

Об испорченном тексте у М. А. Булгакова

В статье рассматриваются случаи столкновения и конфликта текстов, инсценированные в разных булгаковских произведениях («Роковые яйца», «Собачье сердце», «Зойкина квартира», «Адам и Ева», «Мастер и Маргарита»). Такое столкновение является системным элементом булгаковского сюжета и позволяет соотнести две ценностные установки: культурную (представленную старым текстом) и историческую (представленную текстом новым). В результате такого столкновения активируется культурная память (старое), которая, подобно невротическим симптомам, вторгается в реальность (новое) и вытесняет ее, заново актуализируя испорченные временем тексты. Особое внимание автор статьи уделяет памяти профессора Ефросимова в «Адаме и Еве» и предсмертным словам Иешуа в «Мастере и Маргарите», которые тоже рассматриваются как испорченные тексты, нуждающиеся в реконструкции и подобные «письму в бутылке».

The article describes the cases of collision and conflict of the texts staged in different Bulgakov's works ("The Fatal eggs", "Heart of a Dog", "Zoyka's apartment", "Adam and Eve", "The Master and Margarita"). Such a collision is a systemic element of Bulgakov's story and allows you to correlate two values: cultural (represented by the old text) and historical (represented by the new text). As a result of this collision activates cultural memory (old), which like neurotic symptoms, invades reality (new) and displaces it, re-updating the time-wasters texts. Particular attention the author pays to the memory of Professor Efrosimov in "Adam and Eve" and the dying words of Yeshua from "The Master and Margarita", which is also regarded as corrupted texts, in need of renovation and similar "message in a bottle".

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА И ФРАЗЫ: конфликт текстов, испорченный текст, письмо в бутылке, испорченный телефон, невротический текст, культурная память, культурная археология.

KEYWORDS AND PHRASES: conflict of text, broken text, message in a bottle, broken telephone, neurotic text, cultural memory, cultural archaeology.

Творчество М. А. Булгакова манифестирует семантический, или символический, тип культуры (Ю. М. Лотман), который предполагает описание себя как совокупности иерархически организованных текстов; высшую ступень иерархии образуют священные тексты, которым приписывается значение истинности.

Моделируя ситуацию культурной катастрофы, сталкивающей несовместимые тексты, Булгаков разыгрывает в своем творчестве в разных вариантах процесс вытеснения (деформации, порчи) одних текстов другими. При этом испорченные или уничтоженные тексты разными способами напоминают о себе, и ситуация осознания утраты запускает механизм реконструкции культурной памяти, соотносимый с археологическим раскопом или прочтением размытого письма, найденного в бутылке (океаном, доставившим письмо, в этом случае является время). Утраченные тексты обнаруживают способность к регенерации, в процессе которой текст-источник неизбежно деформируется, сталкиваясь с другими текстами; результатом метаморфозы оказывается новый текст, который тем не менее несет в себе память о своих предшествующих состояниях.

Метафора *мир — книга* развернута на всем пространстве булгаковского текста. Точнее, в булгаковской версии эта метафора выглядит так: *мир — испорченная книга*. История разрушает тексты культуры, а культура, сопротивляясь истории, включает механизмы регенерации. Эквивалентами текста, который утрачен (уничтожен) или испорчен, являются куры в «Роковых яйцах», собака в «Собачем сердце», пьеса Дымогацкого и испорченные театральные декорации в пьесе «Багровый остров». Это аналоги *книжки, найденной в подвале Маркизовым* («Адам и Ева»), и сожженного романа безымянного мастера («Мастер и Маргарита»).

В повести **«Роковые яйца»** конфликт текстов — их столкновение, соперничество, взаимное вытеснение и взаимодействие — инсценирован на биологическом материале. Яйца — ресурс культурной памяти; воскрешенная фантазией художника (овеществленной в камерах), память культуры дает новые затейливые «побеги». Яйца (куриные и змеиные) — языки, смешение которых в пространстве семиосферы обеспечивает процесс текстообразования¹. Этот процесс

инсценирован в повести как преобразование (перевод) традиционного материала на язык нового времени, которое обращается возвращением культурного прошлого и его узнаванием. В результате всех этих процессов образуется третий текст-монстр (гигантские змеи), который хранит память о вошедших в него разнородных культурных «вкладах».

