

Инфернальные мотивы дома и города в повести М. Булгакова “Дьяволиада”

Е.В. Белогурова

Алтайский государственный университет

e.blgrv@mail.ru

Правила советского быта вели к разрушению архетипа “Дома” в первоначальном его значении. Человек утратил ощущение Дома, образ Дома, слово Дом синонимически заменив его словом “площадь” [1], тем самым, придав нежилой характер домашнему пространству, а его обитателям характер площадной толпы. Исследователи отмечают, что образ антидома в литературе этого времени возникает вследствие желания сохранить “Дом” как основание надежного и прочного человеческого бытия.

Не случайно повесть Булгакова “Дьяволиада” начинается описанием иллюзорной уверенности главного героя в возможности обретения “прочного” места своего существования. Обреченность этой надежды обозначена всеобщей суетой – “все люди скакали с одной службы на другую”, – порожденной некими дьявольскими подменами в мире, череда которых открывается с первых страниц повествования. Приказы о жалованье служащим, противоречащие один другому, подписаны инстанциями и лицами друг друга замещающими: “Выдать за т. Субботникова – Сенат”, “Денег нет. За т. Иванова – Смирнов”, “Выдать продуктами производства. За т. Богоявленского – Преображенский. И я полагаю – Кшесинский” [2]. Как работники “Базы спичечных материалов” вместо жалованья получают пачки спичечных коробков, так служащие “Главвинсилада” – бутылки церковного вина, “с пробками из газетной бумаги”. Причем, “продукты производства” обнаруживают также дьявольскую пирамиду: спички не горят, испуская удушливый запах серы (знак ада), одурманивающий героя, а “церковное вино” не причащает, не воскрешает его, а отравляет, вызывая человеческую боль химерические галлюцинации, лишая героя способности реального и логического восприятие окружающего.

Продолжением этих подмен становится замещение прежнего заведующего базой, в которой служил делопроизводитель – герой повести Коротков, новым начальником, словно явившимся из кошмарного сна, привидевшегося Короткову в комнате, заполненного серным дымом. В цепи бесконечных подмен, одной из которых ста-

ло движение трамвая “шестого маршрута” к месту службы Короткова “окружным путем по седьмому”. Роковой, стала ошибка делопроизводителя, принявшего подпись нового заведующего Кальсонера, написанную с маленькой буквы, за название предмета солдатского обмундирования “кальсоны”, якобы предназначенного для машинисток, за что “вылетел” с, казалось бы, прочного насиженного места. Повествование об этом горестном событии открывает и более фундаментальные подмены, обусловленные историческими сдвигами. Так, оказывается, что управление “Главцентрбазспимата” располагалось в здании бывшего ресторана “Альпийская роза”. Канцелярские служащие следили за “кухонными столами бывшего ресторана” под “кухонными часами”. Уволенный Коротков бежит по коридору “искаженно отражаясь в пыльных альпийских зеркалах” мимо дверей с надписью “отдельные кабинеты”, и выбежал вслед за “странным” Кальсонером в вестибюль, где помещал на площадке огромный брошенный орган “Альпийской розы”, завершая картину подменного, разменного, разрушенного быта. Чем выше поднимается Коротков по иерархической лестнице же учреждений, тем более абсурдным представляется это несоответствие. Конторы Центроснаба размещаются в здании бывшей женской гимназии. По мраморным лестницам делопроизводитель поднимается на пятый этаж. Открыв дверь, Коротков увидел, что бывшая общая спальня воспитанниц гимназии, готовившихся стать классными наставницами, разделена стеклянными перегородками на огромные клетки, между которыми бегали белокурые женщины, возможно бывшие “пепиньерки”, и вместо благодной тишины спального зала “с пухлыми колоннами”; “невыносимый треск машин стоял в воздухе”. Именно здесь Коротков впервые ощутил фальшь окружающего мира, жуткую “странность” невероятных превращений. Увидев брата близнеца Кальсонера с длинной бородой, замороженный чиновник убежден, что это одно и то же лицо, “борода фальшивая” и “голос тоже привязной”. Удостоверить свою личность Коротков не может, так как документы его украдены. Знаком дьявольских козней в городе этих подмен вновь становится запах серы. Пытаясь выправить хоть какую-то бумагу, удостоверяющую его личность, Коротков бежит к управдому по месту своего жительства, но дверь с подписью “Домовой” оказывается запертой “по случаю смерти”, свидетельствуя о том, что духи, опекавшие домашний очаг, вымерли, как и боги, хранившие человека.

