его как письменный или мысленный, — есть аргументы в пользу обоих вариантов) вполне «правилен» и не содержит никаких признаков ментальной девиантности. Таким образом, тема беспамятства парадоксально соединяется с темой слова. Желанное «самозабвение» реализовано в виде текста, куда герой «переходит» одновременно с иссяканием сознания, — существование в «словесном» виде обозначает некую промежуточную форму между физической жизнью и небытием.

Для героя-рассказчика *Красной короны* суицид предстает средством избавления от «визитов» брата, однако фактически это движение навстречу ему, путь в «беспамятное» бытие (в таком контексте внутренняя форма глагола «за-быть» — «оказаться за» — имеет несколько смыслов). Но подобная тенденция характерна и для «противоположной» стороны: визиты покойного брата<sup>16</sup> свидетельствуют о «непокое» (вновь подчеркнем сходство с заложным покойником); можно представить, что убитого беспокоит ощущение, эквивалентное «земной» памяти, — постоянно напоминая о себе, он как бы стремится ожить. Об этом, в частности, свидетельствует его «сакрализация» как невинной жертвы: «красный венчик с желтыми зубьями-ключьями»<sup>17</sup> ассоциируется с терновым венцом Иисуса<sup>18</sup>, тем самым погибший обретает «вневременной» образ.

Восстановление единства разделенных братьев — или ликвидация «раздвоения» героя-рассказчика — возможно в «третьем» состоянии между жизнью и смертью, которое ассоциируется с покоем вечности. В этой связи мы отмечали<sup>19</sup> реминисценции из произведений Михаила Лермонтова, у которого эйфорически-

<sup>16</sup> Характерны письма Булгакова, в которых он шутливо аттестовал себя покойником; его письмо к сестре, Надежде Земской (лето 1923 г.) подписано «Твой покойный брат Михаил» (М.А. Булгаков, *Собрание сочинений* В. 8 т. Т. 8, с. 48), письмо к Елене Булгаковой от 13 мая 1933 г. — «Ton défunt (фр. «твой покойный»). — Е. Я.) М.» (Там же, с. 191).

<sup>17</sup> Там же. Т. 1, с. 369.

<sup>18</sup> Мф. 27:29.

<sup>19</sup> См.: Е. А. Яблоков, *Художественный мир Михаила Булгакова*, Языки славянской культуры, Москва 2001, с. 102.

«космическое» чувство освобождения от земных бед и горестей описано, например, в поэме *Демон* (1839)<sup>20</sup> и стихотворении *Выхожу один я на дорогу...* (1841). Характерно, что строка последнего — «Я б хотел забыться и заснуть!»<sup>21</sup> — травестирована в кульминационной сцене комедии *Зойкина квартира* (1926): «Гусь. Как мне забыться? [...] *Херувим ударяет Гуся под лопатку ножом. Гусь умирает*»<sup>22</sup>, — при этом, по объяснению китайца, мертвец погружен в наркотическую нирвану (говоря в лермонтовском духе, «забылся и заснул»): «Тс, я дал ему курить. [...] Он теперь спакойни»<sup>23</sup>.

\*\*\*

Сюжет *Красной короны* варьируется в пьесе *Бег* (1928) в фабульной линии Хлудова — Крапилина<sup>24</sup>, которая в романе *Мастер и Маргарита* перейдет в линию Пилата — Иешуа<sup>25</sup>. Показательна близость реплик героя-рассказчика *Красной короны*: «[...] фонарь был причиной моей болезни (не беспокойтесь, я прекрасно знаю, что я болен)»<sup>26</sup>, — и Хлудова: «Болен ли я?»<sup>27</sup>; «Вы стали причиной моей болезни!»<sup>28</sup>; «И все фонарики, фонарики»<sup>29</sup>. Сходны также монологи этих персонажей — первый рассказывает воображаемому генералу о посмертных «визитах» брата, второй же сам является генералом и адресуется к «навещающему» его покойнику:

<sup>20</sup> См.: М. Ю. Лермонтов, *Собрание сочинений*. В 4 т. Т. 2, Издательство Пушкинского Дома, Санкт-Петербург 2014, с. 400–401.

<sup>21</sup> Там же. Т. 1, с. 357.

<sup>22</sup> М. А. Булгаков, *Собрание сочинений*. В 8 т. Т. 4, с. 184–185; курсив автора.

<sup>23</sup> Там же, с. 185.

<sup>24</sup> См.: Е. А. Яблоков, *Художественный мир Михаила Булгакова*, с. 276.

<sup>25</sup> См.: В. В. Химич, *В мире Михаила Булгакова*, Издательство Уральского университета, Екатеринбург 2003, с. 138–145.

<sup>26</sup> М. А. Булгаков, *Собрание сочинений*. В 8 т. Т. 1, с. 366.

<sup>27</sup> Там же. Т. 4, с. 317.

<sup>28</sup> Там же, с. 331.

<sup>29</sup> Там же, с. 377. Напомним о характерной для булгаковских сюжетов ассоциативной связи между светящимся шаром (уличный фонарь, лампа) и человеческой головой — светящийся шар функционирует как символ (и стимул) беспамятства и/или безумия (см.: Е. А. Яблоков, *Художественный мир Михаила Булгакова*, с. 339). В романе *Мастер и Маргарита* образу фонаря эквивалентна полная луна, «соучаствующая» в драматических событиях, которые происходят с Берлиозом, Пилатом, Бездомным/Поныревым и др.

## ПЛАТОК С СИНЕЙ КАЕМОЧКОЙ...

Что же ты, вечный мой палач? Зачем ты ходишь? Я все сознаю. С тебя я снимаю вину на себя, за то, что послал тебя на смертное дело. Тяжесть того, что был повешен, тоже кладу на себя. Раз я это говорю, ты прости и оставь меня.

Господин генерал, он промолчал и ушел.

Тогда я жесточился от муки и всей моей волей пожелал, чтобы он хоть раз пришел к вам и руку к короне приложил. Уверяю вас, вы были бы кончены так же, как и я. В два счета. Впрочем, может быть, вы тоже не одиноки в часы ночи? Кто знает, не ходит ли к вам тот грязный, в саже, с фонаря в Бердянске?<sup>30</sup>

Ты достаточно меня измучил, но наступило просветление. Да. Просветление. Пойми... Я согласен. [...] Одно мне непонятно. Ты? Как ты отделился один от длинной цепи лун и фонарей? Как ты ушел от вечного покоя? Ведь ты был не один. О нет, вас было много, очень много было! [...] Но ты, ловец! В какую даль проник за мной и вот меня поймал в мешок, как в невод. Не мучь же более меня. Пойми, что я решился уже<sup>31</sup>.

