

## НЕКОТОРЫЕ МОТИВЫ В РАННЕЙ ПРОЗЕ М. БУЛГАКОВА

*Ивана Секички*

В творчестве Михаила Булгакова мотивная структура его произведений занимает исключительно важное место, ибо она выявляется и наблюдается как единый смыслообразующий принцип, начиная с самой ранней прозы до последнего, итогового романа *Мастер и Маргарита*, в котором Булгаков создаёт свой „миф о мире”. Несмотря на то, что центральной темой его ранней прозы является тема гражданской войны и что она как тема 20-ых годов навсегда уходит из его творчества, мотивы, зародившиеся в ней, продолжают развиваться в другой художественной действительности. Они продолжают функционировать, сохраняя свою первоначальную значимость, окрашиваясь в другие оттенки, обогащаясь и переплетаясь с новыми, в иной масштабности художественного замысла автора.

Мотивной структуре посвящены многочисленные работы, что подтверждает её значение для исследования творчества Булгакова. В нашей небольшой работе, мы будем исходить из положений о мотивной структуре произведений Булгакова Б. Гаспарова:

Имеется в виду такой принцип, при котором некоторый мотив, раз возникнув, повторяется затем множество раз, выступая при этом каждый раз в новом варианте, новых очертаниях и во всё новых сочетаниях с другими мотивами. При этом в роли мотива может выступать любой феномен, любое смысловое „пятно” – событие, черта характера, элемент ландшафта, любой предмет, произнесённое слово, краска, звук и т.д. Единственное, что конституирует мотив, – это репродукция в тексте, так что в отличие от традиционного сюжетного построения, где заранее более или менее определено, что можно считать дискретными „персонажами” или событиями, здесь не существует данного априори „алфавита” – он формируется непосредственно в развёртывании структуры и через структуру. (Гаспаров 1988:98).

Зарождение мотивов и их развитие и функционирование можно проследить, начиная с небольшого сегмента ранней прозы, рассказа *Красная корона*, и кончая романом *Мастер и Маргарита*.

Рассказ *Красная корона* опубликован в 1922 году и тематически принадлежит к произведениям, посвящённым гражданской войне: роман *Белая гвардия*, пьесы *Бег* и *Дни Турбиных* и рассказы *В ночь на 3-е число*, *Я убил*, в которых

(...) трагически-кровавый колорит изображаемых событий был интенсивней, чем во всех последующих произведениях Булгакова. (Чудакова 1976:50).

Только в рассказе *Я убил* герой не остаётся пассивным, он реагирует в соответствии со своими нравственными принципами, лишь он один совершает поступок: мстит злодею. Другие же, в других рассказах, остаются пассивными, всё случается с ними, и в результате всех событий они терпят крушение как в личной, так и в общественной жизни.

Герой *Красной короны* – пациент в клинике для душевнобольных, попавший туда из-за пережитых потрясений во время войны. На его глазах вешают человека в Бердянске; когда младший брат уходит на войну, герой его не останавливает, говорит ему: „Иди”, – брат погибает в день их встречи, герой оказывается в больнице, где в кошмарных снах его посещает погибший брат. Здесь, как и во многих произведениях Булгакова, наблюдаются биографические моменты. В 1922 году в жизни Булгакова происходят события, перекликающиеся с сюжетом рассказа. В начале года он получает известие о брате Николае (имя брата сохранилось и в рассказе *Красная корона*), что он жив, получает известие о судьбе другого брата, получает известие о скоропостижной смерти матери (со смерти матери и с осиротевших детей начинается роман *Белая гвардия*).

Тема рассказа *Красная корона* – невинная жертва и трагическая вина, реализованная как активизация библейского рассказа о первых братьях – Каине и Авеле. Отсылка к абсолютному началу темы или мотива в прошлом – типичный для Булгакова приём. В *Белой гвардии* это отсылка к началу нашего летоисчисления:

Велик был год и страшен год по рождестве Христовом 1918, от начала же революции второй.

