

Криптография в «Мастере и Маргарите»: силуэты русских классиков

Статья содержит криптологический анализ романа М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита». Выявленные в тексте взаимосвязи подтверждают наличие в нем сложной криптографической системы. Исследовано ассоциативное присутствие в романе трех классиков русской литературы — А. К. Толстого, Л. Н. Толстого и А. Н. Толстого.

The article contains the cryptological analysis of the Bulgakov's novel *The Master and Margarita*. Identification of hidden relationships in the text confirms the presence of the complex cryptographic system in it. The analysis showed the associative presence in the novel of three classics of Russian literature — A. K. Tolstoy, L. N. Tolstoy and A. N. Tolstoy.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: криптоанализ, «Мастер и Маргарита», «Упырь», М. А. Булгаков, А. К. Толстой, Л. Н. Толстой, А. Н. Толстой, В. И. Ленин.

KEY WORDS: cryptanalysis, *Master and Margarita*, Ghoul, M. A. Bulgakov, A. K. Tolstoy, L. N. Tolstoy, A. N. Tolstoy, V. I. Lenin.

В автобиографических «Записках покойника», рассказывающих творческую историю романа «Белая гвардия» и пьесы «Дни Турбиных», содержится, как нам видится, и художественный комментарий к роману «Мастер и Маргарита», с которым они писались почти синхронно. Поясняется немного, но главное, и не прямым текстом, а с уклонениями и умолчаниями, оставляющими читателю лакуны для додумывания. Информация не столько сообщается, сколько разыгрывается, но при этом ничего не теряет, а, наоборот, обретает от такой игры.

Прочитав в присутствии автора рукопись, редактор констатирует: «Толстому подражаете»¹. Автор сердится:

— Кому именно из Толстых? — спросил я. — Их было много... Алексею ли Константиновичу, известному писателю, Петру ли Андреевичу, поймавшему за границей царевича Алексея, нумизмату ли Ивану Ивановичу или Льву Николаичу?

Правда, в перечне Максудова примечательно нет третьего писателя Толстого, Алексея Николаевича, современника и довольно близкого знакомого Булгакова, но он есть в самих «Записках», и герой вскоре увидит его воочию — в ретроспективе именитых предшественников.

Возражая редактору, молодой писатель реагирует на слово *подражаете*, подразумевающее несамостоятельность и вторичность его творчества, а ведь оно, как показано в романе, вдохновенно и обходится без литературных посредников. Если бы он услышал: «продолжаете», его реакция была бы иной. Но в таком случае не было бы тирады о других Толстых, а это тоже и такая же констатация, только, как оказывается, в отношении *другого* романа.

Редакторское резюме, по сути, совпадает с авторскими, высказанными Булгаковым в очерке «Киев-город» (1923) и фельетоне «Самогонное озеро» (1923), в которых он анонсировал свой роман, и в письме правительству (1930), где он его аннотирует, подчеркивая, что «Белая гвардия» написана «в традициях „Войны и мира“»². Поэтому должно быть понятно, что изображенный в «Записках покойника» разговор редактора с автором, если отвлечься от характерологичных и оживляющих ситуацию эмоций, утверждает важный для Булгакова тезис о художественных ориентирах его творчества. И это не только Лев Толстой, послуживший созданию «Белой гвардии», но и другие Толстые, повлиявшие на формирование «Мастера и Маргариты».

Толстовское влияние в итоговом романе Булгакова не так заметно, как в первом, но и оно подтверждается исследователями, причем влияние всех троих Толстых — и Алексея Константиновича, и Льва Николаевича, и Алексея Николаевича. Один преподавал образцы мистической прозы, другой сам был образцом ответственности за свою жизнь и творчество, третий же стал для начинающего писателя Вергилием, который ввел его в литературный ад.

Предположим и далее постараемся показать, что как и в одном романе, так и в другом авторские творческие ориентиры тоже как-то обозначены (в тексте или в подтексте), что

неявное присутствие в маскарадном мире «Мастера и Маргарита» трех Толстых может быть явлено персонажами, которые маркированы словом «толстяк». Случайное, казалось бы, созвучие «Толстяки — Толстые» может оказаться указанием на искусно вписанную в московские балаганские сценки авторскую литературную концепцию, если найдутся подтверждения этой соотнесенности.