В качестве средства, избавляющего от памяти, оба выбирают самоубийство. В *Красной короне* герой-рассказчик, увидев во сне брата живым<sup>32</sup>, надеется на прекращение вины («[...] бремя угрызения растаяло во мне»<sup>33</sup>), но, поняв, что «исправление» прошлого — иллюзия, от которой может спасти лишь смерть, заключает: «У меня нет надежды. [...] Не тает бремя»<sup>34</sup>. Точно так же Хлудов, изнемогший от немых «упреков» Крапилина, предвкушает, что по возвращении в Советскую Россию будет немедленно расстрелян: «И тает мое бремя»<sup>35</sup> (в варианте *Бега* 1937 г. Хлудов в финале стреляет в себя из револьвера<sup>36</sup>). Медицинский диагноз в *Красной короне* не поставлен, но амбивалентность отношений «я–другой» ассоциируется с раздвоением личности — шизофренией (др.-греч. σχιζω «расщеплять», «раскалывать» + φρήν «ум, мышление, мысль»). Через подобное состояние проходят многие булгаковские персонажи; например, в романе *Мастер и Маргарита* Воланд прямо «обещает» Бездомному

<sup>30</sup> М. А. Булгаков, *Собрание сочинений*. В 8 т. Т. 1, с. 371.

<sup>31</sup> Там же. Т. 4, с. 374.

<sup>32</sup> Сон об убитом брате есть также в повести *Тайному другу* (1929), однако здесь герой-рассказчик не испытывает чувства вины за его смерть (см.: Там же, с. 528–529).

<sup>33</sup> Там же. Т. 1, с. 370.

<sup>34</sup> Там же, с. 372.

<sup>35</sup> Там же. Т. 4, с. 377.

<sup>36</sup> См.: М. А. Булгаков, *Собрание сочинений*. В 5 т. Т. 3, *Художественная литература*, Москва 1990, с. 278.

шизофрению, и именно такой диагноз ставят поэту в клинике Стравинского<sup>37</sup>.

В *Беге*, в соответствии с законами жанра, нет нарратора, однако интонационное и содержательное своеобразие ремарок свидетельствует о наличии повествовательного начала, которое ассоциируется с онейросферой — показателем подзаголовков пьесы, *Восемь снов*, обуславливающий разделение действия на «сны». Придавая происходящему «ониричный» характер, Булгаков, в частности, реализует важную для него идею, что «беспамятное» состояние между жизнью и смертью открывает истину. В соответствии с этим акцентированы моменты беспамятства персонажей. Например, после гневного монолога Серафимы Хлудов в ответ на реплику Голубкова, что Серафима больна и в бреду не контролирует свою речь, замечает: «Это хорошо, что не отдает отчета. Когда у нас, отдавая отчет, говорят, ни слова правды не добьешься»<sup>38</sup>. Вестовой-«ангел» (др.-греч. ἄγγελος — вестник) Крапилин, будучи «в забытьи»<sup>39</sup>, произносит филиппику в адрес «мирового зверя»<sup>40</sup> (то есть антихриста<sup>41</sup>) Хлудова, и тот заинтересован мыслями Крапилина, высказанными в беспамятстве, — но, когда вестовой «просыпается»<sup>42</sup> и начинает молить о пощаде, Хлудов разочаровывается и приказывает повесить его. В дальнейшем Хлудов сам ведет беседы с «являющимся» Крапилиным, будучи в полузабытьи<sup>43</sup>.

Онейросфера в *Беге* функционально эквивалентна создаваемому герою и «остраненному» от него тексту в эпических произведениях Булгакова. Характерно, что в романе *Записки покойника* (1937) процесс написания пьесы изображен как «объективация» снов:

Родились эти люди в снах, вышли из снов и прочнейшим образом обосновались в моей келье. [...] А как бы фиксировать эти фигурки? Так, чтобы они не ушли уже более никуда? [...] Ночи три я провозился, играя с первой картинкой, и к концу этой ночи я понял, что сочиняю пьесу<sup>44</sup>.

<sup>37</sup> М. А. Булгаков, *Собрание сочинений*. В 8 т. Т. 7, с. 19, 80.

<sup>38</sup> Там же. Т. 4, с. 314.

<sup>39</sup> Там же, с. 317.

<sup>40</sup> Там же, с. 316.

<sup>41</sup> Откр. 13:11–18.

<sup>42</sup> М. А. Булгаков, *Собрание сочинений*. В 8 т. Т. 4, с. 316.

<sup>43</sup> Там же, с. 334, 374.

<sup>44</sup> Там же. Т. 5, с. 385–387.



## ПЛАТОК С СИНЕЙ КАЕМОЧКОЙ...

В дальнейшем по поводу своей пьесы Максудов говорит, что «[...] в ней истина»<sup>45</sup>. Реальность, воссозданная в подобном тексте, эквивалентна визионерскому сну, приобщающему сновидца к мировой сущности. Сходное экзистенциальное состояние описано, например, в стихотворении Евгения Баратынского *Последняя смерть* (1827):

Есть бытие; но именем каким  
Его назвать? Ни сон оно, ни бденье<sup>46</sup>;  
Меж них оно, и в человеке им  
С безумием граничит разуменье<sup>47</sup>.

Как и лирическому герою Баратынского, беспамятство открывает булгаковским персонажам сокровенное знание о мире, воплощаемое в слове, которое становится «инобытием» исчезающего нарратора.

\*\*\*

В рассказе *Морфий* (1927) меморативный дискурс усложнен, поскольку воплощается в двух сюжетных линиях. Первая — «внешняя» — связана с парой врачей-двойников<sup>48</sup>, «товарищей по университету»<sup>49</sup>: морфинист-самоубийца Поляков перед смертью передает Бомгарду свой дневник, который тот спустя много лет обнаружит. В рассказе имеется система датировок<sup>50</sup>, позволяющая установить, что публикация дневника, хронологически совпавшая с 10-летием Октябрьского переворота, имеет для обоих героев «мемориальный» и даже

<sup>45</sup> Там же, с. 515.

<sup>46</sup> Поскольку в булгаковских произведениях, прежде всего в романе *Белая гвардия* (1924), существенное значение имеют реминисценции из *Капитанской дочки* (1836), отметим эпизод, где Гринев вспоминает: «Я находился в том состоянии чувств и души, когда сущность, уступая мечтаниям, сливается с ними в неясных видениях первосония» (А. С. Пушкин, *Полное собрание сочинений*. В 17 т. Т. 8, кн. 1, Воскресенье, Москва 1995, с. 289).

<sup>47</sup> Е. А. Баратынский, *Стихотворения. Поэмы*, Наука, Москва 1983, с. 130.

<sup>48</sup> Заметим, что фамилии Бомгард и Поляков «в сумме» напоминают фамилию Булгаков.

<sup>49</sup> М. А. Булгаков, *Собрание сочинений*. В 8 т. Т. 2, с. 371.

