МИХАИЛ БУЛГАКОВ В ПОТОКЕ РОССИЙСКОЙ ИСТОРИИ XX–XXI ВЕКОВ

9-10

Михаил Булгаков в потоке российской истории XX–XXI вв.

Материалы Одиннадцатых и Двенадцатых Международных научных чтений, приуроченных к дню ангела писателя (Москва, ноябрь 2020 г., ноябрь 2021 г.)

Москва, 2022

УДК [821.161.1.09+929 Булгаков](082)
ББК 83.3(2Рос=Рус)я43
М69

Редакционная коллегия: М.В. Мишуровская, Е.И. Михайлова, И.А. Назаров, Д.В. Зуев.
Ответственный редактор сборника: Е.И. Михайлова.

М69 Михаил Булгаков в потоке российской истории XX–XXI вв.: материалы Одиннадцатых и Двенадцатых Международных научных чтений, приуроченных к дню ангела писателя (Москва, ноябрь 2020 г., ноябрь 2021 г.) / Музей М.А. Булгакова. — М., 2022. — 188 с.
ISBN 978-5-906593-11-5

Сборник включает материалы Одиннадцатых и Двенадцатых Международных научных чтений «Михаил Булгаков в потоке российской истории XX–XXI веков», проходивших в Государственном музее М.А. Булгакова 21–22 ноября 2021 г. и 21–22 ноября 2022 г.

Издание будет полезно как исследователям, так и любителям творчества писателя.

УДК [821.161.1.09+929 Булгаков](082)
ББК 83.3(2Рос=Рус)я43

ISBN 978-5-906593-11-5

© ГБУК г. Москвы
«Музей М.А. Булгакова», 2022

Содержание

Выпуск 9

7 ЕРЕМЕЕВА А.Н.
Города Северного Кавказа в годы Гражданской войны как центры интеллектуальной миграции

18 ЗУЕВ Д.В.
Театральные альбомы Михаила Булгакова как автобиографический текст

31 ИВАНЬШИНА Е.А.
Радость повторенья (о мандельштамовском присутствии в «Мастере и Маргарите»)

50 КОТОВА М.А.
Михаил Булгаков в московских редакциях: «Записки на манжетах»

65 МИШУРОВСКАЯ М.В.
Михаил Булгаков в «Новом журнале». 1970-е годы

91 Б.М. Поюровский о Е.С. Булгаковой. Неопубликованные устные воспоминания
(публикация, предисловие, подготовка текста и комментарии И.А. Назарова)

Выпуск 10

109 АБЕЛЮК Е.С.
Под лупой комментария. (Жилищная политика Советского государства и ее отражение в произведениях М.А. Булгакова)

126 ГУДКОВА В.В.
«М.А. Булгаков. Аннотированный библиографический указатель». Значение и роль издания в изучении наследия писателя

138 ИВАНИЦКИЙ А.И.
О мотивной преемственности «Бега» и «Мастера и Маргариты»

150 ИВАНЬШИНА Е.А.
Новые приключения иностранца в Москве: о булгаковской оптике в романе В. Аксёнова «Московская сага»

168 ШИЛОВ В.В.
Михаил Булгаков в филателии

186 АВТОРЫ

Выпуск 9

А.Н. ЕРЕМЕЕВА

Города Северного Кавказа в годы Гражданской войны как центры интеллектуальной миграции

В статье рассматривается воздействие интеллектуальной миграции 1918–1920 годов на культурный ландшафт городов Северного Кавказа. Дана характеристика основных центров беженства. Отмечены трансформации в образовательной и культурной сферах, литературно-художественной жизни. Особое внимание уделено ситуации в «белом» Владикавказе, ставшем в годы Гражданской войны центром Кавказского учебного округа. Воспроизводится социокультурный контекст начала литературной деятельности М.А. Булгакова.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: Гражданская война, Северный Кавказ, интеллектуальная миграция, образовательное и культурное пространство, художественная жизнь, Владикавказ, М.А. Булгаков.

A.N. EREMEEVA

Cities of the North Caucasus during the Civil War as centers of intellectual migration

The article examines the impact of intellectual migration of 1918–1920 on the cultural landscape of the Northern Caucasus. The main refugee centers are characterized. The author touches upon transformations in the educational and cultural spheres, as well as literary and artistic life. Special attention is paid to the situation in the “white” Vladikavkaz, which became the center of the Caucasian School District during the Civil War. Socio-cultural context of the beginning of the literary creativity of M.A. Bulgakov is reproduced.

KEY WORDS: Civil War, North Caucasus, intellectual migration, educational and cultural space, artistic life, Vladikavkaz, M.A. Bulgakov.

Интеллектуальная миграция периода Гражданской войны, с одной стороны, «вписана» в основные миграционные тенденции тех лет, с другой — имеет определенную специфику, связанную с большей привязкой к крупным городам, образовательным и научным центрам.

Первыми «историографами» южного направления интеллектуальной миграции стали ее непосредственные свидетели и участники — столичные и провинциальные литераторы: Н. Тэффи (Н. Лохвицкая, в замуж. Бучинская) и Дон-Аминадо (А. Шполянский), А. Аверченко и М. Булгаков, Д-р Фрикен (С. Маршак), Лери (В. Клопотовский), Ф. Пенков (М. Филиппенков) и др. Их произведения, многие из которых оперативно появлялись в «белой» печати, отразили как сам процесс беженства, так и его воздействие на культурную атмосферу городов-реципиентов.

Многие десятилетия после окончания Гражданской войны тема находилась под негласным запретом в СССР; беженские сюжеты фигурировали, главным образом, в эмигрантских текстах (Н. Тэффи, Дон-Аминадо, Лери, З. Жемчужной и др.). Открытие спецхранов библиотек, публикация документов, прочие идеологические послабления 1990-х годов изменили исследовательские приоритеты. Но до сих пор в биографиях видных представителей российской интеллигенции их пребывание на территориях, находившихся вне советской юрисдикции в годы Гражданской войны, является наименее изученной страницей. Многие намеренно умалчивали даже о существенных событиях в собственной жизни, профессиональных и личных контактах революционных лет. Как справедливо утверждала М. Чудакова,

> формирование двусмысленной литературной атмосферы советского времени в немалой степени было связано с тем, что очень многие <…> столичные литераторы были хорошо осведомлены о той части социальной и литературной биографии друг друга, которая относилась к 1918–1920 годам, — и последующее перекрашивание как бы предполагало взаимную скромность [Чудакова: 184].

Региональные печатные издания периода революции и Гражданской войны ныне являются библиографической редкостью, информация о некоторых журналах и книгах доступна лишь благодаря анонсам «белых» газет.

Города Северного Кавказа и соседнего Дона стали центрами интеллектуальной миграции еще в годы Первой мировой войны, когда в Ростов-на-Дону был эвакуирован Варшавский университет, Варшавские высшие женские курсы; в городе несколько месяцев находилась Киевская консерватория. В Новочеркасск переехал Варшавский ветеринарный институт. Этот же вуз (или как альтернативу — Юрьевский ветеринарный институт) готов был принять Владикавказ; городской голова просил об этом Министерство внутренних дел и Министерство иностранных дел, мотивируя ходатайство тем, что «Кавказ с его скотоводством давно нуждается в ветеринарном институте» [Ветеринарный…]. Екатеринодар и Ставрополь включились в борьбу за статус вузовского центра, рассчитывая на эвакуацию Ново-Александрийского сельскохозяйственного института. Однако в то время попытки не увенчались успехом.

Февральская революция стала стимулом для возвращения на малую родину многих образованных уроженцев Северного Кавказа, стремившихся внести посильный вклад в национальное и культурное строительство. Значительная часть северокавказских студентов вузов Петрограда и Москвы не вернулась туда после летних каникул 1917 года, надеясь переждать тревожное время в родительском доме.

По мере ухудшения ситуации в столицах начался отток состоятельного населения в рекреационные зоны: на Черноморское побережье, территорию Кавказских Минеральных Вод. Возвращение обратно произошло только через несколько лет или не произошло вовсе. Осенью 1917 года, в связи с угрозой захвата Петрограда немцами, на окраины эвакуировались государственные учреждения вместе со служащими. В Екатеринодаре, например, оказался Отдел зернохранилищ Государственного банка с большим штатом инженеров.

Пик массовой миграции из столиц относится к 1918–1919 годам. Кубань, Дон, Терек после падения «первых Советов» стали территорией, управляемой одновременно Добровольческой армией и казачьими правительствами. На Тереке важным актором военно-политического противостояния являлось также руководство Горской республики. По концентрации беженцев лидировали «белые столицы» — Екатеринодар и Ростов-на-Дону. Беженцы нередко переезжали внутри региона, стремясь обезопасить себя от наступающих «красных», но значительная их часть жила оседло, переживая перемены власти. Поэтесса Е.Ф. Никитина в августе 1918 года писала в Москву литературоведу В.Ф. Саводнику:

> Мы выбрали Ростов местом нашего временного пребывания. Нам казалось, что к осени, во всяком случае, картина правительственная изменится <...>, но сложилось все иначе: Москва больна хронически. Я думаю, что год, а то и два нам высидеть здесь[1].

Реальная оценка ситуации помогла скорейшей адаптации. Е.Ф. Никитина, пытаясь воссоздать привычные каналы коммуникации, создала кружок, продолжив тем самым традицию московских «Никитинских субботников». Кружок в годы Гражданской войны был одним из центров литературной жизни Ростова-на-Дону.

> Сколько влиятельных лиц петроградских,
> Сколько советников тайных и статских,
> Сколько ученых, артистов, вельмож,
> Месят глубокую грязь без калош... [Д-р Фрикен] —

так описывал будущий автор «Кошкина дома» и других не менее известных произведений для детей, а тогда фельетонист екатеринодарской газеты «Утро Юга» С. Маршак наводнение столичными беженцами административного центра Кубанского казачьего войска («город когда-то был тихой станицей, но неожиданно стал он столицей» [Там же]. Разумеется, персонажи Маршака в реальной жизни не только «месили грязь», но и продуктивно работали.

Неслучайно революционные годы, несмотря на политическую нестабильность, стали временем вузовского «бума» на Дону и Северном Кавказе: появились политехнические институты в Екатеринодаре и Владикавказе, сельскохозяйственный вуз в Ставрополе, коммерческий и археологический институты в Ростове-на-Дону. Как грибы после дождя росли консерватории [Еремеева: 79–102].

В регионе гастролировали ведущие писатели-сатирики (Н. Тэффи, А. Аверченко), журналисты (В. Дорошевич), театральные коллективы (группа Московского Художественного театра).

> Кто там на сцене?
> Спроси театралов —
> Ходотов, Книппер,
> Смирнов и Качалов [Д-р Фрикен] —

комментировал Маршак нашествие звезд первой величины.

Высокая концентрация литературных сил (в том числе столичных), а также представителей различных политических партий обусловила обилие газетной и журнальной продукции (главным образом в Ростове-на-Дону и в Екатеринодаре). Очевидец событий — писатель А. Дроздов — вспоминал, что печатное слово

> расцвело пышным цветом, несмотря на цензуру и на невероятные цены на бумагу и типографский труд <...>. Печатное поле было широко и просторно [Дроздов: 56].

Создавались новые книгоиздательства — ростовские «Единение» и «Аралэзы», екатеринодарское «Энергия».

«Замирающий на севере толстый журнал породил на юге бесчисленное количество тонких еженедельников» — писал литературовед Л. Гроссман, подводя итоги культурного развития России в 1918 году [Гроссман]. Одним из самых стабильных литературных периодических изданий на Юге был ростовский журнал «Донская волна», выходивший под редакцией В. Севского [Зайцева].

Круг авторов литературно-художественной периодики примерно наполовину был одинаковым во всех городах Северного Кавказа. Редакционные коллективы делали ставку на широкое привлечение местных и столичных сил. Заручившись обещаниями на публикацию в будущих номерах, а иногда и не сделав этого, они включали в рекламные объявления имена живших на Юге И. Бунина, А. Толстого, А. Аверченко, Н. Тэффи, Е. Чирикова, М. Волошина, И. Наживина, И. Сургучева, И. Шмелева, В. Короленко, А. Яблоновского, Е. Венского, А. Дроздова, художников И. Билибина, Е. Лансере и др.

Было издано несколько литературных сборников, в которых чередовались художественные произведения (стихи, проза) и публицистика. Типичный пример — екатеринодарский «Перевал» (1919) со стихотворениями и рассказом Н. Тэффи, переводами английской поэзии С. Маршака, рассказами И. Шмелева и М. Шагинян, «Письмами из Полтавы» В. Короленко, публицистикой А. Яблоновского, В. Мякотина, А. Соколова. В сочинениях на общественно-политические темы речь шла о настоящем и будущем России. Текстами такого рода были заполнена пресса Северного Кавказа; к ним можно отнести и «Грядущие перспективы» М. Булгакова в газете «Грозный».

Издательскую деятельность развернули органы казачьей и «белой» пропаганды, особенно Деникинское осведомительное

агентство (Осваг). Они привлекали к написанию пропагандистских брошюр, иногда стилизованных под художественные произведения, известных писателей (Е. Чирикова, И. Наживина, И. Сургучева и др.), стимулируя их высокими гонорарами.

Реалии эпохи гражданского противостояния внесли коррективы в творчество литераторов. Так, переводчик английской поэзии Маршак переключился на создание хлестких фельетонов в стихах для проденикинской газеты; после окончательного установления советской власти он организовал в Екатеринодаре-Краснодаре детский театр (один из первых в стране) и сочинял для него пьесы [Куценко: 474–520]. Соавтором этих пьес была Е. Васильева (Черубина-де-Габриак), ранее облачавшая в поэтические формы в основном собственные мистические переживания.

Отдельно коснемся ситуации во Владикавказе. Авторы большинства работ о начале творческой деятельности М. Булгакова воссоздали контекст первых месяцев после бегства из города Добровольческой армии, то есть того времени, когда начинающий писатель стал заметной фигурой местной художественной жизни. Исходя из этого, логично обернуться «назад» и в общих чертах реконструировать культурные процессы в «белом» Владикавказе. Ведь именно тогда Михаил Афанасьевич приехал в город.

Владикавказ, как известно, был административным центром Терской области; здесь же размещалась канцелярия атамана Терского казачьего войска. Режиссер А.А. Сумароков, гастролировавший в городе накануне Первой мировой войны, описывал его так:

> Расположенный на обоих берегах реки Терека у подножья горы Иль, близ Дарьяльского ущелья, Владикавказ очень живописен и красив. Здесь впервые в жизни я увидел величественные горные хребты… Население во Владикавказе было очень пестрым: жили тут русские, осетины, чеченцы, ингуши, евреи и армяне… На улице встречалось много военных, особенно казаков. Публика охотно посещала театр, два сада, клубы [Сумароков: 163].

В годы Гражданской войны город не переживал такого наплыва столичной интеллигенции как Ростов-на-Дону, Екатеринодар, Новороссийск (в период эвакуации) или населенные пункты Кавказских Минеральных Вод. Лавинообразного роста

численности средств массовой информации и «прорывов» в театрально-концертной жизни тоже не наблюдалось. Репертуар местного театра был прежним. Пропагандистские постановки давали в основном передвижные труппы различных общественных организаций Добровольческой армии. Например, 29 февраля 1920 года в городском театре ставилась мозаика-оперетта «Товарищ Иванов (Желтый чемодан)» с политическими шаржами на А. Керенского, П. Милюкова, Л. Троцкого. Автором текста был В.Г. Кузнецкий (Ваген) [Спектакль…].

Газеты сообщали о выступлениях отдельных курсировавших по Югу гастролеров, благотворительных спектаклях в пользу выздоравливавших, увечных, семей погибших. Традиционно востребованным был симфонический оркестр Терского казачьего войска. Концерты и спектакли планировал организовывать «Дом Польский» — товарищество, возникшее в городе 9 февраля 1920 года [«Дом Польский»…].

Во Владикавказе продолжилось южнороссийское «турне» с лекциями на морально-этические темы популярного либерального публициста, лишенного сана священника Г.С. Петрова; доходы от продажи билетов передавались в фонд Добровольческой армии. С зажигательной речью выступил он на Осетинском съезде и был одарен городским головой Г.В. Баевым сборником стихов К. Хетагурова и биографическим очерком об этом выдающемся осетинском поэте и общественном деятеле [На Осетинском…].

Многие беженцы рассматривали город как перевалочный пункт по пути в Закавказье; данный маршрут стал особенно популярным в конце 1919 — начале 1920 годов в связи с наступлением большевиков. Например, объявления о лекциях Г.С. Петрова печатали газеты Батума, Тифлиса и Баку.

Культурные трансформации как результат совместных усилий местной и столичной интеллигенции были налицо. Владикавказ превратился в вузовский центр. Одним из инициаторов создания здесь в 1918 году политехнического института стал С.А. Гатуев — талантливый геолог, ученик академика Н.И. Андрусова, сподвижник академика В.И. Вернадского, сын осетинского просветителя и религиозного деятеля А.Г. Гатуева. В 1917 году С.А. Гатуев вернулся из очередной экспедиции во Владикавказ, где и пробыл все революционные годы. В 1920–1923 годах он возглавлял Северо-Кавказский институт краеведения.

В то время как в Советской России учебные округа с их попечителями и канцеляриями были упразднены, на «белом»

Юге они были «реанимированы». Местом расположения Кавказского учебного округа (который раньше был в Тифлисе, ставшем столицей независимой Грузии) первоначально планировалось сделать Пятигорск — центр Терско-Дагестанского края [Журналы...: 357–358], однако позже было принято решение в пользу Владикавказа. Попечителем 4 июля 1919 года назначили В.В. Сиповского[2] — автора монографий и хрестоматий по истории русской литературы, художественных произведений (под псевдонимом В. Новодворский), профессора Бестужевских курсов. Перебравшись на Юг, он в 1918-м и в начале 1919 года жил в Анапе, где работал директором мужской гимназии, а летом сменил место жительства в связи с назначением на новую должность. Как и многие его коллеги, В.В. Сиповский, впоследствии ставший членом-корреспондентом АН СССР, будет тщательно скрывать факт пребывания и работы на «белых» территориях. В провинциальных страницах его официальной биографии советских лет фигурирует только Бакинский университет, где ученый действительно преподавал, но с 1920 года.

В Центральном государственном архиве Республики Северная Осетия — Алания сохранилось письмо от 22 ноября 1919 года, в котором В.В. Сиповский извещал директора Владикавказского учительского института о решении начальника Управления народного просвещения Особого совещания при Главнокомандующем Вооруженных сил Юга России ввиду отсутствия преподавателей, имеющих «ученый стаж», не удовлетворять ходатайство о преобразовании его «в Педагогический Институт или педагогическое отделение при Владикавказском Политехникуме»[3]. Данный документ свидетельствует о попытках создания еще одного учреждения высшего образования.

При владикавказской Осетинской учительской семинарии в 1919 году возникло Осетинское историко-филологическое общество, важнейшей задачей которого являлось развитие осетиноведения, причем в широком контексте российской и кавказской истории [Канукова].

В ноябре этого же года во Владикавказе вышел в свет первый выпуск литературного альманаха «Кавказской газеты» — «Кавказ». В справочнике Н.А. Богомолова воспроизведено его содержание: Федосеев Л.А. «От издателя», Флореас «Кошмар былого. Поэма» («Эту повесть поведал нам честный старик...»), Лазаревский Б. «Голубой туман (Посвящаю А.П. Чехову)», Занягина Е. «На берегу моря» («Видя, как

нежно утес каменистый...»), Приоров М. «Что нас заставляет жить. Новелла», Левша В. «Жертва матери» («Я сына малютку баюкала лаской...»), Пожидаев В. «Легенды мира», Кан «Распятый Киев», Занягина Е. «К портрету адмирала Колчака» («Как поражает он! Величие рассудка...»), Писарев С. «Былое казачье. Воспоминания», Григорчук М. «Генералу Шкуро» («Шкуро, Шкуро!.. Коротенькое слово...»), Суржиков М. «Паутина. Рассказ», Позов А.[4] «Сары-Келла. Рассказ», Васюхнов А. «Утраченная мечта» («Я ждал тебя так долго, так желанно...») [Богомолов: 86]. Произведения северокавказских и закавказских авторов (художественные и публицистические, на темы Гражданской войны) соседствуют здесь с рассказом петроградца Б. Лазаревского — сотрудника деникинского ОСВАГа. Структура и содержание альманаха перекликается с упомянутыми выше екатеринодарскими изданиями.

Практически одновременно с альманахом «Кавказ» во Владикавказе напечатали и пустили в продажу первый выпуск журнала «Скифские вечера», в числе авторов которого, судя по рекламному объявлению в газете, были «местные литераторы и свободные художники Гр.Б. Пералов, Л. Семенов, К. Алексеевич, И. Щуклин...» [Скифские...]. Обнаружить журнал или найти более подробную информацию о нем пока не удалось.

15 (28) февраля 1920 года в городе появилось еще одно периодическое издание — ежедневная беспартийная политическая и литературно-общественная газета «Кавказ». Выходила она, как свидетельствовала информация, помещенная в первом номере, «при ближайшем участии» Г. Петрова, Ю. Слезкина, Е. Венского, Н. Покровского; в качестве сотрудников были заявлены В. Амфитеатров (Кадашев), Е. Венский, Е. Дольский, А. Дроздов, Д. Цензор, М. Булгаков. Редактировал газету Н. Покровский. Более половины обозначенных лиц — беженцы из столиц; в 1918–1919 годы они сотрудничали в донских и кубанских изданиях. Например, екатеринодарский сатирический журнал «Шипы» (1919), клеймивший большевиков, монархистов и «самостийников», редактировал тот же Н. Покровский; авторами были те же В. Амфитеатров (Кадашев), Е. Дольский, Е. Венский. Газета «Кавказ» стала последним изданием на территории Северного Кавказа перед его окончательной советизацией.

Как видим, интеллектуальная миграция эпохи гражданского противостояния стала важным фактором трансформации культурно-образовательного ландшафта городов

Северного Кавказа. Это в полной мере относится и к Владикавказу, где началось литературное творчество М.А. Булгакова. Превращение города в центр Кавказского учебного округа, появление в нем высшего учебного заведения, сотрудничество провинциальной и столичной интеллигенции обеспечивали реализацию различных инициатив, в том числе в литературно-художественной сфере.

Примечания

1 Письмо Е.Ф. Никитиной В.Ф. Саводнику // РГАЛИ. Ф. 1166. Оп. 1. Ед. хр. 60. Л. 3.

2 Гг. начальникам учебных заведений и учреждений Кавказского учебного округа // ЦГА РСО-А. Ф. 137. Оп. 1. Д. 141. Л. 1.

3 Директору Владикавказского учительского института // Там же. Д. 140. Л. 49.

4 Позов Авраам Самуилович (1890–1984) — уроженец Закавказья, врач и философ, видный религиозный мыслитель русского зарубежья. Автор двухтомника «Основы древнецерковной антропологии», изданного в Мадриде в 1965–1966 гг.

Литература

Богомолов Н.А. Материалы к библиографии русских литературно-художественных альманахов и сборников. 1900–1937. Т. 1. М.: Лантерна-Вита, 1994.

Ветеринарный институт // Приазовский край. 1915. 6 сент. С. 6.

«Дом Польский» во Владикавказе // Терский казак. 1920. 23 февр. С. 2.

Д-р Фрикен. Сказочный город // Утро Юга. 1919. 15 дек. С. 2.

Дроздов А. Интеллигенция на Дону // Архив русской революции. Берлин, 1921. С. 45–58.

Еремеева А.Н. «Находясь по условиям времени в провинции...»: практики выживания российских ученых в годы Гражданской войны. Краснодар: Платонов И., 2017.

Журналы заседаний Особого совещания при Главнокомандующем Вооруженными Силами на Юге России А. И. Деникине / под ред. *С.В. Мироненко*; отв. ред. и сост. *Б.Ф. Додонов*. М.: РОССПЭН, 2008.

Зайцева Н.Н. Еженедельник «Донская волна» в восприятии современников и исследователей // Книжное дело на Северном Кавказе: методы, источники, исследования: сб. ст. / под ред. А.И. Слуцкого. Краснодар: Краснодарский гос. ун-т культуры и искусств, 2010. С. 277–282.

Канукова З.В. Осетинское историко-филологическое общество // Известия СОИГСИ. 2007. № 1 (40). С. 143–145.

Куценко И.Я. С.Я. Маршак в Екатеринодаре-Краснодаре, 1918–1922. Краснодар: [Б. и.], 1997.

На Осетинском съезде // Терский казак. 1920. 15 янв. С. 2.

Скифские вечера // Терский казак. 1919. 19 нояб. С. 2.

Спектакль подвижного состава // Кавказ. 1920. 26 февр. С. 1.

Сумароков А.А. Глазами актера. [Изд. доп. и перераб.]. Киев: Мистецтво, 1966.

Чудакова М.О. Об Илье Эренбурге и Еве Берар // Звезда. 1993. № 9. С. 125–141.