Яйцо — свернутый космос. Подобным свернутым космосом является и гипофиз, задействованный в биологических метаморфозах в «Собачем сердце»². Заместив гипофиз Шарика гипофизом покойного Чугункина, Преображенский добивается замещения текста Шарика (не любящего пролетариев) текстом Чугункина. Шарик и Чугункин в этом опыте эквивалентны языкам (текстам), которые смешиваются в новом лабораторном существе, «работающем» как семиотическое устройство (текст). Чугункинского в этом вновь созданном тексте явно больше, чем шариковского. Еще один испорченный текст — калабуховский дом, в котором происходит столкновение и смешение языков двух разных ритуальных систем — традиционной и новой; результатом такого взаимодействия становится разруха; последним оплотом традиционного порядка остается квартира Преображенского.

Новый текст (собственной жизни) пытается создать и Зоя Денисовна Пельц³, перепрофилирующая свою квартиру в соответствии с требованиями исторического момента. Но ее замысел тоже оказывается испорченным по вине «соавторов» (Херувима и Аллы), приглашенных в проект самой хозяйкой. Эквивалентом испорченного текста здесь является квартира.

Об испорченном тексте в пьесе «Багровый остров» говорилось особо⁴. Проблема культурной археологии так или иначе разыграна во всех рассматриваемых произведениях, но тематизирована она в пьесе «Адам и Ева» и романе «Мастер и Маргарита»: здесь в разных вариантах развернута коллизия, связанная с воскрешением текста и его автора⁵.

Главным событием **«Адама и Евы»** становится обретение памяти как повторения прошлого опыта. В контексте пьесы этот опыт оказывается литературным, так как Адам и Ева — не только первые люди, но и первые литературные персонажи. Пространство культурной памяти для читателя открывается подобно тому, как для Маркизова открывается испорченная книжка, найденная им в подвале. Текст «Адама и Евы» становится таким подвалом для затекстового (реального) читателя, чьей маской является Маркизов. Неизвестная испорченная книжка, в которой «про наших пишут», является

знаком культурной традиции, ее «интегральным» образом. Книжка, найденная Маркизовым в подвале, аналогична проснувшемуся вулкану, извергающему драгоценную лаву, под которой погибают колхозные романы. Автором одного из таких романов является в булгаковской пьесе Павел Пончик-Непобеда. Именно с ним соперничает Маркизов, восстанавливая найденную в подвале испорченную книжку. В ситуацию соперничества поставлены и сами тексты (испорченная старая книжка и новый колхозный роман). В текст Маркизова неизбежно вторгаются и цитаты из пончиковского романа, и текст реальности, где живут другие Адам и Ева (не те, о которых написано в найденной книжке, а современные), но основой его все-таки является старая испорченная книжка, в которой все оказывается понятным и узнаваемым («про наших пишут»).

В подтексте «Адама и Евы» спрятано много культурно значимых имен и адресов, которые текст отражает в «испорченном» виде. Реконструкция испорченной книги (текста культуры) — процесс, объединяющий затекстового читателя с читателем изображенным (Маркизовым). Дешифровка предполагает творческое соавторство и трансформацию исходного текста. Роль Маркизова — не только читательская, но и авторская маска. Текст Маркизова — автопародийный аналог пьесы, «рецепт», описывающий процесс сотворения «Адама и Евы» (ср. с пьесой Дымогацкого как рецептом и уменьшенной моделью «Багрового острова»). Этот текст подобен котлу, в котором перемешаны образы старых и новых книг.

Если Маркизов работает с двумя источниками, «собирая» из них собственный текст, то для читателя текст пьесы является палимпсестом, в котором он должен «проявить» нижний слой, представляющий собой целое собрание старых книг. Это и есть то культурное наследие, которое автор завещает своему читателю и которое открывается как «подвал» текста (подтекст) или как пространство памяти — сундука с сокровищами, которые надо присвоить (как Маркизов «присваивает» найденную книжку своим соавторством). Присвоение старого текста сопровождается его «соавторской» порчей, которая вызвана приспособлением его к новой исторической ситуации.

Память культуры актуализирована в «Адаме и Еве» как испорченная память профессора Ефросимова, жалующегося на то, что он стал забывать простые слова. Речь профессора —

речь замещающая, невротическая, из которой надо уметь вытащить ее причину (травму). Подобно невротической речи устроен и текст «Адама и Евы», автор которого подобен Ефросимову. Герои пьесы то и дело задаются вопросом «Что это значит?», тем самым переадресуя тот же вопрос читателю. «Адам и Ева» — текст, насыщенный криптофигурами, требующими расшифровки. С одной стороны, автор пародирует здесь современные ему сюжетные схемы, с другой стороны, актуализирует в читательском восприятии *другой* литературный фон, составленный из *старой* литературы. Этот фон представлен в разбитых, подлежащих реконструкции формах и проявляется на поверхности текста так, как в невротическом симптоме (сновидении) проявляется его скрытая причина. Задача читателя — проявить сокрытое, вспомнить литературную классику, уйти из текста истории и погрузиться в текст культуры.