Домашние скитания героя, потерявшего и место службы, и до-

кументы, и деньги, и собственное имя, продолжается в пространстве новых подмен. Казенный дух бюрократических госучреждений, проникший в рестораны и гимназии, заполнил частные апартаменты многоэтажных жилых домов. Коротков в поисках “Бюро претензий”, где он хотел “разъяснить” оборотня Кальсонера, оказывается на восьмом этаже девятиэтажного зеленого здания. Попав в “квартиру № 40”, он видит “необъятный двухсветный зал с колоннами” и эстрадой за ними, с которой сошла “массивная фигура мужчины в белом кунтуше”, представившийся Яном Собесским. Пораженный Коротков почувствовал, “что и тут начинается что-то странное, что и везде”. Повсеместная странность заключалась здесь в том, что в роскошных апартаментах какого-нибудь бывшего магната-тезки польского короля – теперь находится редакция сатирической газеты. А редактор газеты в целях безопасности “подал заявление об утверждении новой фамилии – в Соцвосский”. После “странного” предложения молодого чиновника в Бюро претензий о высылке Короткова из родного города в Иркутск или Полтаву “на выбор”, несчастный производитель ищет спасения у “самого Дыркина”, восседающего в “уютно обставленном кабинете с огромным малиновым столом и часами на стене”. Уютная обстановка, канделябры с подвесками, часы в виде “нюренбергского разрисованного домика”, свидетельствуют о том, что кабинет был частью частного жилья, а не казенного учреждения. Последнее пристанище, в котором булгаковский герой ищет спасения и защиты от странностей и призраков, преследующих его, это “тиганти”, одиннадцатипятиэтажное здание, которое, вопреки архитектурной логике градостроительства, “выходило боком на улицу и фасадом в тесный переулок” – причуда модерна, нарушившего строгий план старого города. Призраками былого быта встречает героя зеркальный вестибюль и мальчик – лифтер “в галунах и золоченых пуговках”, советующий ему ехать “на самый верх, где бильярдные, и там на крыше отсидеться”. В этом самом огромном, самом страшном и самом странном доме герой не находит спасения, а свою гибель.

Весь город, таким образом, предстает захваченным неприятелем, разместившим свои штабы и учреждения в непредназначенном для них помещениях, расквартировавшим свои войска в чужих роскошных домах, заставив притаиться, маскироваться, лицедействовать их хозяев, которые нечаянно выдают себя то, как Пантелеймон в виде расторопного лакея то, как классная дама бывшей гимназии, то как Ян Собесский. Знаком вражеского нашествия и

первым зовом к защите столицы России от захватчика становится “звучный мажорный аккорд” воскресшего органа “Альпийской розы” вслед за воззванием изгнанного с прочного места Короткова к Богу. Орган зарокотал старинную парадную песню “Шумел, гремел пожар московский...”, и на словах “а на стенах ворот кремлевских...<...> Стоял он в сером сюртуке” появляется “бритый, мстительный и грозный” в сером пальто Кальсонер [2]. Не случайно, спасаясь от этого вражеского нашествия в лице Кальсонеров, Дыркиных, молодых чиновников, Артуров Диктатуровичей, граблящих кассу и стареньких чиновников, вылезających из пыльных ящичков канцелярских столов, Коротков “берется за оружие”, атакует Кальсонеров, “лупит” канделябром по голове Дыркина, отбивается от преследователей, вооруженных пулеметом, бильярдными шарами”, а, наконец, окруженный на крыше со всех сторон врагами, делает героический выбор – “лучше смерть, чем позор” – и с победным кличем бросается вниз. Решающее значение в сатирическом освещении образа города приобретают в повести Булгакова inferнальные мотивы города. Город в повести оказывается во власти сатаны и его свиты. Причиной всех “странностей” и “бед” являются их козни. Взрываются спички, Кальсонер оборачивается черным котом с фосфорными глазами, “люстриновый старичок в синих очках” с “длинным когтем”, с чем-то “странным и зловещим в синих глазных дырках” летит по воздуху “взмахивая палами крылатки, выкидывая из широкого черного рукава” на столы кабинетов белые листы, каждый из которых подведет любого чиновника под суд. Кальсонер, выскочив из часов, превращается в белого петушка, который затем “проваливается сквозь землю, оставив серный запах” и в то же время “черная крылатка соткалась из воздуха и поплелась рядом с Коротковым. . .” [2]. Дьявольские силы в повести несут не столько карающую, сколько разрушительную функцию. Бес Булгакова перемешивает все элементы прошлого и настоящего мира, совершает бесконечные подмены, сохраняя хаос и мертвящую безнадежность в пространстве. Движение бедного делопроизводителя Короткова совершается по кругу горизонтами города: от бывшего ресторана “Альпийская роза” к “Restoran i pivo” в одиннадцатитажном здании и в то же время по кругу вертикали колеса бюрократической машины – со второго этажа на пятый, восьмой, одиннадцатый, откуда низвергается на землю. Это образ “чертового колеса”, страшные повороты которого передаются в ощущениях падающего Короткова с крыши гиганта: “нелепо, очень нелепо он

видел, как серое с черными дырами, как от взрыва, взлетело мимо него же вверх. Затем очень ясно увидел, что серое упало вниз, а сам он поднялся вверх к узкой щели переуллка” [2].

