

Литературные источники периода XIX – начала XX вв. как импликатуры в романе Михаила Булгакова “Мастер и Маргарита” (на примере архивных и других материалов Кантональной и Университетской библиотеки Лозанны) Olga Smolnytska²⁹, Faculty of Arts, SLAS – Section of Slavic and South Asian Languages and Civilizations, University of Lausanne, Switzerland

Резюме: Статья предлагает проследить возможный диалог знаменитого романа Михаила Булгакова “Мастер и Маргарита” с современными автору произведениями. Исследуется образ Маргариты в этимологическом, историческом, компаративном аспектах. Найдены параллели с образом заглавной героини-ведьмы в стихотворении Мирры Лохвицкой “Мюргит”. Во внимание принимается научная фантастика, особенно произведения Александра Беляева, посвященные экспериментам. Исследуются возможные причины именно такого конца героя, в том числе фольклорно-мифологическая и библейская основа, и взяты также источники Фонда RU Кантональной и Университетской библиотеки Лозанны (архивные материалы). Применяются компаративный, текстологический, символический анализ.

Ключевые слова: роман, интертекстуальность, символ, образ, ирония, ономастикон, мифология, фантастика.

1. Введение

Творчество Михаила Булгакова (1891–1940), как и его вершинный роман “Мастер и Маргарита” (не завершенный, 1920-е гг. – до 1940 г. включительно) невероятно популярно в различных русских и зарубежных исследованиях – от литературоведческих до лингвистических, философских и т.д. Это и классические труды (И. Галинская, М. Чудакова, Е. Яблоков и др.), и новейшие. В частности, из современных научных достижений интересны труды: своего рода “путеводитель” по роману (Curtis 2019), подтекст волшебной сказки в этом произведении (S. Pavan Pagnini), сравнительный анализ демонологии и т.д. в русской литературе (Mossière 2008), о Понтии Пилате (Schiavone 2016), разноплановые книги и прочие труды (А. Ранчин, Соколов 1997, 2006) и многие другие исследования. В частности, изучаются библейские мотивы, демонология, символика, прототипы героев “Мастера и Маргариты” и т. д., но до сих пор ввиду крайней насыщенности и эволюционирования главного произведения писателя присутствуют вопросы, остающиеся открытыми.

Цель статьи – проанализировать гипотетические источники отдельных образов и мотивов булгаковского романа “Мастер и Маргарита”, используя уникальный и ранее не разработанный материал рукописей и печатных текстов Кантональной и университетской библиотеки Лозанны, сосредоточившись на периоде XIX – начала XX вв.

²⁹ ORCID: 0000-0001-9864-1727, e-mail: Olga.Smolnytska@unil.ch

Задачи: 1) рассмотреть в компаративном ключе – сравнение преимущественно с произведениями популярных при жизни М. Булгакова авторов; 2) исследовать ономастикон и литературную “генеалогию” булгаковской Маргариты в связи с героями Мирры Лохвицкой, Веры Крыжановской и др.; 3) исследовать возможные прототипы Михаила Берлиоза, Ивана Бездомного и других персонажей; 4) проследить возможные параллели в эпизоде гибели Берлиоза и фольклорных источниках; 5) найти общие черты в романе и развивавшейся в период 1920-30-х гг. научной фантастикой; 6) обратиться к ранее не исследованным и недавно открытym автором статьи источникам фондов и архивов Кантональной и университетской библиотеки Лозанны, предложив изучение на стыке – славистики и швейцарских студий. Как дополнительный материал берутся черновые редакции булгаковского романа. Обработаны источники на русском, английском, немецком и французском языках. В статье имя “мастер” пишется то со строчной, то с заглавной буквы в зависимости от редакции булгаковского романа. Жанры рассмотренных текстов: классическая поэзия, сказка, оккультные романы, романы на социальные сюжеты, детская литература, научно-фантастические романы, повести и рассказы. Тематика широка – от религиозной до злободневной и приключенческой.

2. Образ Маргариты

Об этимологии имени заглавной героини (как и о выборе писателем именно такого варианта) уже много писали (Соколов 1997; Соколов 2006, и др.). Коровьев объясняет ей принцип выбора королевы бала у Воланда:

“...хозяйка бала должна непременно носить имя Маргариты, во-первых, а во-вторых, она должна быть местной уроженкой. А мы, как изволите видеть, путешествуем и в данное время находимся в Москве. Сто двадцать одну Маргариту обнаружили мы в Москве, и, верите ли... ни одна не подходит” (Булгаков 2016, 293).

В чем дело? В том ли, что эти Маргариты – не коренные жительницы? Или в другом? Современные исследователи считают, что эти слова Фагота – бесовская лесть с целью завлечения души несчастной от горя женщины, потерявшей любимого (Степанов 2011, 238) – если принять именно религиозную подоплеку романа. Но обратимся и к этимологии, а также к историческому контексту.

2.1.Ономастикон

Общеизвестно, что имя “Маргарита” и ее многочисленные варианты (как “Марго” – Margot, и др.) означает “жемчужина” (Foville 1993, 445–446), (Raguin 1995, 43, 168), (Rapoport 2003, 124-125), и что это может быть и религиозный (христианский) символ. Также в первую очередь как прототип выделяют Маргариту-Гретхен в гетевском “Фаусте” (Булгаков 1990, 655), (Соколов 1997, 2006), а в самом романе – явные намеки на Маргариту Наваррскую (Булгаков 2016, 285, 293-294) (до брака – Валуа, прототип “Королевы Марго” Александра Дюма-отца). На эту тему много написано (Соколов 1997, 2006), (Булгаков 1990, 655). В частности, как гетевская героиня, булгаковская вступает в плотскую связь с талантливым возлюбленным-творцом, которым восхищается (правда, сама Маргарита в романе, в отличие от Гретхен, не является невинной незамужней девушкой; к тому же, явно более опытна, образована и развита, чем юная мещанка в поэме). Обе обманывают (как известно, отец лжи – дьявол): Гретхен – мать и отсутствующего дома



(находящегося на войне) брата Валентина, Маргарита – мужа и домработницу. Обе героини это сознают и мучаются. Т.е. они становятся грешницами. Надо сказать, что близких людей у них мало: у Гретхен – мать и брат, а у Маргариты вообще никого нет, из доверенных лиц – только Наташа (но и ей хозяйка не рассказывает ничего о своей внесямейной личной жизни, хотя домработница и так догадывается). В обоих текстах выступает женская сводня: в гетевском шедевре – Марта (с которой в словоре ухаживающий за ней Мефистофель (Goethe, 92–100)), у М. Булгакова невольно таковой становится Наташа, осведомленная (вопреки мыслям героев) о связи ее хозяйки: “Я ведь все знала, куда вы ходите” (Булгаков 2016, 348). (Демонический подтекст: Марта встречается с Мефистофелем и покоряется ему, а Наташа становится ведьмой по собственному желанию). С помощью Мефистофеля Гретхен получает ларчик с драгоценностями (Goethe, 91-92), и в душу девушки (ранее не знавшей украшений) входят тщеславие и соблазн. Булгаковская героиня материально, конечно, устроена несравненно лучше (о чем писал автор). Символическое значение имеет то, что она перед балом принимает от Азазелло золотую коробочку с кремом – летучей мазью. В то же время умная и развитая женщина делает это, отмечая ценность:

“Эта вещь из чистого золота, видно по тяжести. Ну что же, я прекрасно понимаю, что меня подкупают и тянут в какую-то темную историю...” (Булгаков 2016, 263).

Интересно, что, в отличие от фольклорных историй о дьявольских дарах, ни золотая коробочка, ни золотая подкова в романе не превращаются в кал или другое, а остаются “собой”; контрастом является превращение после сеанса червонцев в резаную бумагу и прочее; хотя здесь деньги – купюры, а не металл, но название “червонец” означает золото. С обеими героинями герои (Фауст и Мастер) знакомятся на улице, влюбляясь с первого взгляда (Goethe, 85-86). Вообще можно провести и другие параллели. Но текстологический анализ позволяет установить еще более тесную, зато и подспудную связь между источниками булгаковского шедевра.

