

Комплекс рыцарских идей в романе «Белая гвардия» и пьесе «Дни турбинных»

ELENA ROMÁNICHEVA, *Universidad de Ivánovo*

RESUMEN

Este artículo está dedicado a la imagen de uno de los personajes principales de *La Guardia blanca* y *Los días de los Turbin* de Bulgakov. Alexey Turbin es la personificación de la caballería. El tema de la caballería organiza la estructura de estas dos obras en una relación próxima al motivo de la “cosmización” humana. La verdad y la falsedad, la caballería y su ausencia se ponen de manifiesto en los momentos de crisis debido a la plasmación de ideas arcaicas.

Palabras clave: mitopoeía, “cosmización” humana, tema de la caballería.

The Complex of Chivalrous Ideas in the Novel “The White Guard” and the Play “The Days of the Turbins”

ABSTRACT

This article centres on the image of Alexey Turbin, one of the main characters of “The White Guard” and “Turbins’ Days” by M. Bulgakov. Turbin is an embodiment of chivalry, and the theme of chivalry determines the structure of both works and stands in close relation to the issue of human cosmization. “Truth” and “falsehood”, chivalry and its absence become manifest in moments of crisis, owing to the realization of archaic ideas.

Keywords: mythopoeics, human cosmization, the theme of chivalry.

Одной из актуальных проблем современного литературоведения является проблема фольклоризма литературы. Исследователи уже давно обратили внимание на то, что многие сюжеты, образы, мотивы берут своё начало в фольклоре. В таком случае возникает вопрос об изучении фольклора и литературы как единой метасистемы. Д. Н. Медриш специально оговаривает: “В ряде случаев фольклорная традиция в определённом смысле более продуктивна в литературе, нежели в фольклоре” (Медриш, 1985: 120).

Писатели нередко обращаются не к устоявшимся фольклорным жанрам, а к дожанровым образованиям, извлекая таящуюся в них эстетическую энергию. По существу, происходит своеобразный “спор” с фольклором, его диалектическое “отрицание”, разумеется, с элементами “снятия”, то есть продуктивного усвоения тех потенциальных возможностей, которые таятся в фольклоре (Смирнов, 2001: 4). Многие формы и способы освоения фольклора давно стали национальной *внутрилитературной* традицией.

А. А. Горелов в своей работе «К истолкованию понятия “фольклоризм литературы”» говорит о двух типах фольклоризма: фольклоризме явном и фольклоризме скрытом, и обозначает принципиальное различие между ними. При “скрытом” фольклоризме читатель имеет дело с образами, символами, которые “потенциально готовы к художественному развёртыванию, и в словесном искусстве (фольклоре, литературе) это происходит непрерывно. ...Движение не любых, а именно символических персонажей сквозь литературу предстаёт как непрерывное воскрешение и обновление знакомых ситуаций” (Горелов, 1979 39-40). Булгаковский фольклоризм, по мнению исследователя, безусловно, фольклоризм скрытый (Горелов, 1979 40).

Б. П. Иванюк в статье «Генезис и эволюция жанра: версия обоснования» пишет о том, что сам выбор художником того или иного жанра не случаен. Исследователь говорит о миметическом сознании, перед которым «возникает проблема выработки и традиционного модуса преломления идеи мирового единства в целостности художественного произведения. Эта проблема разрешается формированием жанра, который и логически, и исторически является модернизированной модификацией мифа, его гомоморфным образом. Генезис жанра связан с архаическим ритуалом, как языком “мифопоэтической модели мира” (Иванюк, 2004: 4).

Некоторое время назад исследователи говорили о кризисе в булгаковедении, связанном с тем, что биографический подход к творчеству писателя фактически исчерпал себя. Однако в последнее время появляется всё больше работ, посвящённых вопросам поэтики Булгаковских произведений. Так Е. А. Яблоков, выделяя основные черты булгаковской поэтики, пишет об особом «мифологическом сознании» героев Булгакова, и о том, что в центре большинства его произведений – ситуация «кризиса мифа» (Яблоков, 2001: 90).

Таким образом, обращаясь к роману «Белая гвардия», мы можем предположить, что не случаен сам выбор жанра романа и то, что в центре этого романа - ситуация кризиса, для преодоления которого необходим ритуал.

