

АНТРОПОНИМЫ В «МАСТЕРЕ И МАРГАРИТЕ»: АССОЦИАЦИИ И АЛЛЮЗИИ

Л. С. АРУТЮНЯН, Н. А. ХАЧАТУРЯН

Об именах главных героев булгаковского романа написано немало. Однако остальная антропонимика романа (а это более 150 имен) не становилась, по-видимому, объектом самостоятельного анализа. Мы пытаемся рассмотреть ее под углом порождаемых ассоциаций, выделить наиболее значимые из них и прояснить логику их развертывания.

Анализ текста «Мастера и Маргариты» показывает практическое отсутствие в романе немотивированных имен собственных и явное преобладание имен значимых и аллюзивных; это делает антропонимику романа осязаемым элементом его содержания.

Имена персонажей по принципам авторского подбора можно разделить на два центра: имена древних и московских глав. В древних главах, где на реальном историческом фоне развертывается авторская версия евангельского сюжета, они, в свою очередь, делятся на две группы: имена исторического фона и имена евангельских персонажей. На последние распространяется общий эффект «остранения». Роман как бы восстанавливает картину, искаженную в Евангелии (ср. отзыв Иешуа о записях Левия Матвея — будущем Евангелии от Матфея); соответственно, и евангельские антропонимы подаются в форме «как это было на самом деле»: Иешуа Га-Ноцри, Левий Матвей (Матфей), Вар-Равван (Варрава), Иуда из Кириафа, Каифа (Канафа) и др. В известной степени этот принцип распространяется и на топонимы: так, евангельский Иуда — Искарот, т. е. из города Кариота, под которым библеистика, собственно, и понимает «город в южной части колена Иудина» Кириаф, или Кирьят¹; каноническая Голгофа (греческое *Golgotha* от арамейского «гулгулта» или др. еврейского «гулголет») буквально означает «череп», точнее, его верхнюю часть², которая лишена, естественно, всякого покрытия; отсюда уже рукой подать до Лысой горы (мы намеренно оставляем в стороне тему казни как шабаша, обозначенную этим топонимом и достаточно раскрытую как в романе, так и в литературе о нем).

Имена евангельских персонажей, последовательно «исправленные», подаются на фоне не только тщательно воссозданной топографии — Нижний город, Антониева башня, Гефсиманский сад и др.³, — но и соответствующего лексического окружения, как реалийного (игемон, прокуратор, кесарь, синедрион, кефи, ала и мн. др.), так и антро-

¹ См.: Библейский словарь. Стокгольм, 1969, с. 203 и 190.

² Там же, с. 91.

³ Топография была знакома Булгакову не только по литературе, но и по визуальным впечатлениям отрочества, когда в Киеве существовала огромная панорама «Голгофа. Иерусалим в момент распятия Иисуса Христа» (См. об этом: Л. Яновская. Творческий путь Михаила Булгакова. М., 1983, с. 238; А. Королев. Москва и Ершалаим. — В кн.: В мире фантастики, М., 1989, с. 92—93.

понимического (Понтий Пилат, Ирод Великий, Тиверий, Валерий Грат и др.), и скрупулезная достоверность этого фона создает ощущение бесспорности булгаковских «исправлений».

Особую группу составляют в романе демонины. Принципы авторского отбора те же: необходимость выбирать из уже заданного ряда и стремление избежать общепринятого варианта, слишком слитого с общепринятой же трактовкой.

Так, в одной из редакций на полях рукописи стоят рядом имена: Антессер, Азазелло, Велиар, Булгаков выбрал Азазелло.

Азазелло — видоизмененная форма еврейского Азazel(ь), что означает «козел-бог». «По книге Левит (16:8) и книге Еноха — падший ангел, совращающий людей. Ему приносится в жертву за грехи народа козел («козел отпущения»). <...> В христианстве отождествляется с сатаной, который после Страшного суда будет брошен в огонь»⁴. Функция совращения, пусть под сурдинку, сохранена и у Булгакова: «Азазелло навел его, — рассказывает Корovieв Маргарите об одном из гостей на балу, — и за коньяком нашептал ему совет, как избавиться от одного человека» (гл. 23). Волшебный крем (эквивалент мази, которой натирались ведьмы перед полетом на шабаш) тоже по его части: именно Азazel(ь) «научил женщин блудному искусству косметики»⁵.