В *Мастере и Маргарите* это легенда о Иешуа Га-Ноцри и Понтии Пилате. Кроме того и булгаковские эпиграфы отсылают к началу темы, к глубинному значению и мифопоэтической масштабности создаваемых образов. В тематически близком к рассказу романе *Белая гвардия* эпиграфы – цитаты из Пушкина и Библии:

Пошёл мелкий снег и вдруг повалил хлопьями. Ветер завыл, сделалась метель. В одно мгновение тёмное небо смешалось с нежным морем. Все исчезло.

– Ну, барин, закричал ямщик, – беда, буран.

В *Капитанской дочке*:

И судимы были мёртвые по написанному в книгах сообразно с делами своими.

В первой цитате природная стихия охватывает всё, смешивая небо и землю, когда всё исчезает, т.е. наступает первозданный хаос.

Во второй цитате – образ смерти из Откровения – предсказания о последней борьбе добра и зла в конце мира. В таком широком охвате: от мифологических стихий до библейского взгляда в будущее, в самом начале романа Булгаков ставит вопрос: „А как жить дальше?“ (Булгаков, 1989:3). На этот вопрос герой *Красной короны* после попытки покончить жизнь самоубийством отвечает констатацией: „Я безнадежен“; так же как впоследствии Мастер в беседе с Иваном скажет о своей безнадежности, во-первых, что ему некуда „удирать“ из клиники, во-вторых, что он неизлечим.

Герой рассказа *Красная корона* – пациент психиатрической больницы, он чувствует себя виновным в смерти брата, кроме того он чувствует себя виновным в том, что чувство страха не позволяет ему действовать в согласии с его человеческими и этическими нормами. Из чувства страха он уходит, чтобы не видеть, как вешают человека:

Я ушёл, чтобы не видеть, как человека вешают, но страх ушёл вместе со мной в трясущихся ногах. (Булгаков 1989а:443).

Мотив страха развивается и в *Мастере и Маргарите*. В случае Мастера это безумящее душу чувство страха вызвано не только травлей из-за его романа о Понтии Пилате, травля – лишь первая ступень в градации заболевания:

Но это не страх, вызванный травлей из-за романа о Понтии Пилате. Я стал бояться темноты. Словом, наступила стадия психического заболевания. (Булгаков 1989:542-543).

Чувство страха определяет поведение героя *Красной короны*, как и других булгаковских героев в кризисные моменты, из страха перед властью, перед неизвестностью в ходе крупных исторических событий, когда нет места свободе выбора, они совершают поступки или же остаются пассивными в решающие моменты, когда надо действовать, и при этом интуитивно знают, что и эти поступки, и пассивность их губят.

О таких кризисных моментах в поведении человека Ю. М. Лотман говорит:

В момент, когда историческое, социальное, психологическое напряжение достигает той высокой точки накала, когда для человека резко сдвигается его картина мира (как правило, в условиях высокоэмоционального напряжения), человек может изменить стереотип, как бы перескочить на другую орбиту поведения, совершенно непредсказуемую для него в „нормальных” условиях. (Лотман 1994:361).

Герой *Красной короны* – участник и свидетель такой кризисной ситуации, исторические события врываются в его жизнь, ломают предыдущую инерцию и он теряет свою локализованность в жизни, свой социальный статус, свои биографические цели. Таким кризисным моментом для Понтия Пилата оказывается встреча с Иешуа. Аналогичность ситуации выявляется и в синтаксическом параллелизме; рассказ начинается словами: „Больше всего я ненавижу солнце, громкие человеческие голоса и стук”. (Булгаков 1989а:443). День Понтия Пилата начинается рано утром с запаха розового масла: „Бо-

лее всего на свете прокуратор ненавидел запах розового масла” (Булгаков 1989:429).

Дальше, как и в *Красной короне*, развивается день Пилата, когда он из страха перед властью, олицетворённой в облике кесаря с плешивой головой и с язвой на лбу, с голосом, надменно тянущим слова: „Закон об оскорблении его величества” (Булгаков 1989:438), вопреки своему желанию приговаривает Иешуа к мучительной казни. И как только он испугался образа кесаря, у него понеслись мысли о неотвратимости гибели: „Погиб!” и потом: „Погибли!” (Булгаков 1989:438). Мысли эти формулируют булгаковский принцип: одновременность гибели жертвы и виновника, в данном случае Га-Ноцри и Понтия Пилата, а в рассказе гибель брата-невинной жертвы и брата-виновника.

