

УДК 821.161.1–21 Булгаков

Наталья Калох Вид

Мариборский государственный университет (республика Словения)

ЯЗЫК АПОКАЛИПСИСА В ДРАМЕ М.А. БУЛГАКОВА «БЕГ»: АЛЛЮЗИЯ КАК СТИЛИСТИЧЕСКИЙ ИНСТРУМЕНТ

Аннотация. В настоящей статье проведён анализ употребления аллюзии как стилистического средства в драме М.А. Булгакова «Бег». Подбор аллюзий указывает на значение апокалиптического мифа, который наряду с другими претекстами, является структурообразующим компонентом драмы и обязательным компонентом интерпретативного процесса. Проведённый в исследовании анализ показывает, что все употреблённые аллюзии имеют важные и вполне определённые функции в конструкции художественного пространства драмы и являются не случайными вкраплениями, а существенной частью творческой технологии Булгакова. Большинство ключевых аллюзий являются амбивалентными, в первую очередь аллюзия на Небесный град Иерусалим и на проклятый Вавилон, а также на апокалиптического зверя и Спасителя.

Ключевые слова: апокалипсис, Булгаков, «Бег», аллюзия, мотив, Хлудов, интертекстуальность.

N. Kalokh Vid

Maribor State University (Republic of Slovenia)

THE LANGUAGE OF REVELATION IN M. BULGAKOV'S DRAMA «FLIGHT»: ALLUSION AS A STYLISTIC DEVICE

Abstract. This research is based on the analysis of allusions as a stylistic device in M. Bulgakov's drama "Flight". The number of allusions in the text signify the importance of a Revelation which, along with other intertexts, is an important structural component of the drama and a necessary component of an interpretation process. The analysis is intended to show that the allusions have important and clear functions in the construction of the text. They are not accidental and should be studied as an essential part of Bulgakov's artistic strategies. Most of the key allusions are ambivalent, above all the allusion to the Holy City and Babylon and the allusion to the apocalyptic beast and the Savior.

Key words: revelation, Bulgakov, Flight, allusion, motif, Khludov, intertext.

За свою историю Россия не однажды переживала взрывы эсхатологических настроений, и каждый раз это была глубинная реакция на смутное, кризисное, переходное состояние общества. И каждый раз при этом в литературе возрастал писательский спрос

на определённого рода интертекстуальные знаки, актуализировалась мифологическая фигура Антихриста, знаковую силу обретал практически каждый образ, каждая деталь, каждое слово Патмосского пророка. В смысле яркости, остроты и своеобразия эсхатологического напряжения XX веку по

праву должно быть отведено особое место, что русская литература почувствовала уже в первые годы столетия [7, 96-97, 101].

Единый сюжет апокалиптического крушения мира, включающий приход зверя, последнюю битву, второе пришествие, суд и воскресение праведников, вознесение Нового Иерусалима – с самого начала становится центральным и в творчестве М.А. Булгакова, и в дальнейшем постоянно продумывался и обыгрывался им в его текстах. Отмеченные исследователями множественные аллюзии и цитаты из апокалиптического пророчества, которые появляются во всех произведениях М.А. Булгакова, ясно свидетельствуют об особом значении апокалиптического контекста в процессе конструирования художественного мира писателя. Нет сомнения в том, что такая глобальная проекция была у него сознательной и обдуманной. Следует говорить не просто об использовании традиционной библейской образности, а о её фундаментальном, структурообразующем значении в произведениях М.А. Булгакова – соотносённость повествования с текстами Писания и библейской истории стала конструктивным фактором построения булгаковской прозы и драматургии, одной из смыслопорождающих моделей.

М. Яворник определяет художественную проекцию Булгакова как лейтмотивную – построенную на основе бесконечной повторяемости схем, ликов и сюжетов в историческом процессе [8, с. 193]. Именно лейтмотивность творчества Булгакова, прослеживающаяся как структурная константа во всех произведениях пи-

сателя, является ключевым фактором мифопоэтического взгляда писателя на мир.

Данное исследование базируется на использовании метода интертекстуального анализа, который представляется наиболее подходящим для выполнения поставленной задачи – выявления интертекстуальных отношений между творчеством М.А. Булгакова и библейским Откровением Иоанна Богослова, на основе которых сложилась своеобразная апокалиптическая поэтика булгаковской прозы, получившая бурное развитие в дальнейших произведениях писателя.