Текст пьесы подобен письму в бутылке (размытые места маркированы многоточиями и пропусками слов в речи Ефросимова). Он полон умолчаний и тем самым аналогичен испорченному документу или — на уровне автометаописания — найденной Маркизовым испорченной старой книжке. Утрата (испорченная память) компенсируется соотносимой с ней находкой (испорченной книжкой). То, что потерял профессор, находит его ученик.

В романе «**Мастер и Маргарита**» испорченным текстом является не только сожженный роман мастера, сохранившийся в памяти культуры (ее в романе представляет Воланд), но и текст Иешуа, то есть те слова, которые он говорил при жизни. Вспомним, что во второй главе во время разговора с Пилатом Иешуа говорит о человеке с козлиным пергаментом (Левии Матвее), что тот неверно записывает за ним, и высказывает опасение, что эти неверные записи приведут к путанице в дальнейшем. Так оно и происходит в пространстве романа, где действует *принцип испорченного телефона*, неслучайно этот аппарат иногда вероломно вторгается в действие.

Мир реальности изображен в «Мастере и Маргарите» как реальность письма, как палимпсест, в котором читателю доступны три слоя (пергамент Левия Матвея, роман мастера, московский роман), а героям, по мере удаления, — меньше. Однако доступность записи о событиях не означает доступности самой реальности; по мере удаления от изображаемого один и тот же текст актуализируется то как истинный, то как

неистинный. Все письма, составляющие роман, столь же достоверны, сколь и не достоверны. Поднимая вопрос об игре на достоверности / недостоверности изображаемого⁶, ученые склонны приписывать статус достоверности ершалаимскому рассказу, хотя и ершалаимский, и московский компоненты в конечном счете оказываются плодами литературного творчества, «миром семиотической ирреальности»⁷ («недостоверностью»). Признавая более достоверной ершалаимскую историю, читатели тем самым выбирают тот текст, который не выглядит литературным, а производит впечатление откровения. На самом деле видимое отсутствие признаков литературности (вымышленности) ничего не значит, просто мы выбираем в этом случае более старый текст из двух предложенных романом⁸. Проблема в том, что этот «подлинный» текст не более достоверен, чем фантастическое московское повествование, просто он иначе сделан. Ставя читателя перед выбором, автор втягивает читателя в сеанс волшебства наподобие того, что устроил в Москве Воланд с доверчивой публикой, собравшейся в Варьете. Попробуем показать, как автор сам разоблачает свой трюк, то есть обратимся к уровню самоописания, проявляющемуся в результате стратификации трех изображенных текстов. Это необходимо для того, чтобы оценить их «подлинность».

Проблема подлинности / поддельности источников поставлена в главе первой Берлиозом. Редактор сообщает Ивану, «что то место <...> знаменитых Тацитовых “Анналов”, где говорится о казни Иисуса, есть не что иное, как позднейшая поддельная вставка»⁹, тем самым бросая тень подозрения на рассказ о казни, коим является шестнадцатая глава романа. Воланд говорит литераторам о «подлинных рукописях чернокнижника Герберта Аврилакского», обнаруженных в государственной библиотеке [5: 19]. В показаниях, свидетельствующих против Иешуа, «записано ясно: подговаривал разрушить храм» [5: 24], хотя *абсолютно честный* Иешуа это опровергает, как и то, что он «явился в Ершалаим <...> верхом на осле» [5: 28] («факт», записанный в *источнике*, известном всему человечеству). От того, «говорил что-нибудь» арестант «о великом кесаре», зависит судьба арестанта; впрочем, если в позднейшей интерпретации «говорил» заменить на «не говорил», эта судьба как будто может стать более счастливой:

...Отвечай! Говорил?.. Или... не... говорил? — Пилат протянул слово «не» несколько больше, чем это полагается на суде,

и послал Иешуа в своем взгляде какую-то мысль, которую как бы хотел внушить арестанту [5: 31].