Д.В. ЗУЕВ

Театральные альбомы Михаила Булгакова как автобиографический текст

Булгаковские альбомы газетных и журнальных вырезок с отзывами критики рассматриваются в статье как художественное единство. Восстановлена хронология работы писателя, проведено разграничение между альбомами, собранными им самим и его женой Е.С. Булгаковой, сформулированы главные композиционные принципы.

Полученные результаты позволяют прояснить, с какой целью Булгаков собирал отрицательные отзывы критики о себе. Компонуя их на страницах альбомов, он выстраивал автобиографию, главной сюжетной линией которой становится отстаивание писателем своей художественной правоты в противостоянии с критикой, театром и государственной властью. В определенный момент альбомы выполняли у Булгакова функцию дневника, вести который он перестал после обыска 7 мая 1926 года, когда следователи ОГПУ изъяли его записи первой половины 1920-х годов.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: М.А. Булгаков, «Дни Турбиных», театральные альбомы, МХАТ, автобиография, дневник.

D.V. ZUEV

Mikhail Bulgakov's theater scrapbooks of press clippings as an autobiographical text

This article reviews Mikail Bulgakov's scrapbooks of press clippings about his play *The Days of the Turbins* as an artistic phenomenon. It gives a chronology for his work on them and a description of composition techniques used by the author.

The results of this research give an answer to a question what for Bulgakov collected these negative comments from critics. He organizes cuttings on the pages of his scrapbooks in an autobiographical narration, which tells about an author under pressure of critics and authorities. For some time Bulgakov

obviously looked upon these scrapbooks as a replacement for diaries he refused to keep after his notes had been confiscated by OGPU during the search on May 7, 1926.

KEY WORDS: M. Bulgakov, *The Days of the Turbins*, The Moscow Art Theatre, autobiography, diary.

Булгаковские альбомы газетных и журнальных вырезок знакомы всем специалистам. Это богатейший источник материалов для изучения как биографии писателя, так и круга его чтения, истории театральных постановок, критической полемики вокруг его произведений. Но в подавляющем большинстве случаев именно отдельные документы — а не альбомы в целом — привлекают внимание исследователей. Пока остается непроясненным главное обстоятельство: с какой целью Булгаков собирал отзывы критики, за редкими исключениями отрицательные и даже разгромные. Не находя рационального объяснения такому поведению, некоторые исследователи склонны видеть в нем даже проявление психологической патологии писателя:

> Тот упрямый факт, что Булгаков собирал в альбом все отрицательные рецензии и, очевидно, не по одному разу их прочитывал, заново переживал, проживал, а потом обильно цитировал в письме Сталину, характеризует его как человека, завороженного враждою к себе и по-своему зависимого от литературной шпаны, как зависел от белого порошка несчастный доктор Поляков [Варламов: 432].

Наиболее же распространенная трактовка основывается на убеждении, которое у Булгакова формулирует Воланд: «Все будет правильно, на этом построен мир»[1] — а значит, в будущем справедливость будет восстановлена и в отношении самого писателя. Для этого грядущего суда Булгаков, получается, и протоколировал все выдвигавшиеся против него ложные обвинения[2].

> Для чего он делал эту странную работу? Что за вывернутое наизнанку тщеславие — собирать нелестные отзывы о себе, образцы добросовестного непонимания и злонамеренной клеветы? <...> По-видимому, «проклинаемый на всех соборах» автор был уверен, что по закону справедливости, равнозначному в своей объективности физическому закону сохранения энергии, все

> эти отзывы со временем обретут иной знак, плюс и минус поменяются местами, и энергия отрицания для современников обратится в энергию утверждения для людей будущего [Лакшин: 20].

Однако логичнее, кажется, предположить, что писатель начал собирать отзывы, потому что не надеялся на действие «закона справедливости». Они стали важным элементом образа гонимого писателя, в поддержании которого не стоит недооценивать усилий самого Булгакова, не скрывавшего существования альбомов. Аудиторией, на которую они рассчитаны, были отнюдь не только грядущие читатели, но и современники — недаром писатель упомянул альбомы в письме к Сталину в марте 1930 года, указав при этом на соотношение положительных и отрицательных отзывов[3]. Подводя промежуточный итог своей литературной биографии после «года катастрофы» (как он называл 1929-й, когда были запрещены к показу все его пьесы), Булгаков находит для него математически точное выражение.

> Произведя анализ моих альбомов вырезок, я обнаружил в прессе СССР за десять лет моей литературной работы 301 отзыв обо мне. Из них: похвальных — было 3, враждебно-ругательных — 298[4].

Это самое раннее упоминание альбомов. Так же их описывает Л.Е. Белозерская в книге «О, мед воспоминаний!» [Белозерская: 71, 111]. Речь в ней идет о времени их совместной с Булгаковым жизни в квартире на Большой Пироговской улице, то есть о 1927–1932 годах, однако сами заметки относятся к более поздним годам. О каких именно альбомах пишет Булгаков и его вторая жена, исследователей до настоящего момента не интересовало; вопросы авторства и хронологии также в научной литературе подробно не разбирались.

Лучше остальных известен альбом, в котором собраны материалы, начиная с первой публикации Булгакова в газете «Грозный». Он хранится в ОР РГБ[5], содержит порядка 800 вырезок и охватывает период с 1919 по 1934 год (будем для простоты в дальнейшем обозначать его *А*). В этом альбоме, единственном из всех, собраны отклики не на одно произведение, а ко всему творчеству Булгакова – не только на драматургию, но и на прозу. В остальных же находим документы в основном о постановках булгаковских пьес, причем

лишь в одном из них (ОР РГБ Ф. 562. Карт. 49. Ед. хр. 7) — сразу о нескольких: «Зойкиной квартире», «Багровом острове», «Мольере», «Мертвых душах», «Последних днях», «Дон Кихоте», «Батуме». В остальных же — только о какой-нибудь одной. Это альбомы «Дней Турбиных» (один — в ОР РГБ, четыре — в РО ИРЛИ), «Бега», «Мольера», «Дон Кихота» и «Последних дней» (по одному).

В дневниковой записи от 13 ноября 1960 года Е.С. Булгакова сообщает:

> За 20 лет после его (Булгакова. — *Прим. Д.З.*) смерти я продолжала доставать всевозможный материал и делать такие же альбомы — как делал Миша по «Турбиным» — по другим его пьесам [Булгакова: 319].

Из этих слов следуют два важных вывода. Во-первых, Елена Сергеевна собирала альбомы и после смерти писателя[6]. В архивах сохранились сделанные ею подборки материалов о различных посмертных постановках его пьес, в том числе и «Дней Турбиных». И во-вторых, других театральных альбомов, кроме турбинских, Булгаков, получается, не составлял. Его причастность к работе над семью из них (перечисленных выше) действительно вызывает сомнения — в первую очередь потому, что помет писателя на листах нет. Однако они есть на самих вырезках (как правило, это ссылки на источник), отдельных записках или документах — то есть, скорее всего, были сделаны до того, как материалы разместили на страницах альбома. Собирание архива вырезок и составление альбомов были, таким образом, процессами самостоятельными, и в некоторых случаях их мог разделять некоторый временной промежуток. Второе по отношению к первому представляет собой систематизацию материала в соответствии с определенным замыслом.

Можно с уверенностью утверждать, что из четырех турбинских альбомов[7] один целиком составлен писателем (далее — *ДТ1*), на его страницах есть множество булгаковских помет[8]. Остальные три содержат, среди прочих, документы, относящиеся ко времени после его смерти. Однако в одном из них, хронологически более раннем (далее *ДТ2*)[9], есть пометы писателя, свидетельствующие о его составительской работе. Скорее всего, альбом был начат им, а завершен уже Еленой Сергеевной. Только в этих двух турбинских (*ДТ1* и *ДТ2*), а также в альбоме *А* принципы внутренней композиции выбраны самим Булгаковым. В настоящей статье речь пойдет именно о них.

В интересующих нас альбомах находятся материалы о пьесе начиная еще с ее романной предыстории: *ДТ1* открывается обложкой к предполагавшемуся изданию «Белой гвардии» 1925 года. А на последней странице *ДТ2* размещена программка спектакля Театра Станиславского 1954 года. Это уже дополнение, сделанное вдовой писателя. Определить, в какой момент она включилась в составительскую работу, не представляется возможным. В этих двух альбомах — рисунки и фотографии, переписка с театром и друзьями, машинописные фрагменты текста пьесы, газетные вырезки, материалы репетиций. Документы расположены в хронологическом порядке.

Погрузившись в 1925 году в театральную жизнь Москвы, Булгаков примеряет на себя принятые в этой среде обычаи и законы. Образцы для альбомов о своей первой постановке он также подсмотрел в театре — определение «театральный альбом» не только характеризует его содержание, но и является жанровой дефиницией. Театры собирали (и собирают) критические отклики о своих спектаклях[10]. Где-то подборки выстраиваются по хронологии, где-то — по спектаклям. Для фотографии актеров и сцен по каждой постановке был свой альбом; отдельно велся дневник репетиций. Устанавливал стандарты театрального дела в первую очередь МХАТ. В 1923 году при театре открылся музей, который подробно и основательно фиксировал его историю. Булгакову был знаком этот внутренний порядок. Но в своих альбомах он объединяет все материалы под одной обложкой, синтезировав разные типы театральных альбомов.

Исследователи уже обращали внимание, что в своих подборках Булгаков компонует материалы не только по хронологическому принципу, а предлагает более сложную композиционную форму. Так, А.М. Смелянский называет одну из глав книги «Михаил Булгаков в Художественном театре» «Паровоз Стефенсона», обратив внимание на листок из отрывного календаря от 5 октября 1926 года, который Булгаков вклеил в альбом *ДТ1*, чтобы обозначить день премьеры «Дней Трубиных». Смелянский начинает главу с экскурса в историю изобретения, которое прижилось не сразу, а только преодолев колоссальное сопротивление, и уподобляет его спектаклю по пьесе Булгакова, истинное значение которого для театра и для эпохи стало очевидно с годами. Автор не утверждает, что это сопоставление имел в виду Булгаков, и не пытается скрыть свой прием, скорее способствующий занимательности рассказа. Но на этом примере хорошо заметно, что сложносоставная

структура альбома провоцирует на дешифровку скрытых в нем смыслов.

А вот другое наблюдение Смелянский уже связывает с замыслом самого Булгакова, и оно, как представляется, соответствует принципам выстраиваемой писателем композиции. На одном из первых листов альбома *ДТ1* (л. 5)[11] как своеобразный пропуск в театр Булгаков размещает записку режиссера Второй студии МХАТа Б.И. Вершилова к администратору И.И. Гедике с просьбой выделить писателю билет на спектакль «Дама-невидимка».

Еще одно наблюдение над структурой альбома находим в книге М.О. Чудаковой «Жизнеописание Михаила Булгакова». Автор отмечает, что Булгаков помещает на одной странице *ДТ1* два прямо противоположных отзыва о «Днях Турбиных» Луначарского, уличая его по крайней мере в непоследовательности, если не напрямую во лжи: первый — письмо Судакова 1925 года, в котором переданы слова наркома, назвавшего пьесу превосходной; другой — выписка из книги Луначарского «Пути развития театра», где автор признается, что советовал МХАТу не ставить «Дни Турбиных»[12].

Именно столкновение конфликтующих материалов — как в рамках одного листа, так и в рамках альбома в целом — оказывается главным приемом авторской композиции. Благодаря ему этот набор разрозненных материалов разных авторов выстраивается в особый монтажный автобиографический текст (организованную систему знаков).

Представляется, что главный эффект, которого стремится достичь Булгаков, — продемонстрировать свою правоту в противостоянии с различными силами (критиками, официальными властями, режиссерами, актерами и администраторами МХАТа), которые стремятся вторгнуться в его авторский замысел или преградить дорогу для его пьесы к зрителю, а ему — к заслуженному успеху. Наиболее простой пример, каких много на страницах указанных двух альбомов, — совмещение на одном листе разгромных отзывов критики с газетными объявлениями об очередных показах «Дней Турбиных» (каждый раз обращает на себя внимание количество этих показов) и о том, что билеты на все ближайшие даты распроданы. Зачастую Булгаков стремится заглушить голос критики не только количеством анонсированных показов, но и количеством однотипных вырезок.

В альбоме *ДТ1* на листе 36 об. в правой части располагается вырезка из журнала «Новый зритель» с очерком С.А. Марголина «Молодняк МХАТ I», посвященным новому

поколению артистов главного драматического театра страны, которые предпочли «роли защитников Турбиных, а не их прокуроров <…> Чувство критики изменило им окончательно. Смена МХАТа вживалась в внутренний мир опустошенных потомков чеховского полковника, не осуждая их (речь о Вершинине из «Трех сестер», который на самом деле подполковник. — *Прим. Д.З.*). <…> Эволюцию на театре она пока предпочитает революции». Под этой вырезкой располагается сообщение о том, что «Дни Турбиных» идут в очередной раз вне расписания, а слева заметка «К вопросу о снижении цен», где Булгаков подчеркивает фразу, что билеты с обычной профсоюзной скидкой на «Дни Турбиных» не достать при том, что спектакль в течение последних двух месяцев идет 3–4 раза в неделю.

Два следующих примера — из времени восстановления «Дней Турбиных» в репертуаре МХАТа в октябре 1927-го. На листе 46 об. альбома *ДТ1* заголовок написан рукой Булгакова: «Воскресение из мертвых. 12 октября 1927 г. в среду пришла в театр телефонограмма с разрешением, а 13-го пьеса поставлена в репертуар». Ниже несколько газетных и журнальных сообщений об этом событии, которые монтируются с письмом сестры писателя Надежды Земской, которая просит достать ей недорогой билет на «Дни Турбиных», потому что самой купить в кассе у нее не получается. Эти материалы являются ответом на выпад автора представленной рядом статьи «Режиссер в современном театре» из журнала «Новый зритель», где Булгаков подчеркивает следующие слова:

> А между тем, уж если говорить об общечеловеческом, то искать его надо только в тесном общении с пролетарскими массами. Если бы режиссер это понимал, он не дал бы нам «Дней Турбиных», он не дал бы нам и «Дела» в его «одьявленном» оформлении, он не дал бы нам и «Ревизора»…

Следующий лист (47) образует один разворот с листом 46 об., так что композиционно они связаны. С левой стороны располагается статья «Односторонняя стабилизация» одного из наиболее известных булгаковских врагов-критиков В.И. Блюма, в которой между прочим сказано: «Но сейчас — неужели „значительны и ценны“ были бы пути познания современности какого-нибудь… нового Булгакова?», а справа — вырезки из «Правды», «Известий» и «Вечерней Москвы» о возвращении булгаковской пьесы плюс от руки вписанное сообщение о том, что спектакль прошел уже 110 раз.

По такому же принципу строится лист 22 в альбоме *ДТ2*, на котором представлены документы января–февраля 1932 года о возвращении «Дней Турбиных» на сцену после почти трехлетнего перерыва. Здесь видим статью «Театр и война» Вс. Вишневского, еще одного из наиболее активных, по определению Е.С. Булгаковой, «травителей» писателя. Он пишет о «махоньких, из офицерских собраний, с запахом „выпивона и закусона“, страстишках, любишках, делишках». А рядом вклеены вырезки из «Известий» и «Правды» с театральной программой и сообщениями, что на «Дни Турбиных» все билеты проданы.

И еще один пример: на листе 5 альбома *ДТ2* статья «Кризис театра и задачи критики», где «Дни Турбиных» названы наиболее ярким проявлением кризиса, соседствует с отчетом Центральной театральной кассы, согласно которому во МХАТе самым востребованным спектаклем являются «Дни Турбиных».

Следующие два примера относятся ко времени репетиций «Дней Турбиных». В обоих случаях обращает на себя внимание отличная от большинства других компоновка страниц: некоторые документы здесь перекрывают друг друга. Объясняться это может чисто внешними причинами: едва ли недостатком места на странице (альбом скомпонован свободно, в нем много «воздуха»), но вполне возможно тем, что нужный документ нашелся позднее. Однако в этой компоновке просматривается и авторский замысел.

Так, на л. 4 альбома *ДТ1* собраны материалы октября 1925 года, когда в работе над «Днями Турбиными» во МХАТе наметился кризис. Булгаков пишет письмо в театр, в котором выставляет жесткие условия (постановка на основной сцене в текущем сезоне) и просит разрешения считать отрицательный ответ знаком, что пьеса свободна (в альбоме представлена копия письма). Это письмо перекрывают «повестки» Булгакову из МХАТа с просьбами явиться в театр, передать экземпляр пьесы Л.М. Леонидову, то есть как бы изображающие деятельность, за которой ничего, как выясняется, не стоит. На следующем листе написано самим Булгаковым: «1926 год. Действительное начало постановки пьесы».

Там же на листах 9, 9 об, 10 об находим материалы, связанные с изменениями в сцене гимназии, сделанные по требованию Главреперткома в июне 1926 года. Сначала Булгаков размещает письмо Н.Н. Лямина, который просит писателя ни за что не уступать эту сцену, затем выписку из протокола

Главреперткома с требованием переделать ее «не в порядке показа белогвардейской героики, а в порядке дискредитации всего белогвардейского движения». Заканчивается этот небольшой сюжет вклеенными листками с расписанием репетиций «Дней Турбиных» в августе 1926 года, а именно репетиций сцены в гимназии. На эти записочки поглядывает с обрывка фотографии гимназический сторож (педель) Максим в исполнении М.Н. Кедрова. Появление этого персонажа вполне закономерно: он герой упомянутой сцены, но все-таки не самый главный. Сбежавший директор оставил его следить за хозяйством. И в ответ на слова Алексея Турбина, который призывает его бросить все и спасаться, старик отвечает:

> Ваше высокоблагородие, куда ж это я отойду? Мне отходить нечего от казенного имущества. В двух классах парты поломали, такого убытку наделали, что я и выразить не могу. А свет... Ведь что ж это делать мне теперь? Ведь это чистый погром! Много войска бывало, а такого — извините...[13]

Если в «Днях Турбиных» Максим становится свидетелем погрома гимназии и принимает его близко к сердцу, то в альбоме Булгаков делает его свидетелем погрома, который устраивают сцене в гимназии цензоры и театр. Здесь у Булгакова в игровой манере в рамках альбома пересекаются и начинают взаимодействовать, разные планы: сюжет пьесы и процесс его воплощения на сцене. Этот прием он будет использовать и в других произведениях (см., например, «Багровый остров», герои которого являются одновременно и актерами, и персонажами пьесы, которую они ставят).

Игровую природу булгаковских альбомов раскрывает композиция листа 24 из *ДТ1*. Здесь статью В.И. Блюма «Еще о „Днях Турбиных“» перекрывает партитура шумовых эффектов пьесы (оба документа относятся к 20-м числам октября 1926 года). Сам по себе без дополнительного комментария[14] этот список ничего не сообщает об истории спектакля. К тому же фрагмент, вклеенный Булгаковым, захватывает только первое действие и то не целиком. Назначение партитуры станет понятным, если увидеть в композиции этого листа игровой принцип, уже знакомый по предыдущим примерам. Лист с шумами перекрывает лист со статьей Блюма, символически представляя шум от успеха «Турбиных», заглушающий голос критика.

Если принцип размещения материалов в альбомах Булгаков взял из театральной среды, то приемы компоновки

ему подсказала современная журналистика и критика — тоже, впрочем, театральная. В альбоме *ДТ1* Булгаков размещает вырезку, которую можно рассматривать как ключ к используемой им монтажной технике. На лист 22, строго по хронологии, по соседству с материалами октября 1926 года, приклеен фотофельетон Н. Лухманова «Дни МХАТа Первого» из № 44 «Нового зрителя» за 1926 год, посвященный «Дням Турбиных». В дальнейшем он много раз воспроизводился в изданиях о писателе, а также был использован на обложке книги «Неизданный Булгаков» издательства Ardis. Это коллаж, состоящий из фотографий, газетных вырезок, фрагментов машинописного текста, нотной записи гимна Российской империи. Многие обложки журнала «Новый зритель» были выполнены в подобной манере.

В этом фельетоне обращают на себя внимание несколько элементов. Руки с направленными в сторону фотографий Шервинского и Лариосика пальцами и повернутое в их сторону ружье, судя по всему, указывают на врагов новой власти. Большому портрету Станиславского в верхнем углу противопоставлен маленький Немировича-Данченко в нижнем, на котором крестом выложены набранные на машинке слова «народный артист»: вероятно, это знак неодобрения долгого его пребывания за границей и напоминание о звании, которое он получил в 1923 году вместе с Собиновым, Станиславским и Мейерхольдом. Булгакова мог в первую очередь привлечь здесь принцип монтажа различных документов эпохи и получаемый таким образом эффект, новый смысл и возможность его шифровки. Немаловажно также, что этот коллаж называется «фельетон» т. е. за ним к тому же еще закреплен статус остроактуального журналистского материала. Этот факт мог дополнительно обратить на себя внимание Булгакова, самого в недавнем прошлом газетного фельетониста.

Датируются альбомы условно — в архивных описях проставлены даты самого раннего и самого позднего документов, входящих в их состав; даты указаны либо на самих вырезках, либо надписаны Булгаковым сверху. Но важен именно момент, когда писатель принял решение эти альбомы составлять.

Очевидно, это произошло не позднее августа 1927 года. На листе 8 альбома *ДТ1* размещены фотографии актеров в ролях с их подписями. Самая ранняя — Яншина — датирована 30 августа, днем, когда театр не получил разрешение показывать «Дни Турбиных» в открывающемся сезоне 1927/28 года.

Как известно, 7 мая 1926 года в квартире Булгакова был обыск, в ходе которого у писателя забрали дневник. После этого случая он решил больше никогда его не вести. С 1933 года по его просьбе это делала третья жена, Елена Сергеевна. В новых условиях журнал вырезок вполне мог восприниматься Булгаковым как функциональная замена дневника, относительно безопасная, поскольку автор пользовался только чужими готовыми материалами[15], и при этом имел возможность прятать ответы своим оппонентам. Учитывая то, что все альбомы — за исключением двух, посвященных «Дням Турбиных» (*ДТ1*, *ДТ2*) и большого из РГБ (*А*) — произведение Е.С. Булгаковой, соотнесение альбома с дневником кажется еще более обоснованным. Принцип *пьеса — альбом*, таким образом, привнесен вдовой писателя, а для Булгакова существовала единая летопись жизни (пусть и в нескольких томах), которая поначалу была сосредоточена только на «Днях Турбиных»[16]. Альбом *А*, хранящийся в отделе рукописей РГБ, очевидно, создавался после двух первых театральных. В пользу этого предположения говорят несколько обстоятельств. Во-первых, в турбинских альбомах Булгаков разработал и опробовал монтажный принцип, который в дальнейшем постепенно размывался, упрощался (возможно, писатель просто охладел к игре), и главный эффект возникал уже от самих масштабов травли. Однако, признав опыт в целом успешным, он решил, очевидно, распространить его на более ранний период творчества, захватив прозу и начав для этого новый обобщающий альбом с первой публикации в газете «Грозный». В противном случае (если мы принимаем, что все-таки хронологически первым был альбом *А*) не совсем логичным кажется стремление писателя в дополнение к общему альбому начать еще один, только о «Днях Турбиных», — при том, что многие материалы в обоих собраниях дублируются. Во-вторых, по оформлению страниц альбома А можно сделать вывод, что Булгаков, скорее всего, сначала проставил годы в заголовках (они даны однотипно, синим карандашом, и сделаны, очевидно, за один раз), а потом уже (ретроспективно) подбирал и располагал на страницах материалы. И в-третьих, в письме Сталину Булгаков упоминает 301 отзыв критики, что приблизительно соответствует количеству вырезок в альбомах по «Дням Турбиных». В альбоме А к 1930 году оно приближается к 600-м. Однако вопрос его датировки и композиции — предмет отдельного исследования.

Если рассматривать булгаковские альбомы не просто как хранилище документов, замену архивной папке, а как

особым образом организованное единство, монтажный текст, скомпонованный из чужих высказываний, яснее становится, для чего писатель последовательно собирал отрицательные критические отзывы о себе. Они предназначены не только для будущего суда, но и для читателей-современников. Для них в альбомах автор начинает выстраивать автобиографический сюжет о противостоянии писателя и его враждебного окружения, который станет главным в его творчестве во второй половине 1920-х — 1930-е годы.

Примечания

1 *Булгаков М.А.* Мастер и Маргарита // Булгаков М.А. Собр. соч. В 5 т. Т. 5. М.: Художеств. лит., 1990. С. 370.

2 После смерти писателя Е.Е. Шиловский составил на материале этих альбомов список «врагов Булгакова», некоторые из них в поздние годы стремились представить свою роль в его судьбе в более выгодном свете [Лакшин: 30].

3 Судя по записям Е.С. Булгаковой, писатель давал читать свои альбомы приходившим к нему друзьям и знакомым, но из дома выносить запрещал. См., например, запись от 25 апреля 1938 г. [Булгакова: 196].

4 *Булгаков М.А.* Собр. соч. В 10 т. Т. 10. М.: Голос, 2000. С. 254.

5 ОР РГБ. Ф. 562. Оп. 1. Карт. 27. Ед. хр. 2.