2.2. Маргарита-Мюргит: диалог с творчеством Мирры Лохвицкой

Например, это творчество русской поэтессы и драматурга Мирры Лохвицкой (автоним Мария Лохвицкая-Жибер, Gibert, 1869–1905). Помимо любовной лирики, у этого автора также присутствуют две главные линии – христианского мистицизма (в том числе и образы католических святых) и демонологии (на примере источников Средневековья и Возрождения, причем часто опора – тексты на французском). Интересно, что обе эти линии можно выделить в булгаковском романе.

Одно из знаменитых при жизни поэтессы произведений – это большое стихотворение “Мюргит”, которое вполне могло быть известно М. Булгакову (вообще упомянутая писательница была популярной, а ее сестра, Варвара Лохвицкая-Попова, писала пьесы как “Мюргит”, т.е. под псевдонимом (Лохвицкая 2018b, 473)). Т. Александрова отмечала:

“...разве не очевидна параллель между летающими колдуньями Лохвицкой, одну из которых зовут Мюргит, и булгаковской Маргаритой?” (Александрова 2018a, 59), “Не исключено влияние образа Мюргит на булгаковскую Маргариту” (Александрова 2018b, 473).

Этих же взглядов придерживается автор статьи после компаративного анализа произведений. Обратимся к стихотворению “Мюргит”.

Сюжет поэтического текста, построенный на французском материале, несложен: деревенский парень Жако рано утром видит в траве поля (которое косит) свою знакомую девушку – “красавицу Мюргит” (Лохвицкая 2018b, 261). Имя Жако – стандартное, уменьшительное от Жак,

это “в средневековой французской литературе почти нарицательное наименование крестьянина...” (Александрова 2018b, 473), можно вспомнить средневековое выражение “Жак-простак” и название Жакерии. Портрет заглавной героини описан так:

“Два крупных локона, черней вороньего крыла, / Как рожки вьются надо лбом; как мрамор, грудь бела; / Темней фиалки лепестков лиловые глаза; / Сама рыдает, – а с ресниц не скатится слеза. / Уста – румяные, как кровь; в лице – кровинки нет” (Лохвицкая 2018b, 261).

Здесь важны *колоративы*. Внешне эта героиня похожа на булгаковскую Маргариту – хотя есть черты и Белоснежки из сказки братьев Гримм – белой кожей и черными кудрями – не только красотой (хотя Мюргит – еще молодая девушка, а будущая ведьма в романе – замужняя тридцатилетняя женщина, которую крем омолаживает до двадцатилетнего возраста). Общее – черные кудрявые волосы и чистая белая кожа у Маргариты:

“Кожа щек налилась ровным розовым цветом, лоб стал бел и чист, а парикмахерская завивка волос развилась. / На тридцатилетнюю Маргариту из зеркала глядела от природы кудрявая черноволосая женщина лет двадцати, безудержно хохочущая, скалящая зубы” (Булгаков 2016, 265), “стала его целовать в губы, в нос, в щеки. Вихры неприглаженных черных волос прыгали на мастере” (Булгаков 2016, 436).

Но общее здесь и *цвет глаз* (точнее, принцип изображения, *выбора колоратива*) – оригинальный в сочетании с черными волосами. Это *зеленый* (как у настоящей ведьмы, а Воланда левый глаз – зеленый) – у возлюбленной Мастера в романе (интересно, что у молодого поэта Ивана Бездомного в романе также подчеркиваются зеленые глаза: “бойкие зеленые глаза” (Булгаков 2016, 13), в finale профессор Понырев – “Рыжеватый, зеленоглазый” (Булгаков 2016, 471), а в черновой версии у поэта – “буйные зеленые глаза” (Булгаков, 2006, 261)), и *лиловый* – у ведьмы в стихотворении. Оттенок этих глаз (ведь лиловый является смесью синего и фиолетового) может быть и фиалковым, т.е. очень редким (и далее снова сказано, что у Мюргит – “Лиловый взор” (Лохвицкая 2018b, 261)). В драме *“In nomine Domini (Во имя Бога)”,* посвященной ведовским процессам во Франции (причем Эросу и Танатосу) описывается внешность одержимой бесами юной монахини Мадлен. Отец Михаэлис в ответ на упреки монахини Луизы в том, что красота ее соперницы (темноглазой и темнобровой, но златокудрой, а не брюнетки (Лохвицкая 2018c, 104)) демонична и представляет собой соблазн, как более взвешенный и образованный рассказывает о необычной красоте колдуний: “Особенно царицы их. Одни / С лиловыми очами – чернокудры” (Лохвицкая 2018c, 107).

Фраза о внешне прекрасных царицах колдуний вызывает ассоциации с “Мастером и Маргаритой”: известно, что булгаковскую Маргариту избирают королевой бала. И дальше экзорцист говорит: “Есть и меж святыми / Прекрасных много. Назовем хотя б / Святую Магдалину...” (Лохвицкая 2018c, 107).

Итак, портрет героини у Мирры Лохвицкой в стихотворении и драме и в булгаковском романе красив, но демоничен. Обе героини – Эрос, но и связанный с Танатосом. Итак, то, что Воланду подошла именно конкретная Маргарита, может быть связано и с портретом ведьмы Мюргит. Ведь булгаковская героиня также охотно становится ведьмой и служит сатане.

Также Мастер (когда Воланд возвращает его Маргарите) замечает возлюбленной: “А ты действительно стала похожей на ведьму” (Булгаков 2016, 436). Еще детали: Маргарита (как все ведьмы) раздевается перед тем, как натереться кремом Азазелло (т.е. летучей мазью), и летит на бал Воланда уже голой. Так же, очевидно, поступила и Мюргит. Обе оказались без одежды, причем после шабаша; как пародия – раздетая публика после сеанса Воланда в варьете). Здесь можно провести параллель и с романом очень популярной при жизни Веры Крыжановской-Рочестер “В царстве тьмы”, где главная героиня Мэри, в частности, попадает на шабаш, где ее



также раздевают и моют в крови – точно как булгаковскую Маргариту. Ощущения этой героини после бала напоминают ощущения именно после того, как заканчивается действие летучей мази: женщина “...только теперь ощутила, как изломано ее тело и как хочет она спать” (Булгаков 2016, 398).

Но рассмотрим дальше сюжет стихотворения Мирры Лохвицкой: Мюргит под угрозами признается в том, что летала этой ночью на шабаш:

““Тебе откроюсь я, Жако”, – заплакала она: / “Меня по воздуху носил на шабаш Сатана. / Там в пляске время провели, – потом запел петух. / Меня домой через поля понес лукавый дух. / Вдруг, снизу колокол завыл, – метнулся Сатана...”” (Лохвицкая 2018b, 262).

Т.е. ведьма не рассчитала время, ее тайна раскрыта. Конец первой части: героиня просит не погубить ее. Но вторая часть – описание подготовки к аутодафе героини. Мюргит по доносу Жако уже ведут на костер. И здесь важный момент: называется ее полное имя – *Маргарита*: “За Маргариту молит клир и певчих хор поет” (Лохвицкая 2018b, 262).

Вернемся к анализу произведения поэтессы Серебряного века. Концовка стихотворения – неожиданна. Когда доносчик Жако, испытывая любовь и жалость к Мюргит, в последний момент бросается к ней и кричит, что хочет ее спасти в обмен на поцелуй, то героиня реагирует так (и эта концовка неожиданна):

“Блеснула жемчугом зубов красавица Мюргит, / Зарделся маком бледный цвет нетронутых ланит, – / В усмешке гордой, зло скривясь, раздвинулись уста, – / И стала страшною ее земная красота. / “Я душу дьяволу предам и вечному огню, / Но мира жалкого рабом себя не оскверню. / И никогда, и никогда, покуда свет стоит, / Не целовать тебе вовек красавицу Мюргит!”” (Лохвицкая 2018b, 263).