Бегемот назван в книге Иова (40: 10—12), откуда перешел в средневековые легенды о дьяволе. Его имя называли одержимые бесами (напр., в ходе процесса Урбена Гранье и сестер урулинок в XVII в.). «Арабы считают бегемота исчадием ада и воплотившимся дьяволом» (из статьи в словаре Брокгауза-Ефрона, известной Булгакову). Возможно поэтому гетевский Фауст и сравнивает пуделя (Мефистофеля) с бегемотом⁶. Булгаков в окончательной редакции выбрал не черного пса (в ранних вариантах появлялся огромный черный пудель), а черного кота, — как учитывая колдовскую репутацию кошек⁷, так и следуя своей обычной установке лишь намекать, нередко по смежности, на общеизвестные реалии (ср. под этим углом пары Воланд-Мефистофель, Мастер—Фауст, Маргарита—Гретхен).

Корovieв—Фагот. Ничего явно дьявольского в антропониме нет, тем более, что рыцарь — человек. Б. Гаспаров справедливо связывает фамилию **Корovieв** с **золотым тельцом** (ср. известную арю Мефистофеля); не случайно все происшествия с деньгами в романе — дело его рук⁸. **Фагот** у разных исследователей выводится из разных посылок, но выводы в целом сходятся. Так, И. Л. Галинская видит в **Фаготе** соединение двух слов: русского фагот и французского *fagot*. «Тут надо иметь в виду, что комплекс словарных значений современной французской лексемы *fagot* («связка веток») утратил отношение к музыкальному инструменту — буквально «связка дудок» («фагот» по-французски *basson*) — и в числе этих значений есть такие фразеологизмы как «*être habillé comme une fagot*» «быть как связка дров», т. е. безвкусно одеваться) и «*sentir le fagot*» («отдавать ересью», т. е. отдавать костром, связками веток для костра). Не прошел, как нам кажется, Булгаков и мимо родственного лексеме «*fagot*» однокоренного слова «*fagotin*» («шут»). Таким образом, заключенную в имени Фагот характеристику интересующего нас персонажа определяют три

⁴ Г. Лескис. Комментарии к роману «Мастер и Маргарита». — В кн.: М. А. Булгаков. Собр. соч. в 5-и т. Т. 5, М., 1990, с. 647.

⁵ См.: Мифы народов мира. Энциклопедия в 2-х т. Т. 1, М., 1980, с. 50.

⁶ Г. Лескис. Указ. соч., с. 642—643.

⁷ См.: Мифы народов мира, Т. 2, с. 11.

⁸ См.: Б. М. Гаспаров. Из наблюдений над мотивной структурой романа М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита». — «Даугава», Рига, 1988, № 10—12; 1989, № 1. Здесь — № 12, с. 112.

момента. Он, во-первых, шут (имеющий отношение к музыке), во-вторых, безвкусно одет и, в-третьих, еретически настроен⁹. В. Гаспаров указывает: «Фагот — явно связано с надтреснутым тембром голоса, а также и с шутовским амплуа («фагот-пересемшник»)». Он же отмечает очевидную переключку с Грибоедовым: «хрипун, удушенный, фагот» — Чацкий о Скалозубе¹⁰.