Из страха перед властью герой *Красной короны* уходит и не говорит генералу тех слов, которые он хотел и всё же не смог сказать ему: „Господин генерал, вы – зверь. Не смеете вешать людей”. (Булгаков 1989а:445).

В кризисных ситуациях, когда булгаковские герои совершают преступления, рядом с мотивом преступления возникает мотив невинной жертвы. Образ жертвы не покидает виновника, он преследует его во всех типах реальности, и единственное желание, единственный смысл жизни совершившего преступление, – сделать так, как будто преступления не было.

В рассказе *Красная корона* герой мучается, страдает, но нет такой искупительной жертвы, нет такого раскаяния, которое помогло бы ему. Даже покончить с жизнью ему не удаётся, он лишён возможности совершить какой бы то ни было поступок, чтобы освободиться от непосильных душевных мук. В отличие от героя *Красной короны*, Понтий Пилат получает прощение на лунной дорожке при встрече с Иешуа.

Мотив невинной жертвы неотделим от мотива казни, в рассказе это повешение человека в Бердянске, в *Мастере и Маргарите* главное событие в Легенде, являющееся основным и во всём романе. Об этом свидетельствует высказывание Мастера в беседе с Иваном, в котором дважды подчёркивается исключительное значение последнего предложения его романа о Понтии Пилате:

Пилат летел к концу, и я уже знал, что последними словами романа будут „Пятый прокуратор Иудеи, всадник Понтий Пилат.” (Булгаков 1989:536);

Маргарита дожидалась этих обещанных уже последних слов о пятом прокураторе Иудеи. (*там же*).

Последнее предложение романа *Мастер и Маргарита* кончается теми же словами, о которых говорит Мастер: „(...) пятый прокуратор Иудеи, всадник Понтий Пилат”. Но в последнее предложение романа включён не только мотив виновности, но и мотив казни и жертвы, и в нём они обретают свою завершённость в „мифе о мире” Михаила Булгакова. В эпилоге, в ночь полнолуния к Ивану возвращается память о прошлом:

Он видит неестественного безносого палача, который, подпрыгнув и как-то ухнув голосом, колет копьём в сердце привязанного к столбу и потерявшего разум Гестаса. (*там же*, 766).

Затем он видит Понтия Пилата, получившего прощение, затем Мастера и Маргариту и затем засыпает со счастливым лицом. Наутро:

Его исколотая память затихает, и до следующего полнолуния профессора не потревожит никто. Ни безносый убийца Гестаса, ни жестокий пятый прокуратор Иудеи, всадник Понтий Пилат. (*там же*).

Мотив безумия в рассказе и в романе связан с „домом скорби”, психиатрической клиникой, которая является тем изолированным пространством, которое обеспечивает героям безопасность от окружающей жизни. И герой *Красной короны*, и Мастер, и Иван попадают в больницу после пережитых событий, настолько сильно поразивших их психику и воображение, что в „нормальных” условиях жизнь их становится невозможной. Такой спасательный аспект психического заболевания и изолирования больных, чтобы на них не обрушился „молот событий”, имеет место и в Легенде. Желая спасти Иешуа от мучительной смерти, Понтий Пилат придумывает формулу:

Бродячий философ оказался душевнобольным. Вследствие этого смертный приговор Га-Ноцри, вынесенный Малым Синедрионом, прокуратор не утверждает. (*там же*, 438).

Главные герои в больнице – врачи, которые выделяются своей человечностью в отношении к пациентам и способностью облегчить их муки, хотя бы временно. Их имена соответствуют плану каждого произведения: в рассказе – историческому: Иван Васильевич (отсылка к Ивану Грозному), в романе – к мифопоэтическому: Стравинский (творчество И. Ф. Стравинского связано с язычеством и обрядностью, а также с музыкальным мотивом в романе).