Чертовое колесо – это и образное видение художником города нового XX века с его гигантской амплитудой внезапных колебаний от старинных многоэтажек к крышам небоскребов. Это и метафора дьявольского маховика советской бюрократической машины, перемалывающей человека. Коротков – “делопроизводитель”, занимался на службе в “отдельной комнате”, в которой он чувствовал себя более “прочно”, чем в комнате коммунальной квартиры. Поэтому роковое событие кражи предворяется первой бедой – потерей служебного места, но это еще не настоящая беда, ибо “все люди скакали с одной службы на другую”. Настоящей бедой – “всем бедам беда” – становится для безродного героя потеря документов, удостоверяющих его личность. Так Булгаков переводит историю “маленького человека” из “домашнего” плана в план личностный, экзистенциальный. В связи с чем мотивы домашнего бытия человека отступают на второй план, эволюционируя в направлении обезличивания и обесценивания домашнего пространства. Комната булгаковского героя отмечена предметами домашнего быта: кровать, лампа, шторы, но чувства дома жилого уюта, каких-либо домашней привязанностей ее хозяин не испытывает. Коротков возвращается в комнату только на ночлег, измученный городской суетой, “в кепке и пальто бросается на кровать, ест “вчерашнюю скользкую картошку”, “наскоро и без аппетита” пьет чай, всю ночь жжет спички, заполняя жилье удушливым серным запахом. Знаком новых перемен в быту служит портрет Кромвеля на стене. Выбор “тихим Коротковым” портрета Кромвеля – жесткого диктатора и цареубийцы времен Английской буржуазной революции XVII века – обернулся против него. Булгаков описывает провоцирующие к бунту действие изображения революционера на своего героя: “Как зачарованный, около получаса он смотрел на портрет Кромвеля, растворяющийся в густых сумерках, потом вскочил и внезапно впал в какой-то припадок буйного характера. <...> Одним взмахом сбросил на пол пачки со спичками <...> и с хрустом давил чертовы коробки, смутно мечтая, что он давит голову Кальсонера” [2]. Но едва опомнившись, Коротков испытывает чувство полной незащитности в своем жилище: “Страх пополз через черные окна в комнату, и Коротков, стараясь не глядеть в них, закрыл их шторами. Но от этого не полегчало”. Башмачкин, претерпев все злоключения,

умирает в доме, в своей камере, Коротков же находит свой конец на асфальте городской улицы. В его глазах перед концом мелькает “серая с черными дырами” стена одиннадцатипятиэтажного гиганта, словно раздавившего “маленького человека”.

Библиографический список

1. Паперный В. Культура Два. — М. : НЛО, 1996. — 325 с.
2. Булгаков М.А. Дьяволиада: Повести и рассказы. — М. : Правда, 1991. — 272 с.

Деятельность М.В. Ломоносова, устремленная в будущее России

Т.М. Степанская

*Алтайский государственный университет
stm@art.asu.ru*

“Ломоносовскую пору национальной культуры, - писал Б.Р. Виппер, - характеризует рост национального самосознания... Отсюда – мажорность, красочность русской культуры этого периода, ее оптимизм... Наиболее полное воплощение дух культуры середины XVII – XVIII вв. получил в торжественной Оде, величайшим мастером которой был Ломоносов и громкозвучные формы которой, призваны были прославлять успехи России, победы русского оружия, ... приподнятость национального самосознания” [1, с. 126].

Этому мнению есть основания противопоставить иное. О каком “оптимизме”, о какой “мажорности” можно однозначно говорить, если учесть такие факты, как публичная казнь стрельцов на Красной площади, как казнь автора генерального плана Петербурга П.М. Еропкина, как самоубийство первого “директора” Петербургской Академии Художеств измученного интригами иностранцев А.Ф. Кокоринова, как резолюция Екатерины Великой на рукописи А.Н. Радищева – “автора повесить”, как изошренная казнь Е. Пугачева и выкалывание глаз по специальному указу каждому подозреваемому в сочувствии Пугачеву (рисунки художника Ерменева запечатлели молодых ослепленных крестьян с повязками на