6 Е.С. Булгакова подготовила в том числе альбом биографических документов последнего года жизни мужа (ОР РГБ. Ф. 562. Оп. 1. Карт. 28. Ед. хр. 11).

7 Один из них находится в ОР РГБ (Ф. 562. Оп. 1. Карт. 48. Ед. хр. 5) и еще три — в РО ИРЛИ РАН (Ф. 369. Оп. 1. Ед. хр. 75, 77, 78). Особняком стоит альбом с фотографиями актеров спектаклей «Дни Турбиных» и «Зойкина квартира» (РО ИРЛИ РАН. Ф. 369. Оп. 1. Ед. хр. 76). Он не включен в анализ, поскольку отличается от остальных содержательно.

8 РО ИРЛИ РАН. Ф. 369. Оп. 1. Ед. хр. 75.

9 Там же. Ед. хр. 77.

10 Подборки критических откликов о себе собирали и актеры. См., например, альбомы А.И. Сумбатова-Южина в РГАЛИ (Ф. 878).

11 Электронные копии театральных альбомов Булгакова доступны на сайте проекта «Автограф»: http://bulgakov.literature-archive.ru/ru/digital-archive/teatralnye-albomy (дата обращения: 21.10.2022).

12 М.О. Чудакова в «Жизнеописании Михаила Булгакова» также показала, как писатель зашифровал в альбоме А начало своей писательской карьеры, поместив лист из газеты «Грозный» со статьей «Грядущие перспективы», срезав имя автора [Чудакова: 119].

13 *Булгаков М.А.* Дни Турбиных // Булгаков М.А. Собр. соч. В 5 т. Т. 3. М.: Художеств. лит., 1990. С. 55.

14 Заметим по ходу, что с шумами в «Днях Турбиных» всегда были проблемы. Их должны были производить за кулисами актеры, не задействованные в данный момент на сцене. В журнале спектаклей сохранились многочисленные записи ассистента режиссера о том, что они свои обязанности игнорируют (Музей МХАТ).

15 Подобные альбомы по следам своих театральных постановок вел Ю.К. Олеша. Однако в них автор проявляет себя открыто — в разнообразных комментариях, ответах, художественных текстах (РГАЛИ. Ф. 358. Оп. 1. Ед. хр. 23).

16 В альбомах *ДТ1* и *ДТ2* попадаются также материалы о «Зойкиной квартире» и «Багровом острове», вокруг которых, однако, не выстраивается отдельный сюжет. Они идут в качестве дополнений к «Дням Турбиных».

Литература

Белозерская Л.Е. О, мед воспоминания. Ann Arbor: Ardis, 1979. 133 с.

Варламов А.Н. Михаил Булгаков. М.: Молодая гвардия, 2012. 840 [8] с.: ил. (Жизнь замечательных людей).

Дневник Елены Булгаковой / сост., текстол. подгот. и коммент. В. Лосева и Л. Яновской; вступ. ст. Л. Яновской. М.: Книжная палата, 1990. 400 с. (Из рукописного наследия).

Лакшин В.Я. Судьба Булгакова: легенда и быль // Воспоминания о Михаиле Булгакове. М.: Сов. писатель, 1988. С. 7–37.

Чудакова М.О. Жизнеописание Михаила Булгакова. 2-е изд., доп. М.: Книга, 1988. 672 с.

УДК 821.161.1-2+3

Е.А. ИВАНЬШИНА

Радость повторенья (о мандельштамовском присутствии в «Мастере и Маргарите»)

В статье рассматриваются мандельштамовские аллюзии в «Мастере и Маргарите», которые отсылают к лирике и эссеистике поэта. Особое внимание уделяется профессиональной рефлексии автора романа, в контексте которой актуализируются не только намеки на мандельштамовскую биографию (воронежская ссылка), но и мандельштамовские презентации слова, пародически обыгранные в «Мастере и Маргарите». В частности, некоторые предметные реалии в романе можно интерпретировать как отсылки к названиям мандельштамовских стихотворений или как мандельштамовские метафоры.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: О.Э. Мандельштам, М.А. Булгаков, чужое слово, пародия, камень, ласточка, луна-циферблат, раковина, примус.

E.A. IVANSHINA

The joy of repetition (about Mandelstam's presence in the *Master and Margarita*)

The article considers Mandelstam's allusions in the *Master and Margarita*, which refer to the poet's lyrics and essays. Special attention is paid to the professional reflection of the author of the novel, in the context of which Mandelstam's presentations of the word, parodically played in the *Master and Margarita*, are updated. In particular, some objective realities in the novel can be interpreted as references to the titles of Mandelstam's poems or as Mandelstam's metaphors.

KEY WORDS: O. Mandelstam, M. Bulgakov, alien word, parody, stone, swallow, moon-dial, shell, primus.

«Мастер и Маргарита» — *книга отражений*, зеркало литературного процесса, в котором современному состоянию

литературы противостоит память о ее прошлых состояниях. Писательская профессия в «Мастере и Маргарите», с одной стороны, показана во всей своей «служебной» (сервильной) сути (применительно к Массолиту как официальной организации), а с другой — театрализована, костюмирована и сакрализована: подлинный писатель причислен к *той силе* (см. эпиграф), которая в официальной культуре соотнесена с изнаночной стороной реальности и демонстрирует антиповедение[1], суть которого — в отрицании официального миропорядка.

Наряду с отсылками к мировой литературной классике, в тексте романа встречаются отсылки и к современной писателю словесности — не к той, что составляет продукцию «Массолита», а к той, что дышит одним воздухом с булгаковским Мастером. В числе одежд, которые примеряет на себя автор, на наш взгляд, есть и одежды мандельштамовского поэта[2].

Булгаков и Мандельштам — ровесники, оба родились в девяносто одном ненадежном году. На сближение имен Булгакова и Мандельштама указывает М.О. Чудакова, отмечая прежде всего биографические пересечения: в 1919 году оба были в Киеве; познакомились, скорее всего, в 1920 году во Владикавказе, а возможно, в 1921 году в Тифлисе или Батуме; в 1934 году жили в одном доме на улице Фурманова [Чудакова 1980: 173–176]. В данном случае речь пойдет о тех сближениях, которые, по словам М.О. Чудаковой, улавливаются труднее, но, однако же, существуют [Там же: 173].

Булгакову присуще акмеистическое отношение к культуре как к пространству, согретому теплом очага, светом настольной лампы и ощущением внутренней связи явлений (текстов и их создателей), которая сильней их внешней оторванности друг от друга, обусловленной исторической «пропиской». Как пример такой связи можно рассматривать и роман «Мастер и Маргарита»: здесь, говоря словами О. Мандельштама, «связанные между собой явления образуют как бы веер, створки которого можно развернуть во времени, но в то же время они поддаются умопостигаемому свертыванию» [Мандельштам: 55]. Такими створками веера в данной статье являются слова поэтического языка[3], который от языка обыденного отличается тем, что создает «чудовищно-уплотненную реальность» за счет связей, привносимых из других контекстов, в частности, из мандельштамовских. Особое отношение к слову, подсвеченному мировой культурой, тоже роднит Булгакова с акмеистами, и в романе, где значимость произнесенных слов так велика, что за них приходится

платить предельно высокую цену, самые обычные, на первый взгляд, слова, обозначающие непоэтические предметы, могут создавать поэтическое напряжение.

> Любое слово является пучком, и смысл торчит из него в разные стороны, а не устремляется в одну официальную точку <…> Поэзия тем и отличается от автоматической речи, что будит нас и встряхивает на середине слова. Тогда оно оказывается гораздо длиннее, чем мы думали. И мы припоминаем, что говорить — значит всегда находиться в дороге [Мандельштам: 119].

Слово *писатель* в булгаковском романе имеет негативные коннотации в контексте Массолита; знаком данного табу является реплика Мастера, запрещающего Иванушке называть себя писателем и назвавшегося мастером. Эта номинация отсылает прежде всего к традиции европейского Средневековья с его профессиональными союзами ремесленников, из которых выросли масонские организации. Однако слово *мастер* может быть связано и непосредственно с Мандельштамом, который после ареста в 1934 году стал темой телефонного разговора И. Сталина с Б. Пастернаком: в этом разговоре Сталин спрашивал у Пастернака, мастер ли Мандельштам [Чудакова], [Волгин: 87–91]. В облике явившегося в палату к Иванушке Мастера тоже отмечено сходство с Мандельштамом (не только с Гоголем): это острый «птичий клюв», знание нескольких языков (тех же, что знал и Мандельштам) и история болезни [Волгин: 129–130].

Мандельштамовские черты в Мастере давно заметил Б. Гаспаров [Гаспаров 1994: 66–67][4]. Знаком мандельштамовской биографии в романе может являться упоминание о Груне, домработнице Лиходеева, усланной Воландом в Воронеж («А Груни нет, я услал ее в Воронеж. Она жаловалась, что вы у нее отпуск зажилили»[5]). Высылка самого Степы в Ялту может отсылать к фактам высылки современников в другие, менее теплые края; в соотнесении с «усланной» Груней этот факт Степиной биографии логичен для изображаемого времени (здесь имеет место карнавальное переосмысление места ссылки, что является иллюстрацией стратегии антиповедения). Все, что происходит в главе 7 с Лиходеевым, имеет отношение к пародии; знаками пародийности на автоописательном уровне являются размышления Лиходеева о природе отражений, которые он видит в зеркале («Уж не схожу ли я с ума? Откуда эти отражения?!»). Обращает на себя внимание

упоминание о каменном предмете, на котором Степа увидел себя сидящим по «прибытии» в незнакомое место на берегу моря («Приоткрыв слегка глаза, он увидел себя сидящим *на чем-то каменном* (здесь и далее курсив наш. — *Е.И.*)». В связи с этим лиходеевским *сидением*, руководствуясь той же (только обратной) логикой, согласно которой Ялта трактуется получившим лиходеевскую телеграмму Римским как название чебуречной в Пушкине (при этом топоним *Пушкин* тоже неслучаен), *что-то каменное* вполне может быть интерпретировано как отсылка к названию первого поэтического сборника Мандельштама («Камень»).

В статье «Утро акмеизма» Мандельштам говорит о поэтическом слове как о чудовищно-уплотненной реальности, в которой форма — синоним тяжести, включающей в себя в том числе и сознательный смысл слова (Логос); тяжесть — не простой механический привесок формы, только затрудняющий быструю передачу мысли (содержания); тяжесть — синоним спящей силы, сопротивление которой должен победить художник (строитель). «Булыжник под руками зодчего превращается в субстанцию, и тот не рожден строительствовать, для кого звук долота, разбивающего камень, не есть метафизическое доказательство» [Мандельштам: 169]. Позволим себе дораскрыть мандельштамовскую метафору: звук долота — музыка поэзии, в основании которой лежит представление о слове-камне. Камень, падение которого изображено в стихотворении Тютчева «Probleme», согласно Мандельштаму, есть метафора слова:

> Голос материи в этом неожиданном падении звучит как членораздельная речь. На этот вызов можно ответить только архитектурой. Акмеисты с благоговением поднимают таинственный тютчевский камень и кладут его в основу своего здания [Мандельштам: 169].

«Текстоподобие камня — образ, постоянно встречающийся в творчестве Мандельштама» [Сегал: 264]. В частности, «Грифельная ода» — стихотворение, которое «не только рассказывает о горной породе, но всем своим строением имитирует ее»; «камень — это книга, текст, в котором природа регистрирует свою сложную историю» [Там же].

> Сокровенная внутренняя общность камня и текста вытекает из единства структурирующего принципа. Поэт видит в при-

> роде действие того же созидающего начала («порыва»), которое рождает человеческую культуру [Там же: 268][6].

Камень как метафора слова обыгран в финале романа, в главе 32, когда Мастер и Маргарита в сопровождении Воланда и свиты прилетают к каменистой вершине, на которой сидит Пилат. И здесь как будто снова напоминание о Мандельштаме:

> Внизу появились и стали отблескивать валуны, а между ними чернели провалы, в которые не проникал свет луны. Воланд осадил своего коня на каменистой безрадостной плоской вершине, и тогда всадники двинулись шагом, слушая, как кони их *подковами* давят *кремни* и *камни*.

Кремниевые горы — мандельштамовская декорация; как бы в память о «Грифельной оде» у Булгакова соединяются в одной фразе кремни, камни и подкова. У Мандельштама: *Звезда с звездой — могучий стык, / Кремнистый путь из старой песни, / Кремня и воздуха язык, / Кремень с водой, с подковой перстень*[7]. В «Грифельной оде» «подкова означает застывшую и хранимую (на счастье) память о беге коня» [Гаспаров 1995: 167]. Подкова в соседстве с кремнем встречается также в стихотворении «Нашедший подкову», которое помещено рядом с «Грифельной одой»; и здесь «подкова — символ событий, толпящихся в прошлом»; «как подкову подбирают на дороге, так и слова старой песни доходят к нам из толщи времени» [Сегал: 271]. У Булгакова сюжет подковы как бы обращается вспять, когда подкова еще сама является частью лошадиной ноги.

Что же касается стихотворения «Нашедший подкову», то отсылка к нему тоже встречается в «Мастере и Маргарите». И у Мандельштама, и у Булгакова сочинитель идет вслед за предшественниками. Тот, кто продолжает начатое другими, вкладывает персты в оставленный ими след, берет руками их подкову. В романе «небольшую золотую подкову, усыпанную алмазами», Воланд дарит на память Маргарите (глава 24). За неимением карманов подкова заворачивается Маргаритой в салфетку (аналог страннической котомки и одновременно — чистого листа, бумажного пути, на котором «наследила» подкова), но теряется на лестничной площадке третьего этажа, когда Маргарита с Мастером покидают «нехорошую» квартиру, и тотчас же подбирается Аннушкой:

> Тут что-то стукнуло на площадке. Услышав, что шаги стихают. Аннушка, как змея, выскользнула из-за двери, бидон поставила к стенке, пала животом на площадку и стала шарить. В руках у нее оказалась салфеточка с чем-то тяжелым. Глаза у Аннушки полезли на лоб, когда она развернула сверточек. Аннушка к самым глазам подносила драгоценность, и глаза эти горели совершенно волчьим огнем. В голове у Аннушки образовалась вьюга...

Таким образом Аннушка поневоле уподобляется герою мандельштамовского стихотворения «Нашедший подкову», то есть как бы оказывается причастной цеху словесности. Чудовищные намерения Аннушки относительно «подковки» («К племяннику? Или распилить ее на куски... Камушки-то можно выковырять... И по одному камушку: один на Петровку, другой на Смоленский...») обнаруживают в ней талант продавца, торгующего краденым; она любознательна, и в душе ее все поет «от предвкушения того, что она будет рассказывать завтра соседям». Аннушке знакомы и бриллианты, и червонцы. «Мне ли бриллиантов не знать <...> Мне ли червонцев не знать», — отвечает она на допросе следователю, рассказывая, как к ней попали доллары, которые она пыталась вручить кассирше в универмаге на Арбате (в доллары превратились червонцы, которые она получила от Азазелло в обмен на подковку). Она одна из тех «ростовщичьих душонок», что имеют в романе странные связи с творческим сословьем (вспомним валютчиков из сна Босого, которые тоже знают толк в ценностях). К тому же не будем забывать о *камушках* (несмотря на их культурную обработку, они все же остаются *камнями*).

Но вернемся к финалу романа. Ландшафт, на который приземляются персонажи в главе 32, — образ текста, в котором существование изображенного героя (Пилата) зависит от воли создателя (Мастера). Камень здесь и представляется нам метафорой слова, воплощением этой авторской воли, приговорившей прокуратора Иудеи к такому финалу (где он мучается бессонницей, на которую обречен собственным поступком), который превращает «точку», поставленную в романе, в вечную муку. Именно вечную, потому что этот финал останется таким навсегда для всех читателей книги. Сопротивление каменного материала изображено здесь как падение каменных скал, в которые заточен герой до тех пор, пока автор не освобождает его. Освободить — значит простить, отпу-

стить своего героя, оставив его в другой финальной «точке», которую допускает внутренняя логика самого романа. В случае с романом Мастера этой точкой становится сон Пилата, в котором он устремляется по лунной дороге навстречу Иешуа (первым вариантом финала была бессонница, не предполагавшая встречи с казненным философом).

У текста, в который попадают спутники Воланда, в романе есть своя история, растянутая во времени: его началом является пергамент Левия Матвея. В главе 16 читатель видит ученика Иешуа, который во время казни, спрятавшись в расщелине далеко от столбов, молит о скорейшей смерти для учителя и пишет в своем пергаменте: «Солнце склоняется, а смерти нет». Начатое Левием письмо продолжает своим романом Мастер, который завещает написать продолжение Ивану Бездомному (которому казнь Иешуа открывается в сновидении). Перед нами, по сути, булгаковская версия «Грифельной оды», тот же сюжет ученичества, исполненный в той же — кремниевой, слоистой (и сновидческой) — фактуре.

В композиции булгаковского романа реализована идея *стыка* как приема, с помощью которого один текст (ср. со *старой песней* у Мандельштама) внедряется в другой (новый). Этот прием, в свою очередь, как бы демонстрирует слоение словесной породы, которая сообщает о своем генезисе; слоение становится принципом архитектонической организации булгаковского текста, структурно сделанного как палимпсест, и в этом подобного «Грифельной оде» Мандельштама, в которой «единство различного, контакт, стык — основной семантический оператор» [Сегал: 269] и декларация преемственности поэтического языка, «слиянности личного и общего опыта» [Черашняя: 81].

Мифологичность романа, взгляд на современность «сквозь Рим» тоже позволяет соотнести его сюжет с мандельштамовским представлением о творчестве, которое поэт выражает в «Разговоре о Данте»:

> Немыслимо читать песни Данта, не оборачивая их к современности. Они для этого созданы. Они снаряды для уловления будущего. Они требуют комментария в Futurum. Время для Данта есть содержание истории, понимаемой как единый синхронистический акт, и обратно: содержание есть совместное держание времени — сотоварищами, соискателями, сооткрывателями его [Мандельштам: 130–131].

В «Мастере и Маргарите» функцию Дантовых песен выполняет ершалаимский текст, в котором булгаковская современность пересоздает и узнает себя.

Так что в масонском имени «мастер» действительно присутствует акмеистический «дух строительства», движущий, согласно Мандельштаму, теми, кто не отказывается от «тяжести» словесного материала, «а радостно принимает ее, чтобы разбудить и использовать архитектурно спящие в ней силы»[8]. Как Мандельштам «подхватывает» тютчевский камень и державинский грифель, так Булгаков «подхватывает» акмеистический строительный порыв Мандельштама, продолжая идти тем же *кремнистым путем*.

Так как главным героем романа «Мастер и Маргарита», на наш взгляд, является слово [Иваньшина: 2017], то героем потаенного сюжета становится *чужое слово* — тот анонимизированный (подобно Мастеру и его роману) интертекст, который проступает в ткани «Мастера и Маргариты» сквозь авторское письмо и взывает к узнаванию со стороны читателя. Язык романа, как уже было отмечено выше, — пример реализации поэтической функции языка, которая как будто стремится к освобождению слова от его общеязыковых значений (и «реальных» означаемых) в пользу смыслов, накопленных культурной памятью. При этом в булгаковском романе именно вещные реалии художественного мира в приводимых ниже примерах можно интерпретировать как поэтические метафоры. Такая игра словом отработана в пьесе «Адам и Ева», где отсылки к поэзии Серебряного века являются системными [Иваньшина 2010: 288–343].

В той же «Грифельной оде» Мандельштама поэт (*кремень*) назван «учеником воды проточной» (*Здесь пишет страх, здесь пишет сдвиг / Свинцовой палочкой молочной. / Здесь созревает черновик / Учеников воды проточной*). Вода здесь — метафора времени (ср: *река времен* у Державина и *родник* у Мандельштама)[9]. В пьесе Булгакова «Блаженство» в разгар майского праздника на сцене появляется «гость во фраке», представляющийся «мастером московской водонапорной станции», который пушкинские стихи, присвоенные Милославским, называет «какими-то дурацкими», говоря об авторе, что тот «противно пишет»[10]. В «Мастере и Маргарите» «водопроводная» тема звучит из уст Мастера: рассказывая Иванушке о жизни в подвале, он «почему-то особенно горделиво» подчеркивает наличие в квартирке «раковины с водой». Слово «раковина» в данном случае «играет» разными

значениями: во-первых, это емкость для воды (ср. с ванной, которую позже «пристроит» в той же квартирке Алоизий Могарыч), во-вторых, футляр для жемчужины. За рассказом о квартире следует рассказ о встрече с той, которая станет тайной женой Мастера, увенчавшей его музой (гостьей тайной), *жемчужиной* (перевод имени *Маргарита*). Эта жемчужина — недостающая раковине сердцевина.

Рассуждая об эллинизме, Мандельштам писал: «В эллинистическом понимании символ есть утварь, а потому всякий предмет, втянутый в священный круг человека, может стать утварью, а следовательно, и символом» [Мандельштам: 64]. В приведенном примере мы наблюдаем слияние двух смыслов: вещного и поэтического. Утварью (раковиной) здесь как бы стало одноименное мандельштамовское стихотворение («Раковина»), в котором раковиной без жемчужины, выброшенной на берег ночи, назван поэт: *Быть может, я тебе не нужен, / Ночь; из пучины мировой, / Как раковина без жемчужин, / Я выброшен на берег твой.*

У Булгакова эта недостача оказалась восполненной, но оглядка на стихотворение другого мастера сохранилась: перед нами пример того, как две части поэтического сравнения постепенно движутся навстречу друг другу; инициатива этого встречного движения неслучайно отдана женщине (Маргарите, которая вышла с букетом *отвратительных желтых цветов*, чтобы Мастер ее заметил); в этом тоже присутствует, на наш взгляд, мандельштамовский «умысел».

В связи с этим «умыслом» вспомним высказывание Мандельштама о женской поэзии в эссе «Литературная Москва»:

> На долю женщин в поэзии выпала огромная область пародии, в самом серьезном и формальном смысле этого слова. Женская поэзия является бессознательной пародией как поэтических изобретений, так и воспоминаний. Большинство московских поэтесс ушиблены метафорой. Это бедные Изиды, обреченные на вечные поиски куда-то затерявшейся второй части поэтического сравнения, долженствующей вернуть поэтическому образу, Озирису, свое первоначальное единство [Мандельштам: 195].

Помимо того, что Маргарита — жемчужина, движущаяся навстречу поэту (раковине), она еще и пародирует бедную Лизу Карамзина, тоже познакомившуюся со своим возлюбленным благодаря цветам. В связи с этим пародийным

цветочным ходом интересен тот факт, что мандельштамовская шутка о бедной Изиде имеет отношение к Цветаевой [Ронен: 150–157].

Знаком пародии является присутствие в романе Аннушки, чья фабула сцеплена с фабулой Маргариты: Маргарита сидит на скамейке с надписью «Нюра», Аннушка поднимает оброненную Маргаритой подкову. Аннушка — олицетворение пародии, которая живет повторением, узнаванием. Она становится роковой вершительницей судьбы Берлиоза, являясь *источником* его смерти: по ее «вине» истекает из разбитой «литровки» пресловутое подсолнечное масло. Идя навстречу собственной гибели, Берлиоз словно следует по пути, накатанному Анной Карениной, *идет как по маслу* (впрочем, «как» здесь уже неуместно). Принадлежность погубительницы Берлиоза к миру пародии подчеркнута многократно повторенным от ее имени *мерси* (возможно, знак отсылки к тургеневскому сюжету, пародийно разыгранному в «Бесах») в тот момент, когда Азазелло отбирает у нее подкову и в обмен одаривает Аннушку двадцатью червонцами.

«Мастер и Маргарита» задает свою неповторимую стратегию перечитывания, в котором обязательны и детские книги («Кот в сапогах», «Золушка»). Вспомним попутно мандельштамовское стихотворение «Только детские книги читать...». Один из детских опытов Мандельштама — цикл «Примус». С примусом шествует по Москве Бегемот[11]; в главе 27 он демонстрирует чудеса целительства, воскрешая себя глотком бензина все из того же примуса. У Мандельштама речь идет о лечении примуса тем же «лекарством»: *Медник, доктор примусиный, / Примус вылечит больной: / Кормит свежим керосином, / Чистит тонкою иглой.*

Варенуха в главе 14 «сварен» из мотивов мандельштамовского стихотворения «Старик» (а также из мотивов «Вия» и «Сказки о золотом петушке»). На «Старика» указывает настойчивое именование *стариком* Римского, едва не попавшего в лапы чудовищной девицы в окне. Варенуха унаследовал от героя мандельштамовского «Старика» «громадный синяк с правой стороны лица у самого носа» (ср.: *А глаз, подбитый в недрах ночи, / Как радуга цветет*) и «старенькое полосатое кашне, зачем-то» наверченное на шее в «душную ночь» (ср.: *На шею нацепил турецкий / Узорчатый платок*)[12].