Имя **Воланд**, как не раз отмечалось, взято из «Фауста», где *Voland* — одно из именовании дьявола («*Yunker Volland kommt*»). Затем Булгаков заменил *V* на *W* («поэт успел разглядеть /.../ начальную букву фамилии — двойное *В*», т. е. *W*), что, рискуем предположить, является реализацией общего принципа поэтики Булгакова: классические реалии должны лишь угадываться сквозь текст. Но у автора была и другая цель. Роман называется «Мастер и Маргарита», т. е. главные герои связаны и заглавным **М**, напоминая также об имени Михаил (Булгаков) и, возможно, о фамилии Мандельштам¹¹. И **W** Воланда есть перевернутое **М**¹². Амбивалентность (противопоставление и одновременно связь) такой переключки небезразлична для романа. Есть еще одно обстоятельство, по-видимому, ускользнувшее от исследователей: буква *W* соотносится по форме с греческой омегой. Это не просто наше субъективное ощущение, а достаточно распространенное мнение; так, Д. Холл пишет в своем словаре: «Наиболее распространенная форма омеги — вытянутая, напоминающая /.../ букву *W*»¹³. Но Альфа и Омега — символ Бога как начала и конца всего сущего; в Откровении Иоанна Богослова Бог говорит: «Я есть Альфа и Омега, начало и конец, первый и последний (22:13). Однако если это так, то *Woland* — символ конца, соотносимого с началом. Такая трактовка вносит новые штрихи в булгаковскую концепцию мироздания и взаимоотношений Света и Тени (ср. известный монолог Воланда) и требует отдельного разговора.

Знаменитый «треугольник Воланда» на крышке портсигара и часов, логически — монограмма; самому Булгакову она, по-видимому, казалась понятной: в гимназиях изучали древние языки, а Δ т. е. Главная буква слова «Дьявол» как по-гречески, так и по-русски. Рабочие тетради Булгакова, показывающие процесс выбора, развеивают всякие сомнения на этот счет, но в наши дни для разгадки уже потребовались специальные разыскания Л. Яновской¹⁴.

Для антропонимов московских глав наиболее актуальна характерологическая функция (в древних такой функцией обладает только один антропоним — прозвище **Крысобою**).

Из 156 имен персонажей романа 90, т. е. около 60%, составляют имена номинативно-характерологические, или значимые, также называемые говорящими или смысловыми. «Смысловое имя — это своеобразный троп, равнозначный, в известной степени, метафоре и сравнению и используемый в стилистических целях для характеристики персонажа или социальной среды»¹⁵.

Конечно, в романе немало и «естественных» имен, однако большинство из них также несет, в конечном счете, аллюзивный характер (в филологии аллюзивными нередко называют все имена собственные, вызывающие различные ассоциативные связи, т. е. не выделяют

⁹ И. Л. Галинская. Загадки известных книг. М., 1986. с. 97.

¹⁰ См.: Б. М. Гаспаров. Указ. соч. (1988, № 12), с. 107 и 112.

¹¹ См.: Там же, 1989, № 1, с. 83.

¹² См.: Л. Яновская. Указ. соч., с. 224.

¹³ Джеймс Холл. Словарь сюжетов и символов в искусстве. М., 1996. с. 43.

¹⁴ См.: Л. Яновская. Треугольник Воланда. — «Октябрь», 1991, № 5, с. 194—195.

¹⁵ В. С. Виноградов. Лексические вопросы перевода художественной прозы М., 1978, с. 135.

среди них собственно аллюзивные и ассоциативные; мы также будем придерживаться такой классификации). В романе есть даже примеры, когда естественное имя переходит в разряд аллюзивных по ходу повествования. Так, Иван Бездомный обладает говорящим псевдонимом и естественным именем, стоящим на грани нарицательности. Однако когда в клинике (гл. 8) перед Иваном встают **три пути**, а сам он начинает именоваться **Иванушкой**, естественное имя становится аллюзивным с выраженными фольклорными ассоциациями. Ср. дальнейшие размышления переродившегося персонажа (курсив всюду наш) «Иван **новый** /.../ спросил у **старого** Ивана: — Так кто же я такой /.../? — **Дурак!** — отчетливо сказал где-то бас /.../, чрезвычайно похожий на бас консультанта. Иван, почему-то **не обидевшись** на слово «**дурак**», но даже **приятно изумившись** ему, усмехнулся и в полусне затих» (гл. 11). Превращение Ивана в Иванушку-дурачка и его дальнейшая судьба на фоне патентованных умников—Берлиоза, его киевского дяди Максимилиана Поплавского («...а в Киеве дядька») или финдиректора Римского — чисто фольклорная коллизия: дурачок преодолевает преграды, непреодолимые для его умничающих (со) братьев. Однако если заглянуть глубже, то и имя Иван — значимое. Его этимология (евр. «Бог милует») вносит в тему неожиданный поворот: судьба милостива к дуракам (ср. «дуракам везет», «дураку счастье» и т. п.). Да и Воланд (Справедливость, Закон) склонен принять во внимание как молодость (=глупость, невежество) «подсудимого», так и, может быть, «безумство» молодости. Что касается псевдонима, то **Бездомный** — прямая ассоциация (многократно подкрепленная в романе) и с Демьяном Бедным и с А. Безыменским (в сознании читателей тех лет всплывали также и М. Горький, М. Голодный, С. Скиталец, А. Неверов и мн. др.). Содержание же псевдонима вступает в многообразные связи с многими мотивными линиями, о чем уже писалось в литературе вопроса¹⁶.