Важнейшим элементом интертекстуального анализа является аллюзия, которая представляет собой приём текстообразования, заключающийся в соотношении создаваемого текста с каким-либо прецедентным фактом – литературным или историческим. В отличие от цитат, аллюзии имеют минимальный семантический потенциал. Содержащее аллюзию высказывание практически всегда отсылает читателя к ситуации, находящейся за пределами текста, и только в том случае, если читатель способен проследить, к чему ведёт аллюзия, она проявляет себя полноценно. Большинство аллюзий требует досконального знания об эпохе и личностях в момент создания произведения и предшествующих ему. В противном случае их дешифровка становится невозможной, и аллюзия теряет свой смысл.

Функции аллюзий могут быть различны, но, по утверждению М. Ювана, всегда позволяют «писателю углубить смысл своего произведения за счёт аналогий с мифами, легендами, литературными произведениями и биогра-

фиями других авторов» [9, с. 31]. При этом писатель, ориентируясь на эрудированного читателя, не обязан предоставлять детальное описание источника, ограничиваясь лишь намёком, и таким образом не нарушая структуры своего произведения. Сопоставление с другими интертекстами даёт произведению глубину и выводит его на более широкий интерпретативный уровень.

Аллюзия, по Н. Фатеевой, «заимствование определённых элементов предтекста, по которым происходит их узнавание в тексте-реципиенте, где и осуществляется их предикация» [5, с. 28, 33]. От цитаты аллюзия отличается тем, что заимствование элементов выборочно, а целое высказывание текста-донора присутствует в новом тексте только имплицитно. Н. Фатеева приходит к выводу, что в случае «аллюзии на первое место выходит конструктивная интертекстуальность, цель которой организовать заимствованные элементы таким образом, чтобы они оказывались узлами сцепления семантико-композиционной структуры текста. Как и цитаты, аллюзии могут быть атрибутированными и неатрибутированными» [5, с. 29-33].

В пьесе «Бег» (1928), которая так и не была поставлена при жизни писателя, Булгаков разворачивает картину исторического Апокалипсиса и крушения старой жизни, доводя её до апогея, и максимально сосредоточивается на проблеме личной ответственности каждого индивидуума за свои поступки. Многочисленные аллюзии на апокалиптическое пророчество свидетельствуют об осознанной ориентации автора на данный библейский предтекст.

В качестве эпиграфа к «Бегу» использованы строки из стихотворе-

ния В.А. Жуковского «Певец во стане русских воинов». М.О. Чудакова подробно останавливается на влиянии, которое оказало на Булгакова это стихотворение [6, с. 362–363]. В период завершения работы над «Белой гвардией» в 1924 году Булгаков записывает в свой дневник строки Жуковского, которые впоследствии станут эпиграфом к «Бегу». Характерно, что стихотворение Жуковского появляется здесь в контексте размышлений о гражданской войне. «Бег» для Булгакова – это отступление и эмиграция потерпевших поражение белогвардейцев (здесь возникает ассоциация с «тараканьими бегами»), но это и идея жизненного пути, земной судьбы, полной бед и испытаний. Этот земной путь связан не столько с героизмом, подвигом, сколько со стремлением к тихому пристанищу, покою, забвению. Мотив «усталости», начавший звучать уже в «Белой гвардии» и «Беге», получит своё завершение в последнем романе Булгакова.

Сюжет самой пьесы построен на параллелях с библейскими топосами: Апокалипсис, мировой пожар (1 сон), Судный день (2-3 сны), Исход (4 сон), поиски земли обетованной (5-7 сны), обретение Нового Иерусалима (8 сон). Тема светопреставления, конца времен открывает уже первый сон «Бега», в котором нарушаются пространственно-временные связи, тьма покрывает монастырь, где укрылись главные герои. Сравним с Откровением: «Пятый вылил свой сосуд на престол зверя, и его царство погрузилось во тьму» [1, Откр. 16: 10]. Монахи бесшумно появляются и исчезают со свечами. В окне видится зарево пожаров, пляшут красные отсветы. Герои словно пытаются

спасти от мирового пожара революции в ненадежном «ковчеге».

В самом начале второго действия появляется аллюзия на Судный день: «И судимы были мертвые по написанному в свитках сообразно делам их» [1, Откр. 20: 12]. Суд вершит генерал Хлудов, ставший по воле случая вешателем и палачом своего народа. Само место действия — штаб белой армии — несет на себе отчетливый инфернальный колорит. «Окна оледенели, и по ледяным зеркалам время от времени текут змеиные огненные отблески от проходящих поездов. Горят переносные железные чёрные печки, горят керосиновые и электрические лампы на столах... Стеклопанель перегородки, в ней зеленая лампа казенного типа и два зеленых, похожих на глаза чудищ огня кондукторских фонарей» [2, с. 538]¹.