В связи с этим следует сказать, что сама тематика рыцарства у Булгакова получает особое наполнение. В поэтической системе М. Булгакова она занимает одно из центральных мест.

Работы М. Оссовской, Ф. Кардини, Е.М. Мелетинского, О.М. Фрейденберг и др. доказывают, что сам феномен рыцарства имеет очень глубокие корни и ведёт свою родословную от человека Античности – «по праву гордого», и раньше – от скифских и сарматских воинов-всадников, и, соответственно, несёт огромную семантическую нагрузку – от всем хорошо знакомого образа рыцаря, сложившегося в средневековье, до древних архаических представлений, напрямую связанных с мифом и ритуалом.

Булгаков в своих произведениях создаёт особый хронотоп, выходит к диалогу с иным пространством и временем. Он обращается к фольклору, к мифу на разных этапах его развития. В этом случае сама тематика рыцарства, требующая особым образом выстроенного сюжета, во многом определяющая жанр и структуру произведения, оказывается весьма продуктивной.

Центральным понятием рыцарского кодекса было понятие *чести*. Честь понималась как служение: служение Прекрасной Даме, служение Богоматери, служение Отчизне. На первый взгляд это понятия, не соотносимые друг с другом, однако, как показала М. Оссовская, представление о рыцаре как человеке, «по праву гордом», имеет очень глубокие корни (Оссовская, 1987: 39-52).

В романе М. Булгакова «Белая гвардия» большинство рассуждений о том, что такое честь, связано с фигурой Алексея Турбина. Для него это понятие является определяющим. Автор романа проводит героя через испытание. Это испытание экзистенциального плана. Турбин должен победить в себе «человека-тряпку». На вопрос, удастся ли ему это, сложно ответить однозначно, недаром в конце романа Турбину снится сон, в котором он «погибал» (Булгаков, 2002: т. 2, 366).

Сон – достаточно распространённое явление в русской и мировой литературе.

Как правило, сон вводится автором небезосновательно. Он несёт особую нагрузку, содержит некие потаённые смыслы; «расшифровка» сна позволяет глубже понять произведение. Часто значение сна не ограничивается исключительно смысловыми рамками. Во многих произведениях сон является центральным не только для психологической характеристики отдельных персонажей, но и оказывается «ядром» в композиционном отношении (о чем, в частности, пишет Ю.М. Лотман в комментариях к роману «Евгений Онегин» (Лотман, 1980: 265)).

Эрих Фромм в книге «Душа человека», рассматривая феномен сновидения, исходит из положения о том, что «язык сновидения» аналогичен языку мифа (Фромм, 1998: 290). Таким образом, помня о том, что у Булгакова мы имеем дело со скрытым фольклоризмом, мы можем предположить, что в снах Алексея Турбина, как в снах героев Пушкинских произведений, «скрыто пророчество мудрое и верное» (Гершензон, 1997: 275), и они являются своеобразными смысловыми ядрами романа.

Рисуя рай и само пространство «небесного», Булгаков, на первый взгляд, использует традиционных персонажей (апостол Пётр, встречающий души у ворот рая), традиционное для христианской эстетики построение описаний: акцент на глаза, взгляд – черты лица Жилина, при жизни грубые, становятся неузнаваемы: «гордо *утончились* черты лица» - пишет Булгаков (вспомним иконописные лики с тонкими чертами лица и огромными глазами), традиционную символику цвета.

Это, во-первых, свет, которым пронизано всё пространство сна: у Най-Турса «на голове светозарный шлем» (Булгаков, 2002: т. 2, 145), кольчуга вахмистра Жилина «*распространяла свет*», его глаза, сходные с глазами Най-Турса были «чисты, бездонны, *освещены изнутри*» (Булгаков, 2002: т. 2, 146), за Най-Турсом облаком ходит «*райское сияние*» (Булгаков, 2002: т. 2, 145), которое в иконописи изображалось золотым цветом. (Бычков, 1977: 96, 99) Во-вторых, это голубой цвет – традиционный «небесный» цвет в иконописи (Бычков, 1977: 105): это взор Жилина - «*голубой*», «от которого тепло в сердце» (Булгаков, 2002: т. 2, 146), «*голубой свет*», о котором говорит вахмистр, описывая Бога (Булгаков, 2002: т. 2, 149), наконец, «*голубое сияние*» вокруг Жилина (Булгаков, 2002: т. 2, 150).