Чем эпизодичнее персонаж, тем более активную роль играет его имя. К примеру, лишь мелькнула — без слов — Ида Геркулановна Ворс, юная красавица, любовница Дунчиля, не сдававшего валюту несмотря на полуторамесячное заключение: она «любезно помогла обнаружить» ценности. Но стоит вспомнить, что **Геркуланум** — город у подножия Везувия, погребенный под пеплом вместе с **Помпеей**, как в памяти всплывает ставшее крылатым название картины К. Брюллова «Последний день Помпеи»; именно его и устроила доверившемуся ей Дунчилю юная Ида, не зря названная по отчеству. Затем по принципу иррадиации раз включенный ассоциативный механизм сознания через нейтральное вне данного контекста имя **Ида** отсылает нас к **мартовским идам**, к гибели Цезаря от руки близкого человека («И ты, Брут»), что полностью накладывается на ситуацию, углубляя ее.

Особенно активна роль антропонимов при характеристике членов МАССОЛИТА. Чего стоят объявления вроде: «Однодневная творческая путевка. Обращаться к М. В. **Подложной**» (такая, путевка, безусловно, **подлог**). На этом фоне обретают второй смысл и внешне безобидные таблички типа «Личные расчеты скетчистов».

Член правления МАССОЛИТА **Настасья** (не Анастасия!) **Лукинична Непременова** антропонимически словно сошла со страниц Островского, и в авторском комментарии «купеческая сирота» добавочную информацию несет сначала лишь «сирота». Вопреки ожиданиям, сирота — гигантского роста, склочного нрава и пишет батальные морские рассказы под псевдонимом Штурман Жорж (ср. Жорж Санд), главным образом, в писательском дачном поселке Перельгино (недвусмысленный и ядовитый намек на Переделкино). Таким образом, баталии мелко плавающего «морского волка» в юбке бушуют на даче, в тихих

¹⁶ См.: Б. М. Гаспаров. Указ. соч., 1988, № 1, с. 100—107.