В рассказе существует ещё одно изолированное пространство – дом, символизирующее в произведениях Булгакова счастливую жизнь. Категория дома – исключительно важная категория в творчестве Булгакова 20-х годов, в *Мастере и Маргарите* уже не существующая. Дом представлен предметами с культурной символикой, в нём воспитываются поколения русской интеллигенции, этические и эстетические идеалы которой формируются в духе культурной традиции предыдущих времён.

Категория дома наиболее полно реализована в романе *Белая гвардия*. Этот дом отделяет быт от катастрофы войны и является реальностью настоящего дня. В рассказе *Красная корона* дом – лишь память о прошлой счастливой жизни, герой видит его только в одном единственном счастливом сне:

Но был один раз, когда я заснул и увидел гостиную со старенькой мебелью красного плюша. Уютное кресло с треснувшей ножкой. В раме пыльной и чёрной – портрет на стене. Цветы на подставках. Пианино раскрыто, и партитура „Фауста” на нём. В дверях стоял он, и буйная радость зажгла моё сердце. Он не был всадником. Он был такой, как до проклятых дней. В чёрной тужурке, с вымазанным мелом локтем. Живые глаза лукаво смеялись, и клочок волос свисал на лоб. Он кивал головой.

– Брат, идём ко мне в комнату. Что я тебе покажу!

В гостиной было светло от луча, что тянулся из глаз, и бремя угрызений растаяло во мне. Никогда не было зловещего дня, в который я послал его, сказав „Иди”, не было стука и дымогари. Он никогда не уезжал, и всадником он не был. Он играл на

пианино, звучали белые костяшки, всё брызгал золотой сноп, и голос был жив и смеялся. (Булгаков 1989а:447).

В этом единственном счастливом сне зарождается несколько мотивов: луч, который является кульминационным моментом в молитве Елены перед иконой Богородицы в *Белой гвардии*, луч солнца и лунная дорога в *Мастере и Маргарите*, мотив *Фауста*, развивающийся в *Мастере и Маргарите* с эпитафия, мотив „глаз”, который вырастает в романе в образ „видения”.

В этом сне, когда буйная радость зажигает сердце героя, а бремя угрызений тает в нём, маркируются глаза и голос брата, атрибуты радости и жизни:

(...) живые глаза лукаво смеялись, (...) в гостинной было светло от луча, что тянулся из глаз. (...) Он играл на пианино (...) брызгал золотой сноп и голос был жив и смеялся.

В описании смерти брата уничтожены все атрибуты жизни, нет глаз и нет голоса:

(...) он был слеп и нем. Два красных пятна с потёками были там, где час назад светились ясные глаза. (*там же*, 446).

Здесь у Булгакова зарождается тот образ „видения”, „ведения”, „внутренней зрячести”, который будет развит, как „целостный смыслообраз” в *Мастере и Маргарите*. Термин „смыслообраз” здесь применяется в том значении, как его определяет Я. Э. Голосовкер:

Я даю логику образа не как единого индивидуального образа, а как всей последовательной совокупности индивидуальных образов одного логического смысла. Можно рискнуть в данном случае термином „смыслообраз”. Сперва образ – всегда конкретный предмет, затем он становится символом. Например, „видение” как смысл сперва определяется конкретно „глазом”. Затем „глаз” становится символическим „внутренним зрением”, и одновременно физическая „слепота” переходит в „слепоту духовную” (Голосовкер 1987:48).



В *Мастере и Маргарите* в системе героев выделяются причастные к Легенде: Мастер (автор романа), Маргарита, читающая роман и повторяющая отдельные предложения, и Иван, во сне видящий главу из романа. Их зрячесть – это внутреннее духовное око, которое противопоставляется „духовной слепоте” образованного Берлиоза. Только они трое во всей Москве обладают знанием о существовании Воланда и его пребывания в ней. У каждого из них свой путь к духовной зрячести, в отличие от Мастера, которому зрячесть дана изначально, Маргарита и Иван восходят к ней, благодаря его знанию и духовному воздействию на них и, пережив глубокие эмоциональные потрясения, экстатические состояния и страх, они приходят к „видению” этого мира со всеми заложенными в него трагическими свойствами и, вступив в диалог с ним, терпят поражение.