Кажется нелогичным, что в эту традиционную цветовую гамму вдруг врывается красный цвет, который появляется при описании «небес для большевиков»: «*звёзды красные, облака красные*, в цвет наших чакчир отливают» (Булгаков, 2002: т. 2, 148). Возможно, платки на головах «баб на повозках», тоже красного цвета: «...платки на них ясные, за версту видно», - говорит Жилин Турбину, а, как известно, в народной культуре *ясный* и *красный* часто выступают как синонимы. В иконописи красный цвет тяготеет скорее к земному, нежели к небесному. Он выражает огонь Божественной природы и кровь, мученичество, страдание человека. Красный – тяжёлый, горячий, кричащий – символ жизни (Бычков, 1977: 104 - 105).

Уже с самого начала мы наблюдаем выход за границы традиционного для христианства представления о рае, который осуществляется благодаря авторской иронии: само описание того, как «эскадрон белградских гусар в рай подошёл» (Булгаков, 2002: т. 2, 146) проникнуто духом народной легенды, и таким образом, мы погружаемся в «народный рай», где апостол Пётр предстаёт «штатским старичком», кругом «чистота, полы церковные», а то, что всё это происходит именно «на небесах»,

подчёркивается облаками, за которыми могут спрятаться и отсидеться бабы, «приставшие по дороге» (Булгаков, 2002: т. 2, 146-147).

А. Синявский в книге «Иван-дурак: Очерк русской народной веры» говорит о том, что в народе длительное время рядом с христианством давали знать о себе языческие традиции, восходившие к родовым представлениям и первобытной магии. Эти языческие очаги существовали и действовали, как правило, не обособленно, не в виде какой-то «второй веры», а смешиваясь с христианством (Синявский, 2001: 5-6).

Таким образом, здесь мы наблюдаем выход к иным, архаическим представлениям о «небе», а традиционно-христианская картина рая является своеобразным коррективом, без которого этот выход невозможен.

В разговоре Жилина с Богом на реплику Жилина о неверующих большевиках Бог отвечает: «...тут так надо понимать, все вы у меня, Жилин, одинаковые – в поле брани убиенные» (Булгаков, 2002: т. 2, 149). То есть, Булгаков рисует не просто рай, а рай «воинский», «рыцарский», своеобразную Валгаллу, куда попадают все, убитые на поле брани. Однако гусары остаются гусарами, большевики – большевиками, а центральные фигуры сна – вахмистр Жилин и полковник Най-Турс – становятся рыцарями («Как огромный *витязь* возвышался вахмистр, и кольчуга его распространяла свет», у Най-Турса «...на голове светозарный шлем, а тело в кольчуге, и опирался он на меч длинный, каких уже нет ни в одной армии со времён крестовых походов», «Они в бригаде крестоносцев теперича...» - говорит о нём Жилин) (Булгаков, 2002: т. 2, 145).

Возникает вопрос: почему вдруг рыцари?

Как отмечает Е.А. Яблоков, в художественной системе Булгакова мы сталкиваемся с иным, отличным от традиционного, пониманием самого феномена рыцарства, не только как особого статуса, но и как приобщённости к неким сакральным знаниям.

Особое место в сне занимает конь, выступающий здесь, с одной стороны, как сотерическое животное и проводник в иной мир: эскадрон гусар «подходит» в рай в полном боевом вооружении и верхом, «в конном строю» (Булгаков, 2002: т. 2, 146). С другой стороны, актуализируется значение коня как показателя особого статуса, наряду с оружием (мечом) и доспехами. Франко Кардини в книге «Истоки средневекового рыцарства», рассматривая погребальные обряды, пишет о том, что конь не обязательно участвовал в погребении того, кто при жизни был всадником. Он давался умершему за заслуги, и прежде всего знатным и снискавшим славу покойникам. Конь (также как оружие и доспехи) – средство героизации, на которое... оказали влияние пифагорейские верования: избранный поселяется в Эмпирей – верхний, *огненный* слой неба, символ потустороннего мира как света, небесного обиталища избранных душ (Кардини, 1987: 73-74) (вспомним ещё раз, что всё во сне Турбина пронизано светом).