заводях сонной речушки Клязьмы. Вывод этот создается исключительно за счет ономастики. Дачный поселок Перелыгино — предмет мечтаний массолитовцев: на фоне летнего московского пейзажа — это рай, и попасть в него не легче, чем в райские кущи (22 участка на 3111 членов). Однако Штурман (благодаря верно выбранному курсу?) сумела попасть в рай и не прочь полюбоваться батальями среди обделенных, растравляя их раны. Ее собеседник, новеллист **Иероним Поприхин**, на первый взгляд мало выбивается из массовки МАССОЛИТа. У него высокое (церковное, архаическое) имя Иероним с этимологией «священноименный» и — по контрасту — значимая простонародная фамилия Поприхин (от «попереть»); возможны и ассоциации с Поприциным из «Записок сумасшедшего»: (не только по созвучию и этимологии фамилий, но и через актуальные для романа мотивы сумасшедшего дома, безумия и ада). Однако **Иероним** — имя, славное благодаря блаженному (у католиков — даже святому) Иерониму (330—419 гг.), в сущности, тоже литератору — он был переводчиком, редактором и комментатором Св. Писания — знаменитой Вульгаты, — позднее канонизированной церковью; известно также его толкование **Евангелия от Матфея**. Иероним Поприхин тоже не бездарен, порукой тому выразительность его единственной реплики, совпадающей по тональности с авторским голосом (ядовито и горько): «Третий год вношу денежки, чтобы больную базедовую болезнью жену отправить в этот рай, да что-то ничего в волнах не видно», — ядовито и горько сказал новеллист Иероним Поприхин» (гл. 5). «Ничего в волнах не видно» — явный намек не только на волны клязьминского Штурмана Жоржа, но и на «рыбу в мутной воде». А то, что блаженного и, тем более, святого Иеронима не пускают в рай («поперли»), говорит само за себя. Заметим, что в отличие от жены Поприхина, мадам Штурман в полном здравии (она принимает активное участие в бесовском плясе в Грибоедове). Так до конца проявляется внутренняя форма фамилии Непременова — она непременный член везде, где в МАССОЛИТе можно поживиться (тут и купеческая хватка и, возможно, метод «казанской сироты»).

Вообще умельцы от литературы, как правило, носят убийственные по внутренней форме и ассоциациям фамилии. Скажем, **Бескудников** (бес, скудный, ласкудник). Дополнительные возможности для усиления издевательски-комического эффекта дают слова-сопроводители о цеховой принадлежности: «питомцев муз»: поэт **Павианов**, поэт **Двубратский**, Жуков-романист, критик **Ариман**, критик **Абабков**. Нагнетание говорящих фамилий (с сопроводителями или без) обладает кумулятивным эффектом и вовлекает в негативную ауру также достаточно нейтральные вне контекста антропонимы: сценарист **Глухарев**, литератор **Желдыбин**, Загринов (за гривой — загринок — захребетник). А ведь есть еще **Шпичкин**, **Чердачки**, **Лапшеникова**, **Богохульский**, **Сладкий**, **Адельфина Бuzдяк**, маленький **Денискин**, отплясывающий с «гигантской Штурман Жоржем» и т. п. Словом — «видение в аду».

Характерологические антропонимы не являются монополией массолитовцев. Не обделены и служители (а также обслуга) других муз: директор Варьете **Лиходеев** («лихо делать»); администратор Варьете **Варенуха** (Н. В. Гоголь в предисловии ко второй части «Вечеров...» объяснял это слово как вареную водку с пряностями); председатель акустической комиссии московских театров **Аркадий** (Аркадия — перен. — счастливая страна; восходит к области в Др. Греции) **Аполонович** (сын Аполлона, покровителя искусств) **Семплеяров** (от латинского корня *simple* — простой); конференсье **Бенгальский** (бенгальский огонь — пиротехническая подделка под пламя, быстро угасающая; возможна ассоциация с актером **Бенгальским** из «Мелкого беса» Ф. Сологуба; наконец, возможна и далекая ассоциация — уже внутрироманная — с бенгальским тигром: Бегемот, открутивший голову Бенгальскому, Бегемот, рассказывающий, как он питался мясом убитого

им тигра, кот Бегемот, как пародия на тигра): буфетчик Варьете Андрей Фокич (вспомним: «В рот ничего не возьму в вашем буфете!»; ср. с «Демьяновой ухой» Крылова, где фигурирует Фока) Соков (сок); вдова ювелира де Фужере (франц. *fougère* + «ювелирная» фамилия Фаберже).

Когда Булгаков переходит к генералам от литературы, которые судимы не только по словам (фамилиям), но, прежде всего, по делам, подача антропонимов не такая лобовая. Зато ассоциативный фон становится многоцветнее.

Латунский. «Металлические» тропы были популярны («Железный поток», «стальные руки-крылья», «Как закалялась сталь», «железный Феликс» и мн. др.). Но латунь — сплав (т. е. не чистый металл), да еще и дешевый, латунь легко гнется (ср. «несгибаемый большевик»). может иметь разную окраску (как хамелеон), в том числе и «под золото», как дешевая его имитация («не все то золото, что блестит»). Все эти качества соответствуют характеру персонажа.