<sup>50</sup> См.: Е. А. Яблоков, *Хор солистов. Проблемы и герои русской литературы первой половины XX века*, Дмитрий Буланин, Санкт-Петербург 2014, с. 135–151.

«юбилейный»<sup>51</sup> характер. Осенью 1927 г.<sup>52</sup> исполнилось 10 лет с того времени, как Поляков во время октябрьских боев в Москве «бесповоротно» определил свою судьбу, отказавшись лечиться от наркомании и покинув лечебницу<sup>53</sup>. В тот же период произошел перелом в судьбе Бомгарда — он получил разрешение оставить службу в сельской больнице и был переведен в уездный город, о чем вспоминает как о подлинном счастье<sup>54</sup>. Характерно, что переданный ему Поляковым в феврале 1918 г. дневник Бомгард почему-то опубликовал почти через 10 лет, хотя считает его важным не только лично для себя, но и для всех (никак, впрочем, не объясняя это соображение):

[...] перечитываю эти записки теперь, когда тело Полякова давно истлело, а память о нем совершенно исчезла<sup>55</sup>, я сохранил к ним интерес. Может быть, они нужны? Беру на себя смелость решить это утвердительно. [...] Печатаю<sup>56</sup>.

Мы должны сделать вывод, что Бомгард осознал значение дневника именно осенью 1927 г., вспомнив события 10-летней давности. Соответственно, возникает намек на тогдашнюю (а по аналогии — и на актуальную, середины 1920-х гг.) политическую ситуацию, хотя о революциях, Февральской и Октябрьской, герои упоминают лишь вскользь.

Меморативная тема актуализирована Бомгардом, который повествует, что, получив в конце 1917 г. новое назначение, «мало-помалу свой дальний участок стал забывать»<sup>57</sup>, и по этому

<sup>51</sup> О мотиве «юбилея» у Булгакова: Е. А. Яблоков, *Художественный мир Михаила Булгакова*, с. 126–127.

<sup>52</sup> М. А. Булгаков, *Собрание сочинений*. В 8 т. Т. 2, с. 403.

<sup>53</sup> Там же, с. 390–393.

<sup>54</sup> Там же, с. 365.

<sup>55</sup> В булгаковских сюжетах не раз встречается ситуация, когда герой декларирует полное «забвение» некоего события, при этом подробно повествуя о нем. Например, в финале рассказа *Полотенце с петухом* (1926) читаем, что полотенце «стерлось, продырявилось и, наконец, исчезло, как стираются и исчезают воспоминания» (Там же, с. 281), — хотя из рассказа следует, что обстоятельства, сопутствовавшие появлению полотенца, детально сохранились в памяти Юного врача и продолжают его волновать спустя много лет. Точно так же в *Морфии* наличие дневника Полякова (который Бомгард к тому же «перечитал») решительно противоречит утверждению об «исчезнувшей» памяти.

<sup>56</sup> Там же, с. 403.

<sup>57</sup> Там же, с. 368.

## ПЛАТОК С СИНЕЙ КАЕМОЧКОЙ...

поводу обвиняет себя в «беспамятстве» (вспомним толкование слова у Даля):

В памяти стерлась зеленая лампа с шипящим керосином, одиночество, сугробы... Неблагодарный! Я забыл свой боевой пост, где я один без всякой поддержки боролся с болезнями, своими силами, подобно герою Фенимора Купера, выбираясь из самых диковинных положений<sup>58</sup>.

На место Бомгарда в сельскую больницу назначают Полякова; получив от него через несколько месяцев невнятное письмо о помощи, Бомгард думает, что участок «явился сам напомнить о себе»<sup>59</sup>. Спустя несколько часов следует еще более радикальное «напоминание» — самого Полякова привозят с огнестрельной раной, и перед смертью он успевает лишь передать Бомгарду дневник<sup>60</sup>.

Содержание записей Полякова составляет вторую, «внутреннюю» сюжетную линию рассказа. Заметим, что заглавие *Морфий* в произведении, основной частью которого являются дневниковые записи, выглядит «оксюморонно» — дневник по определению средство поддержания памяти, в то время как морфий, по мнению Полякова, должен погасить неотступные воспоминания:

«Аида» шла на прошлой неделе. Значит, она выходила на возвышение и пела: «Мой милый друг, приди ко мне...» [...] Не хочет жить — ушла. И конец. Как все просто, в сущности. Оперная певица сошлась с молодым врачом, пожила год и ушла<sup>61</sup>.

Уже после первого укола Поляков констатирует улучшение психологического состояния: «[...] впервые за последние месяцы спал глубоко и хорошо — без мыслей о моей, обманувшей меня»<sup>62</sup>. Спустя десять дней, втянувшись в употребление наркотика, записывает: «[...] вотуже полмесяца, как я ни разу не возвращался мыслью к обманувшей меня женщине. Мотив из партии ее Амнерис покинул меня»<sup>63</sup>. Позже говорит о ней: «Ту я забыл.

---

<sup>58</sup> Там же.

<sup>59</sup> Там же, с. 370.

<sup>60</sup> Там же, с. 376.

<sup>61</sup> Там же, с. 378.

<sup>62</sup> Там же, с. 380.

<sup>63</sup> Там же, с. 381.

Забыл. И все-таки спасибо за это морфию...»<sup>64</sup>. Заметим, что под забвением подразумевается не полное «стирание» конкретной информации, а ее нейтрализация, снижение «травматичности», ослабление эмоциональных реакций (ревность, обида и т.п.).

Принципиально важен вопрос об онтологической природе того женского «существа», которое пытается забыть Поляков. Характерно, что о героине неизвестно ничего, кроме единственной оперной роли. Бывшая жена Полякова в его восприятии настолько же человек (причем в своем роде исключительный: «У нее голос необыкновенный [...]»<sup>65</sup>), насколько музыкальная (хотя важны и цитируемые фразы либретто) партия из *Аиды* (1870) Джузеппе Верди. В сущностном отношении булгаковская Амнерис подобна «являющимся» покойникам *Красной короны* и *Бега* — закономерно, что в итоге Поляков «соединится» с ней в некоей «третьей» реальности. Амнерис представляет собой воплощение музыки, мифа искусства; соответственно, отношения с покинувшей женой могут быть метафорически поняты как исчезновение гармонии, которая некоторое время «побыла» с героем и оставила его.

Морфий на время компенсирует утрату. Важное значение в этом отношении имеет запись 10 марта 1917 г., открывающаяся многозначительной фразой «Там происходит революция»<sup>66</sup>, но посвященная вовсе не ей, а «двойным снам»<sup>67</sup>, которые стали видеться Полякову под воздействием наркотика. Один из «слов» такого сна связан с музыкальной темой:

[...] я вижу жутко освещенную рампу, из нее пышет разноцветная лента огней. Амнерис, колыша зеленым пером, поет. Оркестр, совершенно неземной, необыкновенно полнозвучен. Впрочем, я не могу передать это словами. Одним словом, в нормальном сне музыка беззвучна... (в нормальном? Еще вопрос, какой сон нормальнее! Впрочем, шучу...) беззвучна, а в моем сне она слышна совершенно небесно. И главное, что я по своей воле могу усилить или ослабить музыку<sup>68</sup>.