Это описание не только ведьминского портрета, но и гордости вообще. Именно гордости, а не гордыни, т.е. в героине показано чувство собственного достоинства. И Мюргит, и булгаковская Маргарита, несмотря на демонический выбор (они стали ведьмами и расплачиваются за это), привлекают к себе внимание харизматичностью, страстью и принципиальностью натуры (также, хотя они и восхищаются сатаной – а героиня романа – и его свитой, – образы женщин все равно сложны и интересны). Жако слишком жалок и ограничен для героини стихотворения (явно жаждущей романтики и власти), но дело еще и в том, что Мюргит видит его подлость. Ей не нужно спасение таким путем. “Анамнез” отношений персонажей до встречи ранним утром не показан, но, очевидно, они не были любовными, а герои Мирры Лохвицкой просто друг друга знали – возможно, жили в одной деревне. Булгаковская героиня не любит мужа (и до знакомства с мастером даже хотела отравиться (Булгаков 2016, 174)), принципиально потом не хочет с ним жить (несмотря на все блага, причем сама отлично понимает, что с мастером не будет вести прежнюю роскошную жизнь), а Мюргит в finale испытывает отвращение к Жако (которого в первой части умоляла сначала о помощи, а потом о молчании, но он предал девушку). Понятно, что заглавную героиню стихотворения Мирры Лохвицкой сожгут – а булгаковская Маргарита покидает мужа, оставив записку, что “стала ведьмой” (Булгаков 2016, 266); дальше роман, как известно, заканчивается пожаром (а герои улетают). Хотя формально героиня романа вроде бы не казнена и не сгорает (в отличие от Мюргит), но огонь ей сопутствует, уничтожая все прошлое, и персонажи переходят в другое пространство или измерение. Но, конечно, эти образы и весьма различны. Мюргит явно выше земной любви и жертвует своей жизнью (как и душой), чтобы не унизиться любым контактом с Жако. Она и не жертвует собой ради земного мужчины. (Причин и мотивов, почему эта девушка стала ведьмой, не показано, а в “Мастере и Маргарите” сказано прямо, почему заглавная героиня стала служить Воланду). Маргарита же губит свою душу ради Мастера и навсегда остается с возлюбленным. (Вообще о ней можно сказать, как и о гетевской



Гретхен, что она прощена – именно за искреннее, самоотверженное чувство). Конечно, в случае стихотворения взаимного чувства нет, тогда как у булгаковских героев оно есть. Определенные параллели со словами Мюргит (обращёнными к Жако) в первой части стихотворения есть в упреках Маргариты обретенному Мастеру:

“Я из-за тебя всю ночь вчера тряслась нагая, я потеряла свою природу и заменила ее новой, несколько месяцев я сидела в темной каморке и думала только про одно – про грозу над Ершалаймом, я выплакала все глаза, а теперь, когда обрушилось счастье, ты меня гонишь? Ну что ж, я уйду, я уйду, но знай, что ты жестокий человек! Они опустошили тебе душу!” (Булгаков 2016, 437).

Вернемся к булгаковскому тексту. Разгром квартиры Латунского, учиняемый невидимой ведьмой-Маргаритой, заслуживает также анализа в плане аллюзий. Вспоминаются слова профессора Преображенского в повести “Собачье сердце” о разрухе: “Что такое эта ваша разруха? Старуха с клюкой? Ведьма, которая выбила все стекла, потушила все лампы?” (Булгаков, 1989, 144). (Анализ предыдущих литературных произведений других авторов на тему разрухи: (Соколов 1997, 438) – т.е. М. Булгаков написал своеобразный *ответ*). Маргарита, став *ведьмой* в прямом смысле (т.е. эту лексему не следует рассматривать в переносном смысле, как ругательство), действует именно как в процитированном отрывке – в частности, бьет и стекла. Итак, Маргарита здесь действует как *стихийный дух* (подобно Воланду и его свите) – не зря эта героиня *невидима*. Ее действия – возмездие. Факт, что саму эту “разруху” (совершающего ее и причину) никто не видит, а видят только *последствия* ее действий.

3. Компаративный анализ образов редактора Берлиоза и поэта Бездомного: происхождение героев

Перейдем к образам Михаила Александровича Берлиоза и Ивана Николаевича Бездомного (Понырева). Оба – собирательные образы и имеют минимум несколько прототипов, причем на протяжении десятилетий (не забываем, сколько лет автор писал роман). В произведении прямо не указано образование (как и место рождения, этапы жизни, взросления и т.п.) у героев, но понятно, что редактор, видимо, закончил университет, а молодой поэт – малограмотный и в лучшем случае имеет несколько классов школы (если не ликбеза). Оба, наверное, не являются коренными москвичами. У Берлиоза – киевская родня (дядя и тетя). Автор не утверждает прямо, но можно предположить, что редактор – бывший киевлянин. (Сколько лет тот находится в Москве, в тексте не сказано). А Бездомный похож на провинциала и даже деревенского жителя, относительно недавно живущего в столице. Тогдашняя аудитория улавливала прототипы знакомых им людей и могла домыслить биографии – то, что в романе спрятано между строк и сегодня требует расшифровки.

Портрет Ивана Бездомного более индивидуализирован (см. выше), чем у Михаила Берлиоза. Например, последний внешне описан более схематично, не уникально – разве что сделан акцент на очках (далее цитируется один из вариантов, поскольку даже в окончательной редакции есть разнотечения):

“...приблизительно сорокалетний, одетый в летнюю серенькую пару, – был маленького роста, темноволос, упитан, лыс, свою приличную шляпу пирожком нес в руке, а аккуратно выбритое лицо его украшали сверхъестественных размеров очки в черной роговой оправе” (Булгаков 2016, 11).

В черновых версиях он – согласно тогдашней моде – в пенсне (Булгаков 2006, 77), дальше этот предмет меняется на очки. С другой стороны, для современников писателя этот образ был узнаваем.



Также улавливается, что Берлиоз (и мастер) – поколение, родившееся и начавшее формироваться еще при царе. Соответственно, у этих персонажей должен быть более высокий уровень культуры и образования, чем у Бездомного (и они, соответственно, воспитаны верующими и воцерковленными, их отношение к религии, возникшее позднее, – другой вопрос; мы видим, что мастер не атеист, в отличие от редактора). В начальной версии, “Консультант с копытом”, Берлиоз – “лет тридцати” (Булгаков 2006, 77). Но дальше, по мере написания романа, автор делал этого героя старше (в том числе возрастает разница в возрасте между им и Бездомным). Т.е. М. Булгакову было принципиально важно показать, что персонаж родился и сформировался до революции. Обратимся к текстам. В “Великом канцлере” редактор – “лет тридцати пяти” (Булгаков 2006, 81), так же – и в “Золотом Копье” (Булгаков 2006, 259), и в “Князь тымы” – “тридцатипятилетний приблизительно” (Булгаков 2006, 285), в “Мастере и Маргарите” (черновой рукописи) – то же самое: “приблизительно тридцатипятилетний” (Булгаков 2006, 367). В окончательной редакции романа он – “приблизительно сорокалетний” (Булгаков 2006, 647). Дядя (Поплавский) жалеет “племянника жены, погибшего в расцвете лет” (Булгаков 2016, 229). Эта формулировка напоминает пародию, учитывая виды Максимилиана Андреевича на освободившуюся квартиру. Мастеру, как известно, приблизительно тридцать восемь лет (Булгаков 2006, 739), (Булгаков 2006, 458). Итак, Берлиоз и мастер – примерно ровесники. Маргарите – тридцать лет (и это подчеркивается в разных редакциях), так что она еще может помнить дореволюционные времена. Ивану Бездомному в окончательной редакции – двадцать три года (Булгаков 2006, 692), до этого он – старше, двадцатипятилетний (Булгаков 2006, 71). Возраст остальных персонажей, не важных в данном случае для анализа, здесь не рассматривается.

