

УДК 821.161.1 (Булгаков М. А.)
ББК Ш5(2Рос=Рус)6

Наталья Калох-Вид

**АПОКАЛИПТИЧЕСКИЕ
МОТИВЫ
В ПОВЕСТИ М.А. БУЛГАКОВА
«РОКОВЫЕ ЯЙЦА»**

Проведен анализ употребления амбивалентной аллюзии как средства реализации апокалиптических мотивов в повести М.А. Булгакова «Роковые яйца». Исследование апокалиптического контекста в повести показывает, что все употребленные аллюзии имеют важные и вполне определенные функции и являются не случайными вкраплениями, а существенной частью творческой технологии Булгакова. Рассматриваются ключевой для художественного построения повести мотив Города, введенный посредством аллюзий на Небесный град Иерусалим, проклятый Вавилон и царство апокалиптического зверя.

Ключевые слова: апокалипсис, Булгаков, «Роковые яйца», аллюзия, мотив, амбивалентность, интертекстуальность.

Калох-Вид Наталья Леонардовна – докт. филол. наук, доцент, преподаватель теории литературного перевода кафедры перевода и переводоведения Филологического факультета Университета г. Марибор (Словения)
Тел.: +386 41 253 515
E-mail: natalia.vid@siol.net

Множественные реминисценции, отсылки и аллюзии к Откровению Иоанна Богослова в произведениях М. А. Булгакова ясно свидетельствуют об особом значении этого библейского текста в конструировании художественного мира писателя. Нет сомнения в том, что такая проекция была у Булгакова сознательной и обдуманной. На основе тщательного анализа мотивов, символов и интертекстуальных ссылок в творчестве писателя Б. М. Гаспаров приходит к выводу, что Булгаков конструирует весь свой художественный мир, от первых повестей до заключительного романа, на основе апокрифического осмысления Нового Завета и, в частности, его заключительной части – Апокалипсиса [Гаспаров, с. 20].

Одним из ярчайших примеров проекции темы Апокалипсиса в творчестве Булгакова является повесть «Роковые яйца» (1924), прямо построенная как инсценировка библейского Апокалипсиса. К сожалению, повесть редко рассматривается в контексте анализа апокалиптического контекста в творчестве Булгакова (ср.: [Яблоков, с. 57 и сл.]). Исследователи практически все внимание уделяют роли Откровения в первом романе Булгакова «Белая гвардия». Однако следует отметить, что мотивы из Апокалипсиса, вводимые посредством аллюзий, играют ключевую роль и в построении сюжета повести «Роковые яйца», в которой Булгаков проецирует апокалиптическое пророчество на современную ему советскую действительность. При этом апокалиптические мотивы

в «Роковых яйцах» выстроены по принципу амбивалентной антитезы, являющейся одним из основных структурных принципов построения текста у Булгакова [Javornik, p. 191].

Аллюзия, как известно, представляет собой прием текстообразования, заключающийся в соотношении создаваемого текста с каким-либо прецедентным фактом – литературным или историческим. От цитаты аллюзия отличается тем, что заимствование элементов выборочно, и цельное высказывание текста-донора присутствует в тексте-реципиенте только имплицитно. В случае аллюзии на первое место выходит конструктивная интертекстуальность, цель которой – организовать заимствованные элементы таким образом, чтобы они оказывались узлами сцепления семантико-композиционной структуры текста. Как и цитаты, аллюзии могут быть атрибутированными и неатрибутированными [Фатеева, с. 29 – 33]. По мнению немецкого исследователя Й. Хельбига, максимальной степенью атрибутированности обладают аллюзии, маркированные за счет использования графических средств: пунктуационных знаков, типов шрифта или выделения строк (иногда использование красной строки) [Helbig, p. 123]. Следует отметить, что в произведениях Булгакова атрибутированные аллюзии встречаются крайне редко. Этот прием используется писателем только в романе «Белая гвардия».

Содержащее аллюзию высказывание практически всегда отсылает читателя к ситуации, находящейся за пределами текста. Разумеется, правильная трактовка аллюзий в повести «Роковые яйца» возможна только в том случае, если читатель знаком с текстом Откровения и способен проследить, к чему ведёт аллюзия. При этом писатель, ориентируясь на эрудированного читателя, не обязан предоставлять детальное описание источника, ограничиваясь лишь намеком и таким образом не нарушая структуры своего произведения. Сопоставление с другими интертекстами дает произведению глубину и выводит его на более широкий интерпретивный уровень.