Герой сопоставляет эти ощущения со сном Пети Ростова<sup>69</sup> в романе Льва Толстого *Война и мир* (1869):

<sup>64</sup> Там же, с. 386.

<sup>65</sup> Там же, с. 378.

<sup>66</sup> Там же, с. 382.

<sup>67</sup> Там же.

<sup>68</sup> Там же, с. 382–383.

<sup>69</sup> Там же, с. 382.

## ПЛАТОК С СИНЕЙ КАЕМОЧКОЙ...

Музыка играла все слышнее и слышнее. Напев разрастался, переходил из одного инструмента в другой. [...] все они сливались в одно и опять разбегались, и опять сливались то в торжественно церковное, то в ярко блестящее и победное.

«Ах, да, ведь это я во сне, — качнувшись наперед, сказал себе Петя. — Это у меня в ушах. А может быть, это моя музыка. Ну, опять. Валяй моя музыка! Ну!..»

Он закрыл глаза. И с разных сторон, как будто издалека, затрепетали звуки, стали слаживаться, разбегаться, сливаться, и опять все соединилось в тот же сладкий и торжественный гимн. «Ах, это прелесть что такое! Сколько хочу и как хочу», — сказал себе Петя. Он попробовал руководить этим огромным хором инструментов.

«Ну, тише, тише, замирайте теперь». — И звуки слушались его. [...] Пете страшно и радостно было внимать их необычайной красоте<sup>70</sup>.

Однако Поляков не упоминает, что в романе Толстого «космический» сон оказался предсмертным — наутро отряд Денисова пошел в атаку, в которой Петя был убит: «Пуля попала ему в голову»<sup>71</sup>; сопоставим внезапную смерть младшего брата в *Красной короне*. Аналогичным образом пуля (правда, в сердце и «собственноручная») ожидает самого Полякова.

В *Морфи*, как и в других булгаковских текстах, актуальны реминисценции из произведений еще одного знаменитого автора, чье влияние на Булгакова было весьма велико. В 1922 г. исполнилось 100 лет со дня смерти Эрнста Теодора Амадея Гофмана, который, начиная с *Фантазий в манере Калло* (1815; кстати, в 1922–1923 гг. эта книга была дважды фрагментарно переиздана в Советской России), активно сочетал музыкальные и онирические мотивы, рисуя, в частности, пограничные состояния между сном и явью. Например, в рассказе *Крайне бессвязные мысли* (1814) засыпание описано как момент синестетического единства:

Не столько во сне, сколько в том бредовом состоянии, которое предшествует забытию, в особенности если перед тем я долго слушал музыку, я нахожу известное соответствие между цветами, звуками и запахами. Мне представляется, что все они одинаково таинственным образом произошли из светового луча и потому должны объединиться в чудесной гармонии<sup>72</sup>.

<sup>70</sup> Л. Н. Толстой, *Полное собрание сочинений*. В 90 т. Т. 12, Государственное издательство «Художественная литература», Москва 1940, с. 147.

<sup>71</sup> Там же, с. 150.

<sup>72</sup> Э. Т. А. Гофман, *Крайне бессвязные мысли*, перев. П. Морозов // Э. Т. А. Гофман, *Собрание сочинений*. В 6 т. Т. 1, Художественная литература, Москва 1991, с. 66.

С этим впечатлением перекликаются «двойные сны» Полякова, когда вселенски-музыкальная гармония и обыденная действительность пребывают в «нераздельно-неслиянном» состоянии:

[...] 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 и сообщить, что делается в приемной<sup>73</sup>.

Она не догадывается, что будить меня не нужно, что я все слышу и могу разговаривать с нею.

И такой опыт я проделал вчера:

Анна. Сергей Васильевич...

Я. Я слышу... (тихо музыке — «сильнее»).

Музыка — великий аккорд.

Ре-диез...

Анна. Записано двадцать человек.

Амнерис (поет).

Впрочем, этого на бумаге передать нельзя<sup>74</sup>.

Подобные сны восстанавливают для героя цельность бытия:

После них я встаю сильным и бодрим. И работаю хорошо. У меня даже появился интерес, а раньше его не было. Да и мудрено, все мои мысли были сосредоточены на бывшей жене моей.

А теперь я спокоен.

Я спокоен<sup>75</sup>.

Но постепенно под действием морфия «равновесие» физического и метафизического нарушается — герой движется к «отрыву» от земной реальности, ее «забвению» при жизни. Причем углублению «беспамятства» Полякова парадоксально способствует антипод Амнерис — любящая героя Анна К., заменившая «первую жену»<sup>76</sup> Полякова в качестве «тайной жены»<sup>77</sup>. Именно Анна сделала ему первый укол и продолжала их делать, буквально

<sup>73</sup> Ср. подчеркнутое противопоставление врачебного кабинета и Большого театра в повести *Собачье сердце* (1925), где профессор Преображенский, постоянно повторяющий фразу из *Аиды* (см.: М. А. Булгаков, *Собрание сочинений*. В 8 т. Т. 2, с. 188, 197, 235, 241, 263), отправляется в оперу со словами: «В Большом пусть поют, а я буду оперировать» (Там же, с. 183), — обыграно сходство слов «опера»/«оперировать».

<sup>74</sup> Там же, с. 383.

<sup>75</sup> Там же.

<sup>76</sup> Там же, с. 403.

<sup>77</sup> Там же, с. 381.

своими руками приобщая дорогого ей человека к морфию; горько раскаиваясь в этом, Анна предсказывает герою гибель<sup>78</sup>.

Поляков надеется «оторваться» от Амнерис («Спасибо морфию, он меня избавил от нее. Вместо нее — морфий»<sup>79</sup>), однако физиологическое воздействие наркотика приводит к тому, что герой буквально «тает»: «Посмотри на свои руки, посмотри. [...] Они же прозрачны. Одна кость и кожа... Погляди на свое лицо...»<sup>80</sup>; «Внешний вид: худ, бледен восковой бледностью»<sup>81</sup>. Поляков осязаемо переходит в «бестелесное» состояние, двигаясь в «потустороннем» направлении. Фактически он «умирает» еще до своего выстрела в грудь: «Могу себя поздравить: я без укола уже четырнадцать часов! Четырнадцать! Это невыносимая цифра. [...] Сейчас я буду совсем здоров»<sup>82</sup>. Поскольку в *Морфии* актуализирована связь с онейросферой романа *Война и мир*, уместно сопоставить эти слова Полякова с состоянием «пробуждения от жизни»<sup>83</sup>, которое Андрей Болконский испытывал перед физической смертью.