С достоверностью / недостоверностью источников дело в романе обстоит несколько сложнее, чем о том говорится прямым текстом; изображенные здесь «факты» подчас столь «упрямо» противоречат сказанным о них персонажами словам, что противоречия эти ставят читателя перед необходимостью искать «концы», намеренно спрятанные «в воду»¹⁰, и проверять даже те источники, которые у героев заслуживают безграничного доверия.

Читательское восприятие недаром структурировано в романе как восприятие двойственное, субъектами которого являются в равной мере и наивный Иван, и критичный Берлиоз. Признание того или иного источника достоверным / недостоверным зависит от установки реципиента, верящего или не верящего источнику.

Пилата интересует, что говорил Иешуа перед смертью, и, если верить Афранию, последними словами казнимого были слова о трусости как худшем из человеческих пороков. Афраний — единственный персонаж, кроме собаки, которому Пилат безгранично доверяет (настолько, что поручает ему убийство Иуды). Афраний послан присутствовать на казни, чтобы потом свидетельствовать обо всем, что там произойдет; при такой степени доверия начальнику тайной стражи любая представленная им версия будет принята прокуратором как истинная. Тем более что опровергнуть эту версию после смерти автора слов будет уже некому. К тому же в пергаменте другого свидетеля казни, Левия Матвея, Пилат найдет подтверждение свидетельства Афрания. Обнаруженный в письменном документе этот факт уж точно не вызовет подозрений в неистинности; гарантами того, что слова о трусости «на самом деле» были произнесены Иешуа перед смертью, являются уже двое.

Ирония ситуации в том, что за самого Афрания в данном случае поручиться некому, кроме Левия Матвея и его записей. Поэтому пересказанное Афранием и записанное Леви-ем должно совпасть во что бы то ни стало. Каким образом осуществляется это совпадение, в романе не изображено, однако подстроенность совпадения несомненна, и единственным, кто может разобраться в фальсификации источников (о которой не зря же рассуждает в первой главе Берлиоз) и отличить *подлинные* слова Иешуа от *позднейших поддельных вставок*, является читатель.

Слов о трусости Иешуа перед смертью не говорил¹¹. Читатель главы 16-й наблюдает казнь с позиции, не уступающей в зрительной перспективе позиции Афрания. В данном случае Афраний не имеет преимуществ перед читателем, которому происходящее на Лысой горе транслирует всеведущий повествователь. Позиция читателя совмещает позиции Афрания и находящегося в отдалении от столбов Левия Матвея. Афраний помещается «невдалеке от столбов», Левий —

...не на той стороне, где был открыт подъем на гору и с которой было всего удобнее видеть казнь, а в стороне северной, там, где холм был не отлог и доступен, а неровен, где были и провалы и щели...» [5: 170].

И далее: «Да, для того чтобы видеть казнь, он выбрал не лучшую, а худшую позицию» (5: 170). В силу своего отдаленного расположения по отношению к столбам Левий не мог слышать предсмертных слов Иешуа; он мог только издали видеть происходящее. Записать же он мог свои собственные мысли (как делал ранее). Сцену казни недаром наблюдают два свидетеля. Тот, кто записывает (Левий), не совсем компетентен, так как располагается поодаль от эпицентра событий; тот, кто сидит близко от столбов (Афраний), видит и слышит то же, что и читатель.

Однако слова и поступки Иешуа, доведенные до читателя (внимательно читающего 16-ю главу) повествователем, расходятся с версией, которую Афраний предоставляет Пилату. В данном случае начальник тайной стражи лжет прокуратору. Но на этом ложь Афрания Пилату не заканчивается. Ложью является рассказ о кошельке с деньгами Иуды, якобы подобранными Каифе с запиской «Возвращаю проклятые деньги» (скорее всего кошелек Каифе не подбрасывался, а, минуя его, был показан Пилату; остальное — выдумка)¹², и заверение, что «женщины не было в этом деле (в убийстве Иуды — Е. И.)» [5: 313] (тогда как читатель видит как раз обратное и даже знает имя женщины).

В «провалы и щели» и без того неверных записей Левия Афраний добавляет путаницы. За слова Иешуа выдаются слова, записанные Левием, а это не один и тот же источник. Чьи это слова, в данном случае не так уж важно; темное место оставлено здесь автором не для того, чтобы читатель открывал какую-то единственно возможную истину, а чтобы он

усомнился в источнике, облеченном безграничным доверием прокуратора. Впрочем, своему заказчику и «хозяину» начальник тайной стражи врет только наполовину.