Вероятно, здесь мы имеем дело с представлениями о загробной жизни, восходящими ко времени согдийско-парфянского царства, где конь мыслился связующим космические зоны (18), и в этом качестве он типологически близок Радужному змею (2), представления о котором широко распространены по всему миру. Радужный змей играет важную роль в обрядах инициации у аборигенов Австралии, а радуга ассоциируется с дождём и магией плодородия (Мифологический словарь, 1990: 672).

И. Ю. Шауб в статье «Култ Великой Богини у местного населения Северного Причерноморья» пишет о змееногой богине, изображённой на конских налобниках,

найденных в курганах Большая Цимбалка и Толстая Могила. Это изображение «представляет собой самое полное из известных в изобразительном искусстве древности воплощение реконструируемого лингвистами и филологами древнего индоарийского образа мирового древа, тождественного образу великой женской богини, заместителем которой чаще всего выступает конь». По общепринятому мнению в Причерноморье этот образ служил для воплощения мифологической скифской прародительницы, полуженщины, полузмеи, земного порождающего начала. Данная богиня в религиозных представлениях скифов выступала одновременно как водная, так и в качестве покровительницы лошадей (18).

Как мы уже отмечали в предыдущих работах, в романе Булгакова мы сталкиваемся с космизированным пространством и временем, и необходимостью ритуала как способа преодоления хаоса.

Таким образом, само получение коня и приобретение рыцарского статуса можно рассматривать как избранничество и посвящение Богине, в определённом смысле ритуальный брак. (В этом смысле особый характер приобретет само поклонение рыцарей Деве Марии, а русских витязей – Богородице, образ которой в народной культуре зачастую сливается с Матерью-сырой землёй (Федотов, 1991: 57)).

В этом случае и сама цветовая гамма сна оказывается не случайной.

О. М. Фрейденберг в своей работе «Поэтика сюжета и жанра», обращаясь к семантике цвета в народной культуре (балаган), пишет о триаде цветов – чёрный, белый, красный, причём чёрный отождествляется с ночью, со смертью, белый – со светом, жизнью, счастьем, радостью, а красный, рыжий цвет как огненный, – чаще означает смерть, чем жизнь, этим объясняется его принадлежность цирковому шуту (Фрейденберг, 1997: 201) (и балаганному Петрушке). Красный – цвет жертвы, необходимой в поворотные моменты года, цвет смерти, которая понималась одновременно как жизнь и спасение. Красный – жертва – является необходимой ступенью, без которой невозможен выход к белому – жизни, свету, гармонии.

Вероятно, мы можем говорить о том, что сон Турбина содержит пророчество о его дальнейшей судьбе (пространство «микрокосмоса»): это триада хаос-преодоление-космос, смерть-спасение-возрождение.

Таким образом, особый характер приобретает встреча Турбина с Юлией Рейсс, само имя которой говорит за себя: Юлия – «царственная», Александровна – «победительница». Что касается фамилии, то она созвучна английским глаголам *to raise* – «поднимать» и *to rise* – «подниматься, вставать; восходить (о солнце), возвышаться» и существительному *rise* – «восход (солнца)» (Англо-русский словарь, 1994: 284, 296). Уже в самом имени героини, таким образом, оказываются заложено «спасительное» начало. Сам Турбин именует её «спасительницей» (Булгаков, 2002: т. 2, 286).