Борьба Полякова с «реальной» Амнерис и олицетворяемой ею музыкой (вряд ли можно разделить эти ипостаси) безуспешна. В рассказе зафиксировано три «музыкальных момента»: 1) Амнерис, как бы призывая героя, поет: «Мой милый друг, приди ко мне...»; 2) эпизод «двойного» сна, когда Полякову кажется, что он «управляет» музыкой; 3) перед самоубийством герой вспоминает слова из партии Амнерис «Время залечит»<sup>84</sup>; последнее слово звучит двусмысленно и может быть понято в прямо противоположных значениях: «исцелит»<sup>85</sup>/«доконает» — исход судьбы Полякова амбивалентен, и перед самоубийством он говорит об Амнерис: «С ней, конечно, просто и легко»<sup>86</sup>.

*Аида* для Булгакова — одно из важнейших прецедентных музыкальных произведений, но в каждом конкретном случае варьируется не сюжет этой оперы в целом, а отдельные его

<sup>78</sup> Там же, с. 385.

<sup>79</sup> Там же, с. 396

<sup>80</sup> Там же.

<sup>81</sup> Там же, с. 399.

<sup>82</sup> Там же, с. 402.

<sup>83</sup> Л. Н. Толстой, *Полное собрание сочинений*. В 90 т. Т. 12, с. 64.

<sup>84</sup> М. А. Булгаков, *Собрание сочинений*. В 8 т. Т. 2, с. 403.

<sup>85</sup> Кстати, подразумеваемая сентенция о времени как «лучшем лекаре» опровергается и судьбой Бомгарда, которого история Полякова продолжает волновать спустя десять лет после событий.

<sup>86</sup> Там же.

элементы. Например, в романе *Белая гвардия* обыграно сходство названий оперы и античного подземного царства — Аида<sup>87</sup>. В *Морфии* образ Амнерис тоже мотивирован «омофонически» — через меморативные ассоциации: имя героини созвучно словам «амнезия», беспомысленность (симптом ряда заболеваний), а также «анамнезис», припоминание — одной из важных категорий платоновской философии, где познание считается припоминанием того, что душа знала в мире идей перед тем, как покинула его, воплотившись в человеческом теле<sup>88</sup>. Такие коннотации соответствуют мотиву «борьбы» Полякова с памятью и двойственной природе героини, пребывающей между физической и метафизической реальностями.

Двигаясь под воздействием морфия «навстречу» оперной Амнерис, Поляков переходит в «виртуальное» состояние не только потому, что умирает физически, но и потому, что фиксация процесса собственной гибели медиком, ведущим «историю болезни»<sup>89</sup> в виде записок (сопоставим название цикла *Записки юного врача*), означает его «превращение» в собственного персонажа. В этом смысле Поляков, фигурально говоря, «исписался» — «перевел» себя в текст и, поставив «точку пули в своем конце»<sup>90</sup>, «предался» в руки двойника (между прочим, фамилия Бомгард омофонична фр. *bonne garde* — «надежный хранитель»); характерно, что последние слова дневника посвящены именно этому: «Тетрадь Бомгарду. Все...»<sup>91</sup>.

Отметим, что в «обрамляющем» сюжете Бомгарда тоже есть сцена, где он находится в лиминальном, пограничном состоянии между явью и сном. После попыток понять письмо Полякова Бомгард сперва начинает размышлять о «механизме сна», приходя к выводу, что в этом вопросе никто ничего не понимает, и мысленно произнося «воландовскую» фразу: «Одна теория стоит другой...»<sup>92</sup> Затем в подсознании засыпающего Бомгарда

<sup>87</sup> Там же, т. 1, с. 38, 341.

<sup>88</sup> См.: Платон, *Менон*, перев. С.А. Ошеров // Платон, *Собрание сочинений*. В 4 т. Т. 1, Мысль, Москва 1990, с. 589.

<sup>89</sup> М.А. Булгаков, *Собрание сочинений*. В 8 т. Т. 2, с. 387. Кстати, рассказ *Красная корона* имеет подзаголовок «Historia morbi» (Там же. Т. 1, с. 365) — «история болезни».

<sup>90</sup> В.В. Маяковский. *Полное собрание сочинений*. В 13 т. Т. 1, Государственное издательство художественной литературы, Москва 1955, с. 199.

<sup>91</sup> М.А. Булгаков, *Собрание сочинений*. В 8 т. Т. 2, с. 403.

<sup>92</sup> Там же, с. 373; Там же. Т. 7, с. 332.



возникает видение: «Вон стоит Сережка Поляков в зеленой ту-журке с золотыми пуговицами над цинковым столом, а на столе труп... Хм, да... ну, это сон...»<sup>93</sup>. Примечательно нарушение условности в «толстовском» духе — Бомгард во сне «остраненно» фиксирует переход от яви к сну<sup>94</sup>, в отличие от Полякова, стремившегося «удержать» оба состояния; в этом смысле каждый из героев по-своему похож на засыпающего Петю Ростова, понимавшего, что видит сон, и при этом «управлявшего» им «извне». Подобно «двойному сну» Полякова, «полусон» Бомгарда кажется вещим: привидевшаяся ему сцена из студенческих времен (вероятно, занятие в анатомическом театре) с учетом ближайшего будущего выглядит пророческой — в ней душа и тело Полякова представлены как бы по отдельности друг от друга (заметим, что к тому моменту, когда Бомгард 13 февраля 1918 г. примерно в 23.30 засыпает<sup>95</sup>, Поляков уже более полусуток находится между жизнью и смертью, поскольку выстрелил в себя в тот же день «на рассвете»<sup>96</sup>).

В отличие от Полякова, который в период революционного хаоса отказался от лечения наркомании<sup>97</sup>, Бомгарду революционная стихия принесла позитивные перемены, к тому же герой надеялся, что в дальнейшем революция «подхватит [его. — Е. Я.] на свое крыло»<sup>98</sup>. Видимо, поэтому дневник Полякова, сразу же прочитанный Бомгардом<sup>99</sup>, не был им должным образом осмыслен. Спустя десять лет положение изменилось. «Тетрадь типа общих тетрадей в черной клеенке»<sup>100</sup>, долгое время пребывавшая в забвении, «воскресла» в памяти Бомгарда, заставив мысленно вернуться к событиям, ознаменовавшим начало его «советской» биографии, и обнародовать историю морфиниста-самоубийцы, который не переступил (по крайней мере, в «телесном» виде) границу «нового времени» (в датировках последних записей Полякова обыграна совершившаяся

<sup>93</sup> Там же. Т. 2, с. 373.

<sup>94</sup> Подобные примеры встречаем в *Записках юного врача* (см.: Е. А. Яблоков, *Исцеляющий миф. Коды традиционной культуры во «врачебных» рассказах М. А. Булгакова*, Институт славяноведения РАН, Москва 2019, с. 93).