Диалогические отношения в рассказе *Красная корона* устанавливаются с самого начала, с заглавия и подзаголовка *Historia morbi* в личностном и, шире, историческом плане. Корона – символ смерти брата, невинной жертвы, но кроме того этот символ отсылает и к убийству царской семьи, событию недавнего прошлого для Булгакова. Об этом свидетельствуют и образы русских царей во многих его произведениях. В *Белой гвардии* слухи о судьбе царя, царь Алексей Михайлович с соколом на рукаве, затем в пьесах *Последние дни*, *Иван Васильевич*, *Батум*, в инсценировке *Войны и мира*.<sup>1</sup>

*Historia morbi* непосредственно относится к самому герою рассказа, как его личная история болезни, с другой стороны, к пережитому и переживаемому историческому моменту становления нового общества, недвусмысленность оценки нового общества подтверждается во всех последующих произведениях. О внимательном отношении Булгакова к истории свидетельствует и его *Курс истории СССР* (Булгаков 1991). Мастер по профессии историк, Иван Бездомный, поэт в начале романа, становится Иваном Поньревым, историком.

В рассказе „корона” сохраняет всю символическую значимость – она является важнейшим символом в христианстве: знаком победы над грехом, знаком мученичества; она также

---

1 Подробно о изображениях русских царей в произведениях М. Булгакова пишет Е. И. Ерыкалова. (см. Ерыкалова 1995).

является дифференциальным знаком достоинства, отделяя своего носителя от остальных людей, её форма указывает на совершенство и конечную цельность.

„Корона” варьируется с другими названиями: цветной головной убор, красный венчик с жёлтыми зубьями-клочьями, красная лохматая корона и, наконец, после констатации смерти просто головной убор.

Переживания героя из-за смерти брата передаются интенсивностью зрелищного момента:

Лишь два всадника с пиками скакали по бокам, и один из них – правый – то и дело склонялся к брату, как будто что-то шептал ему. Щурясь от солнца, я глядел на странный маскарад. Уехал в серенькой фуражке, вернулся в красной. И день кончился. Стал чёрный щит, на нём цветной головной убор. Не было волос, и не было лба. Вместо него был красный венчик с жёлтыми зубьями-клочьями. (Булгаков 1989а:446).

В описании „головного убора” варьируются и цвета: серенькая фуражка пока брат ещё жив, корона окрашена в красный и жёлтый цвет. Красный цвет – носитель мифологического, фольклорного значения, а также актуального значения в современной действительности. Жёлтый цвет является постоянным мотивом в творчестве Булгакова, и в нём всегда содержится тревожный, отрицательный для героев момент. В *Красной короне* он атрибут мученического „венчика”, для Мастера это „тревожный, нехороший цвет”, а тревожное состояние приводит булгаковских героев к болезни и трагедии. Маргарита несёт в руках жёлтые цветы, знак, которому повинуются Мастер. Он идёт за ней (она выбрасывает жёлтые цветы после того, как Мастер говорит ей, что он не любит *эти* цветы), затем Маргарита заговаривает и эхо её голоса отражается от „жёлтой грязной стены”; во сне Ивана Голгофа фигурирует, как „безлесый жёлтый холм”.

Рассказ *Красная корона* начинается с эмоциональной оценки семантики солнца: „Больше всего на свете я ненавижу солнце”. Встреча его с братом происходит в „необыкновенно яркий день”, убитого брата он видит, „щурясь от солнца”. В Легенде о Понтии Пилате весь день 14 числа нисана ознаменован палящими лучами солнца и его движением:

(...) и солнце, с какой-то необыкновенной яростью сжигавшее в эти дни Ершалаим... (Булгаков 1989:442).