Мстислав Лаврович. Мстислав может быть истолковано и как мстить + слава. «Помститься» также — показаться, померещиться. Как итог: слава ему только мерещится, поэтому мстит другим за славу. Лаврович — от лавр (овый) — тоже намек на славу.

Для современников, особенно из писательской среды, за этими антропонимами могли маячить и персоналии. Прототипические аналогии здесь достаточно широки. И если, скажем, Б. Гаспаров, исходя из мотивного анализа, соотносит, Мстислава Лавровича с М. Горьким¹⁷, то Г. Лесскис — с писателем В. В. Вишневским, как по ассоциации внутренней формы фамилий («лавровишневые капли»), так и по поступкам: Лаврович призывал «крепко ударить по пилатчине», что было политическим доносом, а Вишневский на тех же основаниях добился снятия с постановки пьес Булгакова «Бег» и «Мольер»¹⁸. Вторая версия нам представляется более обоснованной. К аргументам Г. Лесскиса стоит добавить, что Вишневского звали Всеволод, т. е. по внутренней форме. — всем володеть, что определенно соотносится с Мстиславом; наконец, бросается в глаза и формальное сродство антропонимов: оба двукорневые и нестандартные (древнерусские по происхождению).

Особую и любопытную подгруппу составляют «музыкальные» фамилии (Берлиоз, Стравинский, Римский), обозначающие в романе не тех, кого принято с ними соотносить: персонажи романа — однофамильцы выдающихся людей, и эти своеобразные антропонимические омонимы вступают в сложные ассоциативные взаимосвязи.

Остановимся на ассоциациях и аллюзиях, которые имеет смысл добавить к уже отмеченным в литературе.

Стравинский. Фамилия сразу же ассоциируется с композитором И. Ф. Стравинским, автором «Весны священной», «Петрушки» и др., однако для романа не менее актуальной оказывается ассоциация и с его отцом, Ф. И. Стравинским, оперным певцом (бас), который прекрасно выступал в роли Мефистофеля в операх Гуно и Бойто (как позднее Ф. И. Шаляпин). У Воланда тоже бас, что не раз подчеркивается в романе. Связь Дьявол — Стравинский была безусловно релевантна для Булгакова, что и отразилось на некоторых деталях образа профессора Стравинского, напоминающих, как нам кажется, о Воланде. А поскольку немало деталей связывает Воланда с Шаляпиным-Мефистофелем¹⁹, то получается, что профессор Стравинский («подобие» Воланда) связывается и с композитором Стравинским (музы-

¹⁷ Там же. 1988, № 12, с. 106.

¹⁸ См.: Г. Лесскис, Указ. соч., с. 645.

¹⁹ См.: Л. Яновская. Творческий путь Михаила Булгакова, с. 267—269; Б. М. Гаспаров. Указ. соч., 1989, № 1, с. 80—81.

ка) и с певцом Стравинским («подобие» Шаляпина), а Воланд, таким образом, еще раз с Шаляпиным и оперой вообще.

Проследим некоторые переключки **Стравинский — Воланд** (курсив всюду наш).

Появление Стравинского: «Впереди всех шел **тщательно обритый человек лет сорока пяти**, с приятными, но очень пронзительными глазами и **вежливыми манерами. Вся свита** оказывала ему знаки **внимания и уважения** <...>. Да, это был, несомненно, **главный**. Он сел на **табурет**, а все остались стоять» (гл. 8).

Появление Воланда. «<...> роста высокого. По виду — **лет сорока с лишним. Выбрит гладко**» (гл. 1). Упоминания о свите и ее отношении к «главному», равно как и об его вежливости, многочисленны и у всех на памяти. Как символ власти Воланда всюду сопровождает **кресло** (подобие трона), используя затем в этом значении и для других персонажей. Можно, в сущности, говорить о мотиве кресла в романе²⁰. В походных условиях кресло представителям власти заменяет табурет (Воланд на крыше, Аффраний в сцене казни, Стравинский в палате). Когда табурет предлагают буфетчику, это кончается плохо (уж не потому ли, что «не по чину?»).