Одним из важнейших пунктов сопоставления повести Булгакова и апокалиптического пророчества является введение мотива Города, реализованного при помощи амбивалентной аллюзии на проклятый Вавилон и Новый Иерусалим одновременно. В свойственной Булгакову манере сравнение происходит по принципу профанизации апокалиптического города.

В «Роковых яйцах» Булгаков воспользовался временной дистанцией, чтобы показать преобразование современной Москвы в своего рода Новый Иерусалим – счастливый город, образовавшийся после победы над сатанинскими силами. Напомним, что подобная концепция города, как Нового Иерусалима, города света и счастья, появляется также в первых главах «Белой Гвардии» в описании Киева; правда, профанизация в этом случае значительно снижена.

В начале повести предлагается обманчивое, иллюзорное ощущение наконец наступившего мира и преобразования Москвы в Град Божий. Страшные времена апокалипсиса, приуроченные к годам военного ком-

мунизма, остались в прошлом, в стране утвердилась счастливая жизнь – тысячелетнее царство праведников, а Москва вознеслась, как Новый Иерусалим. Напомним, однако, что по сюжету Откровения Иоанна Богослова, вознесению Нового Иерусалима предшествует освобождение сатаны из темницы и «последняя битва» (Откр 20:7 – 10). По сюжету же «Роковых яиц» изображение этой «последней битвы» и победы над нашествием гадов странным образом происходит не до, а уже после чудесного преобразования советской столицы, описанного в самом начале повести. Таким образом, Апокалипсис перестает быть финалом истории, возникает апокалиптический цикл «освобождение сатаны – последняя битва – Новый Иерусалим» – круг, который, замыкаясь, превращается в цикличность, подчеркивающую бесконечную повторяемость и неизбежность Апокалипсиса в России. Булгаков разрушает сценарий социалистической идиллии, показывая, что страна не прошла еще весь путь испытаний и что вечный Новый Иерусалим – лишь мираж и миф, многократно возникающий и разрушающийся в истории России, и настоящая русская Апокалипсис еще впереди.

Апокалиптические образы, связанные с изображением Москвы, буквально рассыпаны по тексту повести и предстают травестийными и смещенными в своих значениях и функциях. Ярче всего это видно в изображении обновившейся после нэпа Москвы, которая рисуется по модели библейского Нового Иерусалима, представленного в 21 главе Откровения. Однако Булгаков профанизирует многочисленные образы и символы, взятые из описания Нового Иерусалима в Откровении, чтобы подчеркнуть обманчивость преобразования Москвы в Град Божий. Таким образом, постепенно разрушается изначальное представление о Москве как о долгожданном Граде Небесном.

Описание Нового Иерусалима в Откровении детально и наполнено кокетными реалиями: *«Стена его построена из ясписа, а город был чистое золото, подобен чистому стеклу. Основания стены города украшены всякими драгоценными камнями [...] Улица города – чистое золото, как прозрачное стекло. (Откр. 21:12 – 23).* С этим отрывком совпадают приметы отремонтированного института и лаборатории Персикова, где постоянно подчеркивается блеск, обилие зеркал и стекол: *«Институт тоже узнать было нельзя: его покрыли кремовой краской, провели по специальному водопроводу воду в комнату гадов, сменили все стекла на зеркальные, прислали пять новых микроскопов, стеклянные препаративные столы»* [Булгаков, 1989, с. 133].

Однако уже изначальны картины Москвы – Нового Иерусалима воспринимаются как обманная личина благодатного Царства, под которой скрывается демоническое начало. На улицах Москвы воют «нестественные сильные голоса, вертятся в гуще огней между колесами и вспышками фонарей» [Булгаков, 1989, с. 148], по Тверской протянулась «вереница цирковых осликов» с фонарями и «сияющими плакатами» [Там же, с. 168], в театре «Эрмитаж» перед «убивающей глаза своим

пронзительным светом эстрадой» «жалобно горят китайские фонарики в неживой, задушенной зелени» [Там же, с. 167].