Описывая Юлию, Булгаков постоянно, настойчиво использует чёрный цвет. Уже с самого первого её появления в романе, когда Турбин зовёт её в бреду, мы видим её ногу «в чёрном чулке, край чёрного отороченного мехом ботинка» (Булгаков, 2002: т. 2, 271). Затем, рисуя собственно сцену погони и «спасения», Булгаков на сравнительно небольшом участке текста четыре раза использует эпитет «чёрный» по отношению к Юлии: «... И тут он увидел её в самый момент чуда, в чёрной мшистой стене, ограждавшей наглухо снежный узор деревьев в саду. <...> Турбин... подбежал

медленно к спасительным рукам и вслед за ними провалился в узкую щель калитки в деревянной *чёрной* стене. И всё изменилось сразу. Калитка под руками *женщины* в *чёрном* влипла в стену, и щеколда захлопнулась. <...> Она захлопнула калитку, и перед глазами мелькнула нога, очень стройная, в чёрном чулке...» (Булгаков, 2002: т. 2, 279-280).

Юлия предстаёт как весталка и одновременно хранительница очага – когда топит в доме печь. Показательно, что в этой сцене в описании Юлии сходятся все три цвета Богини – чёрный, красный и белый: «...Турбин видел откинутую назад голову, заслонённую от жара *белой* кистью, и совершенно неопределённые волосы, не то *пепельные*, *пронизанные огнём*, не то *золотистые*, а брови *угольные* и *чёрные глаза*» (Булгаков, 2002: т. 2, 286).

И. Ю. Шауб в своей статье приводит легенду о происхождении скифов, изложенную Геродотом, согласно которой, когда Геракл прибыл в Скифию, гоня быков Гериона, во время сна героя его коней похитила обитавшая в Гилее в *пещере* змееногая дева, которая вернула их назад только после того, как Геракл вступил с ней в брак. Эта легенда близка представлениям об Афродите Апатуре и Херсонесской Деве, святилища которых находились в пещерах. Все эти богини оказываются связаны с загробным миром (18).

В связи с этим нам представляется не случайным то, что в трёх предложениях подряд в сцене «спасения» повторяется слово «мрак» («Потом, через второй звон ключа *во мрак*, в котором обдало жилым, старым запахом. *Во мраке*, над головой, очень тускло загорелся огонёк, пол поехал под ногами влево... Неожиданно ядовито-зелёные, с огненным ободком, ключья пролетели вправо перед глазами, и сердцу *в полном мраке* полегчало сразу...») (Булгаков, 2002: т. 2, 281)), и то, что Юлия выводит Турбина с *Провальной* улицы и сама появляется «в стене», наполовину *провалившись* в эту стену (Булгаков, 2002: т. 2, 279).

Вероятно, мы действительно видим некое «подземное царство», путь в которое лежит через «лабиринт»: «Ишь лабиринт... словно нарочно» - «смутно» думает Турбин, следуя за своей «спасительницей» (Булгаков, 2002: т. 2, 280). Таким образом, актуализируется семантика сна Турбина: он проходит через временную смерть, «подземное царство» и бред, то есть брак с хтонической частью Богини.

Фигура Юлии неоднозначна.

Обращает на себя внимание тот факт, что наряду с наименованием «спасительница» Турбин говорит о ней «эгоистка, порочная, но обольстительная женщина» (Булгаков, 2002: т. 2, 271), отмечает «порок» в её глазах.

Как пишет О. М. Фрейденберг, «блуд» оказывается метафорой спасения, а «подлинная семантика «блудницы» раскрывается в том, что она, как и «спаситель», связана с культом города и с победой как избавлением от смерти» (Фрейденберг, 1997: 79).

И в этом случае особый смысл приобретает жест Турбина, который дарит Юлии «браслет покойной матери» (Булгаков, 2002: т. 2, 359): вспомним, что обряд обручения у коронованных особ нередко был связан с «переходящим», передаваемым из поколения в поколение кольцом. Вероятно, здесь мы и видим ритуальный брак с Богиней Года, необходимый для преодоления хаоса.

В пьесе «Дни Турбиных», как и в романе, фигура Алексея Турбина стоит особняком. Старший Турбин очень мало участвует в действии. Его пребывание в пьесе ограничивается картиной первой первого акта, сценой застолья во второй картине первого акта, и первой картиной третьего акта, в которой он погибает.

Сам Булгаков отмечал: «Тот, кто изображён в моей пьесе под именем Алексея Турбина, есть не кто иной, как изображённый в романе полковник Най-Турс» (Петелин, 1986: 150).