Интересные аллюзии возникают при рассмотрении образа Ивана Бездомного. О нем уже были исследования, но хотелось бы проанализировать детальнее *литературный* (а не исторический) пласт. Исторически булгаковский поэт, как известно, собирательный образ разных пролетарских и крестьянских поэтов, “от станка” и “от сохи”. Его прототипов множество – и в то же время сложно назвать какой-то один. (Благодаря псевдониму, например, вспоминается знаменитый мистификатор и вообще сложная, но талантливейшая личность, журналист Иван Народный, о котором есть исследования и лекции слависта Принстонского университета Ильи Виницкого – чью увлекательную лекцию на этот сюжет в 2024 г. слушали сотрудники и посетители Лозаннского университета, в том числе автор данной статьи). Можно вспомнить рассказ или даже фельетон Михаила Зощенко “Крестьянский самородок” (1925) (Зощенко 2002, 293-295), где главный герой – крестьянин по происхождению, – Иван Филиппович Овчинников, не имеющий таланта, упорно писал стихи, чтобы хоть что-то заработать (Зощенко 2002, 295):

“Второй год без работы пухну. Хотя бы какую работишку найти... Какая поэзия... Жрать надо... Поэзия!.. Не только поэзия, я, уважаемый товарищ, черт знает на что могу пойти... Поэзия...” (Зощенко 2002, 295).

(Не забываем, что и сам М. Булгаков писал фельетоны – Булгаков 1989). Получив же более подходящую ему работу, герой зощенковского произведения, подобно Ивану Бездомному, “Стишки... писать бросил” (Зощенко 2002, 295) и стал зарабатывать иначе. Но зато после него к рассказчику ходит другой “поэт от станка” (Зощенко 2002, 295), и новый персонаж

“откровенно говорит: “Хочу, знаете, к своему скромному канцелярскому заработку немножко подработать на этой самой поэзии”” (Зощенко 2002, 295).



Также булгаковский Иван клянется мастеру больше не писать поэзию – и держит слово. Об этом свидетельствует знаменитый диалог:

“Хороши ваши стихи, скажите сами? / – Чудовищны! – вдруг смело и откровенно произнес Иван. / – Не пишите больше!” (Булгаков 2016, 159, 162)),

и далее:

“– Нет, – тихо ответил Иван, – я больше стихов писать не буду.... – Нет, – отозвался Иван... – это у меня никогда не пройдет. Стихи, которые я писал, – плохие стихи, и я теперь это понял” (Булгаков 2016, 404), “Я ведь слово свое сдержан, стихов больше писать не буду” (Булгаков 2016, 448).

Это почти дословно перекликается с зощенковскими словами об Овчинникове.

3.1. Михаил Берлиоз – Иван Бездомный и их литературные предшественники: религиозный пласт (на примере источников BCUL)

Интересно также сравнение контекста чтения интеллектуалов конца XIX – начала XX в. В частности, это научные источники или популяризаторские книги, в том числе об Иисусе Христе. Знаменитое булгаковское описание круга чтения Михаила Берлиоза (на основе которого редактор внушает молодому поэту, что Иисуса никогда не было даже как человека) – причем это не без авторской иронии:

“Надо заметить, что редактор был человеком начитанным и очень умело указывал в своей речи на древних историков, например, на знаменитого Филона Александрийского, на блестяще образованного Иосифа Флавия, никогда ни словом не упоминавших о существовании Иисуса. Обнаруживая солидную эрудицию, Михаил Александрович сообщил поэту, между прочим, и о том, что то место в 15-й книге, в главе 44-й знаменитых Тацитовых “Анналов”, где говорится о казни Иисуса, – есть не что иное, как позднейшая поддельная вставка” (Булгаков 2016, 13).

В черновых версиях – более подробно. Например, в рукописи “Золотое Копье”:

“Надо заметить, что редактор был образован и в речи его запросто появлялись имена не только Штрауса и Ренана, но и историков Филона, Иосифа Флавия и Тацита” (Булгаков 2006, 261).

Имена Ренана и Штрауса встречаются и в позднейшей версии – “Князь тьмы” (Булгаков 2006, 286).

Если брать предыдущие книги, на которые мог опираться М. Булгаков, то можно предположить следующее. Это, например, роман конца XIX в. революционера Сергея Степняка-Кравчинского (украинца по происхождению) “Штундист Павел Руденко”, написанный на украинском материале, герои произведения – украинцы. Сравнить тем более интересно, что в обоих книгах присутствует общий религиозный контекст (модные тогда издания), да и оба автора были связаны с Украиной – как известно, М. Булгаков родился и долгое время жил в Киеве, не раз описанном им то прямо, то косвенно.

Упомянутое раритетное издание интересно, так как находится в архиве (Фонд RU) BCUL (и в библиографии данной статьи помечено указанием упомянутого фонда). Сегодня этот архив (с 1955 г., не открывавшийся долгое время (Boyarsky 2024)) и открытый буквально недавно, в 2023 г., вновь закрыт (научные выступления и публикации Smolnytska 2024 и других исследователей, как Boyarsky 2024, Cantinotti 2024). Описание текста романа: он печатный и включен в конволют, содержащий другие произведения С. Степняка-Кравчинского. На корешке обозначен французский перевод названия романа и другие данные: “S. Stepniak. Le sectaire Roudenko” (Фонд RU/ Степняк-Кравчинский 1906). Экземпляр имеет библиотечный штамп на французском языке, принадлежащий Лозаннской библиотеке. Издание не в идеальном состоянии – например, есть порванные страницы, обозначения чернилами, шариковой ручкой и правки простым



карандашом (даже рисунки последним), другие повреждения, а также дефект переплета, поскольку нарушена последовательность пагинации, и по ошибке переплетены страницы из разных произведений (повесть “Домик на Волге” идет со с. 1-32, а с. 33 – снова анализируемый роман автора – диалог Павла с его матерью Ульяной (Фонд RU/ Степняк-Кравчинский 1906, 33)). В предисловии, в частности, сказано и об английской писательнице мисс Стреттон, фигурировавшую вначале и как соавтор (Фонд RU/ Степняк-Кравчинский 1906, 3-4). Первая публикация книги была на русском языке, а дальше: “Английская версия романа появилась в 1895 г. По желанию Кравчинского, его имя не было упомянуто” (Фонд RU/ Степняк-Кравчинский 1906, 3). Интересно, что в тексте есть подчеркивания простым карандашом мест, касающихся внутреннего мира главного героя Павла, его взаимной любви к односельчанке, украинской девушке Гале, а также веры в Бога. Каков психологический портрет тогдашнего безымянного читателя? Он был христианином? Возможно, также и украинцем. Видно, что текст не вычитан редактором и корректором, поскольку здесь присутствуют не только опечатки, но и разнотечения по тексту – возможно, невнимательность набора. Иными словами, книгу могли произвести “по горячим следам” и в первозданном виде передать в указанную библиотеку.

Если касаться отдельных сюжетных линий, то здесь можно выделить линию общения революционера “барчука Валериана Петровича” (интересно, что в цитируемом издании он – “Валериан Николаевич” (Фонд RU/ Степняк-Кравчинский 1906, 127-128), а перед этим – “Петрович” (Фонд RU/ Степняк-Кравчинский 1906, 33) – атеиста, но и доброго человека, помогающего людям, – с заглавным персонажем.