Сравним с Откровением: «И показал мне чистую реку воды жизни, светлую, как кристалл, исходящую от престола Бога и Агнца. Среди улицы его, и по ту и по другую сторону реки, древо жизни, двенадцать раз приносящее плоды <...> и листья дерева — для исцеления народов» (Откр. 22:1 – 2). «Ослики с фонарями» у Булгакова – отсылка к описанию колесницы Господней у Иезекииля: «И вид этих животных был как вид горящих углей, как вид лампад; огонь ходил между животными, и сияние от огня и молния исходила из огня. И животные быстро двигались туда и сюда, как сверкает молния» (Иез. 1:13 – 14).

В Откровении говорится, что Новый Иерусалим будет освещаться особым образом («И город не имеет нужды ни в солнце, ни в луне для освещения своего, ибо слава Божия осветила его, и светильник его — Агнец» (Откр. 21:23)). Московский городской пейзаж тоже практически не знает солнца и не нуждается в нем. Москву освещают огни реклам; главная черта ожившей Москвы — яркая освещенность, тотальная иллюминированность. С этого и начинается глава VI «Москва в июне 1928 года»: «Она светилась, огни танцевали, гасли и вспыхивали. На Театральной площади вертелись белые фонари автобусов, зеленые огни трамваев; над бывшим Мюр и Мерилизом, над десятым надстроеным на него этажом, прыгала электрическая разноцветная женщина, выбрасывая по буквам разноцветные слова: рабочий кредит. В сквере против Большого театра, где бил ночью разноцветный фонтан, толкалась и гудела толпа [...] Театральный проезд, Неглинный и Лубянка пылали белыми и фиолетовыми полосами, брызгали лучами, выли сигналами, клубились пылью.» [Булгаков, 1989, с. 165 – 166].

Москва представлена как город, который никогда не спит, не отдыхает. Дневной свет ночью заменяют дома расцвеченные световой рекламой, «бешено пылают витрины магазинов, торгующих до трех часов ночи», здание театра венчает «движущаяся разных цветов электрическая вывеска», «отблески разноцветных огней» и ночью падают на зеркальные окна кабинета Персикова [Там же, с. 167, 134]. Сравним с Откровением: «Ворота его не будут запираются днем; а ночи там не будет» (Откр. 21:25).

С темой обилия света связан и загадочный символ — светящийся шар в институте Персикова, куда после ремонта привезли «шары по 2000 ламп с отраженным светом» [Булгаков, 1989, с. 133]. Причем, Персиков единственный раз вспоминает о солнце и поднимает плотные шторы, чтобы проверить, возникает ли под микроскопом таинственный луч не только от электрического, но и от солнечного света. Для идейно-образной системы повести важно, что луч порождается только в искусственном электрическом освещении: «Надо полагать, что в спектре солнца его нет» [Там же, с. 141].

Москва загородилась от солнца. Что касается луны, то в описании города упоминается месяц, помещенный в «Роковых яйцах» во вполне

конкретный контекст, прямо соотносимый с Новым Иерусалимом, и поэтому являющийся важным элементом апокалиптического кода в повести.

В картине открывшегося ему Града Иоанн Богослов отмечает и такую необычную черту: *«Храма же я не видел в нем, ибо Господь Бог Вседержитель — храм его и Агнец. И город не имеет нужды ни в солнце, ни в луне»* (21:22). Булгаков, наоборот, подчеркивает обманчивость личности Москвы как Божьего Града, упоминая и храм, и виднеющийся над ним месяц. Храм Христа Спасителя полностью исключен из жизни города и молчаливым и неясным призраком высится где-то за чертой повседневной реальности. Профессор Персиков даже не замечает его, хотя на храм выходят окна его лаборатории и мимо него он регулярно проходит из института домой на Пречистенку. Образы храма и месяца неразрывны – от первого упоминания (*«и высоко был виден рядом с темной и грузной шапкой Храма Христа туманный, бледный месячный серп»* [Булгаков, 1989, с. 134]) до последнего (*«и над шапкою Храма Христа висел, как на ниточке, лунный серп»* [Там же, с. 216]). Серп как символ гнева Божия появляется и в Откровении: *«И поверг сидящий на облаке серп свой на землю, и земля была пожата. И другой Ангел вышел из храма, находящегося на небе, также с острым серпом И иной Ангел, имеющий власть над огнем, вышел от жертвенника и с великим криком воскликнул к имеющему острый серп, говоря: пусть острый серп твой и обрежь гроздь винограда на земле, потому что созрели на нем ягоды. И поверг Ангел серп свой на землю, и обрезал виноград на земле, и бросил в великое точило гнева Божия»* (Откр. 14:17 – 19).