I

Первым на страницах романа появляется толстяк с характерной *котообразной* внешностью, по которой читатель без труда узнает в нем одного из спутников сатаны, посетившего послереволюционную Москву:

Варенуха вздрогнул, обернулся и увидел за собою какого-то небольшого толстяка, как показалось, с кошачьей физиономией.
— Ну я, — неприязненно ответил Варенуха.
— Очень, очень приятно, — писклявым голосом отозвался котообразный толстяк и вдруг, развернувшись, ударил Варенуху по уху...³

Если наша дедукция верна и существует соответствие между тремя толстяками в романе и тремя классиками русской литературы, объединенными фамилией Толстой, тогда должно быть понятно, почему котообразный толстяк появляется именно в сцене с Варенухой и, что называется, лицом к лицу: потому что после этой встречи Варенуха станет упырем. А «Упырь» (1841) — это повесть *Алексея Константиновича Толстого*, которая была его литературным дебютом и которая, как показывают наблюдения Р. Джулиани, является одним из источников романа «Мастер и Маргарита» [Джулиани: 95–111].

В повести и романе содержатся схожие образы и описания, общие для сочинений такого рода:

- всякого, кто допускает присутствие среди живых людей потусторонних существ, образованное общество принимает за сумасшедшего;
- герой, а с ним и читатель, получает пугающий и опасный, но расширяющий сознание мистический опыт;
- упыри (вампиры), внешне напоминающие людей, опознаются по характерному щелканью и посасыванию;

- цветовая мистика, усиливающая впечатление и воздействие (черные всадники в обоих произведениях, зеленая комната в повести и зеленые глаза в романе);
- шабаш как праздничное скопление темных сил;
- бесконечная лестница как переход из одной реальности в другую.

Тематическая общность, с почти неизбежным совпадением жанровых клише и сходством частностей, сама по себе не доказывает влияние одного текста на другой, а лишь указывает на принадлежность к одной традиции, но в романе Булгакова содержатся и более конкретные реминисценции, которые непосредственно и, по-видимому, не без умысла отсылают к повести А.К. Толстого:

- мистическое действие в обоих произведениях локализуется в Кремлевском (Александровском) саду: в повести — разговор Руневского и Рыбаренко о вампирах; в романе — встреча Маргариты с Азazelло, ставшая началом ее контакта и контракта с темными силами;
- *летающий купидон*, которого напоминает вампир Варенуха после крика петуха, кажется совершенно немотивированным, но тем определеннее адресация к повести А.К. Толстого, где потолок виллы расписан летающими купидонами;
- *образно-звуковые ассоциации*: грифон и грач — перевозчики в потусторонней реальности; *Руневский* и *Варенуха* — жертвы вампирических атак.

Убедившись, что «Упырь» А. К. Толстого — не только литературный источник, но и ассоциативный код «Мастера и Маргариты», а Варенуха — пародийный связной между этими произведениями, можно теперь вернуться к сцене избиения администратора Варенухи и обратить внимание на второго «разбойника» (такое определение, заметим, повторяется в черновиках⁴). Этот второй, с италянизированным именем Азazelло, оказывается соотнесен с одним из немаловажных персонажей повести Толстого — с итальянским вампиром Пьетро д'Урджина, который в своем человеческом прошлом был *разбойником*.

Можно подискутировать, имеют ли какое-нибудь скрытое значение удары, наносимые по Варенухе то справа, мнимым русским, то слева, мнимым итальянцем, но удар,

нанесенный прямо в лицо, явно значимый, поскольку разбивает *нос* (не исключено, что это тоже литературная аллюзия, *гоголевская*, русско-итальянская), а кровь от этого удара проливается на *толстовку*.

Соответственно, и другой спутник котообразного, Коровьев, он же «темно-фиолетовый рыцарь», соотносится в этой повести с отечественным упырем, чья фамилия *Теляев*, который так же, как и в романе, появляется в финале повести в образе *рыцаря* [Соколов: 113–114].