<sup>95</sup> М. А. Булгаков, *Собрание сочинений*. В 8 т. Т. 2, с. 374.

<sup>96</sup> Там же, с. 375.

<sup>97</sup> Там же, с. 391.

<sup>98</sup> Там же, с. 368.

<sup>99</sup> Там же, с. 403.

<sup>100</sup> Там же, с. 377.

в 1918 г. реформа календаря<sup>101</sup>). В рассказе нет прямых мотивировок, но можно предполагать, что «биографически-дискурсивным» стимулом стала смена образа жизни и вида деятельности: Бомгард 1927 года — уже не медик, а писатель (такая динамика явственна и в *Записках юного врача*<sup>102</sup>). По аналогии можно предположить, что для него теперь, как некогда для Полякова (хотя по иным причинам), актуально обретение «инобытия» посредством «перевоплощения» в текст. «Воскресший» в своих записях Поляков вызывает у Бомгарда-писателя иное отношение, чем врач-наркоман Поляков вызывал у доктора Бомгарда.

Несколько слов о заглавии рассказа. Термины «морфин», «морфий» восходят к имени бога Морфея, значение которого — «формирователь», «создатель снов»; имя родственно древнегреческому слову *μορφή* («форма, вид, наружность»), которое по звучанию [*mórfʰe*, *mórfi*] близко к русскому «морфий». Характерно их «неразличение» в булгаковском фельетоне *Как он сошел с ума* (1924), где медики пытаются усмирить буйного пациента:

— Морфий под кожу, — задумчиво шепнул доктор фельдшеру.

— Морфи?! — завопил человек. — Морфи?! [...]

Он размахнулся и ударил доктора по уху так страшно и метко, что у того соскочило пенсне<sup>103</sup>.

Можно заключить, что заглавие рассказа, сюжет которого обусловлен мотивом наркомании, подразумевает философские коннотации, в свете которых морфий метафорически интерпретируется как некая универсальная «среда», разрушающая границы бытия–небытия, вещества–формы и, соответственно, актуализирующая экзистенциальные — в том числе меморативные — проблемы.

\*\*\*

Тема беспамьятства разносторонне воплощена в булгаковском «закатном»<sup>104</sup> романе. Не имея возможности вдаваться в детальный анализ, отметим лишь ряд принципиальных моментов.

<sup>101</sup> См.: Е. А. Яблоков *Хор солистов*, с. 149–150.

<sup>102</sup> См.: Е. А. Яблоков, *Исцеляющий миф*, с. 14–15.

<sup>103</sup> М. А. Булгаков, *Собрание сочинений*. В 8 т. Т. 3, с. 285.

<sup>104</sup> Там же, т. 8, с. 366.

В частности, подчеркнем, что Воланд в художественном мире *Мастера и Маргариты* олицетворяет вселенский Универсум<sup>105</sup> (недаром в итоге превращается в звездное небо<sup>106</sup>), храня знание обо всем произошедшем в мире и воплощая, так сказать, «вечную память». При этом Воланд пребывает «по ту сторону добра и зла» — в этом его радикальное отличие от «традиционного» сатаны. «Всеведение» Воланда не связано с этической сферой — наградой или наказанием; каждый земной человек собственной жизнью определяет свою судьбу во времени и в вечности.

Соответственно, в романе представлен ряд персонажей, переживающих драматичные меморативные коллизии. Один из наиболее ярких примеров — заглавный герой, которого заставляет страдать «беспокойная, исколотая иглами память»<sup>107</sup>. В истории мастера узнаваемы мотивы рассмотренных нами произведений. Главным делом его жизни является текст, называемый романом, но радикально отличающийся от литературного произведения в «традиционном» смысле. «Угадав»<sup>108</sup> давние события, герой аутентично воспроизвел их; ему дана способность «восстановить» прошлое в его физической осязаемости, вывести изображенное явление из-под законов времени, тем самым приобщившись к вечности. Показательно, что текст мастера содержательно и сущностно един с «рассказом-показом» Воланда<sup>109</sup> и визионерскими снами Бездомного/Поньрева<sup>110</sup>.

Зафиксированная в романе о Понтии Пилате «память» о давних событиях, непосредственным свидетелем которых мастер не был, сплетается у него с личной памятью о связанных с публикацией романа испытаниях, породивших в душе героя непреходящий страх<sup>111</sup>. Вследствие этого состояния мастер намеревался покончить жизнь самоубийством<sup>112</sup>, но затем отправился

<sup>105</sup> См.: Е. А. Яблоков, *Художественный мир Михаила Булгакова*, с. 157–160.

<sup>106</sup> М. А. Булгаков, *Собрание сочинений*. В 8 т. Т. 7, с. 462–463.

<sup>107</sup> Там же, с. 466.

<sup>108</sup> Там же, с. 163.

<sup>109</sup> Там же, с. 22–51.

<sup>110</sup> Там же, с. 208–222, 481–482. Подробнее: Е. А. Яблоков, *Подвал мастера. М. А. Булгаков: поэтика и культурный контекст*, Полимеда, Москва 2018, с. 247–250.

<sup>111</sup> М. А. Булгаков, *Собрание сочинений*. В 8 т. Т. 7, с. 176, 181.

<sup>112</sup> Там же, с. 181.

в клинику Стравинского, где превратился в «анонима»<sup>113</sup> (суицидальная метафора), признав себя душевнобольным<sup>114</sup> и заявляя: «Я неизлечим»<sup>115</sup>. Встретившись с Воландом и пройдя вместе с Маргаритой сквозь «земную» смерть, герой обретает беспамятство: его «память [...] стала потухать. Кто-то отпускал на свободу мастера»<sup>116</sup>. Вместе с подружкой он получает «вечный приют»<sup>117</sup> и забвение, причем последнее слово неоднозначно: герой забывает всё, но и его самого «предают забвению»<sup>118</sup>. При этом изменившийся во время полета облик мастера (седой парик, плащ, ботфорты<sup>119</sup>) позволяет предположить, что они с Маргаритой перенесены в «гётевско-кантовскую» эпоху — мастер превращается в литературного героя, «эквивалентного» Фаусту<sup>120</sup>. Показателем «разрыва» с временем является эпизод, где Маргарита ведет мастера к «вечному дому»<sup>121</sup>, говоря о нем то ли как о реально существующем, то ли как об иллюзорном. Содержащий оперные аллюзии (*Фауст* (1869) Шарля Гуно) образ героини, с которой мастер будет вечно существовать в «беспамятной» идиллии, подобен образу Амнерис в *Морфис*.