По отношению к Пилату Афраний ведет двойную игру; очевидно, им движет желание причинить прокуратору максимум страданий. Позволим себе не согласиться с утверждением И. Белобровцевой, которая считает, что

подобные сомнения (имеется в виду сомнение, касающееся слов о трусости. — *Е. И.*) могут обернуться недоверием к любому *чужому слову* в романе (или выборочным, немотивированным доверием к одним эпизодам и таким же необъяснимым неприятием других)¹³.

Возразим: в романе, где манифестирована ситуация «спора о словах»¹⁴, подобные сомнения как раз имеют почву.

Афраний — совесть прокуратора, посещения им Пилата отчасти напоминают посещения чертом Ивана Карамазова¹⁵. Выданные за слова Иешуа слова Афрания получают вес «факта», не подлежащего опровержению в силу смерти «источника». «Факт» исполнен блестяще. Афраний фабрикует *липовый документ*, заручившись «пособничеством» Левия Матвея (с которым начальник тайной стражи то ли сговорился погубить прокуратора, то ли «сотрудничал» принудительно, вписав или заставив вписать в пергамент слова, которых Иешуа на самом деле *не говорил*).

В случае с Пилатом Афраний выполняет функцию *испорченного телефона* (сквозной мотив романа, тоже являющийся элементом метаописания; именно по испорченному телефону московские персонажи получают предупреждения от нечистой силы), активного переводчика, нарушающего этикет по отношению к источнику и являющегося соавтором переводимого текста.

Подделка становится подлинником, когда она востребована, утоляет чью-то жажду, отвечает чьим-то чаяниям, обеспечена чьей-то верой. Слова Афрания, выданные за слова Иешуа, открывают истину о Пилате, самому прокуратору известную.

Слово Иешуа возвращается Пилату замещенным словом его «соавторов», которыми являются Левий Матвей и Афраний. Еще один соавтор этих слов — сам Пилат. В данном случае неважно, говорил или не говорил Иешуа слов о трусости. Афраний говорит прокуратору правду, как

и Иешуа на допросе. Но говорить такую правду страшному римлянину мог позволить себе только Иешуа, поэтому Афраний говорит от его имени. В ситуации с Пилатом Афраний и Левий наглядно демонстрируют представителю власти, что есть другая власть, более могущественная, чем власть кесаря: это власть слова, которую не может оборвать смерть автора. Подобно Афранию силу слова утверждает Воланд, говоря, что *рукописи не горят*. Подлинное слово — как подкова: кто-то потерял ее, а идущий следом нашел¹⁶. Подобным образом фрагменты утраченного романа мастера «находит» его ученик Иван Бездомный (или фрагменты находят читателя в лице Ивана).

Идеальным текстом в означенном типе культуры является текст отсутствующий. Самое ценное в булгаковском мире всегда отсутствует (является скрытой величиной). Осознание утраты компенсируется памятью культуры, которая обладает воскресительной силой: она «пересиливает» отсутствие и умножает утраченное как невротический симптом. Но память — не само прошлое, а его субъективный образ, зеркало, имеющее определенную кривизну, пропорциональную степени соавторства хранителя памяти. Таким хранителем является писатель, в чьей компетенции создавать образы минувшего, замещая текст реальности (жизни *как она есть*) той или иной авторской версией, то есть рассказывая историю о том, чего уже не вернуть.

Примечания

1 Создавая особую породу кур, революционер Рокк выступает создателем нового текста, на самом же деле, не обладая креативным потенциалом, лезет не в свое дело: заимствует аппаратуру, перепутывает генетический материал (выбирает змеиные яйца вместо куриных) и в итоге портит чужой текст, находящийся в ведении Персикова. Вместо новой породы кур, символизирующих светлое будущее, на свет появляются гигантские змеи, вызывающие ассоциации с образами прошлого.

2 Гипофизу и производным от него гормонам посвящен и роман А. Р. Беляева «Человек, потерявший свое лицо».

3 Точнее, Зойка пытается сбежать из нового исторического контекста в привычный, старый, сохранившийся в Париже, и, одно-

временно спасаясь от уплотнения, создает иллюзию Парижа в собственной квартире.

4 *Иваньшина Е. А.* Об испорченном тексте в структуре пьесы М. Булгакова «Багровый остров»: к проблеме перевода // Сиб. филол. журн. 2009. № 2. С. 101–108; *Иваньшина Е. А.* Голубая чашка Марии-Антуанетты: Об образе традиции в структуре булгаковского текста // Вестн. Удмурт. гос. ун-та. Сер.: История и филология. 2009. Вып. 2. С. 22–34.