А. В. Чичерин, исследуя стиль романов Достоевского, пишет о том, что основные черты его стиля содержатся уже в юношеских письмах (Чичерин, 1977: 174-175). Чичерин говорит об особой «музыке образов» Достоевского (Чичерин, 1977: 188-189), особом ритме его образов. Каждый образ содержит некие скрытые потенции, позволяющие автору решить основную тему – показать место человека во Вселенной (Чичерин, 1977: 187). И в этом случае одним из центральных понятий творчества Достоевского становится понятие «богатирства» (Чичерин, 1977: 182), которое постоянно соседствует с хаосом.

По мнению В. А. Смирнова «комплекс рыцарских идей (духовного богатирства)», сложный комплекс представлений, связанных со служением земле нашёл своеобразное отражение в творчестве Ф. М. Достоевского (Смирнов, 2001: 154).

В своём романе «Подросток» писатель вкладывает в уста Версилова рассуждения о сущности дворянского сословия: «Слово «честь» значит долг, - говорил он. <...> Когда в государстве господствует господствующее сословие, тогда крепка земля. Главенствующее сословие всегда имеет свою честь и своё исповедание чести, которое может быть и неправильным, но всегда почти служит связью и крепит землю; полезно и нравственно, но более политически <...>».

Мы можем сказать, что здесь Достоевский *напрямую* говорит о служении земле. В. А. Смирнов, в частности пишет, что представления Достоевского были обусловлены «детальным знанием поэтики рыцарства, его менталитета, определяемого... не только христианством, но и теми архаическими представлениями о «всаднике на коне», которые восходят к согдийско-парфянскому периоду» (Смирнов, 2001: 146).

Многие исследователи говорят о том, что в творчестве Булгакова сильны традиции Достоевского. В «Белой гвардии» мы находим прямую ссылку на роман Достоевского «Бесы»: «Вещий сон гремит, катится к постели Алексея Турбина. Спит Турбин, бледный, с намокшей в тепле прядью волос, и розовая лампа горит. Спит весь дом. <...> Муть... Ночь... Валяется на полу у постели Алексея недочитанный Достоевский, и глумятся «Бесы» отчаянными словами» (Булгаков, 2002: т. 2, 141).

По мнению В. А. Смирнова «комплекс рыцарских идей (духовного богатирства), служения (не-служения) земле несомненно присутствует... в романе «Бесы». (Смирнов, 2001: 154) Особо исследователь рассматривает два поступка Ставрогина – поездку в Исландию и женитьбу на Марии Лебядкиной. Он отмечает, что в XIII веке именно в Исландии была обнаружена мифологическая и эпическая традиция древних германцев («Старшая Эдда»), а в середине XIX века «Исландией русского эпоса» называли Заонежье. «Интерес Достоевского к этосу богатирства несомненен», - пишет учёный (Смирнов, 2001: 155).

Подробно анализируя образ Марии Лебядкиной, Смирнов особое внимание

уделяет её хромоте, и, ссылаясь на К. Д. Лаушкина, пишет, что многие одноногие и хромоногие мифические существа «за малым исключением так или иначе связаны с образом змеи. Связь эта настолько постоянна, что можно сформулировать правило: если миф сообщает, что у божества не всё ладно с ногами, то ищите змею» (Смирнов, 2001: 156).

В «Белой гвардии» Булгакова хромым является полковник Най-Турс. (Булгаков, 2002: т. 2, 218) Как мы уже отмечали ранее, именно с этим образом большинство учёных связывает возникновение темы рыцарства в романе. В сне Алексея Турбина он предстаёт в образе рыцаря-крестоносца: «...на голове светозарный шлем, а тело в кольчуге, и опирался он на меч длинный, каких уже нет ни в одной армии со времён крестовых походов. Райское сияние ходило за Наем облаком» (Булгаков, 2002: т. 2, 145).

Вероятно, интерес Булгакова к самому феномену рыцарства, как и особый взгляд на него, не в последнюю очередь связан с творчеством великого писателя.

Как мы помним, в тексте романа «Белая гвардия» слова «рыцарь» и «витязь» сталкиваются и становятся контекстуальными синонимами (Булгаков, 2002: т. 2, 145). Тем самым само понятие «богатирства» актуализируется в связи с фигурой полковника Най-Турса.