Январские мытарства Мастера, о которых он рассказывает Ивану, «находятся» в стихотворении «Куда мне деться в этом январе?..», которое заканчивается призывом

«*Читателя! советчика! врача!*» (именно к врачу, в клинику Стравинского, и именно в январе отправляется обездоленный Мастер). В этом рассказе о начавшейся болезни фигурирует чернильный спрут (ср. с образом паука-времени в «Грифельной оде»). Похороны Берлиоза, которые наблюдает в главе 19 Маргарита, перекликаются с похоронами, описанными в стихотворении Мандельштама «Лютеранин»: берлиозовские похороны объединяет с мандельштамовским стихотворением тема «предтечи», обыгранная в «Мастере и Маргарите» посредством пересудов об украденной голове покойника[13].

Ставшая ведьмой Маргарита, пролетая над городом, «задевает» еще одно мандельштамовское стихотворение:

> Маргарита летела беззвучно, очень медленно и невысоко, примерно на уровне второго этажа. Но и при медленном лете, у самого выхода на ослепительно освещенный Арбат, она немедленно промахнулась и плечом ударилась *о какой-то освещенный диск*, на котором была нарисована стрела. Это рассердило Маргариту. Она осадила послушную щетку, отлетела в сторону, а потом, бросившись на диск внезапно, концом щетки разбила его вдребезги.

Часы здесь вводятся в поле зрения остраненно, и благодаря слову *диск* происходит уподобление циферблата луне, хотя и висящей низко. Уподобление мимолетно и тут же снимается, но при первом чтении эффект срабатывает. Здесь, скорее всего, разыграна метафора *луна — циферблат* (см. программное стихотворение О. Мандельштама «Нет, не луна, а светлый циферблат...»). В контексте романа метафора более чем оправдана, так как время здесь измеряется лунами.

Метафора *руки — кувалды* (см. стихотворение Мандельштама «Рояль») разыграна в эпизоде погрома в квартире Латунского, когда Маргарита и впрямь приносит из кухни *тяжелый молоток*, которым разбивает рояль критика[14].

Как камень-сырец превращается у Мандельштама в камень-символ, так у Булгакова «окаменевшие» (узнаваемые, ставшие частью культурной памяти) цитаты превращаются в обыденные предметы (раковину, примус, подкову, часы). В ходе чтения происходит обратный процесс: объекты реальности превращаются в артефакты, и действительность искусства заслоняет ту действительность, которую обычно имеют в виду (и которая, по словам Д. Быкова, является «жалкой заменой литературы»).

Вспомним ласточку, впорхнувшую в колоннаду Иродова дворца в тот момент, когда Пилат размышляет о возможности смягчения приговора для своего пленника. Эта ласточка могла «прилететь» и из стихотворения Мандельштама: «Я слово позабыл, что я хотел сказать...». Именно этот сюжет — отказа от слова (которым Пилат собирался спасти Иешуа) — разыгран в сцене допроса, где внутренний импульс Пилата гасится продуманной стратегией Каифы. Эту ласточку из ершалаимского текста пародирует воробей, который появляется сначала перед литераторами в сцене на Патриарших прудах, а затем исполняет номер перед профессором Кузьминым (гадит в чернильницу и расклевывает стекло фотографии). Он тоже является презентацией слова (ср.: «Слово не воробей, вылетит — не поймаешь»). Если воробей — визитка говорящего, то чернильница — визитка пишущего. Ср. у Мандельштама:

> Готовая вещь есть не что иное, как каллиграфический продукт, неизбежно остающийся в результате исполнительского порыва. Если перо обмакивается в чернильницу, то ставшая, остановленная вещь есть не что иное как буквенница, вполне соизмеримая с чернильницей [Мандельштам: 151].

Как и Мандельштам, Булгаков разделяет в творческом сюжете роли говорящего и пишущего, голос и перо, птицу и чернильницу, хотя и не забывает об их родстве (ср.: «Перо — кусочек птичьей плоти» [Мандельштам: 147]).

В романе «Мастер и Маргарита» изображена *грибоедовская Москва*, то есть Москва литературная, «выстроенная» вокруг дома Грибоедова. Эта Москва имеет много общего с Москвой, изображенной в двух мандельштамовских эссе 1922 года («Литературная Москва» и «Литературная Москва. *Рождение фабулы*»). Вслед за Мандельштамом Булгаков обращает внимание читателя на отсутствие в писательском доме (точней, офисе) «живых кружков» [Мандельштам: 197], буквально реализует мандельштамовскую метафору «проза — клиническая катастрофа» [Там же: 199]: Мандельштам упоминает «портачей из клиники „Сборников Знания“» и «превосходных операторов из поликлиники Андрея Белого, оборудованной всеми средствами импрессионистической антисептики», Булгаков создает клинику Стравинского, оборудованную аппаратурой, на которую ездят глазеть иностранцы.

Рассуждение Мандельштама о быте, замечаемом только *иностранцем* (беллетристом), инсценировано в ревизии современной столицы иностранным магом, который «пялит глаза на все и некстати обо всем рассказывает» [Там же: 200].

Булгакова с Мандельштамом роднит отношение к филологии как к семье, которая «держится на интонации и на цитате, на кавычках» [Там же: 61], «жажда орешка»[15], то есть слова, которое Мандельштам называет «крылатой крепостью номинализма, оснащенной эллинским духом на неутомимую борьбу с бесформенной стихией» (таким «орешком акрополя» Мандельштам называет «каждое слово словаря Даля» [Там же: 63]). И для Мандельштама, и для Булгакова слово — «плоть и хлеб»:

> В жизни слова наступила героическая эра. Слово — плоть и хлеб. Оно разделяет участь хлеба и плоти: страдание. Люди голодны. Еще голоднее государство. Но есть нечто более голодное: время. Время хочет пожрать государство. Как трубный глас звучит угроза, нацарапанная Державиным на грифельной доске. Кто поднимет слово и покажет его времени? Нет ничего более голодного, чем леонтьевское византийское государство: оно страшнее голодного человека. Сострадание к культуре, отрицающей слово, — общественный путь и подвиг современного поэта [Там же: 42].

Это было сказано Мандельштамом в самом начале 1920-х годов, когда роман Булгакова еще не был написан. Но он оказался созвучным мандельштамовским представлениям о слове, воплотил эти представления. Слово-плоть у Булгакова — Иешуа; неслучайно именно хлебным ножом намеревается убить философа сострадательный Левий Матвей. Жрецы слова (массолитовцы) у Булгакова недаром изображены едящими (сакральным местом в писательском мире является не цветаевский письменный стол, а стол грибоедовского ресторана): старинная связь еды и речи оговорена и Мандельштамом («Постыдная речь обратима вспять, обращена назад — к чавканью, укусу, бульканью — к жвачке» [Там же: 141]).

Глобальная тема Булгакова, сближающая его с Мандельштамом, — тема творчества. Словно следуя поэтическому завету Мандельштама, автор «Мастера и Маргариты» «легко пьянеет классическим вином», движимый «глубокой радостью повторенья» [Там же: 41]. В булгаковском романе такое опьянение приходит к Мастеру и Маргарите в бутылке

фалернского вина — *того самого*, которое пил прокуратор Иудеи. Этот перенос мотива из ершалаимского романа в роман московский — указание на принцип заимствования из литературного источника. Согласно Мандельштаму, «собственно творческой в поэзии является не эпоха изобретения, а эпоха подражания» [Там же: 213]. «Когда требники написаны, тогда-то и служить обедню», — говорится в статье «Буря и натиск» [Там же: 213]. Эта *обедня* и разыграна в булгаковском романе как литургия слову (она же — согласно логике антиповедения — шабаш). Фактически весь роман является балом при свечах, устроенным автором для своего читателя — чтобы тот читал, судил, сводил счеты, потом вспоминал и писал продолжение. Собственное творчество неотделимо от перечитывания и зависит от чужого слова.

У Мандельштама сказано, что «стихия прозы — накопление» [Там же: 199], что «всякий настоящий прозаик — именно эклектик, собиратель» [Там же: 199], что поэзия жива не только изобретением, но и воспоминанием, используя накопленные ресурсы[16]. В мире «Мастера и Маргариты» эти ресурсы берутся из старых книг, то есть местом хранения писательской «валюты» является не что иное, как библиотека. Именно с крыши здания библиотеки ведется управление огнем, сжигающим грибоедовскую Москву; именно здесь (а не в Грибоедове) собираются те, кто имеет отношение к подлинному творчеству, словно в ответ на декларацию Мандельштама в статье «Утро акмеизма»: «Мы не летаем, мы поднимаемся только на те башни, какие сами можем построить» [Там же: 172]. У Мандельштама речь идет о поэзии акмеистов, которую он соотносит со Средневековьем. В другой статье («Заметки о поэзии») Мандельштам, с восхищением высказываясь о поэзии Пастернака, сравнивает его с Лютером по вкладу в обмирщение речи. Заканчивается эта статья так: «Конечно, Герцен и Огарев, когда стояли на Воробьевых горах мальчиками, испытывали физиологически священный восторг пространства и птичьего полета. Поэзия Пастернака рассказала нам об этих минутах: это — блестящая Нике, перемещенная с Акрополя на Воробьевы горы» [Там же: 71]. Воробьевы горы, «восторг пространства и птичьего полета», «круто налившийся (пастернаковский. — *Е.И.*) свист» присутствуют и в финале «Мастера и Маргариты», в *поединке двух соловьев* — Бегемота и Коровьева (глава 31). Это перекликается с мыслью Мандельштама о том, что «поэтические батареи разговаривают друг с другом перекидным огнем, нимало не смущаясь равнодушием разделяющего их времени» [Там же: 68].

Булгаков и Мандельштам принадлежали одному времени, были ровесниками, и автор «Мастера и Маргариты» пережил поэта всего на год и два месяца, хотя и умер в своей постели, а не в пересыльном лагере. В своем сне Маргарита видит пропавшего возлюбленного в местности «безнадежной, унылой, под пасмурным небом ранней весны», выходящим из барака и окруженным *неживым воздухом*: «Вот адское место для живого человека!» В этом сне, помимо онегинского субстрата [Чудакова 1994], присутствует и исторический, который объединил судьбу поэта с судьбой многих современников. Анонимизируя своего героя, Булгаков поступает подобно Мандельштаму — автору «Стихов о неизвестном солдате». «Неизвестный солдат не потому неизвестен, что его имя утрачено, но потому, что он существует в той реальности, где имя (знак индивидуального) уже не имеет никакого значения» [Аронсон: 6]. Исчезновение Мастера в романе продолжает традиционную культурную парадигму «смерти поэта», одновременно являясь осмыслением нового исторического опыта анонимной общности тех, чье творчество пересиливает неживой воздух истории[17].

Примечания

1 Антиповедение — обратное, перевернутое, опрокинутое поведение; «всякий раз оно сводится к реализации одной общей модели: это именно поведение наоборот, то есть замена тех или иных регламентированных норм на их противоположность; характер такого противопоставления заранее не определен, и, соответственно, антиповедение может обусловливать мену правого и левого, верха и низа, переднего и заднего, лицевого и изнаночного, мужского и женского и т. д. и т. п.» [Успенский: 320].

2 Поэт — именование Мастера в ранних редакциях (в обоих случаях — и поэт, и мастер — с маленькой буквы).

3 Г.О. Винокур, определяя разные значения понятия «поэтический язык», выделяет особую, поэтическую функцию языка, «которая не совпадает с функцией языка как средства обычного общения, а представляется ее своеобразным обосложнением». «Основная особенность поэтического языка как особой языковой функции как раз в том и заключается, что это „более широкое“ или „более далекое“ содержание не имеет своей собственной раздельной языковой формы, а пользуется вместо нее формой другого, буквально понимаемого

содержания. Таким образом, формой здесь служит содержание. Одно содержание, выражающееся в звуковой форме, служит формой другого содержания, не имеющего особого звукового выражения. Вот почему такую форму часто называют внутренней формой <…> поэтическое слово вырастает в реальном слове как его особая функция, совершенно так же, как поэзия вырастает из окружающего нас мира реальности» [Винокур: 142–143]. Примерно о том же пишет Ю.М. Лотман, когда определяет язык художественной литературы. Ср.: «Художественная литература говорит на особом языке, который надстраивается над естественным языком как вторичная система. Поэтому ее определяют как вторичную моделирующую систему» [Лотман: 33].

4 Статья «Из наблюдений над мотивной структурой романа М.А. Булгакова „Мастер и Маргарита“» до перепечатки в указанном сборнике статей была напечатана в журнале «Даугава» в 1988 (№ 10–12) и 1989 (№ 1) годах. В качестве аргументов Б. Гаспаров приводит временное психическое расстройство Мандельштама, к которому привели арест и ссылка в Чердынь, и букву «М» на колпаке Мастера. Продолжает эту тему И. Волгин, который находит много примет в пользу соотнесения Мастера с Мандельштамом. Но, по Волгину, дело даже не в отдельных приметах (как, например, острый птичий клюв), а в общности судеб Мастера и Поэта: «Нет ничего невероятного в том, что в период интенсивной работы над романом Булгаков как бы проецирует „горькую участь“ Мандельштама на свою собственную судьбу, примеряет к себе его жребий» [Волгин: 132]; «Всем своим обликом булгаковский герой свидетельствует о глубоком внутреннем родстве с тем лирическим миром, к которому мощно тяготеет Мандельштам» [Там же: 135]). И. Волгин отмечает и акмеистическую интенцию Булгакова: «В феврале 1935 года в Воронеже, отвечая на публичный „с пристрастием“ вопрос, что такое акмеизм, Мандельштам сформулирует: „Это тоска по мировой культуре“. Но коли так, Булгакова можно назвать акмеистом» [Там же: 136]. И еще одно очень важное наблюдение: «В „закатном“ романе Булгакова, как и в стихах автора „Камня“, неразрывно переплелись три вечные мировые темы: мессианская — иудео-христианская, государственная — римская и апокалиптическая — русская. В ершалаимских главах воспроизведены не только реалии, но как бы сама „насыщенная космосом“ атмосфера мандельштамовских стихов <…>» [Там же: 141]. В истории с Алоизием могли сказаться отголоски мандельштамовских квартирных невзгод [Там же: 152]. Впервые встретившись в Батуме в 1921 году, Мандельштам и Булгаков затем въехали в один дом в Нащокинском переулке и некоторое время были соседями [Нерлер].

5 Здесь и далее текст романа цитируется по изданию: *Булгаков М.А.* Мастер и Маргарита // Булгаков М.А. Собр. соч. В 8 т. Т. 7. М.: АСТ: Астрель, 2007. С. 7–560.

6 О том, как в «Грифельной оде» разветвленная каменная (кремневая) парадигма переплетается с семантикой языка и письма, см. также: [Кихней, Темиршина: 175].

7 Здесь и далее стихотворения Мандельштама цитируются по изданию: *Мандельштам О.Э.* Полное собрание стихотворений. СПб.: Гуманитар. агентство «Акад. проект», 1997.

8 См. в «Утре акмеизма» О. Мандельштама о слове, вступившем «в каменный век своего существования»: «Акмеизм — для тех, кто, обуянный духом строительства, не отказывается малодушно от своей тяжести, а радостно принимает ее, чтобы разбудить и использовать архитектурно спящие в ней силы» [Мандельштам: 169].

9 При этом *родник звучит цепочкой, пеночкой и речью*, где *пеночка и цепочка* — отсылки к стихотворениям Державина [Черашняя: 86], [Гаспаров 1995: 176].

10 Пьеса «Блаженство» цитируется по изданию: *Булгаков М.А.* Собр. соч. В 8 т. Т. 6. М.: АСТ: Астрель, 2010. С. 77–129.

11 Примус может быть связан с переводом слова «primus» («первый») и, возможно, является репликой в адрес Первого, героя булгаковской инсценировки «Мертвых душ». Другое — историческое прочтение слова «primus» предлагает А.Ю. Панфилов, связывающий «первого» с Лениным. См.: https://proza.ru/2009/08/31/809.

12 Внезапное старение и седение Римского в присутствии девицы вводит в рассказ тему скопца из пушкинской «Сказки о золотом петушке». Однако петух, как отметил Мандельштам, кричал еще в Овидиевых тристиях [Мандельштам: 41].

13 Ср. у Мандельштама: «И думал я: витийствовать не надо. / Мы не пророки, даже не предтечи, / не любим рая, не боимся ада, / И в полдень матовый горим, как свечи». Однако о критике Латунском, на которого Маргарите указывает Азазелло, она говорит: «На патера похож?» Это уже не лютеранская, а католическая тема.

14 В стихотворении «Рояль» запечатлен «мастер Генрих» — Г. Нейгауз, от которого жена ушла к Б. Пастернаку (ср. с Маргаритой, покинувшей богатую квартиру в особняке ради любви к другому мастеру).

15 О жажде орешка Мандельштам говорит в связи с В. Розановым [Мандельштам: 61].

16 См. в статье «Литературная Москва»: «Изобретение и воспоминание идут в поэзии рука об руку, вспомнить — значит тоже изобрести, вспоминающий тот же изобретатель. <…> Поэзия дышит и ртом и носом, и воспоминанием и изобретением. Нужно быть факиром, чтобы отказываться от одного из видов дыхания» [Мандельштам: 195].

17 Но «Неизвестный солдат у Мандельштама — не памятник жертвам, а имя той силы», которая, растворяясь в мире, становится

стихией и обретает бессмертие [Аронсон: 10]. Аронсон определяет «Стихи о Неизвестном солдате» как своеобразный мандельштамовский Exegi monumentum, полемичный по отношению к самому этому жанру. То же можно сказать и о «Мастере и Маргарите».

Литература

Аронсон О.В. Товарищество земли: Этика общности в «Стихах о неизвестном солдате» Осипа Мандельштама // Философский журнал. Вып. 20. 2016. С. 1–13. — URL: https://cyberleninka.ru/article/n/tovarischestvo-zemli-etika-obschnosti-v-stihah-o-neizvestnom-soldate-osipa-mandelshtama (дата обращения: 22.02.2021).

Винокур Г.О. Понятие поэтического языка // Винокур Г.О. Филологические исследования: Лингвистика и поэтика. М.: Наука, 1990. С. 140–145.

Волгин И.Л. Не удостоенные света. Странные сближения: Булгаков и Мандельштам (попытка синхронизации) // Текст и традиция: альманах. Вып. 5. СПб., 2017. С. 87–161.

Гаспаров Б.М. Литературные лейтмотивы: Очерки русской литературы XX века. М.: Наука: Изд. фирма «Вост. лит.», 1994.

Гаспаров М.Л. «Грифельная ода» Мандельштама: история текста и история смысла // Philologica, 1995. Т. 2, № 3/4. С. 153–193. — URL: https://rvb.ru/philologica/02/02gasparov.htm (дата обращения: 18.02.2021).

Иваньшина Е.А. Метаморфозы культурной памяти в творчестве Михаила Булгакова. Воронеж : Науч. кн., 2010.

Иваньшина Е.А. Слово в «Мастере и Маргарите» // Проблемы изучения живого русского слова на рубеже тысячелетий: Материалы IX Международной научной конференции. Воронеж: Воронежский гос. пед. ун-т, 2017. С. 231–239.

Кихней Л.Г., Темиршина О.Р. «Каменная» парадигма «Грифельной оды» О. Мандельштама: К механизмам смысловой деривации // Вестн. Томского гос. ун-та. Филология. Томск, 2020. № 64. С. 167–195.

Лотман Ю.М. Структура художественного текста // Лотман Ю. М. Об искусстве. СПб.: Искусство-СПб, 2000. С. 14–285.

Мандельштам О.Э. Слово и культура: статьи. М.: Сов. писатель, 1987.

Нерлер П.М. Маргарита и Маргарита: Письмо Н.Я. Мандельштам к Е.С. Булгаковой // Наше наследие. М., 2016. № 118. — URL: http://www.nasledie-rus.ru/podshivka/11806.php (дата обращения: 31.01.2021).

Панфилов А.Ю. Излечение примуса: Булгаков и Мандельштам // Проза.ру. — URL: https://proza.ru/2009/08/31/809 (дата обращения: 02.02.2021).

Ронен О. Поэтика Осипа Мандельштама. СПб.: Гиперион, 2002.

Сегал Д.М. О некоторых аспектах смысловой структуры «Грифельной оды» О.Э. Мандельштама // Сегал Д.М. Литература как охранная грамота. М.: Водолей Publishers, 2006. С. 322–333.

Успенский Б.А. Антиповедение в культуре древней Руси // Успенский Б.А. Избранные труды. Т. 1. Семиотика истории. Семиотика культуры. М.: Языки русской культуры, 1994. С. 320–332.

Черашняя Д.И. Поэтика Осипа Мандельштама: Субъектный подход. Ижевск: Ин-т компьютер. исследований, 2004.

Чудакова М.О. М.А. Булгаков — читатель // Книга. Исследования и материалы. М.: Книга, 1980. С. 164–185.

Чудакова М.О. Евгений Онегин, Воланд и Мастер // Возвращенные имена русской литературы: Аспекты поэтики, эстетики, философии: межвуз. сб. науч. работ. Самара: Изд-во СамГПИ, 1994. С. 5–10.

Чудакова М.О. Выступление на вечере, посвященном 120-летию О.Э. Мандельштама // Музей М.А. Булгакова. — URL: https://bulgakovmuseum.ru/mandelstam/ (дата обращения: 26.02.2021).

М.А. КОТОВА

Михаил Булгаков в московских редакциях: «Записки на манжетах»

В статье описываются первые литературные шаги Михаила Булгакова в Москве и его попытки издать повесть «Записки на манжетах».

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: М.А. Булгаков, «Накануне», «Записки на манжетах».

M.A. KOTOVA

Mikhail Bulgakov in Moscow editorial houses: *Notes on the Cuff*

The article describes the first literary steps of Mikhail Bulgakov in Moscow and his attempts to publish the story *Notes on the Cuff*.

KEY WORDS: M. Bulgakov, *Nakanune*, *Notes on a Cuff*.

Михаил Булгаков приехал в Москву в двадцатых числах сентября 1921 года. К этому времени он уже опубликовал свой первый текст — газетный фельетон «Грядущие перспективы» — и написал несколько пьес, поставленных во Владикавказе. В Москву он приехал с надеждой стать писателем.

В начале 1920-х годов Москва кипела — город поразил жилищный кризис, толпы приезжих искали в столице комнату или хотя бы угол в любом подходящем для жилья помещении. Семен Гехт вспоминал об Илье Ильфе, будущем хорошем друге Михаила Булгакова: «Сперва он жил в Мыльниковом переулке, на Чистых прудах, у Валентина Катаева. Спал на полу, подстилая газету... Летом двадцать четвертого года редакция „Гудка“ разрешила Ильфу и Олеше поселиться в углу печатного отделения типографии, за ротационной машиной» [Об Ильфе и Петрове: 118].

Издательская жизнь Москвы бурлила не меньше — повсюду появлялись и прогорали разномастные журналы,

менялись названия, мелькали и исчезали листки и бюллетени. В этот водоворот писатель включился немедленно и с невероятной энергией[1].

Первое, о чем нужно было позаботиться всякому приезжему — это жилье. Комнату Булгаков довольно быстро нашел в коммунальной квартире № 50 на Большой Садовой, 10, где раньше жила его сестра Надежда с мужем Андреем Земским. Уезжая в Киев, они оставили комнату Булгакову и его жене Татьяне Лаппа.

Вторым важнейшим условием существования были паек и жалованье[2]. Уже примерно через неделю пребывания в Москве, 1 октября 1921 года, Булгаков стал секретарем Литературного отдела Наркомпроса (с мизерным жалованием, но зато с крепким пайком), через два месяца, 1 декабря, его уволили по сокращению штатов, и он тут же устроился заведующим отделом хроники в эфемерной газете «Торгово-промышленный вестник», которая закрылась через несколько месяцев. Кроме этого, Булгаков публиковал репортажи в газете «Рабочий», заведовал издательской частью Военно-редакционного совета Научно-технического комитета Военно-воздушной академии им. Н.Е. Жуковского и даже «вошел в бродячий коллектив актеров» [Дневник: 47].

В феврале 1923 года Булгаков устроился на свою первую стабильную работу — литобработчиком безграмотных писем рабкоров, а потом штатным фельетонистом в железнодорожную газету «Гудок». В это время он завязывает массу знакомств — литературных, театральных и деловых, время от времени печатается в мелких журналах и посещает литературные кружки.

Первой несомненной литературной удачей Булгакова-писателя стало сотрудничество с газетой «Накануне».