Вариант беспамятства как «преодоления» времени («отката» к некоей прежней точке) и входа в вечность реализован в судьбе Пилата, который мучается памятью о некогда проявленной им трусости, считая ее теперь «самым страшным пороком»<sup>122</sup>. Прощение и «освобождение»<sup>123</sup> Пилата — не просто моральное отпущение вины, а «отмена» казни, о чем говорит Пилату сам казненный, уверяя, что «казни не было» («это тебе померещилось»<sup>124</sup>) и даже поклявшись в этом<sup>125</sup>. Анализ эпизода потребовал бы отвлечения от основной темы; заметим лишь, что совершаемый Иешуа «обман» мотивирован, с одной стороны, его тезисом

<sup>113</sup> Там же, с. 166, 474.

<sup>114</sup> Там же, с. 176.

<sup>115</sup> Там же, с. 182.

<sup>116</sup> Там же, с. 467.

<sup>117</sup> Там же, с. 460.

<sup>118</sup> См.: Е. А. Яблоков, *Художественный мир Михаила Булгакова*, с. 272.

<sup>119</sup> М. А. Булгаков, *Собрание сочинений*. В 8 т. Т. 7, с. 462.

<sup>120</sup> Там же, с. 466. Подробнее: Е. А. Яблоков. *Подвал мастера*, с. 250–253.

<sup>121</sup> М. А. Булгаков, *Собрание сочинений*. В 8 т. Т. 7, с. 467.

<sup>122</sup> Там же, с. 389.

<sup>123</sup> Там же, с. 465.

<sup>124</sup> Там же, с. 481.

<sup>125</sup> Там же, с. 482.

«смерти нет»<sup>126</sup>, с другой — тем, что, вероятно, подразумевается «казнь» самого Пилата, его мучения в продолжении «двенадцати тысяч лун»<sup>127</sup>; поскольку герой искупил вину, казнь «отменена» — роман мастера завершается тем, что Пилат и Иешуа вместе отправляются по «лунной дороге»<sup>128</sup>.

Пародийной вариацией судьбы Пилата выглядит история поэта Рюхина, который после посещения «дома скорби»<sup>129</sup> и агрессивных обвинений Бездомного подвергся «атаке» памяти: «Ему — тридцать два года! В самом деле, что же дальше? — И дальше он будет сочинять по несколько стихотворений в год. — До старости? — Да, до старости»<sup>130</sup>. Но, в отличие от Пилата, Рюхин не перестрадал свою вину, и его некому «отпустить»; поэтому он прибегает к вульгарному наркотику — пьет «рюмку за рюмкой, понимая и признавая, что исправить в его жизни уже ничего нельзя, а можно только забыть»<sup>131</sup>.

Память для Булгакова предстает эквивалентом совести; соответственно, жажда беспамятства обусловлена тяжестью моральных переживаний, муками раскаяния. Одним из символов невыносимой памяти является платок с синей каемочкой, от которого Маргарита избавляет Фриду, жертвуя собой, поскольку тратит на это (не зная, что ей будет дан второй шанс) возможность «потребовать одной вещи»<sup>132</sup>. При этом важно заметить: кроме «скучной женщины»<sup>133</sup> Фриды, мучающейся памятью о содеянном, на балу присутствует множество других гостей — «висельников и убийц»<sup>134</sup>, которые вполне бодры, вообще не вспоминают о прошлом и вовсе не считают себя грешниками. Лишенные рефлексии, охваченные беспамятством-«бессовестностью», эти персонажи существуют в аморально-«райском» мире — который с авторской точки зрения выглядит подлинным «адам».

В этой связи напомним давно отмеченную особенность булгаковских сюжетов (повести *Роковые яйца* (1924) и *Собачье сердце*, пьеса *Адам и Ева* (1931), романы *Белая гвардия* и *Мастер*

<sup>126</sup> Там же, с. 32, 400.

<sup>127</sup> Там же, с. 464.

<sup>128</sup> Там же, с. 465.

<sup>129</sup> Там же, с. 87.

<sup>130</sup> Там же, с. 88.

<sup>131</sup> Там же, с. 89.

<sup>132</sup> Там же, с. 344.

<sup>133</sup> Там же, с. 325.

<sup>134</sup> Там же, с. 343.

и *Маргарита* и др.). При всей катастрофичности изображенных в них событий финальные эпизоды свидетельствуют о «безрезультатности» произошедшего: совершившиеся катаклизмы не приводят к изменению жизни в целом, она продолжает идти прежним путем; катастрофа быстро забывается, и люди не извлекают из случившегося никаких уроков, не пытаются переосмыслить — или хотя бы осмыслить — свою судьбу<sup>135</sup>. Беспамятство (в разных значениях), с точки зрения Булгакова, выступает одним из фундаментальных свойств цивилизации.

Завершая наш обзор и возвращаясь к толкованию слова «беспамятство» у Даля, в качестве заключения напомним, что почти двести лет назад его современник Петр Чаадаев в *Первом Философическом письме* (1829) назвал беспамятство, беспамятность одной из констант отечественного менталитета и российской истории:

Наши воспоминания не идут далее вчерашнего дня; мы как бы чужие для себя самих. Мы так удивительно шествуем во времени, что, по мере движения вперед, пережитое пропадает для нас безвозвратно<sup>136</sup>.

Сегодня эти слова звучат более чем актуально — причем, пожалуй, не только для России. Соответственно растет значение меморативной темы в булгаковском творчестве.

## REFERENCES

- Baratynskij, Evgeny. *Stikhotvoreniya. Poemy*. Nauka, Moskva 1983 [Баратынский, Евгений. *Стихотворения. Поэмы*. Наука, Москва 1983].
- Blazhennyy Avgustin. *Ispoved'*. Transl. M. E. Sergeenko. Nauka, Sankt-Peterburg 2013 [Блаженный Августин. *Исповедь*. Перев. М.Е. Сергеевко. Наука, Санкт-Петербург 2013].
- Bulgakov, Mikhail. *Sobranie sochineniy v pyati tomakh*. Vol. 3: P'esy. Khudozhestvennaya literatura, Moskva 1990 [Булгаков, Михаил. *Собрание сочинений в пяти томах*. Т. 3: Пьесы. Художественная литература, Москва 1990].
- Bulgakov, Mikhail. *Sobranie sochineniy v vos'mi tomakh*, AST: Astrel'; Vostok — Zapad, Moskva 2007–2011 [Булгаков, Михаил. *Собрание сочинений в восьми томах*. АСТ: Астрель; Восток — Запад, Москва 2007–2011].
- Dal', Vladimir. *Tolkovij slovar' zhivogo velikorusskogo yazyka v chetyrekh tomakh*. Vol. 1: A–Z. Sankt-Peterburg, Moskva: Tovarishchestvo M. O. Vol'f,

<sup>135</sup> См.: Е. А. Яблоков, *Художественный мир Михаила Булгакова*, с. 124–126.