Для Булгакова рыцарь Най-Турс – это потенция образа Алексея Турбина в его возможном росте. Как мы помним, связь этих двух образов явно присутствует в романе, и, говоря о фигуре Турбина в «Белой гвардии», мы рассматривали преображенческие мотивы – его ранение, болезнь (бред), встреча с Юлией Рейсс, спасение и символическое «обручение». В пьесе многое из того, что содержится в романе, уходит в подтекст, на это лишь указывается отдельными репликами и даже отсылками к роману.

Уже с первого появления Алексея Турбина мы чувствуем особое отношение к нему окружающих: это церемонные обращения к нему Николки, буквально с первой же сцены пьесы – «господин полковник» (Булгаков, 2002: т. 2, 433), его «главенство» в доме Турбиных, которое постоянно подчёркивается. В этом отношении показательна сцена застолья во второй картине первого акта:

Е л е н а: Господа, идите к столу.

А л е к с е й: Двенадцать. Господа, садимся, а то ведь завтра рано вставать<...>

С т у д з и н с к и й: Где прикажете, господин полковник?

Ш е р в и н с к и й: Где прикажете?

А л е к с е й: Где угодно, где угодно. Прошу, господа!.. (1, т. 2, 448).

Как мы помним, к столу принято было сажать гостей, соответственно их чину и «знатности». Такое «вольное» обращение – «где угодно» - наводит на мысль о рыцарях круглого стола, и Алексей Турбин оказывается «первым среди равных».

Если учитывать потенции образа, его внутреннюю переключку с подлинным рыцарем Най-Турсом, тогда понятен и замысел Булгакова, который делает из врача боевого офицера – полковника. Такое повышение статуса говорит о дорастании героя до предводителя (короля Артура).

В этом случае, притом, что имя Артур в одной из своих этимологий означало «медведь» (Мифы народов мира, 1987: т. 1, 108), а число рыцарей круглого стола

оставалось неизменным, главной оказывается идея равенства и служения богине года.

Очевидно, здесь следует учитывать некоторые моменты романа, которые, как мы уже отмечали, в пьесе явно не прописаны, а содержатся в подтексте. Так, в начале пьесы после бегства Тальберга Турбин произносит странную фразу: «Дивизион в небо как в копеечку попадает» (Булгаков, 2002: т. 2, 445). Во многом эта фраза, совершенно выбивающаяся из общего контекста сцены, является отсылкой к одному из эпизодов «Белой гвардии», важных для понимания романа – а именно, сну Алексея Турбина о рае, который мы анализировали выше.

В этом случае особый смысл приобретает сама сцена гибели Турбина, которая своеобразно повторяет сцену гибели Най-Турса в романе. Меняется место действия и действующее лицо – теперь это Александровская гимназия, где стоит дивизион, а вместо Най-Турса мы видим Алексея Турбина. Всё остальное сохраняется, вплоть до посвящения Николки, который из юнкера превращается в «унтер-офицера» (Булгаков, 2002: т. 2, 490 - 491).

Мы можем предположить, что своеобразное «дорастание» старшего Турбина до Най-Турса и происходит в момент его гибели, и дальше его ожидает тот самый «рыцарский рай», о котором видит сон полковой врач Турбин в романе.

В связи с этим особую роль начинает играть образ Николки, который после гибели брата и собственного посвящения, проходит тот путь преображения, который проходит в романе Алексей Турбин. Однако, если в романе, как мы уже отмечали, этот путь прописан, то в пьесе содержится лишь намёк-отсылка в картине второй третьего акта, когда раненого Николку приносят домой (Булгаков, 2002: т. 2, 497-500). В следующей сцене, в акте четвёртом, мы видим Николку «в чёрной шапочке, на костылях», бледным и слабым (Булгаков, 2002: т. 2, 507), однако, уже способным самостоятельно передвигаться. Мы можем только догадываться, что происходит между двумя этими сценами. Возможно – то, что пережил Алексей Турбин в романе.