Однако аллюзия на Судный день амбивалентна. Параллельно с аллюзией на суд неправедный разворачивается и аллюзия на Суд высший, весть о котором доносят Хлудову герои с говорящими аллюзивными именами: Серафима (серафим — один из высших ангельских чинов) и вестовой Крапилин, напоминающий генералу о «страхе Божиим», о том, что и он — смертный человек, и есть над ним вечный Судья. Вестовой — буквальный перевод на русский язык слова «ангел» — «вестник».

В начале второго действия пьесы возникает и аллюзия на апокалипти-

¹ Героев одолевает «сатанинство». По замечанию А. Смелянского, в «Беге» «проваливаются», «исчезают», «уходят в землю», «возникают», «вырастают из-под земли», «заносятся в гибельные выси», «закусывают удила», «скалятся», «сатанеют от ужаса», «взлетают», «вырастают из люка», «выходят из стены», «взвиваются над каруселью» [4, с. 178].

ческого зверя. Утрата веры в миссию белой армии, убеждение в том, что Бог и все небесные силы давно отступились от белогвардейцев, составляет суть высокого трагического напряжения, пронизывающего образ Хлудова². Тот, кого интеллигенция и церковь пытаются представить заступником несчастных, спасителем России, в итоге оказывается «оголтелым зверем», «шакалом». Эту истину, которую интуитивно чувствует и сам Хлудов, изрекает Серафима: «Из Петербурга бежим. Всё бежим, да бежим. Куда? К Хлудову под крыло! Всё снится: Хлудов... (Улыбается). Вот и удостоились лицеизреть. Дорога и, куда ни хватит глаз человеческих, все мешки да мешки! (Тишина). Зверюга, шакал!» [2, с. 235].

Заданные параметры восприятия рушатся этими фразами, сказанными в бреду, в горячке, долетевшими из другого измерения, не исторического, а вечного, нравственного, где нет мифа о Хлудове, а есть изувеченная грехом, непосильной тяжестью человеческая душа. Изречённое Серафимой предстаёт как абсолютная истина, сказанная в состоянии «восхищения». Когда Голубков неуклюже пытается защитить её, уверяя, что она больна и «не отдаёт себе отчёта в том, что говорит», Хлудов отвечает: «Это хорошо, что не отдаёт отчёта. Когда у нас отдавая отчёт говорят, ни слова правды не добьёшься» [2, с. 235]. Следом за Серафимой генерала обличает «красноречивый вестовой» Крапилин: «А ты пропадёшь, шакал, пропадёшь, оголте-

² Хочется напомнить, что во всем творчестве Булгакова нет больше фигуры столь драматичной и противоречивой, возвышенной и надломленной, как генерал Хлудов. Образ «проклятого» генерала логически завершает эпопею, посвящённую гражданской войне.

лый зверь, в канаве!» [2, с. 236]. В его речах генерал окончательно предстаёт в образе апокалиптического Зверя, а коллизия между Хлудовым и Серафимой создаёт аллюзию на апокалиптический эпизод преследования «жены, облечённой в солнце» «драконом» [1, Откр. 12: 1-3]. «Точно так! Как в книгах написано — шакал!.. За что ты, мировой зверь, порезал солдат на Перекопе? Попался тебе, впрочем, один человек, женщина, пожалела удушенных! Но мимо тебя не проскочишь, нет. Сейчас ты человека — цап! В мешок! Стервятиной питаешься?» [2, с. 236].

Хлудов, как и все, оказавшиеся в воронке «конца света», неумолимо приближается к роковому пределу. Его «судьбоносный поступок», который открывает для него новый этап жизни, этап проживания и искупления трагической вины — казнь Крапилина. Примечательно, что Хлудов безропотно слушает пророчества Крапилина, которые тот изрекает в состоянии транса, «заносясь в гибельные выси»; едва солдат выходит из состояния экстаза и начинает смиренно молить о прощении за свою дерзость, Хлудов тут же возвращается к своей заученной роли, бросая привычное: «Повесить!» [2, с. 236]