Уже в мажорном тоне описаний столичной суеты, текущих по улицам рек транспорта, чрезмерности рекламных и выставочных огней проскальзывает аллюзия скорее не только на Небесный Иерусалим, но и на проклятый Вавилон. Амбивалентная антитеза сравнения Москвы одновременно с Новым Иерусалимом и Вавилоном лишней раз подчеркивает неоднозначность, двусмысленность событий, происходящих в городе. Если функцию Божественного света в Москве исполняет профанизированный, подчеркнута травестийный образ электричества и 2000-свечный шар Персикова, что же тогда выступает заместителем церкви, тем Господом Богом Вседержителем, который принял на себя роль Храма в Новом Иерусалиме? Ответ оказывается однозначным и окончательно разрушающим иллюзию образа советской Москвы как новообретенного священного царства. Характер городского «святилища» не оставляет сомнений в подмене и профанации этого образа.

Роль Божества в Москве отдана индустрии прессы. Шумный, трескучий информационный поток определяет жизнь Москвы, от него буквально некуда укрыться. Газеты не только выходят миллионами экземпляров и с криками разносятся по улицам продавцами-мальчишками; газеты обрели световой и звуковой формат: строки сообщений горят над зданием университета на Моховой, город оглушает несмолкаемая информационная трансляция. Сравним с Откровением: *«И даны были*

ему уста, говорящие гордо и богохульно, и дана ему власть действовать сорок два месяца. И отверз он уста свои для хулы на Бога, чтобы хулить имя Его, и жилище Его, и живущих на небе. И дано было ему вести войну со святыми и победить их; и дана была ему власть над всяким коленом и народом, и языком и племенем» (Откр. 13: 5 – 7).

Лживая пресса владеет сердцами и умами москвичей. Оплотом прессы выступает «громадный серый корпус на Тверской, во дворе, где страшно гудели, потрясая все здание, ротационные машины “Известий”» [Булгаков, 1989, с. 204]. Здесь снова возникает амбивалентная антитеза. Информационный мир прессы сравнивается одновременно и с описанием престола славы Господа в 4-й главе Откровения Иоанна Богослова, и с абсолютно противоположным по значению образом царства Антихриста.

Сравнение с престолом Господним выстраивается непосредственно по тексту Откровения: *«[...] и вот, престол стоял на небе, и на престоле был Сидящий; и Сей Сидящий видом был подобен камню яспису и сардису; и радуга вокруг престола, видом подобная смарагду. И вокруг престола двадцать четыре престола [...]. И от престола исходили молнии и громы и гласы, и семь светильников огненных горели перед престолом [...]; и перед престолом — море стеклянное, подобное кристаллу; и посреди престола и вокруг престола — четыре животных, исполненных очей спереди и сзади [...]. И ни днем, ни ночью не имеют покоя, взывая: свят, свят, свят Господь Бог Вседержитель, Который был, есть и грядет. [...] И видел я в деснице у Сидящего на престоле книгу, написанную внутри и отвне, запечатанную семью печатями» (Откр. 4:1 – 5:1).*

В «Роковых яйцах» информационное «божество» так же предстает всезнающим и всевидящим, его здания-«престолы» возвышаются над Москвой и увенчаны огненными «венцами» — экранами с кинохроникой и горящими строками новостей. На горожан сверху нисходит, как раскаты грома, информационный поток, «слова с неба» [Булгаков, 1989, с. 150], его разносят и несмолкаемые телефоны, и стук телеграфов. Не прекращая «священнодействуют» «Известия»: *«Все здание тряслось и гудело от ротационных колес, и создавалось такое впечатление, что серый неприглядный корпус полыхает электрическим пожаром. Занявшийся день не остановил его. Напротив, только усилил, хотя электричество и погасло. [...] Вся Москва встала, и белые листы газеты одели ее, как птицы. Листы сыпались и шушали у всех в руках».* [Булгаков, 1997, с. 204 – 205].

Подобно тому, как «престол Господа» окружают 24 престола «старцев», «главная» газета окружена многочисленной «свитой», сливающейся в безликий сонм: «Красный Огонек», «Красный перец», «Красный журнал», «Красный прожектор», «Красная вечерняя Москва», «Красный ворон» (издание ГПУ), «Красный боец»; красную гамму несколько разнообразят «Вестник промышленности» и «Рабочая газета».