Луч солнца мешает прокуратору во время допроса Иешуа, и он как бы заслоняется от него, приговор он выносит на площади под палящими лучами солнца:

Прокуратор задрал голову и уткнул её прямо в солнце. (Булгаков 1989:448),

после слов,

Вар-равван: Солнце зазвев упало перед ним. (Булгаков 1989:449),

продолжительность казни тоже маркируется движением солнца: „солнце сжигало толпу”, „солнце снижалось”, оно создаёт „невыносимый жар”, „дьявольскую жару”; Левый человек с „гноящимися от солнца и бессонницы глазами”; Гестас на столбе сходит с ума „от мук и от солнца”. В обоих случаях, в рассказе и в романе, подчёркивается необыкновенная интенсивность солнца во время катастрофы, после которой наступает безумие и одержимое желание героев искупить вину и сделать так, как будто события не было.

В рассказе *Красная корона* зарождается мотив света, который тесно связан с мотивом безумия. При включении лампочки психическое состояние героя резко ухудшается, интенсивность переживаний достигает наивысшей точки, страдания становятся невыносимыми. Герой говорит:

Но света я не позволяю зажигать, потому что, если вспыхнет лампа, я целый вечер буду рыдать, заламывая руки. (Булгаков 1989a:444).

В *Мастере и Маргарите* в подобной ситуации свет действует на Ивана подобным образом. Но в отличие от рассказа, в котором фигурирует лампочка, а светильники – один из бытовых предметов, который в мифологии воспринимается как демонический, на Ивана действует сила природы, гром и молния, компоненты той грозы, которая обрушится на Ершалаим

и на Москву. В клинике Стравинского Иван переживает пугающее воздействие света:

В небе то и дело вспыхивали нити, небо лопалось, комнату больного заливало трепетным, пугающим светом. Иван тихо плакал, сидя на кровати и глядя на мутную кипящую в пузырьках руку. При каждом ударе он жалобно вскрикивал и закрывал лицо руками. (Булгаков 1989:514).

В судьбе каждого героя воздействие света является переломным моментом, после которого наступает иная жизненная реальность. В рассказе значимость момента потенцируется сумерками, когда исчезает дневной свет. „Важный час расплаты”, в который герой покорно ждёт свершения судьбы:

(...) когда в струистой тьме загорится самая важная, последняя картина. (Булгаков 1989а:444).

Сумерки подытоживают день, когда всё уже свершилось и ничего исправить нельзя, но ещё не наступило время ночи, – бесконечное повторение этого свершившегося события в кошмарных снах. В романе этот переломный момент – раздвоение личности Ивана, когда в больнице новый и старый Иван вступают в диалог, в котором побеждает новый, и когда он вступает в мир „духовной зрячести”. Размышляя о встрече с Воландом и гибели Берлиоза, он сокрушается уже не о смерти Берлиоза, а о другом, гораздо более важном для нового Ивана:

(...) и вместо того, чтобы поднимать глупейшую бузу на Патриарших, не умнее ли было бы вежливо расспросить о том, что было далее с Пилатом и этим арестованным Га-Ноцри? – А чёрт знает чем занялся! Важное, в самом деле, происшествие – редактора журнала задавило! Да что от этого, журнал, что ли закроется? Ну, что ж поделаешь: человек смертен и, как справедливо сказано было, внезапно смертен. Ну, царство небесное ему! Ну будет другой редактор и даже, может быть, красноречивее прежнего. (Булгаков 1989:516-517).

Имена главных героев в рассказе и в романе одинаковые – чисто мифологические, когда имя отражает сущность человека и является этой сущностью. А сила имени в мифологии

такова, что, кто знает имя бога или демона, обладает силой его носителя. Единственное имя героя *Красной короны* „брат”, и так именуется его брат при встречах. В *Мастере и Маргарите* единственное имя героя „Мастер”, и получает он его от Маргариты:

Она сулила славу, она подгоняла его и вот тут-то стала называть Мастером. (Булгаков 1989:539).

В рассказе функционирует мотив печати, развивающийся во многих рассказах, а также и в *Мастере и Маргарите*, как компонент крайне бюрократизованной действительности. В рассказе, в мотиве печати, в характерной для Булгакова манере переплетаются трагическое и гротеск, путём параллельного развития двух аспектов: болезни и безнадёжности, с одной стороны, и иронического элемента, обыгрывания значения печати, с другой.