Ежедневная просоветская газета «Накануне», выходившая в Берлине с 26 марта 1922-го по 15 июня 1924 года, издавалась на советские деньги и курировалась непосредственно Наркоматом иностранных дел. В первом номере газеты была помещена статья с разъяснениями целей издания: «Еще недавно это была лишь „смена вех“. Теперь вехи сменены, и мы хотим твердой поступью пойти по новым путям со всеми теми, кто страдает и творит в России, кто в России и за границей верит в нашу родину и готов на общий подвиг с ней» (Накануне. 1922. № 1). В первый редакционный состав газеты входили Ю.В. Ключников и Г.Л. Кирдецов, с пометкой «при ближайшем участии» значились С.С. Лукьянов, Б.В. Дюшен

и Ю.Н. Потехин[3], «Литературное приложение» к газете с 1922-го по апрель 1923 года редактировал Алексей Толстой, затем оно было переименовано в «Литературную неделю», а фактическим его редактором стал Роман Гуль. Помимо эмигрантов на страницах газеты и ее приложений регулярно печатались авторы из Советской России — В. Брюсов, С. Гехт, В. Катаев, О. Мандельштам, Э. Миндлин, Ю. Олеша, Е. Петров, Б. Пильняк, М. Пришвин и др. В июле 1922 года в Москве в доме Нирнзее (Большой Гнездниковский, 10) было открыто московское бюро газеты, а его секретарем стал литератор Эмилий Миндлин. Газета «Накануне» была разрешена к ввозу в Советскую Россию, в отличие от других эмигрантских изданий: «Самолеты „Дерулюфт“ ежедневно доставляли в Москву газету „Накануне“ и ее приложения. В уличных киосках Москвы газета раскупалась почти мгновенно» [Миндлин: 122]. Подписка распространялась в Америке, Европе и в Советской России. Для советских читателей стоимость подписки составляла один доллар в месяц[4].

Первой публикацией Булгакова в газете «Накануне» стал отрывок из повести «Записки на манжетах» в номере от 18 июня 1922 года[5]. Писатель быстро приобрел популярность в газете: «Алексей Толстой жаловался, что Булгакова я шлю ему мало и редко. „Шлите побольше Булгакова!“ Но я и так отправлял ему материалы Булгакова не реже одного раза в неделю. А бывало, и дважды» [Там же: 144]. Уже в следующем, 1923 году, Булгаков организовал торжественный ужин в честь возвращения Алексея Толстого в Россию и познакомился с ним лично. Татьяна Кисельгоф, первая жена Булгакова, вспоминала о вечере: «...Они решили меня позвать, потому что нужна была какая-то хозяйка, угощать этих писателей. Народу пришло много, но я не помню, кто. Катаев, кажется, был. Слезкин... <...> Алексею Толстому все прямо в рот смотрели...» [Паршин: 78]. В конце августа в Москве состоялся большой вечер сменовеховцев, о котором Булгаков оставил небольшую, но выразительную запись в дневнике от 27 августа:

> Только что вернулся с лекции сменовеховцев: проф. Ключникова, Ал. Толстого, Бобрищева-Пушкина и Василевского-Не-Буква. В театре Зимина было полным-полно. На сцене масса народу, журналисты, знакомые и прочие. Сидел рядом с Катаевым. Толстой, говоря о литературе упомянул в числе современных писателей меня и Катаева[6].

Спустя еще несколько дней, 2 сентября, Булгаков записал свои впечатления от поездки на дачу к Алексею Толстому: «Он смел, но он ищет поддержки и во мне, и в Катаеве. Мысли его о литературе всегда правильны и метки, порой великолепны»[7].

Имя Булгакова часто появлялось на страницах газеты, причем не только как автора рассказов и фельетонов, но и в литературной хронике, регулярно публиковавшей сообщения о московских книжных новинках, авторских замыслах, собраниях литературных кружков и т. д. В отличие от «Гудка», где Булгаков писал фельетоны по письмам рабкоров на заданные темы, в «Накануне» он мог печатать все, что хотел и что пропускала цензура — от репортажей и очерков о жизни москвичей в эпоху нэпа до автобиографических рассказов.

Несмотря на все усилия по созданию респектабельной газеты и великолепный состав авторов, репутация у «Накануне» в Советской России и в эмигрантской среде была довольно сомнительной: «С грустью должен Вам сообщить, что моральный престиж „Накануне“ в Берлине и особенно в Москве (да, да) весьма низок» [Русский Берлин: 45]. Петр Никанорович Зайцев, секретарь редакции московского издательства «Недра», описывая свою встречу с Булгаковым в 1923 году, приводит в своих мемуарах еще один характерный эпизод:

> Я присел в перерыве после чтения с ним (Булгаковым. — *Прим. М.К.*) рядом у окна <...> и предложил ему принести к нам в редакцию «Недр» что-нибудь готовое для сборника «Недра». На мою беду, мой разговор с Булгаковым услышал Валентин Катаев, оказавшийся поблизости. Он вмешивается в разговор и подчеркнуто громко, вслух говорит мне: — Товарищ Зайцев, только на днях вы мне заявили, что вы считаете сменовеховцев сомнительными писателями, что «Недрам» не стоит пачкать себя присутствием в альманахах сменовеховских писателей... Ведь М.А. Булгаков тоже сменовеховский писатель. Он печатался в «Накануне» [Зайцев: 270–271].

Двусмысленность положения, в котором оказывались авторы «Накануне», хорошо чувствовалась и Булгаковым:

> О, мне очень туго придется впоследствии, когда нужно будет соскребать накануньевскую грязь со своего имени. Но одно могу сказать с чистым сердцем перед самим собою. Железная необходимость вынудила меня печататься в нем. Не будь

> «Нак<ануне>», никогда бы не увидали света ни «Записки на манжетах», ни многое другое, в чем я могу правдиво сказать литературное слово. Нужно было быть исключительным героем, чтобы молчать в течение четырех лет, молчать без надежды, что удастся открыть рот в будущем. Я, к сожалению, не герой[8].

Булгаков не случайно упомянул «Записки на манжетах» и не случайно его первой публикацией в «Накануне» стал отрывок из повести. С «Записками...» были связаны его надежды на яркий и удачный дебют в московских литературных кругах. В конце 1921 года, уже немного освоившись в Москве, он принес рукопись «Записок...» Ирине Раабен, жившей неподалеку от него на Тверской, — она подрабатывала машинисткой и согласилась в долг перепечатать четыре с половиной авторских листа повести. Булгаков пообещал расплатиться с первых же гонораров:

> Первое, что мы стали с ним печатать, были «Записки на манжетах». Он приходил каждый вечер, часов в 7–8, и диктовал по два-три часа и, мне кажется, отчасти импровизировал. У него в руках были, как я помню, записные книжки, отдельные листочки, но никакой рукописи как таковой не было. Рукописи, могу точно сказать, не оставлял никогда. Писала я только под диктовку [Воспоминания: 128].

Рукопись была перепечатана и готова к публикации, но дальше дело застопорилось:

> Когда «Записки на манжетах» были закончены, он долго не мог их напечатать[9]. Он приходил в отчаяние, рассказывал, что не принял никто. Потом пришел и сказал, что продал в издательство «Накануне», в Берлин [Там же: 129].

После публикации в «Накануне» первой части «Записок на манжетах» Булгаков читал третью часть повести 30 декабря 1922 года на заседании литературного кружка «Никитинские субботники», представив ее публике следующими словами:

> ...в этих записках, состоящих из 3-х частей, изображена голодная жизнь поэта где-то на юге. Писатель приехал в Москву с определенным намерением составить себе литературную карьеру[10].

Послушать Булгакова собрались немногим более двух десятков человек, среди которых был его будущий друг и соавтор В. Вересаев. Первая и вторая части «Записок на манжетах» были прочитаны автором на заседании кружка 14 января 1923 года в присутствии почти четырех десятков слушателей, но обсуждения текста не последовало «ввиду II отделения: 1) Елка, 2) Экспромты»[11]. Чтение запомнилось публике — на заседании «Никитинских субботников» был составлен шуточный список гостей, среди которых был и «Булгаков — человек без манжет». Манжеты символизировали одновременно ушедшую эпоху, от которой остались только клочья, и новый революционный голодный и рваный быт: «Куда я еду? Куда? На мне последняя моя рубашка. На манжетах кривые буквы. А в сердце у меня иероглифы тяжкие»[12].

Немногим ранее, 19 сентября 1922 года, Булгаков карандашом подписал в подарок настоящую манжету: «1922 19 сентября Я писал <нрзб> на манжете единственному человеку который нашел слова, чтобы поддержать пламень у меня. Я этого не забуду. М. Булгаков»[13]. Имя адресата на манжете затерто, но, скорее всего, им был писатель Юрий Слезкин. Они познакомились и подружились зимой 1920 года во Владикавказе. Вместе со Слезкиным Булгаков работал в подотделе искусств местного революционного комитета — устраивал лекции писателей и поэтов, организовывал концерты и выступал с лекциями сам.

В Москве они снова встретились, вместе публиковались в «Накануне»[14], но к середине 1920-х годов их дружба угасла — возможно, именно поэтому Булгаков стер имя, но не уничтожил саму манжету, оставив ее в качестве вещественного свидетельства первых сложных московских лет.

Летом 1922-го вслед за публикацией отрывка из «Записок на манжетах» в «Накануне» у Булгакова появился шанс издать полный текст повести отдельной книгой — важнейший этап для человека, приехавшего в Москву, чтобы стать писателем[15].

И вскоре его надежда начала обретать конкретные очертания. В сентябре 1922 года, чтобы сократить расходы неокупавшейся газеты, было принято решение создать несколько дополнительных отделов акционерного общества «Накануне», из доходов которых можно было бы покрывать часть редакционных издержек. Таким образом, в октябре 1922 года на заседании правления было принято решение об организации типографского отдела, киноотдела, рекламного

и издательского отделов[16]. В издательском отделе планировалось издавать специализированные технические книги, художественные произведения и детскую литературу в красочном оформлении.

Вероятно, с этим расширением деятельности АО «Накануне» связано предложение Елены Кричевской в письме от 30 января 1923 года к Владимиру Лидину: «Можно даже дать рассказ из тех, которые Вы уже дали для печати заграницей, только не тот, который был напечатан в России. Дело в том, что я хочу издать серию небольших и дешевых книжек по листу. Для начала хочу выпустить 5 кн., а там будет видно — можно будет выпускать по 10 кн. в месяц»[17].

Месяцем ранее, 29 декабря 1922 года она же писала Булгакову:

> В Питере у меня был П. Садыкер и говорил, что он видался с Вами и с Катаевым и сговорился с Вами о постоянной работе, обеспечивающей Вам регулярный заработок. Я могла только приветствовать такое решение. Что Вы пишете. Как Вы устроили свои «Записки». Я говорила о них Садыкеру и советовала взять их для издания в Берлине, если Вы их еще не устроили. Жду от Вас письма. Большая просьба — передайте мой привет Катаеву и просьбу написать мне, как он существует[18].

Ответ Булгакова не сохранился, но, судя по следующему письму Кричевской от 13 февраля 1923 года, писатель расспрашивал ее о возможностях издания книги в задуманной ею серии:

> Дорогой Михаил Афанасьевич Пишу Вам наскоро, чтобы отправить с почтой. Мне нужны рукописи размером не более листа или ¾. Я хочу дать книгу самого широкого распространения и всячески приблизить ее к читателю. Нечего Вам об'яснять, что книга значит должна быть самая дешевая и потому скалькулирована до скрупулезности. Максимальный гонорар, который я могу предложить — это 30 рубл. за лист золотом. Я хочу переиздать «Записки на манжетах» в том виде, как они печатались в «Накануне» и еще прибавить рассказ. Словом, до листа размером. <...> Денежный вопрос я устрою, чтобы Вам выплатили в Москве[19].

Видимо, Булгакова такое предложение не устроило (вся повесть «Записки на манжетах» была больше четырех

листов), о чем он, вероятно, и известил Елену Константиновну, так как 21 февраля она отвечала:

> Вчера получила Ваше письмо и спешу ответить. К сожалению для меня ничто не подходит из того, что Вы прислали. «Души» матерьял — чисто газетного характера, печатать же «Записки» отдельным изданием только вторую часть бессмысленно, одна «Чаша жизни» слишком мала. Я предполагала напечатать первую часть Записок и «Чашу жизни» — теперь это отпадает. Жаль[20].

Можно с уверенностью предположить, что Булгаков вовсе не считал бессмысленной идею издать как можно скорее вторую еще неопубликованную часть «Записок...» в газете, пользовавшейся большей благосклонностью Главлита, чем московские и петербургские периодические издания. Но отказ Кричевской был окончательный. Примечательно, что в тот же день, 21 февраля, было написано еще одно письмо к Булгакову — член редколлегии и директор-распорядитель АО «Накануне» Павел Абрамович Садыкер просил срочно выслать ему рукопись «Записок...»:

> Многоуважаемый Михаил Васильевич (sic! — *Прим. М.К.*),
> В настоящее время после выхода наших первых книг, выяснилась возможность скорого издания новых книг. В бытность мою в Москве Вы предлагали мне издать Ваши «Записки на манжетах», но я не мог тогда ничего решить, так как не знал положения дел нашего издательства. Прошу Вас предоставить нам право издания. К сожалению, гонорар мы не можем предложить московский. Максимум, что мы можем платить это 7–8 долларов за печатный лист. Уплата денег при сдаче рукописи. Деньги Вам будут выплачены московской конторой. Если Ваше желание издать «Записки на манжетах» у нас еще не пропало, то не откажите срочно выслать нам рукопись через Семена Николаевича. Книжку мы издадим быстро и красиво[21].

Надо полагать, что Булгаков согласился, так как уже 1 апреля на страницах «Накануне» появилось объявление об издании книги Булгакова «Записки на манжетах»[22], а 19 апреля был готов проект договора — протест у Булгакова вызвал лишь один пункт, согласно которому автор обязался соглашаться на любые цензурные сокращения текста:

> Уважаемый Павел Абрамович! На безоговорочное сокращение согласиться не могу. Этот § 10 необходимо исключить или переработать совместно. Во всем остальном договор вполне приемлем мною [Чудакова: 257].

Булгаков получил гонорар 34 доллара, книжка должна была выйти очень быстро — в течение месяца. В автобиографии 1924 года он напишет: «Эту книгу у меня купило берлинское издательство „Накануне“, обещав выпустить в мае 1923 г.» [Писатели: 126].

Одновременно с булгаковской книгой в «Накануне» планировалось издание романа «Девушка с гор» («Столовая гора») Юрия Слезкина, публиковавшегося в отрывках на страницах газеты «Накануне». Слезкин писал Булгакову в Москву 27 августа 1923 года:

> Что слышно с нашими берлинскими книгами? Когда они, наконец, выйдут? <…> если книги наши пришли уже из Берлина — сделай милость, вышли мне по одному экземпляру твоей и моей книги. Тут их прочтут взасос [Чудакова: 263–264].

В тот же день Михаил Булгаков записал в дневнике: «Книжки „Зап.<иски> на манжет.<ах>“ до сих пор нет»[23]. В письме от 31 августа Булгаков не без тревоги отвечал на вопросы Юрия Слезкина:

> Печатание наших книг вызывает во мне раздражение, до сих пор их нет. Наконец Потехин сообщил, что на днях их ждет. По слухам, они уже готовы (первыми выйдут твоя и моя). Интересно, впустят ли их. За свою я весьма и весьма беспокоюсь. Корректуры они мне, конечно, и не подумали прислать <…> Думаю, что наши книги я не успею прислать тебе в Королевец. Вероятно, к тому времени, как они попадут ко мне в руки, ты уже будешь в Москве[24].

Из этого письма следует, что в августе книжка была если не отпечатана, то по крайней мере сверстана и отправлена в типографию. В берлинской периодике с весны 1923 года регулярно публиковались рекламные анонсы книги молодого талантливого беллетриста Михаила Булгакова: под шапкой АО «Накануне» в разделе «Печатаются» указаны книжки Сельмы Лагерлеф, Александра Дроздова, Ильи Василевского (Не-Буквы) и Булгакова (к слову, все книжки, кроме

булгаковской, были благополучно изданы и разрешены к ввозу в Советскую Россию). Точно такая же реклама часто появлялась в номерах «Накануне» в апреле и июне [М. А. Булгаков: аннотированный…][25].

Еще через два месяца, 18 октября 1923 года, Булгаков записал в дневнике: «О „Записках на манжетах“ ни слуху, ни духу. По-видимому, кончено»[26]. В неопубликованной автобиографической повести «Тайному другу» Булгаков писал:

> Три месяца я ждал выхода рукописи и понял, что она не выйдет. Причина мне стала известна, над повестью повис нехороший цензурный знак. Они долго с кем-то шушукались в Москве и в Берлине[27].

Еще раз «Записки на манжетах» неожиданно мелькнули на страницах газеты «Накануне» 25 ноября 1923 года в разделе «Литературные новости»: «Михаил Булгаков, беллетрист, работает в журнале „Красный Огонек“, в Берлине выпускает „Записки на манжетах“ в изд-ве „Накануне“». На этом история публикации «Записок на манжетах» отдельной книгой в «Накануне» оборвалась[28].

К январю 1924-го Булгаков смог опубликовать «Записки…» частями в нескольких изданиях, в каждом из которых цензура по-своему сокращала и уродовала текст: первая часть «Записок на манжетах» была напечатана в уже упоминавшейся газете «Накануне» и сдана в альманах «Возрождение» (№ 1 альманаха за 1923 год с отрывком из «Записок…» вышел только в августе 1924-го), вторая часть повести появилась в № 5 журнала «Россия» за 1923 год (журнал редактировал Исай Лежнев, которому Булгаков ошибочно пророчил «громадную издательско-редакторскую будущность»[29]), а главы IX–XIV появились в ежедневной газете города Баку «Бакинский рабочий» (номер от 1 января 1924 года), редактируемой в то время Петром Ивановичем Чагиным.

В феврале 1924 года Булгаков подвел неутешительный итог в своем дневнике: «Записки на манжетах похоронены»[30].

Тем не менее весной писатель предпринял еще одну попытку напечатать свою первую книгу — уже в Москве. Осенью 1923 года во время своих мучений с «Накануне» Михаил Булгаков познакомился с руководителем издательства «Недра» Николаем Семеновичем Ангарским, который мог обходными путями добиваться цензурного разрешения на книги своего издательства (подробнее о нем см: [Чудакова]). Ангарский

смог провести через цензуру и опубликовать повесть Булгакова «Роковые яйца» — по мнению многих критиков антисоветскую и контрреволюционную, а также напечатать сборник его рассказов и повестей «Дьяволиада», вызвавший большой шум среди критиков и недовольство в верхах. Николай Ангарский пытался напечатать и повесть «Собачье сердце», но здесь не помогли даже его влиятельные партийные знакомства. Все эти драматичные события были еще впереди, а весной 1924-го у Булгакова были все основания надеяться на «Недра», о чем свидетельствует письмо П. Зайцеву:

> 25.IV. 1924. Дорогой Петр Никанорович, оставляю Вам «Записки на манжетах» и убедительную просьбу выяснить их судьбу. <…> Я был бы очень рад, если бы «Манжеты» подошли. Мне они лично нравятся[31].

Еще через неделю, 31 мая, он спрашивал: «Сообщите, что с „Записками“?»[32] Далее история снова обрывается и только через год, 21 мая 1924 года, уже новый секретарь издательства «Недра» Борис Леонтьев сообщал Булгакову: «Дорогой Михаил Афанасьевич, посылаю Вам „Записки на манжетах“ и „Собачье сердце“. Делайте с ними, что хотите»[33].

Отдельное издание «Записок на манжетах» Булгаков так и не увидел. В 1924 году он связывал надежды на издание своей первой книги с другим своим произведением — романом «Белая гвардия»: «Год писал роман „Белая гвардия“. И этот роман у меня принял толстый журнал „Россия“ редактируемый И. Лежневым. Кроме того я постараюсь выпустить его отдельным изданием»[34]. Но и это издание не состоялось, а у самого романа сложилась запутанная издательская судьба (подробнее об этом см.: [Мишуровская]). Первая книга Михаила Булгакова вышла только летом 1925 года в издательстве «Недра» (подробнее об этом см.: [Котова: 81–89]).

Примечания

1 17 ноября 1921 года в письме к матери в Киев Булгаков писал: «Коротко могу сказать, что идет бешеная борьба за существование и приспособление к новым условиям жизни». И добавлял: «В числе погибших быть не желаю» [Письма: 402–403].

2 В письме родным он сообщал: «Работать приходится не просто, а с остервенением» [Там же].

3 В дневнике Булгаков возмущался декларируемой аполитичностью Ю. Потехина: «Один вид Ю. П<отехина>, приехавшего по способу чеховской записной книжки и нагло уверяющего, что... — Мы все люди без идеологии, — действует на меня, как звук <артиллерийской — зачеркнуто> кавалерийской трубы. Не бреши!» (Так как дневник Михаила Булгакова опубликован с небольшими неточностями, в статье цитаты приводятся по фотокопии оригинала: РГАЛИ. Ф. 2871. Оп. 3. Ед. хр. 1. Л. 149).

4 Рекламное объявление на десятой странице № 489 газеты «Накануне» за 1923 год.

5 Сообщения об этой публикации появлялись время от времени в литературных хрониках и отчетах на протяжении всего года. См., например, «Хронику искусств» в калужском журнале «Корабль» (№ 1/2 за 1923 год): «Михаил Булгаков написал книгу „Записки на манжетах“ (о революции, быте, писательской судьбе и проч.). Отрывки из этой книги печатались в „Литературном приложении“ к „Накануне“».

6 РГАЛИ. Ф. 2871. Оп. 3. Ед. хр. 1. Л. 44–45.

7 Там же. Л. 47.

8 Запись из дневника Булгакова от 26 октября 1923 года цит. по: РГАЛИ. Ф. 2871. Оп. 3. Ед. хр. 1. Л. 74, 75.

9 По предположению М. Чудаковой Булгаков читал эту повесть редактору издательства «Костры» Н.А. Архипову в конце 1921 — 1922 году, но публикация не состоялась [Чудакова: 193–195].

10 РО ГЛМ. Ф. 357. Оп. 1. Ед. хр. 100.

11 Там же.

12 Здесь и далее текст повести цитируется по изданию: *Булгаков М.А.* Записки на манжетах // Булгаков М.А. Собрание сочинений. В 5 т. М.: Художеств. лит., 1989–1990. Т. 1. С. 473–508.

13 РО ГЛМ. Ф. 127. Оп. 1. Ед. хр. 2. Орфография и пунктуация при цитировании архивных источников здесь и далее сохранены.

14 Ю. Слезкин подарил Булгакову свою книгу «Ветер», изданную в Берлине, с теплой дарственной надписью: «Дорогому Михаилу Булгакову в память наших страданий, „деяний“ и томлений духа — верю в ушедших навсегда и в залог все же принадлежащего нам будущего с любовью дарю этот объемистый труд увидевший свет далеко от своего мастера Юрий Слезкин 13/V 1922 г.» (РО ГЛМ. Ф. 127. Оп. 3. Ед. хр. 8).

15 Начинающему писателю было важно отмечать вехи своего писательского пути. Так, например, в альбом тщательно собира-

емых газетных вырезок с рецензиями и упоминаниями своего имени Булгаков вклеил обрывок газеты «Грозный», где в 1919 году появилась его первая публикация. А уже в Москве он подчеркнул еще один этап своей литературной карьеры: «Итак впервые я напечатан не на газетных листах и не в тонких журналах, а в книге альманаха. Да-с. Сколько мучений стоит! Сколько?» (Запись в дневнике писателя от 25 февраля 1924 года цит. по: РГАЛИ. Ф. 2871. Оп. 3. Ед. хр.1. Л. 83). В сентябре того же года Булгаков подписал эту книжку альманаха своему другу Г. Гайдовскому: «Дорогому Георгию Николаевичу Гайдовскому на память от человека, просидевшего три года на Садовой в надежде чего-то достичь 18/IX-24 М. Булгаков» (экземпляр хранится в фондах ГБУК г. Москвы «Музей М.А. Булгакова»).

16 РГАСПИ. Ф. 17. Оп. 3. Д. 351. Л. 16.

17 РГАЛИ. Ф. 3102. Оп. 1. Ед. хр. 635. Л. 1–2. В. Лидин рассказы сдал, так как 22 февраля 1923 года Елена Кричевская сообщала: «Рассказы я завтра сдаю в Главлит — возбуждают они во мне большое опасение. Как только я получу разрешение, Вам немедленно будут выплачены деньги в Москве» (РГАЛИ. Ф. 3102. Оп. 1. Ед. хр. 635. Л. 3). О писательнице Елене Константиновне Кричевской, писавшей под псевдонимом Е. Крич, оставил воспоминания писатель Эмилий Миндлин: «Крич, тридцатипятилетний и элегантный, как и подобало работнику Наркоминдела, дал мне понять, что лично ему недосуг заниматься созданием московской редакции „Накануне“. Заниматься этим будет… Кричевская. И он представил меня своей супруге <…> У нее были свои любимцы — Юрий Слезкин и Владимир Лидин» [Миндлин: 119–120]. Организуя работу редакции, в поисках потенциальных авторов Е.К. Кричевская связывалась с писателями и поэтами, приглашая их к сотрудничеству с издательством и газетой «Накануне». Так, например, 4 октября 1922 года она писала в Петербург М.А. Кузмину: «Уважаемый Михаил Александрович (sic! — *Прим. М.К.*). Редакция газеты „Накануне“ обращается к Вам с покорнейшей просьбой не сочтете ли Вы возможным принять участие в Литературном приложении к газете. Я прошу Вас, уважаемый Михаил Александрович, в случае Вашего согласия, возможно скорее предоставить нам матерьял — стихи или прозу по Вашему усмотрению» (РГАЛИ. Ф. 232. Оп. 1. Ед. хр. 248. Л. 1).