После разговора с вестовым Хлудов отдаёт свой последний приказ — это его прощальный «выход на сцену» в роли «зверя». «Начальнику 'Офицера' передать, чтобы прошёл сколько может по линии и огонь... (Пауза. Яростно.) Чужих, чужих, своих и посторонних пусть в землю втопчет на прощанье!» [2, с. 237]

Бешеное, «звериное» в Хлудове апокалиптически торжествует, и его ярость озвучивает далёкий вой бро-

непоезда. Но внутренний перелом уже произошёл. В конце второго действия «в полутьме» виден мешок и надпись «Вестовой Крапилин — большевик». Хлудов, глядя на Крапилина, размышляет: «Я болен, болен, только не знаю, чем» [2, с. 237]. С этого признания своей нравственной болезни начинается мученический путь Хлудова.

Мотив бегства белой армии и интеллигенции из России, охваченной пожаром, при помощи библейских аллюзий прямо соотносится с исходом избранного народа из земли рабства и в то же время трагически снижается путём сравнения с тараканьим бегом впотьмах. «В кухню раз зашёл в сумерки — тараканы на плите. Я зажёл спичку — чирк!.. а они побежали. А спичка возьми да погасни. Слышу, они лапками шуршат, бегут — шуршур, мур-мур. И у нас тоже — мгла и шуршание. Смотрю и думаю: куда они бегут? Как в ведро? с кухонного стола, бух!» [2, с. 245].

Обетованная земля, которую ищут герои, ассоциируется со святым градом, и аллюзия на Небесный Иерусалим из Откровения является одной из ключевых в третьем и четвертом действиях. В композиционном членении пьесы усматривается определённый нумерологический символизм. Бедствиям и исходу посвящены семь снов, в восьмом фрагменте сны кончаются, завершаясь сотворением нового мира. Числа семь, символически обозначающее сотворённую Вселенную, и восемь, означающее выход за пределы житейского мира, мотив Возрождения, звучащий в конце пьесы, тематически связаны с Откровением св. Иоанна: «И увидел я новое небо и новую землю, ибо прежнее небо и прежняя зем-

ля миновали» [1, Откр. с. 21: 1]. Обетованная земля и Небесный Иерусалим у Булгакова совмещаются, становятся единым понятием. В восприятии героев это покинутая ими Россия. В их памяти возникают Москва, Петербург, Харьков, Белгород, но более всего — Киев. «Чарнота: ...Ах, город! Каких я только городов не перевидал, но тако-го... Да, видал я многие города, очаровательные города, мировые!.. Господи ж! Харьков, Белгород, Киев! Эх, Киев-город! Красота, Марья Константиновна! Вот так — Лавра пылает на горах, а Днепро, Днепро, неописуемый цвет! Травы! Сеном пахнет! Склоны! Доли!» [2, с. 252].

Характерно у Булгакова настойчивое повторение именно слова «город»: «Новый град», святой Иерусалим находится на горе, сияет и горит, озарённый невещественным, небывалым светом. У Булгакова воссоздаётся идеальный космос, Эдем, где все дарит радость, идеально приспособлено для человека: и свет, и воздух, и плодородная земля, и простор, и красота. Образ Нового Иерусалима противостоит образу Константинополя — «проклятого города» с его «тараканьими бегами». Мотивы, сопровождающие упоминание Константинополя, содержат набор адских признаков: духота, зной, теснота, толкотня, какофония, это город, где все заняты торговлей, мошенничеством, где процветают разврат, блуд. Константинополь предстаёт как Вавилон: город заполнен толпами беженцев, нищих, торговцев, бродяг. Аллюзии на вавилонское столпотворение появляются и в описании стихии разноголосья и разноязычия, царящего в городе. В начале четвёртого действия Булгаков приводит выкрики

балаганных зазывал, торговцев на разных языках, обрывочные фрагменты разноязычного говора на русском, турецком, французском, немецком, итальянском, английском. Голос в ресторане: «Un bitteck!». Русский монархический голос: «Врёшь ты, гадина, при чём тут императрица!». Итальянский полицейский: «Zitto! Silenzio!» Лакей: «A l'instant, monsieur!» и т. д. [2, с. 251].

Киев, синоним России, вечный город, несёт в себе идею дома и становится высшим воплощением национального начала, славянской святой культуры, которая должна быть сохранена. Следует напомнить, что Книга Исхода также несёт в себе идею обретения национального самосознания. Национальное, славянское, образ Небесного Иерусалима в конце пьесы связывается с вечным, неуничтожимым в бытии. В одной из последних ремарок хор монахов сливается с голосом муэдзина, а в последних репликах Голубкова и Серафимы звучит надежда, что сон-кошмар окончится, все будет, как было:

«Голубков. Не могу больше видеть этого города. Не могу слышать!