Герой *Красной короны*, несмотря на то, что уже пребывает в изолированном месте: в больнице, хочет ещё более изолировать себя, ему нужна уединённая комната, чтобы никто не мог к нему прийти. И более того:

Но, чтобы ещё вернее обезопасить себя, я долго упрашивал Ивана Васильевича (плакал перед ним), чтобы выдал мне удостоверение на машинке. (Булгаков 1989а:443).

Но и подписи Ивана Васильевича и профессора оказывается мало – ему нужна круглая синяя печать. В его сознании эта печать и есть наивысшая гарантия безопасности, с другой стороны, жизненный опыт подсказывает ему, что это неправда, что рабочего в Бердянске повесили именно тогда, когда у него в сапоге обнаружили синюю печать. Мотив печати в рассказе и его „безопасящая” функция в сознании героя указывает на библейскую Каинову печать, которая „спасает” от наказания людей.

Аналогичная ситуация с печатью, с её двойственной семантикой, прослеживается и в *Мастере и Маргарите*, когда Пилат посредством Аффрания в ограниченных земных условиях наказывает виновников распятия Га-Ноцри: Иуду убивают, а первосвященнику во дворец подбрасывают Иудины деньги.

(...) тут Афраний сорвал печать с пакета и показал его внутренность Пилату.

– Помилуйте, что вы делаете, Афраний, ведь печати-то, наверное, храмовые!

– Прокуратору не стоит беспокоить себя этим вопросом, – ответил Афраний, закрывая пакет.

– Неужели все печати есть у вас? – рассмеявшись спросил Пилат.

– Иначе быть не может, прокуратор, – без всякого смеха, очень сурово ответил Афраний. (Булгаков 1989:702-703).

Перед этим свиданием с Афранием Пилат видит сон, в котором совершается космическая правда и его личная вина снимается с него на лунной дороге при встрече с Иешуа:

И, конечно, совершенно ужасно было бы даже помыслить о том, что такого человека можно казнить. Казни не было! Не было! Вот в чём прелесть этого путешествия вверх по лестнице луны. (Булгаков 1989:698).

Мотив встречи в произведениях Булгакова имеет сюжетно-образующее значение. В *Мастере и Маргарите* все планы: и исторический, и лирический, и современный начинают развиваться с момента встречи: встреча Ивана с Воландом, встречи Понтия Пилата с Иешуа, встреча Мастера и Маргариты, Маргариты с Воландом, встреча Ивана с Мастером – лишь основные сюжетные линии, получившие свою значимость в хронотопе романа.

В *Красной короне* выделяются три встречи: встреча героя со смертью в Бердянске, с матерью и братом. Встречи с братом происходят в двух противоположных по значению пространствах: счастливая встреча в доме, и вторая встреча, когда брат гибнет, происходит у речонки и леса, значимых компонентах мифологического пейзажа, эти же компоненты пейзажа функционируют и в романе *Мастер и Маргарита*: в полете Маргариты этот пейзаж окружает больницу Стравинского, в нём происходит убийство Иуды.

Встреча с матерью не имеет пространственной и временной локализованности, в ней начинает развиваться активное женское начало, которое воплотится и в *Белой гвардии* в сцене молитвы Елены, которая жертвует личным счастьем, чтобы

спасти брата, в *Мастере и Маргарите* в образе Маргариты, согласившейся стать королевой бала полнолуния у Воланда, чтобы спасти Мастера. В *Красной короне* именно диалог с матерью и её просьба сделать невозможное – вернуть ей сына – выводит героя из инерции и заставляет его пойти, чтобы найти и вернуть брата. В романной действительности *Мастера и Маргариты* и *Белой гвардии* активное женское начало спасает героев, возвращает их к жизни, в той или другой реальности, в рассказе же такого спасения для героя нет.