Кроме повести «Упырь», источниками и образцами вампирской литературы послужили Булгакову, возможно, и другие произведения А. К. Толстого: спасающий крестик, воющий пес, глядящие в окно вампиры, сковывающая сила, тлетворный запах — все эти живописно пугающие «вампиризмы» из «Семьи вурдалака» повторяются в «Мастере и Маргарите», так же как описанная в рассказе «Встреча через триста лет» особенность вампиров не отбрасывать тени.

Но не только готикой и мистикой обусловлено неявное присутствие А. К. Толстого в романе Булгакова, оно предопределено также культурно-исторической и духовно-религиозной содержательностью. Взаимосвязь этих предпосылок хорошо видна на примере одного не очень приметного, но примечательного персонажа.

Это поэт Амвросий, направляющийся в привилегированный писательский ресторан и встретивший на этом пути своего знакомого Фоку, тоже, вероятно, литератора, но менее успешного. Автор передает их разговор, якобы услышанный им у чугунной решетки ресторана, и этой ссылкой, с одной стороны, подтверждает репутацию «правдивейшего повествователя», а с другой, не дает повода подумать, что он один из тех, кто вхож в это заведение. Кто бы заподозрил в этом поэте *вампира*, если бы не его имя, вызывающее ассоциацию с одноименным персонажем из повести А. К. Толстого «Упырь»? Но раз уж такая ассоциация возникла, тогда от читателя требуется предопределенная ею последовательность — всмотреться более пристально в этих собеседников. Не странно ли, что в описании приятелей так акцентируется различие их *здоровья* и при этом внимание обращается на *губы* и *шею*? Один — «румяногубый гигант, золотистоволосый, пышнощекий», другой — «тощий, запущенный, с карбункулом на шее». Пусть это метафорические описания, но какие выразительные и оценочные! И потом, это же мистический роман, в нем всякая метафора может

обернуться реальностью, не говоря уже о том, что метафоры могут быть и научные. Вампиризм, понимаемый широко, это не только выпиваемая кровь, но и забираемая энергия. Для Амвросия это, как он сам объясняет, «обыкновенное желание жить по-человечески». Вот он и живет в свое удовольствие — пьет «чашу жизни», если воспользоваться названием булгаковского фельетона: широко, размашисто и со вкусом. А Фока от этой чаши почему-то отлучен. Реализм романа, пусть особого рода, заставляет думать, что чугунная решетка разделяет не только этих двоих, но и все общество: покинув приятеля, Амвросий идет к себе *подобным*. Кто эти подобия и что означают их пиршества — раскрывается в той же книге, на которую указывает имя «Амвросий», а также в других сочинениях того же автора: это упыри, собирающиеся на бал.

Имя «Амвросий», которое является тайным именем упыря Теляева, внешне благопристойного статского советника, включает вампирский код как раз при описании писательского ресторана, но оно может вызывать и другие интерпретации, когда соотносится с другими персонажами. Эти аллюзии значительно расширяют смысловое пространство Дома Грибоедова, но они способны и концептуально его сужать, если выбрать из них авторские, преднамеренные, соотносимые с другими и образующие с ними связную концепцию. Такой связующей и объясняющей аллюзией является одноименность булгаковского Амвросия и другого толстовского персонажа — римского христианина времен императора Максимиана из неоконченного романа «Стебловский» (1846) [Соколов: 114].

Амвросий Толстого — христианин, который под воздействием духа зла становится язычником. Он всячески противится, но все-таки уступает тому, чем так охотно и беспринципно пользуется Амвросий Булгакова, — земными благами, получаемыми за «отступничество». Друг персонажа Толстого Виктор погиб, но не отрекся от своей веры. Выходит, и булгаковский друг Амвросия, скромный Фока, при всей его невзрачности являет собой вид честного человека, живущего в согласии со своими принципами и воззрениями. В том, что эта аллюзия авторская, предустановленная и даже встроенная в роман, убеждает монолог Амвросия:

— <...> Ты хочешь сказать, Фока, что судачки можно встретить и в «Колизее». Но в «Колизее» порция судачков стоит

тринадцать рублей пятнадцать копеек, а у нас — пять пятьдесят! Кроме того, в «Колизее» судачки третьедневочные, и, кроме того, еще у тебя нет гарантии, что ты не получишь в «Колизее» виноградной кистью по морде от первого попавшего молодого человека, ворвавшегося с театрального проезда. Нет, я категорически против «Колизея», — гремел на весь бульвар гастроном Амвросий. — Не уговаривай меня, Фока!