Очевидно, что образ газетного «престола славы» создается по принципу амбивалентной антитезы: автор сближает его одновременно и

с тронем Антихриста – «престолом сатаны». «Сатана на троне» – пространенный сюжет в иконографии; он изображается в окружении почитателей, которые служат ему, внемлют ему; часто от трона исходят клубы дыма, языки пламени, летят искры. Важно, что в Новом Завете сатана предстает похитителем правды, льющим ложь и дурман в умы и души людей. В Апокалипсисе он *«обольщает всю вселенную»* (12:9).

Образ советских газет как органов дезинформации и «соблазна», расхищающих истину, ярко представлен в «Роковых яйцах», а затем и в других произведениях Булгакова. Пресса обманывает, запутывает, обольщает и наконец губит обитателей профанированного «Нового Иерусалима» – Москвы. В своем дневнике писатель не раз отмечает лживость советских газет. *«Л[идин], приехавший из Берлина... утверждает, что в “Известиях” и “Правде” брехня насчет Германии. Это несомненно так»* [Булгаков, 1997, с. 61].

Чудовищная путаница, откровенная ложь нарастают от публикации к публикации, смешиваются с уличными сплетнями и превращаются в бесовское месиво, еще более подчеркивающее атмосферу массовой истерии и хаоса: *«Читали?! Чего оруть?. Профессора Персикова с детшиками зарезали на Малой Бронной!. – кричали кругом в толпе»* [Булгаков, 1989, с. 151]. Для сравнения можно привести записи из дневника доктора Борменталья в «Собачьем сердце»: *«По городу расплылся слух [...] В утренних газетах появилась удивительная заметка: “Слухи о марсианине в Обуховом переулке [...] О каком, к черту марсианине? Ведь это кошмар!! Еще лучше в “Вечерней” – написали, что родился ребенок, который играет на скрипке»* [Там же, с. 162].

Профессор Преображенский рекомендует Борменталю не читать советских газет; профессор Персиков также *«не читает газет, потому что они чепуху какую-то пишут»* [Булгаков 1989, с. 165]. Однако скрыться от Антихриста не представляется возможным: газеты сами настигают и не отпускают человека, который гибнет в этом «информационном котле», теряя свое имя, облик, убеждения.

Журналист Бронский влагает в уста Персикова официозные формулы: *«Я давно хотел познакомить московский пролетариат с результатами моего открытия»* [Там же, с. 149]. Заметка в «Известиях» об открытии луча именуется профессором «Певсиковым» [Там же, с. 144]; во второй статье искажены не только факты, но и внешность ученого: *«На второй странице в левом углу в смазанной рамке глянул на него лысый, с безумными и незрячими глазами, с повисшею нижнею челюстью человек, плод художественного творчества Альфреда Бронского»* [Там же, с. 149]. Усиливает картину кинорепортаж, транслируемый с крыши дома с черной надписью «Рабочая газета»: *«Он, профессор, дробясь, и зеленея, и мигая, лез в ландо такси, а за ним, цепляясь за рукав, лез механический шар в одеяле. Профессор на крыше, на белом экране, закрывался кулаками от фиолетового луча. Засим выскочила огненная надпись»* [Там же, с. 154]. Лучи, огонь с неба, огненное озеро – все это характерная образность Откровения. Схожее искажение фактов и даже облика человека

обнаруживается и в «Собачем сердце»: газетная заметка о рождении «ребенка, играющего на скрипке», снабжена фотографией Борменталья и изображением скрипки с подписью «Проф. Преображенский, делавший кесарево сечение у матери» [Булгаков 1989, с. 272].

Уверенность писателя в губительном влиянии советской прессы зафиксирована и в его дневниках. Так, в дневнике Булгакова за 1923–1925 гг. постоянно упоминаются «Правда» и особенно «Известия», которые формируют апокалиптическую картину мира: «Сегодня днем получила телеграмма Роста: в Японии страшное землетрясение...»; «В “Правде” и других органах начинается бряцание оружием...»; «В Польше, по сообщению “Известий”, забастовка горнорабочих... Террор против рабочих организаций и т.д.»; «Сегодня в “Известиях” помещена речь Троцкого... В общем, как видно, будущее туманно»; «Сегодня в газетах сообщение о том, что англо-советская конференция лопнула... *Finita*, как говорится, *la comedia*. Интересно было бы знать, сколько времени “Союз социалистич. Республик” просуществует в таком положении»; «Сегодня сообщение о том, что убили еще одного селькора в провинции...»; «Вчера наводнение в Петербурге...» [Булгаков, 1997, с. 55, 57, 59, 68].