Сам диалог Валериана и Павла несколько напоминает беседу Берлиоза с Бездомным в первой главе (точнее, даже не беседу, а одностороннее общение, так как редактор забрасывает слушателя фактами – “читал поэту нечто вроде лекции” (Булгаков 2016, 13), – а тот не возражает). И Валериан, и Берлиоз – атеисты. Интересно, что и Бездомный – видимо, по происхождению из крестьян (это показано, в частности, его действиями с иконкой и свечой), и Павел – крестьянин. Оба – примерно одного возраста. Булгаковский бесприютный и материально бедный герой – очевидно, сирота. Хотя в окончательной версии романа автор не акцентирует внимания на прошлом своего персонажа, в предыдущих содержатся намеки на несчастья и неустройство в быту – например, эпизод с ванной в клинике Стравинского (“Фантастический роман”): “Теплая вода понравилась поэту, который вообще в прежней своей жизни не мылся почти никогда” (Булгаков 2006, 209). Здесь он уже именуется Иваном Бездомным, но неспроста в другой предыдущей рукописи поэт – Беспризорный (Булгаков 2006, 78).

Вернемся к тексту С. Степняка-Кравчинского и сравнительному анализу персонажей-полемистов (симпатичных автору, тогда как М. Булгаков, как известно, неспроста обрекает Берлиоза на мучительную гибель под трамваем). Оба героя, и Валериан, и Павел, – молоды, примерно одного возраста (тогда как редактор явно старше поэта). Это представители своей эпохи. Вначале между ними в беседе – доверие, основанное на взаимном уважении и даже обоснованном восхищении. Но далее Валериан хочет доказать своему менее образованному собеседнику (зато начитанному в Библии, в том числе в Евангелии и носящем его с собой) антиисторичность, нереальность – по его мнению – утверждаемых там фактов (начало диалога:

“– А больше было так, что сначала исполнилось, а потом напрочествовано, – сказал Валериан с улыбкой.
/ – Как же это может быть? – удивился Павел. – Ведь апостолы... / – А почем вы знаете, что апостолы писали то, что им приписано?” (Фонд RU/ Степняк-Кравчинский 1906, 131)).



Споряющий с заглавным героем атеист действует тем, что текстологически ссылается на цитаты из Евангелия и опровергает их другими местами из Библии. Автор объясняет:

“Валериан читал когда-то Штрауса и помнил некоторые из убийственных сопоставлений, которыми немецкий экзегетик колеблет историческую подлинность евангельского повествования. В свое время, читая книгу, Валериан проверял цитаты и теперь знал, где искать нужные места” (Фонд RU/ Степняк-Кравчинский 1906, 131).

Далее на аргументы – реакция собеседника:

“– Виши ты! – воскликнул Павел, пораженный сопоставлением, как каким-то удивительно неожиданным иловким фокусом” (Фонд RU/ Степняк-Кравчинский 1906, 132).

Т.е., как и булгаковский Берлиоз, Валериан на самом деле не слишком владеет первоисточниками и вырывает нужные цитаты из контекста, а пример фокуса в “Мастере и Маргарите”, как видно из текста, будет возникать еще неоднократно. Далее в романе – другое решение, чем в булгаковском шедевре. Несмотря на настойчивую антирелигиозную агитацию первого персонажа, второй – менее образованный (пусть и грамотный), но принципиальный крестьянин остается на прежних позициях и возмущается такими доказательствами (хотя после разговора переживает душевный кризис (Фонд RU/ Степняк-Кравчинский 1906, 138)) и не отрекается от веры в Бога. (На этом и построена вся книга). “Барчуку”-атеисту же важна не религиозная принадлежность или деноминация Павла, а сам *принцип веры в Бога*. Также и Берлиоз хочет убедить Ивана Бездомного (пусть и считающего себя атеистом), что Иисуса Христа вообще не было. Вначале, как известно, поэт верит редактору как наставнику, но потом убеждается в обратном. Вообще хорошо показано, как в клинике Стравинского у Бездомного оживляется присущее ему чутье (как у Шарика из “Собачьего сердца” до операции), и он быстро разбирается в сущности окружающих его.

Принцип аргументации в обоих произведениях и упоминание источников: дело не во влиянии текста, а в общей базе, так как и Штрауса, и Ренана тогдашняя интеллигенция читала (Winock 2023, 24-25). Это был тогдашний модный набор литературы. Опять же, научный подход к евангельским текстам был в то время настоящим откровением. Другое дело, как разные представители интеллигенции (в том числе и писатели) воспринимали эти книжные новинки.

2.3. Иван Бездомный и персонажи других произведений: контекстуальная связь эпохи

Можно еще обратить внимание на *контактные связи* разных образов в плане *идеал – реальность, наука, искусство – жестокий быт*, или же опасности. Иван Бездомный (в прямом смысле человек из народа) защищает интеллигента Берлиоза при разговоре с Воландом (поскольку чувствует опасность от незнакомца). Покинув обоих, редактор попадает под трамвай. Степан Лиходеев живет без жены, всем занимается и защищает директора театра от нежелательных посетителей и вообще неприятностей приходящая домработница Груния. Воланд отправляет ее – якобы в отпуск, – и герой остается беззащитным перед нечистой силой, вселяющейся в квартиру и в прямом смысле выкидывающей Лиходеева из Москвы.

Таким образом, можно проследить эволюцию булгаковских мотивов и образов. Также можно утверждать об общем контексте эпохи, диктовавшем отдельные мотивы и события в текстах. Это и сквозная, ставшая обыденной, тема ареста (Булгаков 1990, 646-647). Например, Маргарита при первой встрече с Азазелло и разговоре с ним (еще не представившимся) неожиданно спрашивает: “Вы меня хотите арестовать?” (Булгаков 2016, 260). Если не знать контекста, в котором писался роман, не будет понятно, почему героиня так боится – неужели



только за последствия своей измены мужу? Почему наказание – именно арест, а не, скажем, развод, лишение имущества, скандал и т.п.? Причина гораздо глубже (дело не только в намеке на должность талантливого супруга). Если проанализировать литературу, творившуюся примерно в тот же период, можно отметить ее эзопов язык. Например, это сказочная внешне, но на самом деле гротескная пьеса *Евгения Шварца* “Приключения Гогенштауфена” (опубликована в 1934 г. (Шварц 1988, 587), но написана, видимо, раньше). Главный герой, Пантелей Гогенштауфен (ирония заключается уже в сочетании простонародного имени и знатной династической фамилии), – перспективный молодой экономист, против которого и его девушки Маруси Покровской (она, судя по фамилии, – потомок православных священников) плетет интриги новая сотрудница Упырева со своей кликой. Помогают распутать все и победить зло (пусть и на время) фея Кофейкина, ее подруга – активная старуха Бойбабченко, фавн и заведующий. Казалось бы, в пьесе много юмора и чудес, а также конец – счастливый для положительных героев. Но в то же время использованы намеки, ориентированные на понимающего реципиента (сам тон произведения, в отличие от многих последующих текстов драматурга, рассчитан все-таки не на детей, а в подтексте присутствует тревожность). Так, Гогенштауфен говорит Марусе, узнав об интригах против себя и нее: “Будь осторожнее, Маруся, будь осторожней!” (Шварц 1988, 35). На вопрос любимой: “А что такое?” (Шварц 1988, 35) персонаж отвечает обтекаемо и иносказательно:

“Не могу объяснить – сложно. Ну, будут, например, меня ругать – не верь!.. Никому не верь, ничему не верь” (Шварц 1988, 36).

Можно также вспомнить травлю в прессе, устроенную Мастеру и его роману. Интересно, что и здесь показано модель отношений, похожую на булгаковскую: талантливый, пусть и доверчивый, неустроенный в быту герой – и вроде на первый взгляд обычная (не одаренная), но любящая героиня (Маргарита жертвует репутацией и многим другим, посещая мастера, а Маруся во время ссоры говорит Гогенштауфену о квартирной хозяйке: “Ваша хозяйка меня шепотом ругала каждый раз, а я все-таки к вам ходила” (Шварц 1988, 54) – может быть, в отношениях героев – отголосок новой морали, свободной любви 1920-х гг.). Обе женщины рискуют репутацией (к тому же, о любви Гогенштауфена и Маруси знают все на работе, воспринимая чувство как служебный роман). Итак, в пьесе может содержаться намек не только на любовную и/или бытовую линию. Глагол “ругать”, призыв не верить явно имеют более глубокое значение.