Почему Амвросий так решительно против «Колизея», он сам же и объясняет, но почему автор так часто и настойчиво употребляет этот топоним? Не для того ли, чтобы читатель обратил на него внимание? Не потому ли, что действие романа Толстого начинается в римском Колизее и там же, на его арене, погибает друг Амвросия?

В этом монологе, как и в других фрагментах «Мастера и Маргариты», современность противопоставляется времени раннего христианства. Люди остались прежними. Если и есть различия между двумя Амвросиями, то они выражаются в отношении к своему выбору: одному он дается трудно и трагически, другому — легко и цинично.

Именно такие связки — Амвросий, упоминающий «Колизей», или Варенуха, превращающийся в летящего купидона, а не сами образы в отдельности, делают тайное присутствие А. К. Толстого в романе Булгакова явным и несомненным.

Предположив, что толстовское присутствие в «Мастере и Маргарите» означено образами Толстяков, мы рассудили, что в силу мистических и готических аллюзий А. К. Толстой должен соотноситься с образом котообразного толстяка, в которого время от времени превращается кот Бегемот. Косвенные подтверждения этого соотношения имеются, но, как мы могли убедиться, Булгаков предпочитает прямые отсылки, производящие эстетический эффект узнавания. В системе текстуально акцентированных соответствий котообразия толстяка кажется недостаточно мотивированным, потому что ни в «Упыре», ни в других вампирских историях А. К. Толстого такого персонажа нет. Отсутствие столь важной и нужной аллюзии лишает возводимую конструкцию устойчивости и убедительности, но стоит внимательно просмотреть литературные связи прототипа, как необходимый прообраз легко находится. В известном смысле он тоже толстовский, потому что находится он в произведении дяди А. К. Толстого

(а может, как предполагают, *отца* [Бурнашев: 170–171]) — А. А. Перовского (1786–1836), более известного как Антоний Погорельский. В рассказе «Лафертовская маковница» (1825), тоже дебютном, как и «Упырь» (1841), самым оригинальным и живописным персонажем является черный кот, принимающий облик титулярного советника Мурлыкина [Giuliani 1982–1984: 274].

В свою очередь, проясняя литературно-мистическое родословие романа «Мастер и Маргарита», оборотень Мурлыкин соотносится с пушкинским Ученым Котом уже потому, что этому способствуют взаимоотношения их авторов: Перовский (Погорельский) был из тех «друзей Руслана и Людмилы», кто поддержал молодого автора с его Лукоморьем [Перовский: 75–80], а Пушкин, в свою очередь, восторженно воспринял литературный дебют Перовского. В письме брату он писал:

Душа моя, что за прелесть бабушкин кот! я перечел два раза и одним духом всю повесть, теперь только и брежу Трифоном Фалелеичем Мурлыкиным. Выступаю плавно, зажмуря глаза, повертывая голову и выгибая спину. Погорельский ведь Перовский, не правда ли?⁵

Сказанного о толстовских аллюзиях котообразного толстяка, по-видимому, достаточно, чтобы с таким же вниманием обратиться ко второму соответствию.