Трагическое «жертвоприношение» Персикова, растерзанного обезумевшей толпой, а также повторное описание Москвы как трагестийного, вывернутого наизнанку Нового Иерусалима в конце повести, является бесспорным доказательством цикличности Апокалипсиса, который непременно повторится еще много раз. «А весной 29-го года опять затанцевала, загорелась и завертелась огнями Москва, и опять по-прежнему шаркало движение механических экипажей, и над шапкою Храма Христа висел, как на ниточке, лунный серп» [Булгаков, 1989, с. 115]. Неслучайно и повторное упоминание серпа, как оружия Божьего гнева из Откровения.

В соответствии с этим конец повести также предстает как амбивалентный. Его можно расценивать как спасение от Апокалипсиса – и как прямой намек на возвращение действия в исходную точку, на неотвратимость настоящего конца света.

Важно отметить и то, что концовка повести была изменена Булгаковым. В соответствии с первой версией, змеиное нашествие не удалось остановить. Змеи захватили Москву, и восходящее солнце озаряет змею, обвиняющую вокруг купола Храма Христа Спасителя. Таким образом, идея апокалиптической цикличности пришла на смену изначальной концепции советского времени как Апокалипсиса окончательного и бесповоротного.

Литература

- Булгаков М. А. Собрание сочинений в пяти томах. Т. 2. М., 1989.
Булгаков М. А. Дневник. Письма. 1914–1940. М., 1997.
Библия. Книги священного писания Ветхого и Нового Завета. М., 1968.
Гаспаров Б. М. Литературные лейтмотивы. Очерки русской литературы 20 века. М., 1994.

Фатеева Н. А. Контрапункт интертекстуальности, интертекста в мире текстов. М., 2000.

Яблоков Е. А. Художественный мир Михаила Булгакова. М., 2001.

Helbig J. Intertextualität und Markierung. Untersuchungen zur Systematik und Funktion der Signalisierung von Intertextualität. Heidelberg, 1996.

Javornik M. Evangelij Bulgakova. O ustvarjalnosti Mihaila Afanasjeviča Bulgakova. Ljubljana, 1994.

References

Bulgakov M. A. Sobranie sochinenii v pyati tomakh. T. 2. M., 1989.

Bulgakov M.A. Dnevnik. Pis'ma. 1914–1940. M., 1997.

Bibliya. Knigi svyashchennogo pisaniya Vetkhogo i Novogo Zaveta. M., 1968.

Fateeva N. A. Kontrapunkt intertekstual'nosti, interteksta v mire tekstov. M., 2000.

Gasparov B. M. Literaturnye leitmotivy. Ocherki russkoi literatury 20 veka. M., 1994.

Yablokov E. A. Khudozhestvennyi mir Mikhaila Bulgakova. M., 2001. 420 s.

Helbig, J. Intertextualität und Markierung. Untersuchungen zur Systematik und Funktion der Signalisierung von Intertextualität. Heidelberg, 1996.

Javornik M. Evangelij Bulgakova. O ustvarjalnosti Mihaila Afanasjeviča Bulgakova. Ljubljana, 1994.

Kaloh-Vid N.L. (Maribor, Slovenia)

APOCALYPTIC MOTIVES IN M.A. BULGAKOV'S SHORT STORY
«FATAL EGGS»

Key words: *apocalypses, Bulgakov, "Fatal Eggs", allusion, motif, ambivalence, intertextuality.*

This research presents the analysis of ambivalent allusions as literal devices used for the introduction of apocalyptic motives in M.A. Bulgakov's short story "Fatal Eggs". The analysis of apocalyptic context in the narrative shows that all allusions have important and clear functions in the construction of the text. They are not accidental and should be studied as an essential part of Bulgakov's artistic strategies. The analysis focuses on the key motif of the City in the narrative, introduced by ambivalent allusions to the holy City, Babylon and the Kingdom of the Beast.

Kaloh-Vid Natalya Leonardovna – Ph.D. of linguistics, professor assistant, faculty of philology. University of Maribor city, Slovenia. E-mail: natalia.vid@iol.net