Серафима. Что это было, Серёжа, за эти полтора года? Сны? Объясни мне! Куда, зачем мы бежали? Фонари на перроне, чёрные мешки... Потом зной! Я хочу опять на Караванную, я хочу опять увидеть снег! Я хочу всё забыть, как будто ничего не было!

Голубков. Ничего, ничего не было, всё мерещилось! Забудь, забудь! Пройдёт месяц, мы доберёмся, мы вернёмся, и тогда пойдёт снег, и наши следы заметёт... [2, с. 276]».

Однако многие исследователи (в том числе и Б. Гаспаров) отмечают тот

факт, что, несмотря на явную эсхатологическую направленность, окончательный конец, абсолютный Апокалипсис в произведениях Булгакова никогда не наступает [3, с. 229]. Гибнет эпоха, завершается катастрофа, но историческое время не останавливается, и всё возвращается в исходную точку. В пьесе Булгаков вновь использует свой любимый приём — закольцовывание композиции, возвращение к началу, когда возникает ощущение, что все события фабулы только сон. Однако автор всегда указывает на то, что изменения всё же произошли. Не случайно в православный распев в финале пьесы вплетается пение муэдзина.

Примечательно, что в творчестве Булгакова Апокалипсис также означает не последнюю точку, а новый виток в циклической модели мира. На основе этого формируется главная философская позиция Булгакова, наиболее ярко выраженная в упомянутых произведениях: Апокалипсис гражданской войны и революции уже повторялся в истории России много раз, и несомненно будет повторяться и дальше. Интерпретация исторического Апокалипсиса намеренно амбивалентна и выведена в безграничное космическое пространство вечных истин и эстетических ценностей.

Проведённый в исследовании анализ показывает, что интертекстуальность используется Булгаковым сознательно как литературный приём, а все употреблённые цитатные фигуры имеют важные и вполне определённые функции в конструкции художественного пространства писателя и являются не случайными вкраплениями, а существенной частью творческой технологии Булгакова.

Интертекстуальная связь прозы Булгакова с апокалиптическим пророчеством посредством аллюзий – это скорее не только текстовые совпадения, но и прежде всего внутреннее средство, возникшее через осознание исторической судьбы России как череды Апокалипсисов. Динамика повествовательных форм в прозе Булгакова, отражающая некоторые общие закономерности развития русской прозы в первой четверти XX в., включает различные стилистические средства интертекстуальности с целью создания исторического фронтального апокалиптического сюжета, объединяющего всё творчество писателя. При этом историческая судьба России, её воинов вновь предстаёт как бесконечный цикл апокалипсисов, разрушений. Таким образом, вырисовывается и тематизирующая функция эпитафии, развивающая сложную и многоплановую тему бега / бегства человека за пределы истории и судьбы. В момент апокалиптического разрушения старого мира человеку не остаётся ничего другого, как спастись бегством в поисках спасения и вечного покоя.

ЛИТЕРАТУРА:

1. Библия. Книги священного писания Ветхого и Нового Завета. – М: Московская Патриархия, 1968. – 291 с.
2. Булгаков М.А. Пьесы. Т. 3. – М: Художественная литература, 1990. – 702 с.
3. Гаспаров Б.М. Литературные лейтмотивы. Очерки русской литературы XX века. – М: Наука, 1994. – 303 с.
4. Смелянский А.М. Михаил Булгаков в Художественном театре. – М: Искусство, 1986. – 384 с.
5. Фатеева Н.А. Контрапункт интертекстуальности, интертекста в мире текстов. – М: Агар, 2000. — 280 с.

6. Чудакова М.О. Жизнеописание Михаила Булгакова. – М: Книга, 1988. – 672 с.
7. Яковлев М.В. Апокалиптические мотивы во 2-ой «Симфонии» А. Белого // Вестник Московского государственного областного университета. Серия «Русская филология». 2008. № 1. С. 96–102.
8. Javornik M. Evangelij Bulgakova: (o ustvarjalnosti Mihaila Afanasjeviča Bulgakova).— Ljubljana: Znanstveni inštitut Filozofske fakultete, 1994. – 228 p.
9. Juvan M. Intertekstualnost.— Ljubljana: DZS, 2000. – 323p.