II

Лев Николаевич Толстой представлен в «Мастере и Маргарите» и во всем творчестве Булгакова намного шире, глубже и разнообразнее, чем Алексей Константинович [Яблоков: 216–226], и тем важнее отыскать в тексте ключевую аллюзию, которая вводила бы читателя в менее свободное, но более осмысленное, авторское, предопределенное поле литературных ассоциаций. Логично («филологично») думать, что таким собирающим фокусом должен быть образ писателя, и он действительно появляется в романе, легко опознаваемый, уже в эпизоде, где Иван Бездомный на берегу Москвы-реки снимает с себя одежду и поручает ее «какому-то приятному бородачу, курящему самокрутку возле рваной белой толстовки и расшнурованных стоптанных ботинок». Приятный бородач в *толстовке* больше не встретится на

страницах романа, но вызванная им аллюзия продолжится в другом персонаже, маркированном определением *толстяк*. Это Никанор Иванович Босой — менее узнаваемый, зато, благодаря своей законспирированности, более подробный криптообраз Льва Толстого.

Толстовскую аллюзию вызывает уже фамилия *Босой*, указывающая на примечательную графскую причуду — ходить *босиком*. Бос, заметим, и «приятный бородач», курящий *возле* своих ботинок.

Должность Никанора Ивановича — «председатель жилищного товарищества» — тоже интересная, если предполагать в ней толстовский подтекст, вспомним *толстовство*, духовно-религиозное учение Л.Н. Толстого, объединившее его последователей в сообщества и общины, которые распространились по России и по всему миру.

Грубость Никанора Ивановича, о чем повествователь сообщает с некоторой как бы вынужденной откровенностью, но и деликатностью «(Нужно признаться, хоть это и неприятно, что Никанор Иванович был по натуре несколько грубоват.)», в той же мере характеризует и Льва Николаевича, отличавшегося прямоотой и нелицеприятностью суждений.

В редакции 1932–1936 годов Булгаков зачеркнул *грубоват* и написал: *хамоват* [I, 175], а для усиления этой характеристики еще и Воланду, решающему судьбу председателя, приписал примечательную фразу: «Я вообще не люблю *хамов* в квартире». В редакции 1938–1940 годов он снова зачеркивает возвращенное *грубоват* и снова восстанавливает. Эти авторские колебания отражают, как видно по их повторяемости, работу не только с текстом, но и с подтекстом. Определение *хамоват* кажется резковатым по отношению к Босому, а по отношению к Толстому и вовсе неверным, а возникло оно, возможно, оттого, что хитроумно указывало на *Хамовники*, где находился московский дом Льва Николаевича (Долго-Хамовнический переулок, 15), ставший впоследствии музеем.

Тема хамства была важна и как сбывшееся пророчество Д. С. Мережковского о грядущем Хаме (1906)⁶, так что образ Босого мог бы стать, при соответствующей доработке, его символическим воплощением, но скрываемый в нем криптообраз *графа* Толстого затруднял такое решение. Требовалось как-то показать, что этот граф особенный, пренебрегающий своим званием и предпочитающий простоту жизни и мысли.

Это толстовское *опрошение*, по-видимому, представлялось Булгакову не частной причудой, а знаковым явлением русской интеллектуальной жизни, судя по тому, что эта тема содержится в его романе изначально, уже в первой редакции, причем в первом же фрагменте из числа не уничтоженных автором:

...в Охотных рядах покупал капусты. В треухе. Но он не произвел на меня впечатление зверя.

Через некоторое время Феся развернул иллюстрированный журнал и увидел своего знакомого мужичка, правда без треуха. Подпись под старичком была такая «Граф Лев Николаевич Толстой».

Феся был потрясен:

— Клянусь Мадонной, — заметил он, — Россия необыкновенная страна! Графы в ней вылитые мужики!

Таким образом Феся не солгал.

Фрагмент явно полемический, и довод наглядный, хотя предмет спора несколько странен: по логике неведомого оппонента, мужик, оказавшийся графом, сравнивается со зверем. Возможно, это полемика с Мережковским, чей *Хам* и есть *зверь* — «мещанство будущего», а также «„тысячеголовая гидра, паюсная икра“ мещанства прошлого и настоящего». А может, и не полемика. Может, продолжение темы, испытующее и корректирующее. Три лица Хама, о которых пишет публицист, не те же ли три булгаковских «толстяка»?