В рассказе маркированное время – сумерки. („Сумерки – страшное и значительное время суток”) и „один час”. После ухода в бой брата герой думает: „Что может случиться за один час”? (Булгаков 1989а:446). И ход событий через час („Через час я увидел его”) отвечает на этот вопрос – за час может произойти всё: погибает брат и для героя наступает болезнь и безнадежность. В *Мастере и Маргарите* время маркируется солнцем, луной, днём, ночью, часами, мгновениями и сумерками. В сумерки в середине октября герои встречаются перед разлукой, в сумерки меняется внешность прокуратора:

Он как будто на глазах постарел, сгорбился и, кроме того, стал тревожен. (Булгаков 1989:689).

В *Белой гвардии* везде фигурируют часы и отмечают события, внутреннее состояние героев, символизируют исторический момент. Часы находятся в гостиной, в столовой, в спальне и они „совершенно бессмертны”.

Стрелки у Николки сразу стянулись и стали, как у Елены, ровно половина шестого, [часы] – не били двенадцать раз, стояли молча стрелки и были похожи на сверкающий меч, обёрнутый в траурный флаг. (Булгаков 1989:150).

В категориях времени в рассказе *Красная корона* и в романе *Мастер и Маргарита* наблюдается аналогия. Реальное время в рассказе – один день пациента в психиатрической лечебнице, сюжетное охватывает биографическое время и те переломные моменты в жизни героя, которые приводят его к безнадежности, что указывает на библейский мотив из послания Павла к римлянам: „Ибо мы спасены в надежде”. Библей-

ские мотивы развиваются и в *Белой гвардии* и в *Мастере и Маргарите*. В *Мастере и Маргарите* реальное время – всего четыре весенних московских дня, тогда как сюжетное охватывает исторический план и современность.

В обоих случаях прошлое и настоящее, взаимно переплетаясь, освещают друг друга, придают смысл друг другу. Герой *Красной короны* ощущает себя в разных точках прошлого, начиная со счастливого, но навсегда разрушенного дома, когда для него существовал целый ряд биографических возможностей, до „дома скорби”, в котором все они анулируются. Мастер в своём романе из настоящего смотрит в прошлое, и оно освещает настоящее, в котором он лишается биографических возможностей и целей в этой жизни, но получает новую в других измерениях.

Выделенные мотивы в рассказе *Красная корона* представляют лишь часть богатой системы булгаковских мотивов, пронизывающих все его произведения. На данном примере, небольшом сегменте его ранней прозы, выявляется их зарождение и затем их присутствие и развитие в других произведениях. Особенно очевидно их смыслообразующее значение, если смотреть на них ретроспективно с вершины его последнего романа *Мастер и Маргарита*, в котором они находят своё наиболее полное воплощение. Такой взгляд даёт нам возможность установить, что именно система мотивов образует тот основоположный остов и выражает концептуальное единство созданной автором картины мира, без анализа которого труднее будет понять многие проблемы и аспекты творчества Михаила Булгакова.

#### ЛИТЕРАТУРА

- Булгаков, М.А.  
1989 *Белая гвардия. Повести. Мастер и Маргарита*, Л. 1989.  
1989а *Собрание сочинений в пяти томах*, М. 1989: I.  
1991 *Курс истории СССР*, в: *Творчество Михаила Булгакова. Исследования. Материалы. Библиография*, Л. 1991: I: 284-427.



- Гаспаров, Б.  
1988 *Наблюдения над мотивной структурой романа М. А. Булгакова „Мастер и Маргарита”, „Даугава”, 1988:10.*
- Голосовкер, Я.Э.  
1987 *Логика мифа, М. 1987.*
- Ерыкалова, Е.И.  
1995 *Трагедия машет мантией мишурной, „Русская литература”, 1995:2:67-94.*
- Лотман, Ю.М.  
1994 *Изъявление Господне или азартная игра?, в: М. Ю. Лотман и тартуско-московская семиотическая школа, М. 1994.*
- Чудакова, М.  
1976 *Архив М. А. Булгакова. (Материалы для творческой биографии писателя), „Записки отдела рукописей ГЛБ”, вып. 37, М. 1976.*