5 Ситуация с найденной рукописью, нуждающейся в расшифровке, сама по себе относится к числу традиционных: она разыграна в «Детях капитана Гранта» и «Графе Монте-Кристо» (ключевые тексты).

6 *Лескис Г. А.* «Мастер и Маргарита» Булгакова: Манера повествования, жанр, макрокомпозиция // Известия АН СССР. Сер. лит. и яз. 1979. Т. 38. № 1. С. 52–59.

7 *Зверева Т. В.* Мир реальности и реальность рассказа в романе Ф. М. Достоевского «Братья Карамазовы»: К вопросу о повествовании // Корманов. чтения. Вып. 2. Ижевск, 1996. С. 189.

8 В чем-то этот выбор лучшего из двух романов напоминает выбор Рокком яиц из имеющихся двух посылок. Ершалаимский текст подобен более крупным яйцам, которым отдает предпочтение нерадивый куровод. Пока читатель выбирает одно из двух, автор работает с тремя текстами, и самый «маленький» из них — текст Левия Матвея — самый любопытный и культурно продуктивный. Это образ священной Книги, в которой, по версии автора «Мастера и Маргариты», полно невосполнимых пробелов (то есть *испорченной книги*). Роман мастера — не первая из двух, а вторая из трех имеющихся рукописей, которые должен разобрать читатель (в романе к разбору рукописей имеют отношение и Воланд, который рекомендуется специалистом по древним манускриптам, и Иешуа с Левином Матвеем, которым Пилат придумал должность своих библиотекарей, и мастер, до своего сказочного выигрыша служивший в библиотеке). Все три рукописи подобны и, вписанные одна в другую и вместе в третью, составляют геральдическую конструкцию.

9 *Булгаков М. А.* Собрание сочинений. В 5 т. М., 1989–1990. Т. 5. С. 9. Далее ссылки на текст романа будут приводиться по этому изданию в основном тексте с указанием в квадратных скобках.

10 То, как *прячутся концы в воду*, читатель видит, следя за передвижениями Аффания в гл. 26 [5: 307–308].

11 Той же точки зрения придерживается М. Андреевская. См.: *Андреевская М. И.* О «Мастере и Маргарите» // Лит. обозрение. 1991. № 5. С. 62.

12 Читатель становится свидетелем того, как «убийцы быстро упаковали кошель вместе с запиской, поданной третьим, в кожу и перекрестили ее веревкой» [5: 308]. Прослеживая дальнейший путь Аффания (см. со слов: «но путь третьего человека в капюшоне изве-

стен» [5: 308]), читатель видит, что Афраний, минуя дворец Каифы, идет напрямик к прокуратору и кошелек как будто находится у него. Показывая кошелек с запиской прокуратору и рассказывая о панике во дворце первосвященника, Афраний, скорее всего, разыгрывает для Пилата исполнение его желаний.

13 *Белобровцева И. З.* Роман М. Булгакова «Мастер и Маргарита»: Конструктивные принципы организации текста. *Dissertationes Philologiae Slavicae Universitatis Tartuensis*. Тарту, 1997. С. 15.

14 *Яблоков Е. А.* Проза Михаила Булгакова: Структура художественного мира: Автореф. дис. ... д-ра филол. наук. М., 1997. С. 14.

15 Б. Гаспаров указывает на образы Афрания и Воланда как на симметричные (см.: *Гаспаров Б. М.* Литературные лейтмотивы. Очерки по русской литературе XX века. М., 1993. С. 61). О том, что Воланд присутствует в Ершалаиме «в лице» Афрания, см. также: *Андреевская М. И.* Указ. соч. С. 62.

16 В романе подкову, подаренную Воландом Маргарите, находит пресловутая Аннушка. Есть основания считать, что эта подкова восходит к мандельштамовскому стихотворению «Нашедший подкову». К тому же Аннушка становится роковой вершительницей судьбы Берлиоза, являясь *источником* его нелепой смерти: это по ее «вине» *истекает* из разбитой «литровки» на рельсы подсолнечное масло. Аннушка — невольная «соавторша» Воланда в смерти Берлиоза, которая исполнена литературно: еще один текст, который активизирует своим присутствием в романе Аннушка, — «Анна Каренина»; смерть Берлиоза пародирует смерть Анны Карениной (трамвай — уменьшенный аналог поезда). Смерть Берлиоза — смерть цензуры, стоящей на пути свободного слова.