Первое лицо — государственное: «лицо самодержавия», которое после революции изменилось, но сохранилось, потому что сохранился «мертвый позитивизм казенщины». Не потому ли котообразный толстяк бьет *администратора*, которому потом объяснят, за что: «...хамить не надо по телефону». Второе лицо — «мертвый позитивизм православной казенщины, служащий позитивизму казенщины самодержавной». А это как раз то, против чего выступал Л. Н. Толстой, и одна из причин его отлучения от Церкви. Третье лицо — «лицо хамства, идущего снизу — хулиганства, босячества, черной сотни — самое страшное из всех трех лиц». Третьего булгаковского толстяка, в сиреновом костюме, никоим образом нельзя назвать ни хулиганом, ни босяком, но те двое, которые спровоцировали его избиение, именуется именно *хулиганам* и именно в этом эпизоде.

Чтобы удостовериться, что слово *хулиганы* здесь не случайно, придется проверить, нет ли в этом фрагменте таких же аллюзий на две другие характеристики третьей ипостаси Хамства. «Босячество» — это явно не «толстовство», это другой классовый уровень и, соответственно, другая ментальность. Этот феномен русской жизни ассоциируется с Горьким, который хорошо знал «босяков» и ввел их в литературу. Более того, в сборнике «Грядущий Хам» следующая статья после заглавной — о Горьком, противопоставленном Чехову, которые, как пишет Мережковский, заслонили великанов Л. Толстого и Достоевского, но не потому, что равновелики им, а потому, что они равнозначны русской интеллигенции, которая их читает и чтит. О Горьком в статье говорится именно то, что должно объяснить его присутствие в этой литературной компании:

Горький заслужил свою славу: он открыл новые, неведомые страны, новый материк духовного мира; он первый и единственный, по всей вероятности, неповторимый в своей области. При входе в ту «страну тьмы и тени смертной», которая называется босячеством, навсегда останется начертанным имя Горького.

И мы видим, что Булгаков предполагает эту аллюзию и вводит ее очень просто: хулиган Коровьев вдруг начинает причитать: «Горько мне! Горько! Горько!»

Теперь, когда две приметы Грядущего Хама налицо, что мешает нам допустить, что *погром*, учиненный в Торгсине, — *черносотенный*? Чтобы не сомневаться в этом предположении, нужна всего одна деталь, и она имеется — о ней не просто сказано, о ней кричат на весь магазин: «— Палосич! Палосич!» Может быть, как раз оттого, что еврейство директора Павла Иосифовича так деликатно завуалировано в этом сокращении, оно выглядит значимее, чем если было бы неприкрытым.

III

Алексей Николаевич Толстой в логике этих соотношений должен быть узнан в сиреневом иностранце, оказавшемся русским, и он действительно может быть узнан и, скорее всего, именно по этой биографической особенности: в 1923 году он вернулся из эмиграции на родину. На писа-

тельском застолье по случаю его возвращения присутствовал и Булгаков. Более того, он сам же его организовал, а потом описал в романе «Записки покойника».

Если иметь в виду этот подтекст, становятся понятнее вопрошания Корovyева, адресованные сиреневому иностранцу: «— Кто он такой? А? Откуда он приехал? Зачем? Скучали мы, что ли, без него? Приглашали мы его, что ли?» Тут же, в расчете на слушающих, бывший регент объясняет причину своей неприязни: «...он, видите ли, в парадном сиреновом костюме, от лососины весь распух, он весь набит валютой...» И сам же отвечает на свой вопрос о том, кто приглашал: «— Горько мне! Горько! Горько!» Действительно, после встреч и бесед с Горьким в 1922 году в Берлине Толстой принимает решение вернуться.

Рассказы Бондаревского о Париже — это череда скандалов, на этом фоне московский скандал в Торгсине предстает как их продолжение. Начинается он с того, что падает поднос с шоколадной *эйфелевой башней*, а завершается тем, что сиреневый джентльмен оказывается в бочке с *керченской сельдью*. Возможно, эта подробность отсылает к роману А. Н. Толстого «Восемнадцатый год» (1927-1928), к эпизоду гибели эскадренного миноносца «Керчь».