4. Образ-символ трамвая

Если рассматривать символику, то интересно исследовать образ-символ трамвая, под которым погибает Берлиоз (и в этот же вид транспорта потом пытается сесть кот Бегемот; потерпев неудачу, персонаж свиты Воланда едет прицепившись (Булгаков 2016, 71)). Это и реальный трамвай, и фантастический (который не должен был ходить по указанному в романе маршруту – вот почему ни Берлиоз, ни Бездомный не верят предсказанию Воланда, а редактор дальше не ожидает увидеть этот транспорт). Можно вспомнить знаменитое, насыщенное аллюзиями стихотворение Николая Гумилева „Заблудившийся трамвай” (Гумилев 1991, 48-50) (примерно 1919 г.). В частности, это и слова: “В красной рубашке, с лицом как вымя, / Голову срезал палач и мне...” (Гумилев 1991, 49).



Общеизвестно, что булгаковская безымянная вожатая (невольно становящаяся палачом Берлиоза) – “комсомолка” (Булгаков 2016, 22) и, видимо, в ее внешности присутствует красный цвет (обычная форма здесь приобретает символическое значение). В ранней версии, “Великий канцлер”, сказано о предсмертном миге Берлиоза: “И увидел, что вагоновожатая молода, в красном платочеке, но бела, как смерть, лицом” (Булгаков 2006, 89) – т.е. это прямое сравнение со смертью, в том числе с казнью. Итак, в обоих текстах – выразительная символика *крови*.

Трамвай в прямом смысле привозит Берлиоза в *смерть* – тем, что наезжает на героя и отрезает ему голову. Также этот вид транспорта часто описывался в современной М. Булгакову литературе (и “взрослой”, и для детей) как отражение тогдашних реалий.

Также перед гибелью Берлиоза под колесами трамвая показано, как нечистая сила буквально *заводит* (в образе “бывшего регента” (Булгаков 2016, 64) Коровьева) этого персонажа под транспорт. Если бы действие происходило в лесу, то это назвали бы по-народному “леший водит” (т.е. аномальное пространство). Суть совпадает с фольклорными рассказами на тему блуждания: герою хорошо или отлично знакомы места, участок – мал, и потеряться там невозможно, но, тем не менее, персонаж теряется и/или не узнает известного пространства – именно потому что оно изменилось. “Сценарий” городской легенды и крестьянской былички похож. Таким образом, автор вводит новый тип нечистой силы – городскую, урбанистическую, и, соответственно, эпизод с трамваем приобретает черты былички или городской легенды. Соответственно, трамвай в данном случае превращается в “машину-убийцу”. Итак, в романе обыгрывается городская мифология.

Интересно, что трамвай не просто так появляется в вышеупомянутой пьесе Е. Шварца. В начале текста, когда Кофейкина и Бойбабченко окончательно определяются, как помочь Гогенштауфену, начинается сказка – фантастика. Ее приход знаменуется знаком:

“Вспыхивает на секунду яркий свет. / Бойбабченко. / Что это? / Кофейкина. Не дрожи! Это трамвай по проволоке дугой ударил. Еще ведь нет двенадцати” (Шварц 1988, 21).

И дальше, когда в учреждении (где работает Гогенштауфен), вдруг “на секунду вспыхивает свет” (Шварц 1988, 22) и появляются героини, герой резонно спрашивает: “Что за свет вспыхивал?” (Шварц 1988, 22). Кофейкина рационально отвечает:

“А это, товарищ Гогенштауфен, трамвай по проволоке дугой бил. Возле нас поворот” (Шварц 1988, 22).

У М. Булгакова – известное описание столкновение Берлиоза с предсказанным ему орудием смерти:

“...в лицо ему брызнул красный и белый свет: загорелась в стеклянном ящике надпись «Берегись трамвая!». / Тотчас и подлетел этот трамвай, поворачивающий по новопроложенной линии с Ермоловского на Бронную. Повернув и выйдя на прямую, он внезапно осветился изнутри электричеством, взвыл и наддал” (Булгаков 2016, 64).

Кстати, в пьесе этот транспорт появляется до двенадцати часов (волшебного времени, по сказкам, но и часа, когда активизируется нечистая сила), а в романе он возникает также поздно – вечером, хоть и не ночью.

Зачем в пьесе “сказочника” дважды делается акцент на трамвае – вроде бы обычной вещи? Но именно после него у Е. Шварца начинается поворот в сказку. (И этот вид транспорта возникает – как и в романе – в начале произведения). Также исследователи “Мастера и Маргариты” отмечают, что по-настоящему фантастика вступает в свои права после гибели Берлиоза. “Средство”, “исполнитель” такого убийства – трамвай. Интересно также, что в пьесе Е. Шварца снова упоминается трамвай – и вновь связанный с магией: волшебница Кофейкина превращает врагов Гогенштауфена в пьяных, и, арестованные милиционером, они бредят. Причем один из



них – Арбенин – настойчиво повторяет: “Это какой трамвай? ...Какой трамвай, говорю?” (Шварц 1988, 57), и т.д. (комизм усиливается еще и тем, что вся компания идет пешком).

И в “Мастере и Маргарите”, и в “Приключениях Гогенштауфена” фигурирует эпизодическая безымянная кондукторша. В романе – как действующее лицо (отказывающаяся пустить кота Бегемота и выдать ему билет (Булгаков 2016, 70)), а в пьесе лишь упоминается Арбениным как результат пьяного бреда (Шварц 1988, 57). (В сказке Е. Шварца трамвай еще присутствует в речи Бойбабченко как пример ругани, бытовых конфликтов, так как у старухи в первую очередь возникают ассоциации в адрес Упыревой, хотя и не к месту:

“Можете в автомобиле ездить!.. Вагон не резиновый, дура такая!” (Шварц 1988, 41), – но главные эпизоды с ним показаны выше). Итак, трамвай (пусть и не названный в этой реплике) здесь ассоциируется со ссорами, склоками, вообще конфликтами. Первая ассоциация у разозленной и одновременно растерянной героини – транспорт.

5. Голова, трамвай, телеграмма и другие символы в фантастике и другой литературе XX века

Известно, что первая половина XX века ознаменовалась открытиями, изобретениями, экспериментами и вообще возрастающим интересом к науке. Это было отражено в художественной литературе 20-х гг. и последующих периодов. Так, булгаковед Б. Соколов проводит параллель с научной фантастикой – в частности, уже упомянутым романом Александра Беляева “Голова профессора Доуэля” (Соколов 1997, 349-350). О популярности упомянутого автора (который много печатался, в том числе в знаменитом журнале «Всемирный следопыт» (Караваев 2020, 41)) много сказано, и М. Булгаков, конечно, его читал. В частности, в упомянутых рассказе и романе подробно описано и оживление самого мертвого Доуэля, и есть эпизод с погибшим в автокатастрофе пешеходом – молодым рабочим Тома Бушем (Беляев 1963b, 199-200). (Наивность, но и в то же время смекалка этого деревенского по происхождению персонажа похожи на качества Ивана Бездомного). Интересно, что в описании автокатастрофы также фигурирует и *трамвай* (Беляев 1963b, 200). Голову рабочего профессор Керн (коварный ученик Доуэля и его убийца) использует для эксперимента оживления без тела (Беляев 1963b, 200). Текстологически похожи (хотя не идентичны) описания растерзанных тел жертв (в сравнении с Берлиозом в морге), их голов, и т.д., фатум попадания под транспортное средство в мегаполисе, и др. (Беляев 1963b, 200). (В рассказе, послужившем источником для романа, показаны неприятные описания, он “довольно жесткий, с натуралистическими сценами” (Караваев 2020, 43)).