18 Цит. по: ОР ИРЛИ. Ф. 369. Оп. 1. Д. 417. Л. 1–1 об. (частично опубликовано в кн.: Чудакова: 235–236). Приношу искреннюю благодарность А. Рогинскому за предоставленные копии писем Е. Кричевской к М. Булгакову.

19 ОР ИРЛИ. Ф. 369. Оп. 1. Д. 417. Л. 2.

20 Там же. Л. 3.

21 Письмо было частично опубликовано в книге М. Чудаковой [Чудакова: 254]. Цит. по: ОР ИРЛИ. Ф. 369. Оп. 1. Д. 450. Л. 1.

22 Рекламное объявление на шестой странице № 299 газеты «Накануне» за 1923 год.

23 Цит. по: РГАЛИ. Ф. 2871. Оп. 3. Ед. хр. 1. Л. 45.

24 Цит. по: *Булгаков М.А.* Указ. соч. Т. 5. С. 417–418.

25 Пользуясь случаем, хочу поблагодарить Марию Мишуровскую за неизменную помощь и ценные советы в моих разысканиях вокруг повести «Записки на манжетах».

26 Цит. по: РГАЛИ. Ф. 2871. Оп. 3. Ед. хр. 1. Л. 63.

27 Цит. по изданию: *Булгаков М.А.* Тайному другу // Булгаков М.А. Собрание сочинений. В 5 т. М.: Художеств. лит., 1989–1990. Т. 4. С. 545–572.

28 По мнению исследователей, книга Юрия Слезкина все-таки вышла: «Роман этот (из эпохи революции и Гражданской войны) вышел в 1924 году в берлинском издательстве „Накануне“» [Русский Берлин: 85]. В Москве роман «Девушка с гор» был опубликован под названием «Столовая гора» в 1925 году, в 1928-м он вошел в собрание сочинений писателя.

29 Цит. по: *Булгаков М.А.* Указ. соч. Т. 5. С. 418.

30 РГАЛИ. Ф. 2871. Оп. 3. Ед. хр. 1. Л. 83.

31 Цит. по: *Булгаков М.А.* Указ. соч. Т. 5. С. 418.

32 *Булгаков М.А.* Собрание сочинений. В 8 т. Т. 8. Письма. Записки. Телеграммы. Заявления. М.: Астрель: АСТ, 2011. С. 49.

33 ОР РГБ. Ф. 562. К. 20. Д. 10. Л. 4.

34 Автобиография Михаила Булгакова, написанная в октябре 1924 года, цит. по автографу: ОР РГБ. Ф. 178/I (музейное собрание). Т. 6. № 9585. П. 7. (Опубликована с небольшими сокращениями в кн.: [Писатели: 126]).

Литература

Воспоминания о Михаиле Булгакове. М.: Сов. писатель, 1988.

Воспоминания об Илье Ильфе и Евгении Петрове. М.: Сов. писатель, 1963.

Зайцев П.Н. Воспоминания. М.: Новое литературное обозрение, 2008.

Котова М.А. К истории издания повести Михаила Булгакова «Дьяволиада» // Михаил Булгаков в потоке российской истории

XX–XXI вв.: материалы Девятых Международных научных чтений, приуроченных к дню ангела писателя (Москва, ноябрь 2018 г.). М.: Музей М.А. Булгакова, 2019. Вып. 7. С. 81–88.

Миндлин Э.Л. Необыкновенные собеседники. М.: Сов. писатель, 1968.

Мишуровская М.В. Борьба за роман «Белая гвардия и издательские интриги 20-х годов. 2-е изд., доп. М.: Музей М.А. Булгакова, 2016.

М.А. Булгаков: аннотированный библиографический указатель / сост. М.В. Мишуровская и др. Т. 1. М.: РГБИ, 2017.

Паршин Л. Чертовщина в Американском посольстве в Москве, или 13 загадок Михаила Булгакова. М., 2008.

Писатели: автобиографии и портреты современных русских прозаиков / под ред. Вл. Лидина. М.: Соврем. проблемы (Н. А. Столляр), 1926.

Русский Берлин. 1921–1923 / сост. Л. Флейшман, Р. Хьюз, О. Раевская-Хьюз. Paris – М.: YMCA-Press – Русский путь, 2003.

Чудакова М.О. Жизнеописание Михаила Булгакова. 2-е изд., доп. М.: Книга, 1988.

УДК 821.161.1

М.В. МИШУРОВСКАЯ

Михаил Булгаков в «Новом журнале». 1970-е годы

В статье рассматриваются материалы, связанные с именем М.А. Булгакова и опубликованные в «Новом журнале» в 1970-х годах. Данный обзор публикаций текстов Булгакова и упоминаний о нем в «Новом журнале» является продолжением исследования, результаты которого увидели свет в 2019 году в альманахе «Русские евреи в Америке» (2019, кн. 19). В статье освещена история восприятия русским зарубежьем произведений М.А. Булгакова, отраженная в публикациях «Нового журнала», с 1942-го ставшего, по определению А. Зейде, «источником самоописания эмиграции». Обозначены основные мотивы зарубежной рецепции творчества автора «Мастера и Маргариты» в 1970-х годах.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: М.А. Булгаков, Р.Б. Гуль, «Новый журнал», русское зарубежье, рецепция творчества, «Мастер и Маргарита».

M.V. MISHUROVSKAYA

Mikhail Bulgakov in *The New Review*. 1970s

The article deals with the materials related to the name of M.A. Bulgakov and published in *The New Review* deals with the materials related to the name of M.A. Bulgakov and published in *The New Review* in the 1970s. This review of publications of Bulgakov's texts and references to him in *The New Review* is a continuation of the research, the results of which were published in 2019 in the almanac *Russian Jews in America* (book 19). This article covers the history of the reception of the works of M.A. Bulgakov, reflected in the publications of *The New Review*, which took over, since 1942, the role of the mouthpiece of the Diaspora, which, according to A. Zeide, became 'a source of self-description of emigration'. The main motives of foreign reception of the work of the author of *The Master and Margarita* in the 1970s are outlined.

KEY WORDS: M.A. Bulgakov, R.B. Gul, *The New Review*, Russian abroad, reception of creativity, *The Master and Margarita*.

Обзор публикаций, вышедших в «Новом журнале» (далее — *НЖ*) в 1970-е годы и связанных с именем Михаила Булгакова, является продолжением исследования, первая часть которого была опубликована в альманахе «Русские евреи в Америке» [Мишуровская 2019]. В первой части обзора рассмотрены статьи о писателе и упоминания о нем, появившиеся на страницах *НЖ* в период с 1942-го по 1969 год. В этот период читатели журнала, основанного в 1942 году в Нью-Йорке М.А. Алдановым и М.О. Цетлиным, знакомятся с драматургическим наследием Булгакова, историей подцензурного печатания в СССР романа «Мастер и Маргарита», содержанием купированных фрагментов романа и некоторыми мотивами их изъятия.

Если в 1940–1960-е годы главным поводом для высказывания о Булгакове становились его художественные тексты и интерпретация контекста — реалий сталинской эпохи, то в 1970-е картина меняется: третья волна эмиграции, развитие самиздата, громкие литературные события, среди которых дело А.И. Солженицына и невозвращение в СССР А.В. Белинкова, делают автора «Мастера и Маргариты» героем современных литературных стратегий.

В 1970-х печатная судьба булгаковских произведений служит доказательством слов персонажа его романа — скучающего разноглазого интуриста: «Рукописи не горят». Благодаря публикациям в *НЖ* документального наследия Булгакова, передаваемого иностранным исследователям для печатания за рубежом «через десятые руки»[1], читатель главного рупора диаспоры узнает, что послужило поводом для обращения невыездного писателя к советским партийным верхам.

«Дело Солженицына» и другие документы. 1970–1972

В 1970 году на страницах *НЖ* с именем Булгакова связаны две публикации. О тайнописи в романе «Мастер и Маргарита» и его основном структурном мотиве — теме трусости —упоминает Л.Д. Ржевский, в 1968 году уже посвятивший разбору этого булгаковского текста обширную статью[2]. На этот раз он в сжатом виде включает свои рассуждения в обзор, озаглавленный «Тайнописное в русской послеоктябрьской литературе» [Ржевский].

В 100-й книжке *НЖ*, выпущенной в этом же году, выходит фрагмент книги А.В. Белинкова[3] «Сдача и гибель советского интеллигента. Юрий Олеша»[4], в котором Булгаков упомянут как один из фельетонистов газеты «Гудок», впоследствии привнесший свои, лишенные какой-либо романтической окраски воспоминания о работе в редакции в повесть «Тайному другу» и роман «Записки покойника» [Белинков].

Говоря о разнице восприятия Ю.К. Олешей и Булгаковым службы в «Гудке» (автор «Зависти» писал о том времени восторженно, как о начале «славного пути»), Белинков цитирует фрагмент повести «Тайному другу», опубликованный в 1966 году в СССР — в третьем томе справочника «Советские писатели. Автобиографии»[5]:

> Одно могу сказать, <мой друг,> более отвратительной работы я не делал во всю свою жизнь. Даже сейчас она мне снится. Это был поток безнадежной серой скуки, непрерывной и неумолимой. За окном шел дождь [Белинков: 71].

Публикация в 1968-м, в первом и втором номерах советского журнала «Байкал»[6], отрывка из книги о гибели советского интеллигента (глава «Поэт и толстяк»[7]) вызвала разгромные рецензии в советской прессе. Белинков, после публичного осуждения в СССР текста об Олеше, решился на отъезд в США. Его поступок повлиял на печатную судьбу пьесы Булгакова «Зойкина квартира». Вспомним в общих чертах об этом сюжете.

Знакомство советского читателя с пьесой о Зое Пельц и ее веселом ателье могло состояться не в 1982-м[8], а в конце 1960-х. В январе 1968-го публикация пьесы была дважды анонсирована[9] заместителем главного редактора «Байкала» В.В. Бараевым, побывавшим в гостях у Е.С. Булгаковой и получившим от нее и от К.М. Симонова, председателя Комиссии по литературному наследству М.А. Булгакова, одобрение на печатание «Зойкиной квартиры» в журнале.

Цена первого номера «Байкала» за 1968 год, на страницах которого был также опубликован фрагмент второй части романа братьев Стругацких «Улитка на склоне», на черном рынке доходила до ста рублей. Одновременно с читательским успехом последовали санкции властей:

> Первого секретаря Бурятского обкома партии А.У. Модогоева вызвали в Москву. Завотделом пропаганды ЦК КПСС

В.И. Степаков отчитал его за то, что «Байкал» «публикует московских евреев [Бараев 2013, 2018].

После невозвращения Белинкова расследованием «подрывной деятельности» «Байкала» занялся КГБ. Бараев, обвиненный партией и общественностью в создании при редакции «тайного общества» безыдейных пьяниц, лишился должности. О публикации «Зойкиной квартиры», конечно, не могло быть и речи.

В номерах *НЖ* за 1971 год имя Булгакова встречается и того реже. Мы находим упоминание о нем в выдержках из письма А.И. Солженицына к IV Всесоюзному съезду советских писателей — в цитате, включенной В. К. Завалишиным в рецензию на сборник документов «Дело Солженицына», вышедший в 1970-м в г. Лондоне (провинция Онтарио, Канада) [Завалишин]. При этом в рецензируемой Завалишиным книге, изданной «Союзом борьбы за освобождение народов России»[10] в год получения А. И. Солженицыным Нобелевской премии по литературе[11], Булгаков упомянут не единожды. Его имя мы замечаем в нескольких документах, относящихся к истории несостоявшейся публикации «Ракового корпуса» в «Новом мире».

В тексте протокола заседания Бюро секции прозы и партактива Московской организации Союза писателей РСФСР, организованного в ноябре 1966 года в Малом зале Центрального дома литераторов и посвященного обсуждению первой части «Ракового корпуса», автор «Мастера и Маргариты» упомянут среди писателей, сопротивлявшихся власти (в речи В.А. Каверина [Дело: 11]), а также среди литераторов, слишком поздно получивших признание коллег. Кроме того, отмечен факт долгого непечатания в СССР «Записок покойника» — «Театрального романа», впервые опубликованного в «Новом мире» в 1965 году (в выступлениях Б.М. Сарнова и П.А. Сажина [Там же: 27–28, 33]).

В письме Солженицына IV Всесоюзному съезду советских писателей, распространенном западной печатью в 1967 году[12], изложена точка зрения опального литератора на затянувшееся возвращение в советскую литературу Булгакова и других авторов, считавшихся в СССР «антисоветскими». Солженицын напоминает коллегам по цеху о закономерности: для русского писателя невозможность публиковать свои тексты на родине с течением времени оборачивается признанием. Произведения опальных авторов так или иначе, но открываются широкому читателю [Там же: 53, 55].

П.Г. Антокольский и Г. Владимов в своих письмах[13] в поддержку Солженицына, солидаризуясь с его желанием выпустить текст «Ракового корпуса» на родине, тоже вспоминают о Булгакове, чье постепенное возвращение в официальную литературу, конечно, отставало от бытования его текстов в самиздате [Там же: 60–62, 63–68].

Сближение творческих биографий Булгакова и Солженицына, начавшись во второй половине 1960-х годов, к началу 1970-х являлось не только обоснованием «несвободы слова» в СССР, но и доказательством возможности открытого протеста художника против цензуры. Не случайно в том же 1967-м Н.А. Струве в предисловии к публикации фрагмента письма Булгакова к Правительству СССР (от 28 марта 1930 года) предположил: «Возможно, оно послужило примером и образцом для выступления Солженицына»[14].

В 1972-м *НЖ* публикует «Рашель» — переработанное М.И. Алигер либретто, созданное Булгаковым в 1938–1939 годах, по мотивам рассказа Ги де Мопассана «Мадемуазель Фифи»[15]. При жизни Булгакова написанный им текст света не увидел[16], постановка оперы на сцене Большого театра не состоялась. Слишком рискованным в 1939-м, в период временного потепления в советско-германских отношениях, был ее антигерманский сюжет: молодая еврейка из Руана, зарабатывающая на жизнь проституцией, убивает в замке немецкого офицера, на пиру победителей заявившего, что французы — трусы (напомним, действие рассказа Мопассана разворачивается в эпоху франко-прусской войны 1870–1871 годов).

В военных 1942–1943 годах композитор Р.М. Глиэр, взявшись за написание музыки к «Рашели», создает одноактную оперу[17], и уже в 1943-м она исполняется по московскому радио. Советская пресса хвалит «простой доходчивый язык» либретто «М. Булгакова и М. Алигер», отмечая, что это произведение «вносит существенный вклад в оборонный театральный репертуар» [Канн: 14]. Так текст «Рашели», потерявший после переделки в объеме и в стилистике, лишенный художественной глубины, получил право на публичную жизнь в СССР[18].

Небольшой тираж оперного клавира, выпущенного Музфондом СССР в 1943-м, к 1970-му стал библиографической редкостью. Для публикации в *НЖ* либретто оперы «Рашель» было предоставлено канадским литературоведом Энтони К. Райтом, преподавателем университета Куинс в Кингстоне (*Queen's University at Kingston*) и автором обстоятельной монографии о Булгакове[19].

В 109-м номере *НЖ* выходит статья главного редактора журнала Р.Б. Гуля «Писатель и цензура в СССР» [Гуль 1972] — вариант текста, вошедшего в 1938 году в 66-ю книгу «Современных записок» [Гуль 1938]. В этом давнем очерке, посвященном механизмам советского контроля над литературой и способам коммуникации писателя с властью, приведен пример действенного разрешения коллизии «писатель, цензура и власть» — через обращение литератора к советскому вождю:

> Так, Сталин «снял вето» автора «Дней Турбиных» М. Булгакова, дав ему работу в театре (в Московском Художественном академическом театре. — *Прим. М.М.*) и разрешив постановку некоторых его вещей. Этому предшествовало непосредственное обращение Булгакова к Сталину [Гуль 1938: 448; 1972: 255].

Обращения Булгакова к советскому правительству в 1929–1930 годах, поводом для которых послужило нелегкое материальное положение писателя, связанное, в частности, с исключением из репертуара московских театров его пьес, закончилось принятием доведенного до отчаяния советского литератора на должность ассистента режиссера в Московский Художественный академический театр (МХАТ). Как известно, этому факту предшествовал звонок И. Сталина писателю, состоявшийся 18 апреля 1930 года, спустя несколько дней после самоубийства В.В. Маяковского, в иерархии пролетарских писателей — первого после М. Горького.

Несмотря на участие в судьбе Булгакова партийных верхов, его пьесы, начиная со второй половины 1929-го и до 1932-го, шли только за рубежом. В 1932-м в МХАТе репетируются «Кабала святош» и «Мертвые души», в этот год в репертуар театра возвращаются «Дни Турбиных». Что же способствовало их возвращению?

Скорее всего, на судьбу булгаковской драматургии повлияло не «благоволение» Сталина к писателю, а вполне рациональные обстоятельства, в первую очередь, порожденные заботой власти об идеологии — о витрине советского театра, в историю которого автор романа и пьесы о белогвардейцах Турбиных был довольно прочно вписан.

В письме правительству, составленном в марте 1930-го, Булгаков отмечал, что видит для себя только два пути: или выезд за пределы СССР, или честное («без всякой тени вредительства»[20]) служение в должности режиссера МХАТа.

Иначе — «нищета, улица и гибель»[21]. И его просьбу удовлетворили. За границу «автора театра», конечно, не отпустили, но, проверив на чувства к родине (звонок Сталина), с работой помогли.

«Теперь вы похваляетесь им на весь мир». 1973–1974

В 1973 году происходит значительное для исследователей творческого наследия Булгакова событие. На страницах *НЖ* появляется подготовленная британской исследовательницей Лесли Милн[22] подборка булгаковских писем, озаглавленная «К биографии М.А. Булгакова»[23].

В предисловии к этой подборке Л. Милн сообщает, что источником публикации писем, адресованных И.В. Сталину, М. Горькому, В.В. Вересаеву, П.С. Попову и А.П. Гдешинскому, послужили материалы из личного архива писателя. Владеющая русским языком авторитетная исследовательница русской литературы советского времени, впоследствии опубликовавшая неизвестную до начала 1980-х даже специалистам-филологам вторую редакцию пьесы «Дни Турбиных»[24], не могла снабдить тексты писем (некоторые из них вошли в подготовленную ею подборку в извлечениях) архивными шифрами. Официально

> ...архив писателя, хранившийся в библиотеке имени Ленина (ныне Российская государственная библиотека. — *Прим. М.М.*) (около 1145 единиц хранения!) был полностью закрыт для доступа иностранных ученых. (Дж. Манро[25] — единственный западный исследователь, которому удалось получить разрешение ознакомиться с архивом в 1975 и 1977 годах) [Будицкая: 42].

То, что в 1970-х было добыто западными учеными самыми разными путями, как известно, публиковалось на Западе без сверок с архивными источниками. Но вряд ли современные исследователи, понимающие важность выхода в свет этой подборки, послужившей, как и публикации, подготовленные Э. Проффер, «созданию надежной основы для изучения творчества писателя» [Там же: 44] за рубежом, решатся упрекнуть публикатора в наличии мелких неточностей и опечаток. В частности, и потому, что эпистолярное наследие Булгакова, связанное с обращениями писателя к власти и хранящееся в нескольких российских архивных фондах, до сих пор

не стало — во всей своей совокупности — объектом тщательного научного анализа.

Среди опубликованных Л. Милн писем — обращения Булгакова к партийным верхам, составленные писателем в разные годы. Так, к читателям *НЖ* из архивного небытия вышел фрагмент письма, написанного Булгаковым в июле 1929 года, в год снятия с репертуара «Дней Турбиных», «Зойкиной квартиры», «Багрового острова» и запрещения постановки пьесы «Бег» в МХАТе. Писатель просит у своих адресатов, И.В. Сталина, М.И. Калинина, А.И. Свидерского и М. Горького, «ходатайства перед Правительством СССР»[26] об изгнании его и его второй жены Л.Е. Булгаковой за пределы СССР. Он пока не упоминает, как это будет в письме 1930 года, о втором варианте развития сюжета — о предоставлении возможности работать на родине. Полный текст этого документа будет опубликован в СССР в 1989 году, по машинописной копии из архива писателя в ОР РГБ, с пометой: «Публикуется впервые»[27].

В подборку *НЖ* также вошли письма 1929 года, адресованные секретарю ЦИК СССР А.С. Енукидзе и М. Горькому, подтверждающие просьбу писателя к власти — дать возможность уехать за границу: «Все запрещено, я разорен, затравлен, в полном одиночестве. Зачем держать писателя в стране, где его произведения не могут существовать? Прошу о гуманной резолюции отпустить меня»[28].

Далее, после отсылки к журналу «Грани», в котором увидел свет текст письма Булгакова Правительству СССР от 28 марта 1930 года, Л. Милн приводит другие обращения писателя к власти — более поздние. Они содержат просьбу о временном заграничном отпуске и адресованы: лично Сталину (от 30 мая 1931-го и фрагмент письма от 11 июня 1934 года) и М. Горькому (письмо от 1 мая 1934 года: текст приведен целиком, что опять же не помешало советским публикаторам данной корреспонденции снабдить ее сноской: «Публикуется впервые»[29]).

К этим письмам примыкает письмо Сталину, написанное 4 февраля 1938 года (в публикации *НЖ* дата не указана) и касающееся судьбы драматурга Н.Р. Эрдмана, жившего, после отбытия трехлетней ссылки, в Калинине. Напомним, в этом письме Булгаков просит Сталина разрешить талантливому драматургу вернуться в Москву. Прошение, составленное Булгаковым, было сдано его третьей женой, Е.С. Булгаковой, в ЦК партии[30], но разрешение на возвращение не было

получено: Эрдман до 1941 года жил в «ближней провинции» — в Вышнем Волочке, Торжке и Рязани. Вернуться в Москву он смог только после принятия предложения о сотрудничестве с ансамблем песни и пляски НКВД.

До появления этих писем в советской печати еще далеко. Некоторые из них в 1987 году будут опубликованы В.И. Лосевым в журнале «Октябрь»[31]. Некоторые, без отсылки к первой публикации, в сборнике «Михаил Булгаков. Письма. Жизнеописание в документах» (1989).

В той же 111-й книжке *НЖ* о Булгакове вспоминает инженер-химик, поэт и литературный критик Б.А. Нарциссов[32] — в рецензии на роман В.Я. Брюсова «Огненный ангел», в 1971-м перепечатанный (с московского издания 1909 года) мюнхенским «Издательством Вильгельма Финка» [Нарциссов].

Напомним, действие «Огненного ангела» разворачивается в Германии XVI века. В фабуле романа присутствуют: одержимая бесами героиня — Рената, шабаш ведьм и волшебная зеленая мазь, доктор Фауст, его спутник Мефистофелес, а также черная магия и черный пес. Разбирая роман Брюсова, Нарциссов справедливо отмечает, что этот текст

> перекликается с такими произведениями, как «Мастер и Маргарита» Булгакова, «Упырь» А. Толстого и, конечно, «Голем» и «Ангел западного окна» Густава Мейринка. <…> Роман «Мастер и Маргарита» вполне фантастичен — в нем фантастичность просто утверждается как главная реальность. В романах Мейринка стирается грань между реальным и фантастическим [Там же: 274].

Так и есть. Повествовательная структура «Мастера и Маргариты» отражает в зеркалах настоящего (Москва) и прошлого (Ершалаим) *единственную* — фантастическую — реальность. Ключевой мотив поэтики Булгакова совпадает с метафизикой «Мнимостей в геометрии» П.А. Флоренского[33], с его концепцией двойной геометрической плоскости, согласно которой вывернутая через саму себя и отраженная исключительно в самой себе реальность всегда превращается в мнимый фантастический мир [Флоренский: 36].

Имя Булгакова встречается еще в одной рецензии, помещенной в 111-й книге *НЖ*: публицист А.А. Киселев[34], разбирая роман А.П. Платонова «Чевенгур», вышедший в 1972 году в *YMCA-press*, предполагает, что этот роман когда-нибудь

привлечет исследователей так же, как и булгаковский роман о Мастере [Киселев: 284].

В 1974-м имя Булгакова появляется в *НЖ* только единожды — снова в подборке документов, на этот раз связанных с исключением 9 января 1974 года Л.К. Чуковской из Союза писателей СССР[35].

В начале 1960-х Чуковская безуспешно пыталась устроить в СССР печатную судьбу своей повести «Софья Петровна». Отказали редакции журналов «Новый мир», «Москва», «Сибирские огни», повесть отвергло издательство «Советский писатель»[36]. В 1965-м в Париже «Софья Петровна», под заглавием «Опустелый дом», увидела свет[37] .

В 1966-м «Софью Петровну», под оригинальным заглавием и без вмешательства в текст, публикует *НЖ*[38]. Получив книжки журнала, Лидия Корнеевна оставила в дневнике короткую запись:

> 22/XII 66. У меня счастье: я вижу «Софью»! Держу в руках. Не «Дом» — «Софью»[39].