* * *

Необходимость криптографического изображения трех однофамильцев русской литературы (А. К. Толстого, Л. Н. Толстого и А. Н. Толстого) была вызвана не только карнавальнo-игровой поэтикой романа, но и условиями двоякой несвободы: с одной стороны — государственная идеология, предписывающая критическое отношение к отечественной классике, с другой — читательское коленопреклонение, превращающее классиков в кумиров.

Как показывают некоторые примеры творческого поведения Булгакова, он активно противостоял обеим крайностям. В ходе одной литературной дискуссии, отвечая на критическое и, в общем-то, справедливое замечание Серафимовича, что и у Льва Толстого встречаются погрешности в письме, он, по свидетельству очевидца, горячо возразил: «Ни одной! <...> Совершенно убежден, что каждая строка Льва Николаевича — настоящее чудо» [Миндлин: 155]. В то же время в своих «Записках на манжетах» он позволил себе достаточно вольное обращение с почтенным старцем,

изображая себя в образе графа Толстого⁷, что является, между прочим, еще одним указанием на их творческую преемственность.

Двойственное отношение к Л. Н. Толстому, разделяющее в нем великого писателя и невеликого философа, стало общим местом в русской литературной и философской критике, но в советское время обрело значение идеологической установки. Этому способствовали суждения революционных вождей — Г.В. Плеханова, считавшего его «гениальным художником и крайне слабым мыслителем» [Плеханов: 613], и особенно В. И. Ленина — в его статьях «Лев Толстой как зеркало русской революции» (1908), «Л. Н. Толстой» (1910), «Л. Н. Толстой и современное рабочее движение» (1910), «Толстой и пролетарская борьба» (1910), «Л. Н. Толстой и его эпоха» (1911). Такое устойчивое и настойчивое внимание политика к писателю доказывает исключительную значимость влияния Толстого, которое невозможно нейтрализовать, но можно как-то скорректировать и перенаправить. Булгаков же, как показывает анализ, предпринимает попытку нейтрализовать влияние самого вождя.

Словно обыгрывая ленинский образ «зеркала революции» (а может, и действительно обыгрывая), он включает в свое повествование целое «трюмо» — три скрепленных «зеркала», отражающих не только свершившуюся революцию, когда рухнули все три главные опоры Российской империи — «православие», «самодержавие» и «народность», но и послереволюционное время, когда они стали выстраиваться заново, но в перевернутых и вывернутых значениях: «атеизм», «партийность» и «классовость».

Разумеется, в философском и остросоциальном произведении, каковым является роман «Мастер и Маргарита», в конструировании его концептуальной оптики, несомненно, учитывался соответствующий философско-публицистический контекст, по крайней мере в лице самых известных представителей и в свете самых знаковых публикаций, но и он, пропущенный сквозь призму авторской концепции, уместно укладывался в толстовскую триаду:

- традиция литературной inferнальности, идущая от чтимых Булгаковым Пушкина и Гоголя и внимательно прочитанного им А. К. Толстого, продолжилась и философски выразилась в работе Н. А. Бердяева «Духи русской революции» (1918), где осмыслено

- неявное присутствие в русской революции Гоголя, Достоевского и Льва Толстого;
- традиция народничества в разных ее формах, наиболее наглядно и назидательно выразившаяся в явлении Льва Толстого, полемически соотносится с футурологической статьей Д. С. Мережковского «Грядущий Хам» (1906);
 - наконец, позиция интеллигенции, изменяющей вектор своих устремлений, представленная в сборнике «Смена вех» (1921), отражена в творчестве А. Н. Толстого, который был одним главных сотрудников сменовеховского издания «Накануне».

Тройка Толстых, соединенная исторически, выглядит выражением какой-то закономерной триединой силы, влекущей, вдохновляющей, но и совращающей с прямого пути, может быть, той самой литературной птицей-тройкой, которая уносит Русь в неведомое будущее, и Булгаков, который и прежде, в «Белой гвардии», саркастически поминавший литературное прекраснодушие русских классиков («мужички-богоносцы достоевские!..», «богоносный хрен»⁸ и т. п.), в «Мастере и Маргарите» ввел и самих предсказателей в предсказанное будущее, ставшее настоящим.