Голова, становящаяся символом, настойчиво появляется во всех этих трех текстах – рассказе и романах (можно также вспомнить и беляевский роман “Последний человек из Атлантиды”, где, в частности, сказано о мумиях и роли головы для их создания). Также оживленную голову Берлиоза Воланд использует на черной мессе (а Керн несколько напоминает демонического персонажа) – и голова редактора, слишком поздно осознав истину, не может ничего сказать членораздельно (в отличие от Доуэля), но автор описывает работу мысли (Булгаков 2016, 325). Возвращаясь к беляевскому и булгаковскому произведениям: Б. Соколов объясняет разницу в том, что первое – “это научная фантастика” (Соколов 1997, 350), а второе – “волшебная фантастика” (Соколов 1997, 350).

Но можно обратиться и к другим произведениям А. Беляева – например, роману “Властелин мира” о силе телепатии и других достижениях. Главный герой, молодой талантливый ученый и изобретатель Штирнер, обладая непомерным честолюбием, избавляется от конкурентов. В начале произведения он дрессирует своих собак, добиваясь с помощью секретов удивительных результатов. В ключевой момент его патрон, богатый банкир Карл Готлиб (его успешность, уверенность в себе и добродушная покровительственность молодым напоминают черты булгаковского Берлиоза), гуляя с псом Брутом – выдрессированным Штирнером и принадлежащим ему, – неожиданно попадает под поезд (Беляев 1963а, 17-18). Далее описано:

“Четыре человека несли обезображеный, окровавленный труп Карла Готлиба... / У Готлиба были отрезаны ноги выше колен” (Беляев 1963а, 19).

Берлиозу трамвай отрезает голову, Готлибу – ноги. Голова означает мысль и жизнь, ноги – укорененность (можно вспомнить выражение о преуспевающих людях: “уверенно стоит на своих ногах”). Оба героя погибают очень быстро, но смерть их мучительна. Если имплицитурный анализ позволяет выявить причины того, что Воланд фактически обрекает Берлиоза на такую смерть (поскольку редактор не вызывает симпатии и у читателя, если установить “анамнез” этого персонажа и мотивы его поступков), то Готлиб погибает лишь потому, что является препятствием на пути Штирнера. В обоих случаях смерть героев показана и как нечто сверхъестественное. Как и Воланд, беляевский изобретатель не является свидетелем смерти, но планирует ее и точно рассчитывает. Для него это не является неожиданностью. Штирнер объясняет:

“Я не был очевидцем. Готлиб просил меня отправить срочную телеграмму. Это отняло у меня всего пять минут, не больше” (Беляев 1963а, 20).

Это напоминает и настойчиво возникающий в “Мастере и Маргарите” символ телеграммы: вначале Воланд предлагает Берлиозу “дать телеграмму вашему дяде в Киев” (Булгаков 2016, 64) (чем озадачивает редактора), потом Поплавский получает именно ее с вначале непонятным и даже безумным текстом (Булгаков 2016, 229), а кот Бегемот заявляет:

“Ну, я дал телеграмму. Дальше что?” (Булгаков 2016, 234).

Надо сказать, что в художественной литературе периода 20-30-х годов (и начала 40-х) *телеграмма* как символ обладает двояким толкованием: единственное (прямое) значение – это весть, но в произведениях – часто и не предвещающее доброе, хотя может быть и хорошей новостью (книги Аркадия Гайдара – Голикова – и др. описывают оба явления). По крайней мере, в этих произведениях часто описано тревогу получателя еще перед чтением телеграммы. Он не узнает ее содержания, пока не откроет, не распечатает (что несколько напоминает гадание – “к добру или к худу”). И дальше, у А. Беляева, Штирнер говорит о трагедии так:

“А когда я вернулся, все было кончено. Очевидцы говорят, что моя собака, Брут, испугалась паровоза и, метнувшись в сторону, попала под ноги Готлиба. Старик не устоял на ногах и упал с дебаркадера вместе с собакой” (Беляев 1963а, 20).

Итак, в обоих произведениях наблюдается сходное убийство на расстоянии, причем в обоих случаях фигурирует транспорт. Оба случая напоминают мистические. Но если в булгаковском тексте мистика очевидна, то в беляевском показана научная, изобретательская работа, воспринимающаяся как чудо.



6. Заключение

Конечно, общим источником для булгаковского шедевра является Библия (не говоря о добиблейских текстах, символах, верованиях и т.д. в древних религиях). Также она послужила источником для текстов, современных молодости М. Булгакова и популярных в конце XIX – начале XX в. Например, это образ Маргариты как ведьмы и ее тезки-ведьмы в стихотворении Мирры Лохвицкой “Мюргит” (в тексте единственный раз упоминается полное имя заглавной героини). Это заметно и в портретных характеристиках, в том числе колоративах; обращается внимание и на другие произведения поэтессы, возможно, известные М. Булгакову. Также, в частности, найдены параллели в мистических романах В. Крыжановской (Рочестер) и другой литературе. Это наблюдается в образе-символе отрезанной головы Михаила Берлиоза и ее использования. С изменением стилей и др. в русской словесности замечено появление новых реалий, переходящих в символы: телеграмма, трамвай и т.д. Транспорт как прогресс, но и смертоносный символ фигурирует и в романе, и в других произведениях. Обращается внимание на совпадение без влияний отдельных эпизодов в научной фантастике (проза А. Беляева): отрезанная и оживленная голова, телепатия, направление мысли, гибель героя под транспортом, и т.д. Получается попытка примирить новые достижения техники и вообще цивилизации с вечными духовными запросами. Заметно, что ни беляевские, ни булгаковские герои не могут выдержать вызовов новой эпохи (полагая как материалисты и атеисты, будто способны на это) и поэтому одни гибнут, а другие проходят испытания. В связи с религиозными поисками эпохи обращается внимание на современные М. Булгакову тексты, где это отражено. Так, рассмотрена гипотетическая взаимосвязь некоторых образов – например, в эпизоде с богословским диспутом богоискателя Павла Руденко и неверующего “барчука Валериана” в романе С. Степняка-Кравчинского. Также исследовано реалистическое и символическое наполнение образа-символа трамвая. Перспективным оказалось сравнение эпизода гибели Берлиоза (в том числе подготовки нечистой силой его конца) с фольклорными мотивами и переходом из былички в городскую мифологию. *Выделенные образы-символы в булгаковском романе*: голова, телеграмма, трамвай и вообще транспорт, ведьма, шабаш, черная месса, демон.

Неожиданные параллели возникли при анализе романа и современных автору произведений – как пьесы Е. Шварца “Приключения Гогенштауфена”, прозы А. Гайдара и др., где общими являются некоторые мотивы и символы, а также тревожная атмосфера. Если исследовать все тексты в комплексе, то можно проследить панораму и эволюцию тогдашней жизни, бытовых реалий. Также замечена пародийность романа “Мастер и Маргарита” на классику, любовные романы, бульварную литературу и другие источники, известные автору и читателям (как и слушателям) черновиков произведения. Также образ “поэта от сохи” является собирательным и поэтому перекликается с персонажами зощенковского рассказа “Крестьянский самородок”, т.е. авторы описывали виденную ими реальность и людей нового типа.

Итак, нельзя предполагать прямого взаимопроникновения текстов современников, но можно говорить про общую реальность как общий источник. Это подтверждает крайний интерес очень разнообразного произведения “Мастер и Маргарита” для дальнейших исследований. Работа имеет перспективу продолжения ввиду большого массива литературы в Фонде RU и богатого смыслового наполнения булгаковского романа.



7. Благодарность

Автор статьи выражает благодарность и признательность сотруднику BCUL, слависту и искусствоведу Андреа Кантинотти (Andrea Cantinotti), за предоставленную возможность пользоваться материалами указанной библиотеки – в том числе архивными (Фонд RU).