Большинство учёных, обращающихся к «Дням Турбиных», считают, что, несмотря на несомненную преемственность пьесы и романа, пьесу следует рассматривать как отдельное произведение вне её связей с «Белой гвардией». Мы, однако, полагаем, что подобный подход не даёт возможности для обнаружения многих смыслов, содержащихся в пьесе в скрытом, зашифрованном виде и реализующихся только в том случае, если учесть существующие в ней отсылки к тексту романа.

Сама тематика рыцарства не просто механически переносится Булгаковым из романа в пьесу. Она организует пространства обоих произведений, в обоих случаях является структурообразующей и оказывается напрямую связана с космогоническим мифом. «Истинность» и «ложность», «рыцарство» и «не-рыцарство» выявляются в момент кризисного состояния мира благодаря актуализации архаических представлений.

Таким образом, мы можем предположить, что уже в первом романе (и последующих произведениях) Булгакова в первую очередь интересует проблема космизации личности.

REFERENCES

Булгаков, М. А. (2002). *Собрание сочинений в 8 т.* Москва.

- Берёзкин, Ю. Е. *Мифология аборигенов Америки и Сибири*, в http://www.ruthenia.ru/folklore/berezkin/144_5.htm
- Бычков, В. В. (1977). *Византийская эстетика*. Москва.
- Гершензон, М. (1997). Сны Пушкина. Гершензон, М. *Мудрость Пушкина*. Москва.
- Горелов, А. А. (1979). К истолкованию понятия “фольклоризм литературы”. *Русский фольклор*, т. XIX. Ленинград.
- Иванюк, Б. П. (2004). Генезис и эволюция жанра: версия обоснования. *Жанрологический сборник*, Выпуск 1, Елец.
- Кардини, Ф. (1987). *Истоки средневекового рыцарства*. Москва.
- Лотман, Ю. М., Роман, А. С. (1980). *Пушкина «Евгений Онегин»*. Комментарий. Ленинград, 265.
- Медриш, Д. Н. (1985). О системно-типологическом изучении литературно-фольклорных связей в области поэтики. *Фольклор народов РСФСР*. Межвузовский сборник. Уфа, 102.
- Оссовская, М. (1987). *Рыцарь и буржуа: Исследования по истории морали*. Москва.
- Петелин, В. (1986). *Мятежная душа России: Споры и размышления о современной русской прозе*. Москва.
- Синявский, А. (2001). *Избранное. Иван-дурак: Очерк русской народной веры*. Москва.
- Смирнов, В. А. (2001). *Литература и фольклорная традиция: вопросы поэтики (архетипы “женского начала” в русской литературе XIX – начала XX века). Пушкин. Лермонтов. Достоевский. Бунин*. Иваново.
- Федотов, Г. П. (1991). *Стихи духовные. (Русская народная вера по духовным стихам)*. Москва.
- Фрейденберг, О. М. (1997). *Поэтика сюжета и жанра*. Москва.
- Фромм, Э. (1998). *Душа человека*. Москва.
- Чичерин, А. В. (1977). *Очерки по истории русского литературного стиля. Повествовательная проза и лирика*. Москва.
- Шауб, И. Ю. (1999). Культ Великой Богини у местного населения Северного Причерноморья. *Скифский квадрат*, №3. http://stratum.ant.md/03_99/articles/shaub/shaub_00.htm
- Яблоков, Е. А. (2001). *Художественный мир Михаила Булгакова*. Москва.
- (1994). *Англо-русский словарь*. Кишинёв.
- (1990). *Мифологический словарь* / Гл. ред. Е. М. Мелетинский. Москва.
- (1987). *Мифы народов мира. В 2-х т.* Москва.

NOTES

1. Здесь и далее курсив наш.
2. Так в Малайзии существует представление о радуге как коне с головой змея или змее, превращающемся в коня; разноцветные змеи образуют радужный мост, по которому в мир мёртвых поднимаются души.
3. Из выступления М. Булгакова. Цит. по Петелин, В., “М. А. Булгаков и «Дни Турбиных»”, Петелин, В. (1986). *Мятежная душа России: Споры и размышления о современной русской прозе*. Москва.
4. Достоевский, Ф. М. (1876). *Собрание сочинений в 30 т.* Москва. Т. XIII.