Воланд и Стравинский — оба профессора (вспомним визитную карточку Воланда). И если Воланд — специалист по черной магии, то Стравинского можно назвать «профессором белой магии», причем не только из-за высочайшей компетентности, но и по цвету, доминирующему в его окружении («комната с белыми стенами», «белый табурет», «белые двери», «белые шторы» и др.), в противовес черному цвету, постоянно сопровождающему Воланда. Еще деталь: «учреждение» в финале определило Воланда и его свиту как гипнотизеров; Стравинский действительно владеет гипнозом, успешно применив его к Ивану. Наконец, Воланд дает **покой** Мастеру, а Стравинский — пусть на время — Ивану, «ученику» Мастера («Ваше спасение сейчас только в одном — в полном **покое**»).

Нам кажется, что эти совпадения — дополнительная и самостоятельная нота в сложной совокупности мотивных комбинаций, анализ которых приводит Б. Гаспарова к выводу, что «клиника Стравинского оказывается финалом каждого акта того скандала-спектакля, который разворачивается на протяжении всего романа, что связывает ее с театром Варьете» и, добавим, главного в клинике — Стравинского с главным в Варьете — Римским (на фоне музыки сразу всплывает ассоциация Римский-Корсаков). Далее Б. Гаспаров делает чрезвычайно тонкое наблюдение: «Оказываясь второй важнейшей точкой романа, которая стягивает к себе все нити общего спектакля — шабаш — казни, клиника, в свою очередь, по принципу обратной связи, придает всему происходящему коннотацию **сумасшедшего дома** (типичная ассоциация: балаган — Бедлам — ад)²¹. Добавим, что в психиатрической клинике находился в конце жизни и реальный (исторический) носитель другой «музыкальной» фамилии — композитор **Берлиоз**: так к указанному узлу подтягивается и этот антропоним. Добавим также, что композитор Берлиоз был по образованию врач, как и Булгаков (Б — Б), а с Михаилом Александровичем Берлиозом Булгакова связывает полное совпадение инициалов — М. А. Б.; рассмотрение вытекающих отсюда ассоциаций — тема особого разговора.

«Однофамилец Миши Берлиоза» значит своей «Фантастической симфонией» (1830), 2-ая и 3-ая части которой — «Шествие на казнь» и «Адский шабаш». Ему же принадлежит драматическая оратория

²⁰ См.: Н. А. Качатурян. Мотив как текстообразующий фактор в романе М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита». в кн.: *Բեկդիմեր. Նշանագիտություն և լեզուների դասակարգում, Երևան, 1986, էջ 101.*

²¹ Б. М. Гаспаров. Указ. соч., 1988, № 11, с. 95.

«Осуждение Фауста». Очевидна связь названных фактов с лейтмотивными линиями романа²². Третий персонаж с «музыкальной» (или частично музыкальной) фамилией — финдиректор Варьете Григорий Данилович Римский. Связь с композитором Н. А. Римским-Корсаковым весьма прозрачна. У Римского-Корсакова есть оперы «Майская ночь» и «Ночь перед Рождеством», написанные по мотивам гоголевских «Вечерсв...». Булгаков, вообще любивший оперу²³, знал их хопшо (ср. в «Белой гвардии»: «В окнах настоящая опера «Ночь под Рождество» — снег и огонечки»). Любовь к Гоголю и влияние его на поэтику Булгакова также бесспорны. Из «Вечеров...» позаимствованы, похоже, и имя-отчество финдиректора (Григорий — от Грицко из «Сорочинской ярмарки», Данилович — от Данилы из «Страшной мести»). Взаимоотношения Римского со свитой Воланда носят общую гоголевскую окраску и вызывают определенные ассоциации также с названными произведениями. Наконец, у Римского-Корсакова есть обработка и оркестровка симфонической картины М. Мусоргского «Ночь на Лысой горе».