<sup>136</sup> П. Я. Чаадаев, *Полное собрание сочинений и избранные письма*. В 2 т. Т. 1, Наука, Москва 1991, с. 326.

## ПЛАТОК С СИНЕЙ КАЕМОЧКОЙ...

- 1903 [Даль, Владимир. *Толковый словарь живого великорусского языка в четырех томах*. Т. 1: А–З. Товарищество М. О. Вольф, Санкт-Петербург, Москва 1903].
- Gofman, Ernst Theodor Amadey. “Krayne bessvyaznyye mysli.” *Sobranie sochinenij v shesti tomah*. Т. 1. Moskva: Khudozhestvennaya literatura, 1991 [Гофман, Эрнст Теодор Амадей. “Крайне бессвязные мысли.” перев. П. Морозов. *Собрание сочинений в шести томах*. Т. 1. Москва: Художественная литература 1991].
- Gogol', Nikolaj. *Polnoye sobraniye sochinenij v 14 tomakh*. Т. 3: Povesti. Izdatel'stvo AN SSSR, Moskva, Leningrad 1938 [Гоголь, Николай. *Полное собрание сочинений в 14 томах*. Т. 3: Повести. Издательство АН СССР, Москва, Ленинград 1938].
- Khimich, Vera. *V mire Mikhaila Bulgakova*, Izdatel'stvo Ural'skogo universiteta, Ekaterinburg 2003 [Химич, Вера. *В мире Михаила Булгакова*, Издательство Уральского университета, Екатеринбург 2003].
- Karamzin, Nikolaj. *Izbrannyye sochineniya v dvukh tomakh*. Vol. 1. Khudozhestvennaya literatura, Moskva, Leningrad 1964 [Карамзин, Николай. *Избранные сочинения в двух томах*. Т. 1. Художественная литература, Москва, Ленинград 1964].
- Lermontov, Mihail. *Sobraniye sochinenij v chetyrekh tomakh*. Vol. 1: Stikhotvoreniya. Vol. 2: Poemy. Izdatel'stvo Pushkinskogo Doma, Sankt-Peterburg 2014 [Лермонтов, Михаил. *Собрание сочинений в четырех томах*. Т. 1: Стихотворения; Т. 2: Поэмы. Издательство Пушкинского Дома, Санкт-Петербург 2014].
- Levkieskaya, Elena. “Pokoynik «zalozhnyy»”. *Slavyanskiye drevnosti: Etnolingvističeskij slovar' v pyati tomakh*. Vol. 4: P (Pereprava cherez vodu) — S (Sito). Mezhdunarodnye otnosheniya, Moskva 2009 [Левкиевская, Елена. “Покойник ‘заложный.’” *Славянские древности: Этнолингвистический словарь в пяти томах*. Т. 4: П (Переправа через воду) — С (Сито). Международные отношения, Москва 2009].
- Mayakovskij, Vladimir. *Polnoye sobraniye sochinenij v trinadcati tomakh*. Vol. 1: 1912–1917. Gosudarstvennoye izdatel'stvo khudozhestvennoy literatury, Moskva 1955 [Маяковский, Владимир. *Полное собрание сочинений в тринадцати томах*. Т. 1: 1912–1917. Государственное издательство художественной литературы, Москва 1955].
- Ozhegov, Sergej i Spvedova, Natal'ya. *Tolkovyy slovar' russkogo yazyka*. ООО «А-Темп», Moskva 2006 [Ожегов, Сергей и Шведова, Наталья. *Толковый словарь русского языка*, ООО «А-Темп», Москва 2006].
- Platon. “Menon.” *Sobranie sochinenij v chetyrekh tomah*. Transl. S.A. Oshero. Vol. 1. Mysl', Moskva 1990 [Платон. “Менон.” *Собрание сочинений в четырех томах*. Перев. С.А. Ошерова. Т. 1. Мысль, Москва 1990].
- Pushkin, Aleksandr. *Polnoye sobraniye sochinenij v 17 tomah*. Vol. 8. no. 1. Voskresen'e, Moskva 1995 [Пушкин, Александр. *Полное собрание сочинений в 17 томах*. Т. 8. Кн. 1. Воскресенье, Москва 1995].
- Titov, Vladimir. *Uyedinennyy domik na Vasil'evskom*, Universal'naya biblioteka, Moskva 1916 [Титов, Владимир. *Уединенный домик на Васильевском*, Универсальная библиотека, Москва 1916].
- Ushakov, Dmitrij (ed.). *Tolkovyy slovar' russkogo yazyka v chetyrekh tomakh*. Vol. 1: A — Kyuriny. Gosudarstvennoye izdatel'stvo inostrannykh i nacional'nykh

- slovarей, Moskva 1935 [Ушаков, Дмитрий (ред.). *Толковый словарь русского языка в четырех томах*. Т. 1: А — Кюрины. Государственное издательство иностранных и национальных словарей, Москва 1935].
- Tolstoy, Lev. *Polnoye sobraniye sochineniy v 90 tomah*. Vol. 12: Voyna i mir. Vol. 4. Gosudarstvennoe izdatel'stvo "Khudozhestvennaya literatura", Moskva 1940 [Толстой, Лев. *Полное собрание сочинений в 90 томах*. Т. 12: Война и мир. Том 4. Государственное издательство «Художественная литература», Москва 1940].
- Yablokov, Evgeniy. *Khor solistov. Problemy i geroi russkoy literatury pervoy poloviny XX veka*. Dmitriy Bulanin, Sankt-Peterburg 2014 [Яблоков, Евгений. *Хор солистов: Проблемы и герои русской литературы первой половины XX века*. Дмитрий Буланин, Санкт-Петербург 2014].
- Yablokov, Evgeniy. *Khudozhestvennyj mir Mikhaila Bulgakova*. Yazyki slavyanskoj kul'tury, Moskva 2001 [Яблоков, Евгений. *Художественный мир Михаила Булгакова*. Языки славянской культуры, Москва 2001].
- Yablokov, Evgeniy. *Iscelyayushchij mif. Kody tradicionnoy kul'tury vo «vrachebnyh» rasskazakh M. A. Bulgakova*. Institut slavyanovedeniya RAN, Moskva 2019 [Яблоков, Евгений. *Исцеляющий миф. Коды традиционной культуры во «врачебных» рассказах М.А. Булгакова*. Институт славяноведения РАН, Москва 2019].
- Yablokov, Evgeniy. *Podval мастера. M. A. Bulgakov: poetika i kul'turnyy kontekst*. Polimedia, Moskva 2018 [Яблоков, Евгений. *Подвал мастера. М.А. Булгаков: поэтика и культурный контекст*. Полимедиа, Москва 2018].
- Zagoskin, Mikhail. *Roslavlev, ili Russkiye v 1812 godu*. Pravda, Moskva 1986 [Загоскин, Михаил. *Рославлев, или Русские в 1812 году*. Правда, Москва 1986].