Среди предъявленных Чуковской обвинений — публикация на Западе ее прозы и публицистики. На заседании секретариата правления Союза советских писателей СССР ей дали возможность выступить. Ее речь, озаглавленная «Мое слово», вошла в подборку *НЖ*. В «Моем слове» автор «Софьи Петровны» обращается к членам правления Союза писателей:

> Всегда, совершая подобные акты (публичное порицание литераторов за неповиновение цензуре. — *Прим. М.М.*), вы забывали и забываете и сейчас, что в ваших руках только настоящее и отчасти прошлое. Существует еще одна, ведающая прошлым и будущим, история литературы. Вспомните: ваши предшественники травили годами и не печатали десятилетиями Михаила Булгакова, а теперь вы похваляетесь им на весь мир [Чуковская: 230].

Чертыхания бесовщины. 1975–1980

О «Батуме», пьесе Булгакова о Сталине, не появлявшейся в советской печати до 1988 года[40], российская эмиграция узнала еще до ее первой публикации, осуществленной (по дефектной копии и без ссылок на архивные источники[41]) в 1977 году издательством *Ardis*[42].

Пьеса ходила в самиздате в машинописных копиях. Читал ее и главный редактор *НЖ* Р.Б. Гуль. Относившийся к творческой биографии Булгакова с интересом, но без сочувствия, Гуль увидел в пьесе лишь попытку писателя угодить вождю. В статье Н.М. Зернова «Основоположник и завершитель соцреализма: Горький и Шолохов», появившейся в 1975 году в 121-й книжке *НЖ*, упомянуты Б.Л. Пастернак и М.А. Булгаков — два советских писателя, которых не смогла сломить советская власть [Зернов]. При этом в сноске от редакции, сопровождающей статью Зернова, дано пояснение, касающееся пьесы Булгакова «Батум», написанной, по мнению редакции, «в восхваление Сталина». Запрет пьесы к постановке в МХАТе объясняется редакцией *НЖ* чрезмерным старанием Булгакова угодить вождю. В сноске читаем:

> Но восхваление было столь гиперболично, что даже Сталин, прочтя пьесу, запретил ее к постановке, будто бы сказав: «Так обо мне можно писать только после смерти» [Там же: 89].

Хроника написания пьесы и ее содержание до сих пор разделяют историков литературы и театра на два, весьма условных лагеря. Одни, как редакция *НЖ* и М.О. Чудакова — первый в СССР публикатор текста драмы, считают, что, работая над «Батумом», Булгаков вывел «за пределы размышлений какие-либо моральные оценки» [Чудакова: 216].

Другие (в частности, А.М. Смелянский, М.С. Петровский) убеждены, что официозная драма, написанная опытным драматургом и внимательным читателем «Фауста», в образе ее ключевого персонажа, избравшего путь заместителя Бога на земле, продолжила тему явления в XX веке Антихриста, «проклятого демона», «притворившегося Христом».

В пьесу о молодости вождя ее автор, вознамерившись *переиграть* образ Сталина, пропустив биографию своего высокопоставленного современника через драматургию притчи, включил сомнительные с точки зрения советской идеологии реплики и картины (например, избиение Сталина тюремными надзирателями), которые, конечно же, не могли быть допущены к постановке на сцене главного советского театра. В августе 1939 года работа над пьесой в МХАТе была прекращена.

В 1976-м мы не находим в *НЖ* ни одной публикации, так или иначе связанной с именем Булгакова. В этом году в британском издательстве *Prideaux press* выходят «Жизнь господина де Мольера» и «Театральный роман»[43]. (Источником

публикации послужил советский сборник избранной прозы Булгакова, выпущенный в 1966-м[44].) Издательство *Ardis* выпускает сборник булгаковских рассказов «Дьяволиада» — репринтное воспроизведение издания, вышедшего в издательстве «Недра» в 1925 году[45].

Наконец, видит свет «Ранняя неизданная проза»[46] — сборник рассказов и очерков Булгакова, написанных в начале 1920-х для газеты «Накануне». Книга, подготовленная Фолкером Левиным[47], не обращает на себя внимания редакции *НЖ*. Еще один результат труда Ф. Левина, появившийся чуть позже, в 1978-м, — сборник ранней булгаковской прозы, в который вошли газетные фельетоны и рассказы цикла «Записки юного врача»[48], для редакции *НЖ* также проходит незамеченным.

В 1977-м на страницах *НЖ* появляется текст киносценария по гоголевскому «Ревизору», созданный для киностудии «Украинфильм» М.С. Каростиным[49] и Булгаковым, выступившим в этом проекте в роли литературного обработчика [Необычайное происшествие...][50]. Канадский исследователь Эдвин К. Райт, сообщая читателям сведения об источнике публикации, отмечает: сценарий «был опубликован в ограниченном издании для участников одной сценарно-производственной конференции в 1935 году. По этому же изданию печатается настоящий текст» [Там же: 5]. Не имея возможности познакомиться с творческой историей неизданных текстов Булгакова, написанных для оперного театра, исследователь резюмирует:

> <Как> булгаковские киносценарии, так и его либретто, не являются очень важной частью его труда. Тем не менее в них можно найти следы его гения, и интересно смотреть, как он его применяет к непривычному для него роду работы [Там же: 6].

На публикацию в *НЖ* сценария «Ревизора» откликнулся обозреватель «Русской мысли» Ю.К. Терапиано, справедливо увидев в нем упрощение комедии Гоголя [Терапиано: 10–11]. Немного забегая вперед, отметим еще одну публикацию в *НЖ* (снова состоявшуюся благодаря Эдвину К. Райту) — очерка Булгакова «Торговый ренессанс» о Москве времен нэпа, не имевшего ранее выхода в печать[51].

В апреле 1978 года факультет словесности Женевского университета и Швейцарская академия славистики проводят

международный симпозиум, озаглавленный «Одна или две русских литературы?». Доклад А. Дравича «*Мастер и Маргарита* как оружие самозащиты» горячо обсуждается участниками симпозиума[52]. Продолжением рассуждений Дравича о том, что дьявольская тематика в романе «Мастер и Маргарита» выступает как способ разрушения «тривиального рационализма», выглядит статья Г.Г. Кругового[53] «Гностический роман М. Булгакова», опубликованная в 1979 году в 134-й книжке *НЖ* [Круговой].

Утверждая, что «Мастер и Маргарита» «в своей глубинной основе роман „тайного знания“ — гностический роман», Круговой подчеркивает: через приемы иронии и парадокса, использованные Булгаковым в этом тексте,

> искусство оказывается в состоянии ставить и разрешать в системе идейно-эстетических структур глубочайшие проблемы человеческого бытия: добра и зла, жизни и смерти, личности и общества [Там же: 49].

Автор статьи, одной из ключевых в истории рецепции булгаковского творчества, указывает на то, что сразу оказалось в центре внимания исследователей и толкователей «Мастера и Маргариты», — на «тему сатаны и его отношения к главным персонажам романа» [Там же].

Парадоксальность зла в булгаковском романе, связанная с поэтикой фаустианства не только эпиграфом, извлеченным из «Фауста», сопрягается, по мнению Кругового, с парадоксальностью добра. Булгаков, таким образом, вторит П.А. Флоренскому: парадокс *подлинной* — художественной — реальности раскрывается «в сверхрациональном единстве и в то же время в ее эмпирической множественности» [Там же: 50]:

> Если за гоголевским смехом скрывались незримые слезы первого русского писателя-апокалиптика XIX в., то за комизмом булгаковских московских глав скрывается ужас человека, переживающего реальность апокалипсиса XX в. И все же ужас Булгакова не безысходен. Ведь сказал же Иешуа Пилату, что «плохих людей не бывает». Действительно, как только в сердцах персонажей романа активизируются силы личного добра, как бы слабы они ни были, и люди, вместо чертыхания бесовщины, призывают имя Бога, силы высшего добра неизменно приходят на помощь, и сатанинское зло принуждено отступать [Там же: 60].

Автор статьи подводит итог — «сатанинское зло в романе не всесильно» [Там же: 64], а Мастер и Маргарита — не просто двое московских романтических любовников. Их возвышение до символики библейских сказов и чисел, по мнению Кругового, не случайно. За ним стоит главный вопрос, открывающий смысл булгаковского текста: кто действительно написал роман? Бог или черт? Откуда, из каких сфер, надиктован Мастеру рассказ о Иешуа и Понтии Пилате? Из области света? А может, из такой же вечной тьмы?

Решение гностической головоломки, отмечает Круговой, традиционно находится в сочетании света и тени. Текст создал человек — художник. Роман попал в руки Воланда только после того, как черт «сам понудил мастера сжечь рукопись и тем самым похитил ее» [Там же: 67].

Ответ на статью о гностицизме «Мастера и Маргариты» не заставил себя ждать. Круговой, анализируя текст при помощи метафизических категорий, рассматривая мотивно-образную структуру булгаковского текста через понятие парадокса и отмечая его основные признаки (противоречивость, авторефлексивность, циркулярность), невольно понудил к расширенному высказыванию тех, кто считал «Мастера и Маргариту» замысловатым рассказом «о взаимоотношениях писателя и вождя», тех, кто представлял художественный текст как «послание властителю», как способ решения реальных проблем автора.

П.Д. Ильинский[54], выступив на страницах *НЖ* оппонентом Кругового, подчеркивал: Булгаков жил в надежде на публикацию романа, он хотел обойти советскую цензуру (sic!) и потому, под прикрытием дымовой завесы псевдогетеанства, виртуозно разоблачил антихристианские силы зла. Парадоксальность этой точки зрения (ведь писатель, уверенный в том, что сможет обмануть/обойти «силы зла», априори — не разоблачитель «антихристианских сил») может служить иллюстрацией радикального тезиса: «парадокс — это проблема не бытия, но наблюдателя» [Шмид: 11].

Отклик П.Д. Ильинского на статью Кругового, озаглавленный «О „Мастере и Маргарите“», опубликован в 1980 году в 138-й книжке *НЖ* [Ильинский]. Статья снабжена предупреждающей сноской, в которой сообщается: автор в работе над текстом использовал полное, «неурезанное советской цензурой, заграничное издание (1969)» романа о Мастере[55].

Основной упрек, адресованный Круговому Ильинским: замалчивание главного в разборе художественного текста.

Главным, как считает оппонент гностической рецепции, является «идеологический стержень» [Там же: 51] нашумевшего романа. Эпиграфом к собственному взгляду на «Мастера и Маргариту» Ильинский выбирает слова Булгакова о рукописи романа, ставшие основой посмертного мифа: слова, сказанные жене, Е.С. Булгаковой, незадолго до смерти — «чтобы знали» (у Ильинского — «Пусть знают» [Там же: 64]).

Он упоминает, что вычитал их в недавней публикации «Вестника РСХД», в 119-м номере журнала, на странице 230. (Автор статьи, на которую ссылается оппонент Кругового, названной «Свет или покой? Три сновидения Ивана: о „Мастере и Маргарите“ М. Булгакова» и подписанной «Е.М.», — Елена Александровна Миллиор, историк античности и исследователь текста булгаковского романа[56].)

Оппонент Кругового пишет о маскировке идеологического стержня, к которой вынужден был прибегнуть писатель, скрывающий библейские источники своей апокалипсической прозы и имевший многочисленные столкновения с советской цензурой.

По мнению публициста, Булгаков, надеясь на появление романа в советской печати, старался спрятать истинный смысл текста под фаустианской оберткой. Смысл «Мастера и Маргариты», как утверждает Ильинский, нужно искать «не в фальшивом эпиграфе из „Фауста“, а только и только в правильном ответе на главный вопрос: кто автор повести о Понтии Пилате?» [Там же: 61].

Ответ на это вопрос, по мнению Ильинского, может быть лишь один: автор повести — Воланд. Мастер — только подставное лицо, писатель, одержимый пересказом чужого вымысла. Одержимостью страдает и его подруга Маргарита, увлеченная чертом в сновидения о бесовских балах, «психически неуравновешенная женщина» [Там же: 54].

«Мастер и Маргарита», резюмирует публицист, это роман-ребус, повествующий об «одновременной жизни во внешнем и внутреннем мирах»: «В сумме эти две жизни — реальная действительность, какой ее видим мы» [Там же: 55].

Полемика Ильинского с Круговым одновременно развела и сблизила двух толкователей «Мастера и Маргариты» в очевидной точке: ребусы булгаковской прозы неизбежно приводят читателя к желанию, если не расширить проблемное поле литературы, то поговорить о неожиданном, чудесном и странном — о парадоксе, который «требует разгадки и одновременно противится ей» [Шмид: 14]. При этом в отличие

от Ильинского Круговой, владевший искусством анализа художественной реальности и не одержимый «ее пересказом», понимал, что интерпретации текста уже заложены в самом тексте — в его композиции, в структурных этажах и литературной традиции, и потому миры романа всегда несопоставимы в своей парадоксальности с одержимостью очередного, даже самого старательного, исследователя.

В 1978–1980 годах в *НЖ* выходит текст книги Р.Б. Гуля «Я унес Россию: апология эмиграции». В главе второй «Россия в Германии», вспоминая о работе в редакции «Накануне» — сменовеховского печатного органа, Гуль упоминает и Булгакова, сотрудничавшего с «Литературным приложением» газеты [Гуль 1979]. Рассуждая о сменовеховстве, он полемизирует с бывшим литературным секретарем «Накануне» Э.Л. Миндлиным, задевшим главного редактора *НЖ* за живое. В своих воспоминаниях, вышедших в 1968 году в издательстве «Советский писатель»[57], Миндлин упрекает Гуля в отсутствии идеалов — в том, что тот, с оружием дравшийся против советской власти, устроившись в «Накануне», просоветскую газету, и «наспех сменив вехи», цинично приветствовал в молодых дарованиях сопротивление «готовым идеалам»[58].

Гуль, отвечая Миндлину, напоминает о том, к чему приводит обретение литератором советских идеальных оков:

> Когда сов. власть предложила молодым писать с «идеалом» — это их, как художников, убило. <…> Мих. Булгаков дошел до Батума, то есть до такой подхалимажной пьесы о Сталине — «Батум», что сам вождь запретил ее постановку, будто бы сказав, — «так обо мнэ пусть пишут послэ смэрти» [Гуль 1980: 10].

Примечания

1 Лесли Милн, профессор Ноттингемского университета и публикатор документального наследия М.А. Булгакова, в письме к автору статьи (от 9 октября 2019 г.) отмечала, что тексты писем Булгакова, опубликованные в НЖ в 1973 г. (см. сноску № 23) были переданы ей через друзей ее друзей: «Я их получила из вторых или даже третьих/четвертых рук. Никогда не знала, кто стоял в начале этой цепи, и не старалась узнать. В те времена невозможно было публиковать такие

материалы в России, и я поняла, что они были доверены мне, чтобы я их опубликовала за рубежом».

2 *Ржевский Л.Д.* Пилатов грех. О тайнописи в романе М. Булгакова «Мастер и Маргарита» // *НЖ*. Нью-Йорк, 1968. Кн. 90. С. 60–80.

3 Белинков Аркадий Викторович (1921–1970), прозаик, литературовед. Автор книг «Юрий Тынянов» (М., 1961, 2-е изд. — 1965-й), «Сдача и гибель советского интеллигента. Юрий Олеша» (Мюнхен, 1976 г., публикация в России состоялась в 1997 году), «Черновик чувств» (М., 1996). Родился в Москве, в семье экономиста В.Л. Белинкова и педагога М.Н. Белинковой (урожд. Гамбург). Из-за слабого здоровья получил домашнее образование. Учился в Литературном институте им. М. Горького на отделении прозы, ученик В.Б. Шкловского. В 1943 г. написал роман «Черновик чувств», который читал в кругу знакомых. В конце января 1944 г. арестован по обвинению в «антисоветской агитации в военной обстановке». Осужден на 8 лет и отправлен в Карлаг. В заключении продолжил литературную работу. В частности, написал памфлет «Россия и Чорт». В мае 1951 года арестован по доносу и в конце лета того же года осужден на 25 лет по статьям 58–8 (терроризм) и 58–10 (антисоветская агитация). Осенью 1956 года амнистирован. Преподавал в Литературном институте. В 1968-м, находясь с женой в Венгрии, после откликов в советской печати на публикацию в журнале «Байкал» фрагмента его книги о Ю.К. Олеше, принял решение не возвращаться в СССР (об этом — рассказ Белинкова «Побег»). Жил в США, преподавал в Йельском и Индианском университетах. В 1970 году умер от инфаркта, похоронен на кладбище Нью-Хейвена (Коннектикут). Незадолго до смерти занимался подготовкой к изданию альманаха «Новый Колокол» (Лондон, 1972), работу над которым завершила его жена, Н.А. Белинкова.

4 Первое издание книги: *Белинков А.В.* Сдача и гибель советского интеллигента. Юрий Олеша / подгот. к печати Н.А. Белинковой. Мадрид: Ediciones Castilla, 1976. 688 с.

5 Цитируемый Белинковым фрагмент повести М.А. Булгакова «Тайному другу» опубликован в издании: Советские писатели. Автобиографии. Т. 3 / сост. Б.Я. Брайнина, А.Н. Дмитриева. М.: Художеств. лит., 1966. С. 94.

6 «Байкал» — литературно-художественный журнал. Место издания — Улан-Удэ (Бурятия). Основан в 1947 году. В советский период — один из органов печати Союза писателей РСФСР. Выходил на двух языках — русском и бурятском. С 1961 по 1974 год главным редактором Байкала был Африкан Андреевич Бальбуров (1919–1980). В 2009 году журнал вошел в ИД «Буряад унэн».

7 *Белинков А.В.* Поэт и толстяк : [глава из книги «Сдача и гибель советского интеллигента. Юрий Олеша»] // Байкал (Улан-Удэ). 1968. № 1. С. 103–109; № 2. С. 100–111.

8 См.: *Булгаков М.А.* Зойкина квартира: трагический фарс в 3 актах / предисл. А.В. Караганова; подгот. текста, коммент. В.В. Гудковой // Современная драматургия. М., 1982. № 2. С. 169–194. Текст подготовлен к печати по редакции 1935 г.

9 *Бараев В.В.* Встречи с писателями: Елена Сергеевна Булгакова // Правда Бурятии (Улан-Удэ). 1968. 20 янв. (№ 17). С. 3: 3 ил. То же, под загл.: Московские встречи // Восточно-Сибирская правда. Иркутск, 1968. 25 янв. (№ 21). С. 4. — (Гость пришел в редакцию).

10 «Союз борьбы за освобождение народов России» (СБОНР) — антикоммунистическая политическая организация, созданная российскими эмигрантами в августе 1947 года в Мюнхене. 28 мая 2000 года прекратила свое существование. До 19 мая 1948 года — «Боевой Союз молодежи народов России» (БСМНР). Первым председателем СБОНР, избранным на 1-м съезде членов Союза, стал Н.А. Троицкий, в годы Второй мировой войны служивший чиновником по особым поручениям при возглавлявшем РОА А.А. Власове. В 1950-е на посту председателя его сменил Г.И. Антонов. Деятельность организации, в частности, была направлена на агитацию среди населения СССР. С 1963 года для этой цели издавались «Письма Родине». Идейно-политические установки СБОРНа базировались на принятии и историческом оправдании А.А. Власова и «власовского движения». Как отмечает В.В. Довнар, «СБОНР характеризовал себя как революционную, антикоммунистическую организацию, объединявшую всех антикоммунистов России независимо от их социальной, национальной и религиозной принадлежности. Определяя свою идентичность, СБОНР отмежевался от российского „белого движения“, которое осудил за контрреволюционность, и объявил, что возводит свою традицию к Кронштадтскому восстанию 1921 года под лозунгом „Советы без большевиков“. Таким образом, идеологически СБОНР придерживался леводемократического направления. Его программа ориентировалась на идеалы Февральской революции 1917 года, республиканство, отрицание шовинизма». (См.: *Довнар В.В.* Идеи и деятельность «Союза борьбы за освобождение народов России» // Современные исследования социальных проблем: электронный научный журнал. 2013. № 10 (30). Цит. по: КиберЛенинка: [электронный ресурс]: https://cyberleninka.ru/article/n/idei-i-deyatelnost-soyuza-borby-za-osvobozhdenie-narodov-rossii (дата обращения: 9.09.2021).

11 Дело Солженицына. Лондон (Онтарио): Изд. «Союза борьбы за освобождение народов России», 1970. 194, [2] с. — Библиогр.: с. 182–193. То же, под загл.: Дело Солженицына. I. 2-е изд. Лондон (Онтарио) : Изд. «Союза борьбы за освобождение народов России», [б. г.]. 174, [2] с. То же, под загл.: Дело Солженицына. I. 2-е изд. Paris: Editions de la Seine, [б. г.]. 174, [2] с. — (На с. 4: А.И. Солженицыну, лауреату Нобелевской премии, 1970).

12 Письмо А. Солженицына четвертому съезду писателей // Новое русское слово. Нью-Йорк, 1967. 6 июня (№ 19, 811). С. 1–2. Перевод на русский язык осуществлен редакцией «Нового русского слова»

с английского варианта текста письма, опубликованного в газете The New York Times (5 июня (№ 16). То же, испр.: Письмо А.И. Солженицына Четвертому Всесоюзному съезду советских писателей: (вместо выступления): 16 мая 1967 г. // Новое русское слово. Нью-Йорк, 1967. 18 июня (№ 19, 823). С. 8. В примечаниях от редакции оговаривается, что публикуемый текст — точная копия письма А.И. Солженицына. То же: Вестник русского студенческого христианского движения. Париж; Нью-Йорк, 1967. № 84 (II). С. 5–9.

13 См. также: Новые документы об А.И. Солженицыне // Вестник русского студенческого христианского движения. Париж; Нью-Йорк, 1967. № 86 (IV). С. 53–59. — Из содерж.: Письмо П.Г. Антокольского секретарю ЦК КПСС тов. П.Н. Демичеву. С. 55–56.

14 Письмо Михаила Булгакова Правительству СССР: [от 28 марта 1930 г.] / предисл. и коммент. Н.А. Струве // Вестник русского студенческого христианского движения. Париж; Нью-Йорк, 1967. № 85 (III). С. 60–61. То же: Грани. Франкфурт-на/М., 1967. № 66. С. 155–161.

15 *Булгаков М.А.* Рашель: [либретто] / публ. [Э.]К. Райт[а] // НЖ. Нью-Йорк, 1972. Кн. 108. С. 74–80. От редакции, в сноске: «Это неопубликованное либретто „Рашели“ любезно предоставлено нам профессором А.К. Райт (Э.К. Райтом. — *Прим. М.М.*)».

16 Первая публикация либретто «Рашель» см.: *Булгаков М.А.* Рашель: либретто оперы по Мопассану / публ., подгот. текста и коммент. Б.В. Соколова // Музыкальная жизнь. М., 1988. № 10 (май). С. 27–29: 1 ил., портр.; № 11 (июнь). С. 26–28. Источник публикации — машинописный экземпляр, хранящийся в РГАЛИ в фонде И.О. Дунаевского (Ф. 2062. Оп. 1. Ед. хр. 442. 45 лл.).

17 В личном фонде Р.М. Глиэра в РГАЛИ отложились материалы, связанные с историей переделки текста «Рашели», написанного М.А. Булгаковым. См.: РГАЛИ. Ф. 2085. Оп. 1. Ед. хр.: 28, 29, 30, 31.

18 Опера Р.М. Глиэра «Рашель» впервые была исполнена в 1947 г. артистами оперно-драматического театра имени К.С. Станиславского. Дирижер С.Г. Делициев. Об этом см.: Рашель: примечания // Булгаков М.А. Театральное наследие. Т. 3: Драматические инсценировки и оперные либретто. Изд. 2-е, испр. и доп. СПб.: Алетейя, 2014. С. 677.

19 *Wright A. C.* Mikhail Bulgakov: Life and interpretations. Toronto etc.: Univ. of Toronto press, Cop. 1978. — VIII. 324 p.

20 *Булгаков М.А.* Письмо Правительству СССР от 28 марта 1930 г. // Булгаков М.А. Письма. Жизнеописание в документах. М.: Современник, 1989. С. 178.

21 Там же.

22 Лесли Милн, славист, профессор кафедры современных языков и культур Ноттингемского университета — The University of Nottingham (Великобритания). Почетный профессор Школы

культур, языков и регионоведения того же университета. Публикатор текстов и эпистолярного наследия М.А. Булгакова. Автор книг и статей, посвященных литературе советского времени, среди которых: M.A. Bulgakov and “Dead Souls”: The Problems of Adaptation // The Slavonic and East European Review. Vol. 52. No. 128 (Jul., 1974). P. 420–440; The Master and Margarita: a comedy of victory. Birmingham: Department of Russian Language and Literature, University of Birmingham, 1977. 66 p.; Mikhail Bulgakov: A Critical Biography. Cambridge; New York: Cambridge University Press, 1990. xiv, 324 p.