Литература

- Александрова, Татьяна Львовна. 2018а. "Русская Сафо", Лохвицкая, Мирра Александровна. 2018а. *Собрание сочинений: в 3 т. Т. 1 / Предисловие, сост., примеч. Т. Л. Александровой*. Москва: Дмитрий Сечин, 59.
- Александрова, Татьяна Львовна. 2018б. "Примечания", Лохвицкая, Мирра Александровна. 2018б. *Собрание сочинений: в 3 т. Т. 2. Сост., примеч. Т. Л. Александровой*. Москва: Дмитрий Сечин, 473.
- Беляев, Александр Романович. 1963а. "Властелин мира." In *Собрание сочинений: в 8 т., vol. 4, Властелин мира. Вечный хлеб. Человек, потерявший лицо*, 17-20. Москва: Издательство ЦК ВЛКСМ "Молодая гвардия".
- Беляев, Александр, 1963б. "Голова профессора Доуэля". In *Собрание сочинений: в 8 т. Т. 1. Остров Погибших Кораблей. Голова профессора Доуэля*, 199-200. Москва: Издательство ЦК ВЛКСМ "Молодая гвардия".
- Булгаков, Михаил. 2016. *Мастер и Маргарита: роман. Illustrated by Геннадий Калиновский*. Санкт-Петербург: Азбука, Азбука-Аттикус.
- Булгаков, Михаил. 2006. "Мой бедный, бедный мастер...": Полное собрание редакций и вариантов романа "Мастер и Маргарита"; издание подготовил В. И. Лосев; научн. ред. Б. В. Соколов. Москва: ВАГРИУС.
- Булгаков, Михаил Афанасьевич. 1989. *Собрание сочинений. В 5-ти т. Т. 2. Дьяволиада; Роковые яйца; Собачье сердце; Рассказы; Фельетоны / Редкол.: Г. Гоц, А. Караганов, В. Лакшин и др.; Подгот. текста и коммент. В. Гудковой и Л. Фиалковой*. Москва: Худож. лит.
- Гумилев, Николай. 1991. "Заблудившийся трамвай." In *Собрание сочинений в 4 т., vol. 2, 48–50*. Москва: ТЕРРА.
- Зощенко, Михаил. 2002. "Крестьянский самородок." In *Собрание сочинений в 4-х т., vol. 1, Рассказы, edited and with an introduction by Ю. Томашевский*, 293–95. Москва: Альд; Литература.
- Караваев, Алексей. 2020. *Назовем его "Всемирный следопыт": Визуальные очерки. Как издавали фантастику в СССР series*. Волгоград: ПринТерра-Дизайн.
- Лохвицкая, Мирра Александровна. 2018а. *Собрание сочинений: в 3 т. Vol. 1. Edited and with a preface by Т. Л. Александрова*. Москва: Дмитрий Сечин.
- Лохвицкая, Мирра Александровна. 2018б. *Собрание сочинений: в 3 т. Vol. 2. Compiled and annotated by Т. Л. Александрова*. Москва: Дмитрий Сечин.
- Лохвицкая, Мирра Александровна. 2018с. "In nomine Domini (Во имя Бога): Драма." In *Собрание сочинений: в 3 т., vol. 3, edited by Т. Л. Александрова*, 104–107. Москва: Дмитрий Сечин.
- Соколов, Борис. 1997. *Булгаковская энциклопедия*. Москва: Локид; Миф.
- Соколов, Борис. 2006. *Расшифрованный Булгаков. Тайны "Мастера и Маргариты"*. Москва: Яуз; Эксмо.
- Степанов, Сергей Игоревич. 2011. *О мире видимом и невидимом в произведениях М. Булгакова. Разруха в головах*. Санкт-Петербург: Алетейя.
- Степняк-Кравчинский, Сергей Михайлович. 1906. *Штундист Павел Руденко: Роман*. Санкт-Петербург: В. Врублевский. Фонд RU, Кантональная и Университетская библиотека Лозанны.
- Шварц, Евгений Львович. 1988. *Обыкновенное чудо: Пьесы, сценарии, сказки, автобиографическая проза, воспоминания*. Edited by Е. Скороспелова. Кишинев: Литература артистики.
- Boyarsky, Natalia. 2024. "Русская библиотека в Лозанне: ее история и читатели." *ILCEA* 56. <https://doi.org/10.4000/12z1h>.
- Cantinotti, Andrea. 2024. "De la Bibliothèque russe de Lausanne au fonds RU: Relecture d'une histoire locale." *ILCEA* 56. <https://doi.org/10.4000/12z1k>.
- Curtis, Julie A. E. 2019. *A Reader's Companion to Mikhail Bulgakov's The Master and Margarita*. Boston: Academic Studies Press.
- de Foville, Jean-Marc. 1993. *Les prénoms de vos enfants: Origine, histoire, signification*. Paris: Hachette.



- Goethe, Johann Wolfgang von. 1937. *Faust*. Translated and with a preface by Henri Lichtenberger. Collection bilingue des classiques étrangers. Paris: Aubier, Éditions Montaigne.
- Mossière, Fanny. 2008. *Le diable et l'artiste : La littérature et la peinture symbolistes en Russie*. Lausanne: L'âge d'homme.
- Raguin, Philippe. 1995. *10 000 prénoms du monde entier. Origine et signification de tous les prénoms classés par ordre alphabétique*. France: Marabout.
- Rapoport, Stephanie. 2003. *L'officiel des prénoms de A à Z*. Paris: Éditions Générales First.
- Schiavone, Aldo. 2016. *Ponce Pilate. Une énigme entre histoire et mémoire*. Traduit de l'italien par Marilène Raiola. France: Fayard.
- Smolnytska, Olga. 2024. "Украинские и польские авторы в отдельных фондах Кантональной и Университетской Библиотеки Лозанны (избранные произведения XIX–XX вв.)." *Bibliotekarz Podlaski* 64 (3): 199–218. <https://doi.org/10.36770/bp.952>.
- Winock, Michel. 2023. "Le scandale Renan." *L'Histoire*, no. 505 (March): 24-25.

Literary sources of the period of the 19th – early 20th centuries as implicatures in Mikhail Bulgakov's novel “The Master and Margarita” (based on the example of archival and other materials of the Cantonal and University Library of Lausanne)

Abstract: The article proposes to trace the possible dialogue of the famous novel by Mikhail Bulgakov “The Master and Margarita” with the author's contemporaries. Intertext, allusions, images, symbols, etc. are distinguished. The image (character) of Margarita is examined in etymological, historical, comparative aspects. Parallels with the image of the title heroine-witch in Mirra Lokhvitskaya's poem “Murgite” were found. The study emphasizes science fiction, especially the works of Alexander Belyaev, dedicated to experiments. Possible reasons for such an end of the hero are explored, including the folklore-mythological and biblical basis and the sources from the Fund RU of the Cantonal and University Library of Lausanne (archival materials) were also used. Comparative, textual, and symbolological analysis is used.

Keywords: novel, intertextuality, symbol, image, irony, onomasticon, mythology, fiction.

Biography of the Author

Olga Smolnytska, candidate of Philosophical Sciences, is an external scientific collaborator at the Faculty of Arts, Section of Slavic and South Asian Languages and Civilizations (SLAS), University of Lausanne, Switzerland. She is a Ukrainian philologist, philosopher, scholar, translator, museum researcher, writer, journalist, literary critic, and artist, and the author of eight books in Ukrainian. She completed her postgraduate studies (2009–2012) and defended her thesis at the National Taras Shevchenko University in Kyiv in 2013. She has published nearly 400 scholarly works in Ukrainian, international, and foreign journals. She is a laureate of various international and Ukrainian literary prizes and competitions, a member of the Editorial Board of “Slavicumpress: Laboratory of Slavic Studies” (Zurich, Switzerland), and a member of the Ukrainian Kipling Society.