Оба Римских имеют отношение к музыкальному театру: композитор — к опере, финдиректор — к Варьете.

Но Римских связывает еще одна — «водная» или «морская» — линия, и ведущая роль в ней принадлежит Гелле. На выбор Булгаковым именно этого имени повлияла статья «Чародейство» в словаре Брокгауза и Ефрона, где «Гелла — на Лесбосе — безвременно погибшая девушка — вампир»; отсюда, видимо, бесовская природа Геллы. Но в сознании читателя, как и автора, это имя восходит прежде всего к античному мифу о Фриксе и его сестре Гелле, упавшей с золоторунного барана и утонувшей («безвременно погибшей») в море, названном в ее память Геллеспонтом (ныне Дарданеллы). Итак, Гелла ассоциируется с утопленницей; события в Москве происходят в мае; все это — прямой выход на «Майскую ночь, или Утопленницу» Гоголя, по мотивам которой написана опера Римского-Корсакова.

Римский-Корсаков был морским офицером, участником кругосветного плавания. Стоит сопоставить с этим «морские» ощущения финдиректора, увидевшего Геллу (курсив везде наш): «Римскому покзалось, что /.../ письменный стол **наклоняется**. Римского **окатило ледяной волной**, но, к счастью для себя, он **превозмог себя и не упал**».

Наконец, крик петуха, спасший Римского, соотносится с оперой Римского-Корсакова «Золотой петушок».

Однако фамилия **Римский** не только аллюзивная, но еще и значимая, и в этом качестве указывает прежде всего на связь с Римом — Вечным городом и столицей мировой империи; обе эти темы существенны для романа в целом. Связь с Римским-Корсаковым есть и здесь: согласно Брокгаузу и Ефрону, «в 1677 г. некоторым из Корсаковых дозволено принять фамилию Римские-Корсаковы, по происхождению их рода, будто бы, из Рима»²⁴. Рим в «Мастере и Маргарите» выступает в нескольких ипостасях: 1) Рим кесарей — время действия «древних» глав. К нему аллюзивно примыкает Рим раннего христианства: в тексте, как известно, есть прямые переключки с «Камо грядеши» Сенкевича; 2) Рим Гоголя, а «чертовщина» вокруг Римского — аллюзивно-гоголевская; 3) Рим Священной Римской империи (сама идея ее сформулирована — уже в бытность папой — Гербертом Азрилакским, упомянутым Воландом). 4) Отсюда возникает Рим как «вечный город», выстраивается (не только поэтому, конечно) цепочка Ер-

²² Там же, 1988, № 11, с. 88—91.

²³ В семье Булгакова считали, что оперу «Фауст» Булгаков только в детстве и юношестве слушал 50 (!) раз. (См.: Л. Яновская, Творческий путь Михаила Булгакова, с. 265).

²⁴ Брокгауз и Ефрон. СПб., 1899, т. 52, с. 724.

шалаим — Рим — Москва (параллели Ершалаим — Москва очевидны) и Москва выступает как «третий Рим». Наслаиваясь на другие эсхатологические мотивы, мотив Рима вносит в лейтмотив предсказанного Булгаковым Апокалипсиса свою ноту, и антропонимы также оказываются в ней не лишними.

Է. Ս. ՀԱՐՈՒԹՅՈՒՆՅԱՆ, Ն. Ա. ԽԱԶԱՏՈՒՐՅԱՆ— Անթրոպոմիմները «Վարպետն ու Մարգարիտան» վեպում՝ ասոցիացիաներ (զուգորդություններ) և ալյուզաներ (ակնարկություն)։— Բուլգակովի վեպի գլխավոր հերոսների անունների մասին շատ է գրվել, սակայն մնացած կերպարների անունների ծագումը մինչև այժմ չի դարձել առանձին քննության առարկա։ Հեղինակները փորձում են դրանք դիտարկել ծագող զուգորդությունների տեսանկյունից, առանձնացնել դրանցից առավել նշանակալիցները և պարզել դրանց ծավալման տրամաբանությունը։