Не забыл Булгаков и про возницу — вождя. Судьба автора статьи о «зеркале революции» и теоретике этой революции отражена в образе персонажа, который погибает под колесами трамвая. Помимо многих смыслов, которыми исполнена эта смерть, возможно, содержится в ней и некое откровение, когда он видит в последний миг жизни, что мир, которым он, казалось, владел и управлял, раскалывается, как разбитое зеркало.

Примечания

1 Здесь и далее текст романа цитируется по изданию: *Булгаков М. А. Записки покойника (Театральный роман)* // Булгаков М. А. Собр. соч. В 5 т. Т. 4. М.: Худож. лит., 1992. С. 401–542.

2 *Булгаков М. А. Правительство СССР* // Булгаков М. А. Собр. соч. В 5 т. Т. 5. М.: Худож. лит., 1992. С. 443–450.

- 3 Здесь и далее текст романа цитируется по изданию: *Булгаков М. А. Мастер и Маргарита* // Булгаков М. А. Собр. соч. В 5 т. Т. 5. М.: Худож. лит., 1992. С. 5–384.
- 4 Здесь и далее текст романа цитируется по изданию: *Булгаков М. А. Мастер и Маргарита*. Полн. собр. черновиков романа. Основной текст. В 2 т. Т. 1. [сост., текстол., подгот., публикатор, авт. предисл., коммент. Е. Ю. Колышева]. М.: Пашков дом, 2015.
- 5 *Пушкин А. С. Письмо Пушкину Л. С., 27 марта 1825 г. Из Михайловского в Петербург* // Пушкин А. С. Полн. собр. соч. В 10 т. Л., 1977–1979. Т. 10. 1979. С. 105–106.
- 6 Здесь и далее текст цитируется по изданию: *Мережковский Д. С. Грядущий Хам. Чехов и Горький*. СПб.: Изд. М. В. Пирожкова, 1906. URL: http://az.lib.ru/m/merezhkowskij_d_s/text_0080.shtml (дата обращения: 16.09.2019).
- 7 *Булгаков М. А. Записки на манжетах* // Булгаков М. А. Собр. соч. В 5 т. Т. 1. М.: Худож. лит., 1992. С. 473–508.
- 8 *Булгаков М. А. Белая гвардия* // Булгаков М. А. Собр. соч. В 5 т. Т. 1. М.: Худож. лит., 1992. С. 179–428.

Литература

Бурнашев В. П. Дмитрий Гаврилович Бибииков и Алексей Перовский — мужья своих сестер // Новое лит. обозрение. 1993. № 4. С. 170–171.

Джулиани Р. «Упырь» А. К. Толстого как литературный источник романа «Мастер и Маргарита» (К вопросу: М. А. Булгаков и русская литература XIX века) // *Ricerche Slavistiche*. Vol. XXXII–XXXV. Roma, 1985–1988. С. 95–111.

Миндлин Э. Молодой Булгаков // Воспоминания о М. Булгакове. М.: Сов. писатель, 1988. С. 145–156.

Перовский А. А. Замечания на разбор поэмы «Руслан и Людмила», напечатанный в 34, 35, 36 и 37 книжках «Сына отечества» (Письмо к издателю) // Пушкин в прижизненной критике, 1820–1827. СПб.: Государственный пушкинский театральный центр, 1996. С. 75–80.

Плеханов Г. В. «Отсюда и досюда» (Заметки публициста) // Плеханов Г. В. Избранные философские произведения. В 5 т. Т. 5. М.: Изд-во социально-экономической литературы, 1958. С. 613–621.

Соколов Б. В. Роман М. Булгакова «Мастер и Маргарита»: Очерки творческой истории. М.: Наука, 1991.

Яблоков Е. А. Михаил Булгаков и мировая литература: справочник-тезаурус. СПб.: Дмитрий Буланин, 2011.

Giuliani R. Demonologia e magia nel “Maestro e Margarita” di M. A. Bulgakov // Ricerche Slavistiche. Vol. XXIX–XXXI. Roma, 1982–1984.