23 *Булгаков М.А.* К биографии М.А. Булгакова: письма И.В. Сталину, А.М. Горькому, В.В. Вересаеву, П.С. Попову и другим / публ. и коммент. Л. Милн // НЖ. Нью-Йорк, 1973. Кн. 111. С. 151–174. — (Воспоминания и документы).

24 *Булгаков М.А.* Белая гвардия: пьеса в 4 д.: вторая ред. пьесы «Дни Турбиных»: с прил.: «Белая гвардия»: пьеса в 5 д. Июнь — сент., 1925 г.»: первая ред. пьесы «Дни Турбиных» («в сокр. форме») / подгот. текста, предисл. и примеч. Л. Милн. München: Verlag Otto Sagner in Kommission, 1983. 152 с. — (Arbeiten und Texte zur Slavistik; 27).

25 Каких-либо публикаций о М.А. Булгакове, написанных зарубежным исследователем Дж. Манро, пока обнаружить не удалось.

26 *Булгаков М.А.* К биографии М.А. Булгакова… С. 153.

27 *Булгаков М.А.* Письма. Жизнеописание в документах… С. 146–149.

28 *Булгаков М.А.* К биографии М. А. Булгакова… С. 153.

29 *Булгаков М.А.* Письма. Жизнеописание в документах… С. 289.

30 См.: Михаил и Елена Булгаковы. Дневник Мастера и Маргариты. М.: Вагриус, 2004. С. 325: запись в дневнике Е.С. Булгаковой от 5 февраля 1938 г.

31 *Булгаков М.А.* Письма [А. С. Енукидзе (3 сентября 1929 г.), А.М. Горькому (28 сентября 1929 г.), Правительству СССР (28 марта 1930 г.), И.В. Сталину (30 мая 1931 г., 10 июня 1934 г. и 4 февраля 1938 г.)] / публ. и послесл. В.И. Лосева // Октябрь. М., 1987. № 6. С. 175–191.

32 Нарциссов Борис Анатольевич (1906–1982), инженер-химик, поэт, литературный критик, переводчик. В 1931 году окончил химическое отделение Тартуского университета. Член Юрьевского цеха поэтов. В 1940–1943 годах в Красной армии. Попал в плен, вернулся в Эстонию. На оккупированных немцами территориях работал в сланцевой промышленности. В 1944 году бежал в Германию. В 1949-м — в лагере для перемещенных лиц под Мюнхеном. С 1951-го по 1953-й жил в Австралии, затем переехал в США. В 1959–1971 годы работал в Библиотеке Конгресса США. С 1972 года, выйдя на пенсию, жил в Берке (Вирджиния). Похоронен на кладбище Джорданвильского монастыря. Публиковался в *НЖ*, «Гранях», «Возрождении»,

«Новом русском слове». Автор поэтических сборников: «Стихи» (1958), «Голоса» (1961), «Шахматы» (1974) и др.

33 Об отражении концепции П.А. Флоренского в творчестве М.А. Булгакова, см.: *Чудакова М.О.* Условие существования // В мире книг. М., 1974. № 12. С. 80; *Абрагам П.Р.* Флоренский и Булгаков // Философские науки. М., 1990. № 7. С. 95–100.

34 Киселев Алексей Александрович, публицист, специалист по русской литературе, генерал армии США, награжден медалью «Серебряная Звезда». Сын протопресвитера Александра Киселева, организатора Дома «Милосердный Самарянин» в Мюнхене. В 1949 г. семья Киселевых переехала в США. Алексей Киселев окончил Колумбийский университет, его докторская диссертация посвящена творчеству А.П. Платонова. В 1991 году вернулся в Россию.

35 К исключению Л.К. Чуковской из ССП // НЖ. Нью-Йорк, 1974. Кн. 114. С. 227–233. — Из содерж.: *Чуковская Л.К.* Мое слово. С. 229–231.

36 Об этом, в частности, см.: *Чуковская Л.К.* «„Софья Петровна“ — лучшая моя книга»: из дневника: попытки напечатать повесть / публ. и предисл. Е. Чуковской // Новый мир. М., 2014. № 6. Цит. по: Журнальный зал (ЖЗ): Новый мир: [электронный ресурс]: https://magazines.gorky.media/novyi_mi/2014/6/8221-sofya-petrovna-8221-8212-luchshaya-moya-kniga.html (дата обращения: 21. 09. 2021).

37 *Чуковская Л.К.* Опустелый дом: повесть. Париж: Пять континентов, 1965. 138 с.

38 *Чуковская Л.К.* Софья Петровна // НЖ. Нью-Йорк, 1966. Кн. 83 и 84.

39 *Чуковская Л.К.* «„Софья Петровна“ — лучшая моя книга»...

40 См.: *Булгаков М.А.* Батум / вступ. ст. М.О. Чудаковой // Соврем. драматургия. М., 1988. № 5. С. 220–243.

41 В архиве Булгакова в ОР РГБ отложилась черновая рукопись пьесы под названием «Пастырь», начатая 10 сентября 1938 года и законченная в январе 1939-го (ОР РГБ. Ф. 562. Оп. 1. К. 14. Ед. хр. 7, 8). В июле 1939 года Булгаков завершил работу над текстом рукописи. Пьеса с поправками, сокращениями и дополнениями была перепечатана под диктовку автора набело. Этот экземпляр машинописи может рассматриваться как основной авторский экземпляр пьесы «Батум» (ОР РГБ. Ф. 562. Оп. 1. К. 14. Ед. хр. 9), аутентичный официальным экземплярам, переданным в дирекцию МХАТа и Главрепертком.

42 *Булгаков М.А.* Батум: пьеса в 4 д. // Неизданный Булгаков: тексты и материалы / под ред. Э. Проффер. Michigan (Анн Арбор): Ардис, 1977. С. 137–210.

43 *Булгаков М.А.* Жизнь господина де Мольера = Moliere: [роман]. Letchworth — Herts: Prideaux press, 1976. — (Russian Titles for the

Specialist; № 79). *Булгаков М.А.* Театральный роман = A Theatrical novel: [Repr.]. Letchworth — Herts — England: Prideaux press, 1976. 139, [1] с.: ил. — (Russian Titles for the Specialist; № 37).

44 *Булгаков М.А.* Михаил Булгаков: избранная проза / вступ. ст. В.Я. Лакшина, подгот. текста М.Н. Сотскова; худож. Б.А. Маркевич. М.: Художеств. лит., 1966. 644 с.

45 *Булгаков М.А.* Дьяволиада: рассказы. Репринт. воспроизв. изд.: *Булгаков М.А.* Дьяволиада: рассказы. М.: Недра, 1925. Ann Arbor: Ardis, [1977]. 165 с.

46 *Булгаков М.А.* Ранняя неизданная проза: [сб. текстов, опубл. в газ. «Накануне»] / сост. и предисл. Ф. Левина. München: Verlag Otto Sagner in Kommission, 1976. 216 с.: ил. — (Arbeiten und Texte zur Slavistik; 12. Herausgegeben von Wolfgang Kasack).

47 Левин Фолкер, специалист по русской литературе советского времени, в 1970–1980-х гг. — преподаватель Славянского института Кельнского университета. Исследователь творчества М.А. Булгакова, составитель сборников его прозы: см. сноски № 46 и 48, а также: *Булгаков М.А.* Забытое: ранняя проза: [сб. фельетонов и рассказов] / сост. и авт. предисл. Ф. Левин. München: Verlag Otto Sagner in Kommission, 1983. — (Arbeiten und Texte zur Slavistik; 29. Herausgegeben von Wolfgang Kasack).

48 *Булгаков М.А.* Ранняя несобранная проза: [сб. фельетонов и рассказов] / сост. Ф. Левин и Л.В. Светин [В.Я. Лакшин]; авт. предисл. Ф. Левин. München: Verlad Otto Sagner in Kommission, 1978. 250 с.: ил., портр. — (Arbeiten und Texte zur Slavistik; 20. Herausgegeben von Wolfgang Kasack).

49 Каростин Михаил Степанович (1895–1991), актер, режиссер, сценарист. Учился в Саратовской консерватории (1917–1918), во Второй студии МХАТ (1922–1923). Начинал как театральный актер: до 1925 года служил в театрах Саратова, Орла, Москвы. В 1925–1926 годах — актер и режиссер кинофабрики «Пролеткино». В 1934 году работал на киностудии «Украинфильм» над кинокартиной «Ревизор» (проект не завершен). С 1947 года — режиссер киностудии «Центрнаучфильм».

50 Первое изд. см.: «Необычайное происшествие», или «Ревизор»: (по Гоголю): сценарий Булгакова и Каростина; ред. К.Ю. Юков. М.: Цедрам, 1935. — (Материалы сценарно-производственной конференции). На тит. л.: «На правах рукописи. С.С.П. и ГУКФ. Только для участников сценарно-производственной конференции».

51 *Булгаков М.А.* Торговый ренессанс: (Москва в начале 1922 года) / М. Булл.; публ. [и вступ. ст.] A.C. Wright // НЖ. Нью-Йорк, 1979. Кн. 137. С. 13–19. Первая публ. в СССР — см.: *Булгаков М.А.* Торговый ренессанс: (Москва в начале 1922 года) / предисл. Б.С. Мягкова // Социологические исследования. М., 1988. № 1. С. 137–138.

52 Одна или две русских литературы? Международный симпозиум, созванный факультетом словесности Женевского университета и Швейцарской академией славистики. Женева, 13–14–15 апреля, 1978. Lausanne: Editions L'Age d' Homme, 1981. 254, [2] с. — Из содерж.: *Шаховская З.А.* Литературные поколения. С. 52–62; *Флейшман Л.С.* Несколько замечаний к проблеме литературы русской эмиграции. С. 63–76; *Окутюрье М.* «Смена вех» и русская литература 20-х годов. С. 103–111; *Дравич А.* «Мастер и Маргарита» как оружие самозащиты. С. 112–122; *Казак В.* Формы иносказания в современной русской литературе. С. 123–135; Прения. С. 156–166; *Фейн Г.Н.* О сатире / Герман Андреев. С. 189–197; *Геллер М.Я.* Клоун и комиссар. С. 217–225; Прения. С. 226–240.

53 Круговой Георгий Григорьевич (1924–2012), профессор литературы Суортморского колледжа в Пенсильвании, США (Swarthmore College). Автор работ в области русской культуры, литературы и философии, среди которых: «Пути русской мессианской идеи» (1963), «Миф и наука в марксизме» (1966). Печатался в мюнхенском альманахе «Мосты», в НЖ, один из постоянных авторов «Записок Русской академической группы в США». Среди научных интересов Г.Г. Кругового — творчество М.А. Булгакова, которому посвящены статьи: *Круговой Г.Г.* От перчаток Марселя к перчаткам Воланда. Оперные сюжетные мотивы в романах М. Булгакова // Записки Русской академической группы в США: Русская эмиграция не в изгнании, а в послании. Ч. 2. 1995. Т. 27. С. 267–294; Nubers in "The Master and Margarita". Bulgakov and Augustine: Further observations // Там же. С. 295–298; О бунте и измене на корабле Саардамского Плотника: (о романе Михаила Булгакова «Белая гвардия») // Записки Русской академической группы в США: Посвящается памяти Михаила Булгакова, 1891–1940. 1991. Т. 24. С. 21–42; Epiphany of Evil in the Apocalyptic City (Mikhail Bulgakov's "The Master and Margarita") // Записки Русской академической группы в США: на исторические темы: Пушкарев С.Г., 1888–1984, in memoriam. 1986. Т. 19. С. 409–424; The Jesus of the Church and the Yeshua of Mikhail Bulgakov // Записки Русской академической группы в США: А.П. Чехов, 1860–1904: к 125-летию со дня рождения. 1985. Т. 18. С. 201–221. Автор книги: Krugovoy, G. The Gnostic Novel of Mikhail Bulgakov: Sources and Exegesis. Lanham, MD: University Press of America, 1991. 324 p.

Свою военную биографию, связанную со службой во время Второй мировой войны в войсках связи германских ВВС и в казачьем подразделении генерал-лейтенанта А.Г. Шкуро, созданном при Главном штабе войск СС, а также пребывание в лагере Ди-Пи в Лиенце (Австрия) описал в очерке «Дороги и встречи», вошедшем в сборник «Вторая Мировая без ретуши». Невинномысск: [б. и.], 2003. С. 153–167.

54 Ильинский Павел Дмитриевич (?–1982, Нью-Йорк; наст. фам. предположительно — Пономарев), публицист, автор воспоминаний «Три года под немецкой оккупацией в Белоруссии (жизнь Полоц-

кого округа 1941–1944 годов)». С октября 1945 года и до эмиграции в США — директор русской гимназии при Доме «Милосердный Самарянин» в Мюнхене. Один из участников Гарвардского проекта (респондент № 488). По сведениям, почерпнутым мюнхенским исследователем И. Петровым из гарвардских интервью с Ильинским, публицист до 1925 года изучал историю искусств в Московском университете. Затем Пономарев-Ильинский становится консультантом по стрелковому оружию, инструктором ЦДКА по стрельбе и (под фамилией Пономарев) автором книг на оружейную тематику: «Прикладная баллистика для стрелка» (1935), «Револьвер и пистолет. Оружие, техника стрельбы, методика обучения» (1938). В декабре 1941 года оказывается в оккупированном немцами Полоцке. В 1942–1944 годах — сотрудник Полоцкого самоуправления; с 1944-го и до 1955 года — член Народно-трудового союза российских солидаристов (НТС). В 1944 году через Ригу эвакуировался на Запад. После 1945-го — в американской оккупационной зоне Германии, до эмиграции в США жил в Мюнхене. См.: *Абаринов В., Петров И.* Пастыри и оккупанты. Ч. 2 // Радио Свобода: [электронный ресурс]: https://www.svoboda.org/a/24444735.html (дата обращения: 20.09.2021).

55 См.: *Булгаков М.А.* Мастер и Маргарита: роман. Frankfurt/Main: Посев, 1969. 500 с. Фрагменты текста романа, изъятые советской цензурой при первой публикации (журнал «Москва». 1966. № 11; 1967. № 1), выделены курсивом, цензорские «связки» даны в квадратных скобках.

56 *Миллиор Е.А.* Свет или покой? Три сновидения Ивана: о «Мастере и Маргарите» М. Булгакова / Е.М. [Е.А. Миллиор] // Вестн. рус. христиан. движения. Париж; Нью-Йорк; М., 1976. № 119 (III–IV). С. 217–230.

57 *Миндлин Э.Л.* Необыкновенные собеседники: книга воспоминаний. М.: Совет. писатель, 1968. 495 с.; 2-е изд., испр. и доп.: М.: Сов. писатель, 1979. 559 с. В книгу Э.Л. Миндлина включена глава, посвященная М.А. Булгакову. См. в издании 1968 г.: Михаил Булгаков. С. 144–155.

58 Там же. С. 127.

Литература

Бараев В.В. Последние залпы по шестидесятникам // Байкал. Улан-Удэ, 2018. № 1. С. 112–115.

Бараев В.В. Последние залпы по шестидесятникам // Proza.ru: [электронный ресурс; дата публикации текста — 2013 г.]: https://www.proza.ru/2013/11/15/1272 (дата обращения: 13.09.2021).

Белинков А.В. Что делал Юрий Олеша в газете «Гудок» // НЖ. Нью-Йорк, 1970. Кн. 100. С. 136–152.

Будицкая Т.Г. Михаил Булгаков глазами Запада: (по материалам кандидатской диссертации на тему: «Творчество Михаила Булгакова в англоязычной критике 1960–1990-х гг.»). М.: Компания «Спутник+», 2001. 215 с.

Гуль Р.Б. Писатель и цензура в СССР // НЖ. Нью-Йорк, 1972. Кн. 109. С. 240–257.

Гуль Р.Б. Цензура и писатель в СССР // Соврем. записки. Париж, 1938. Кн. 66. С. 438–449.

Гуль Р.Б. Я унес Россию: апология эмиграции: гл. 2. Россия в Германии // НЖ. Нью-Йорк, 1979. Кн. 137. С. 69–106; 1980. Кн. 138. С. 7–41.

Дело Солженицына. Лондон (Онтарио): Изд. «Союза борьбы за освобождение народов России», 1970. 194, [2] с.

Завалишин В.К. «Дело Солженицына». Изд. СБОНР Лондон, Онтарио, Канада. 1970 // НЖ. Нью-Йорк, 1971. Кн. 102. С. 297–298. — (Библиография).

Зернов Н.М. Основоположник и завершитель соцреализма: Горький и Шолохов // НЖ. Нью-Йорк, 1975. Кн. 121. С. 82–90.

Ильинский П.Д. О «Мастере и Маргарите» // НЖ. Нью-Йорк, 1980. Кн. 138. С. 51–65.

Канн Е. «Рашель»: новая опера Р.М. Глиэра // Огонек. М., 1943. № 5 (7 февр.). С.14.

Киселев А.А. А.П. Платонов. Чевенгур. Предисловие М. Геллера. Изд. ИМКА Пресс. Париж. 1972 // НЖ. Нью-Йорк, 1973. Кн. 111. С. 284.

Круговой Г.Г. Гностический роман М. Булгакова // НЖ. Нью-Йорк, 1979. Кн. 134. С. 47–81.

Мишуровская М.В. Михаил Булгаков в «Новом журнале». 1942–1969 // Русские евреи в Америке / ред.-сост. Э.А. Зальцберг. Торонто; СПб., 2019. Кн. 19. С. 49–80.

Нарциссов Б.А. В.Я. Брюсов. Огненный Ангел. Перепечатка с исправленного 2-го изд. 1909 года, Москва. Изд-во Вильгельма Финка, Мюнхен. 1971 // НЖ. Нью-Йорк, 1973. Кн. 111. С. 273–275. —(Библиография).

«Необычайное происшествие», или «Ревизор» (по Гоголю): киносценарий М.А. Булгакова и [М.С.] К[а]ростина, 1935 г. / предисл. и публ. [Э.]К. Райт[а] // НЖ. Нью-Йорк, 1977. Кн. 127. С. 5–45.

Ржевский Л.Д. Тайнописное в русской послеоктябрьской литературе // НЖ. Нью-Йорк, 1970. Кн. 98. С. 112–129.

Терапиано Ю.К. «Новый журнал», кн. 127: (часть литературная) // Русская мысль. Париж, 1977. 22 сент. (№ 3170). С. 10–11.

Флоренский П.А. Мнимости в геометрии. Расширение области двухмерных образов геометрии: (опыт нового истолкования мнимостей) / обл. работы проф. В.А. Фаворского; марка худож. Н.Н. Вышеславцева. М.: Поморье, 1922. 69, [1] с.: ил., табл.

Чудакова М. О. Первая и последняя попытка: (пьеса М. Булгакова о Сталине) // Соврем. драматургия. М., 1988. № 5. С. 204–243.

Чуковская Л.К. Мое слово: к исключению Л.К. Чуковской из ССП // НЖ. Нью-Йорк, 1974. Кн. 114. С. 229–231.

Шмид В. Заметки о парадоксе // Парадоксы русской литературы: сб. статей / под ред. В. Марковича, В. Шмида. СПб.: ИНАПРЕСС, 2001. С. 9–16.

Б.М. Поюровский о Е.С. Булгаковой. Неопубликованные устные воспоминания

(публикация, предисловие, подготовка текста и комментарии И.А. Назарова)

Публикация текста воспоминаний Бориса Михайловича Поюровского (1933–2016), театрального критика и историка театра, о третьей жене М.А. Булгакова Елене Сергеевне Булгаковой. Воспоминания Б.М. Поюровского касаются нескольких историй периода с 1956 года до конца 1960-х, в разной степени связанных с Е.С. Булгаковой и ее современниками — В.Я. Виленкиным, Е.А. Фурцевой и др. Текст устных воспоминаний взят из состоявшейся в 2015 году беседы сотрудника Музея М.А. Булгакова А.Ю. Годованца с Б.М. Поюровским; приводится по аудиозаписи с незначительными исправлениями.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: Б.М. Поюровский, Е.С. Булгакова, Ф. Феллини, Л.В. Варпаховский, К.Л. Рудницкий, М.А. Булгаков, «Мастер и Маргарита», «Дни Турбиных».

B.M. Poyurovsky about E.S. Bulgakova. Unpublished memoirs

Publication, preface, text preparation and comments by I.A. Nazarov

The memoirs of B.M. Poyurovsky concern several stories of the period of the 1950s and 1960s, to varying degrees associated with E.S. Bulgakova and her contemporaries, among which S.T. Richter, N.L. Dorliak, V.Ya. Vilenkin, E.A. Furtseva and others are mentioned, the publication of the text of the memoirs of Boris Mikhailovich Poyurovsky (1933-2016), a theater critic and historian theater, about the third wife of M.A. Bulgakov Elena Sergeevna Bulgakova. The memoirs of B.M. Poyurovsky relate to several stories of the period from 1956 to the end of the 1960s, to varying degrees associated with E.S. Bulgakova and her

contemporaries, among whom V.Ya. Vilenkin, E.A. Furtseva and others are mentioned. The text of the oral memoirs is taken from the 2015 interview of an employee of the Museum M.A. Bulgakov A.Y. Godovants with B.M. Poyurovsky; it is given on the audio recording in an edited version.

KEY WORDS: B.M. Poyurovsky, E.S. Bulgakov, F. Fellini, L.V. Varpakhovsky, K. Rudnitsky, M.A. Bulgakov, *Master and Margarita*, *Days of the Turbins*.

Борис Михайлович Поюровский — известный театральный критик и педагог Школы-студии МХАТ, автор многочисленных очерков, статей и монографий, посвященных проблемам отечественного и зарубежного театра, эстрады и телевидения.

В 2015 году Б.М. Поюровский беседовал с сотрудником Музея М.А. Булгакова А.Ю. Годованцем. В рамках диалога он рассказал о своем знакомстве с Еленой Сергеевной Булгаковой. Поюровский передал в фонды музея лорнет, принадлежавший третьей жене М.А. Булгакова[1].

Как следует из публикуемых ниже устных воспоминаний, Поюровский познакомился с Е.С. Булгаковой в 1957 году. Ранее, в 1956-м, он присутствовал на закрытом показе спектакля Л.В. Варпаховского «Дни Турбиных»[2] в Киевском государственном русском драматическом театре им. Леси Украинки, а затем осенью 1956 года — на заседании у министра культуры УССР Р.В. Бабийчука[3], посвященном булгаковской пьесе и ее постановке. Итогом совещания стало запрещение спектакля Варпаховского[4]. Вернувшись в Москву, Поюровский рассказал об инциденте театральному критику К.Л. Рудницкому[5], а последний, в свою очередь, настоял на том, чтобы его собеседник лично встретился с Е.С. Булгаковой. Таким образом, запрещение спектакля по булгаковской пьесе послужило отправной точкой в многолетней дружбе между Поюровским и Е.С. Булгаковой.

Воспоминания Поюровского касаются нескольких историй периода 1956–1960-х годов, связанных с Е.С. Булгаковой. В них упоминаются В.Я. Виленкин, Е.А. Фурцева и др. Поюровский уделяет внимание описанию интерьера квартиры Е.С. Булгаковой в доме на Суворовском бульваре, условиям и характеру ее жизни, ее гостям и близким ей людям.

В воспоминаниях отражены важные маркеры советской культуры повседневной жизни: часть рассказа Поюровско-

го охватывает период конца 1950-х — начала 1960-х годов, когда большинство произведений Булгакова еще не было опубликовано и познакомиться с ними мог только близкий круг Е.С. Булгаковой. Поюровский делится впечатлениями от прочитанных текстов Булгакова и, что является украшением воспоминаний, касается деликатной истории («...то, что я вам скажу, меня не украсит...») о том, как роман «Мастер и Маргарита» вначале не произвел на него глубокого впечатления по причине незнания им текстов Библии и Евангелия (что затем было «исправлено» Е.С. Булгаковой).

Поюровский очень аккуратно высказывался о характере его общения с Е.С. Булгаковой: «...Дружба — я не смею так сказать... очень добрые, очень сердечные отношения». Тем не менее в его воспоминаниях образ Е.С. Булгаковой таков, каким видят его обычно близкие друзья, — не лишенный привязки к быту, передающий ее привычки, предпочтения и т. п.

Ярким эпизодом воспоминаний является рассказ о встрече Е.С. Булгаковой с итальянским режиссером Федерико Феллини и актрисой Джульеттой Мазиной, о передаче знаменитому режиссеру прав на экранизацию романа «Мастер и Маргарита»[6]. Исходя из приводимых Поюровским сведений, трудно установить точную дату этой встречи, однако сложно заподозрить рассказчика в излишней фантазии — история о диалоге между Е.С. Булгаковой и Ф. Феллини требует дополнительного научного исследования.

Воспоминания Поюровского приводятся по аудиозаписи — с незначительными исправлениями: изменен порядок фрагментов, опущены повторы и прочие стилистические погрешности, а также отдельные фрагменты, не связанные с Е. С. Булгаковой. Замены слов сопровождаются соответствующими примечаниями; вставки в текст, там, где необходимо уточнение сказанного Поюровским, приведены в квадратных скобках.

Устные воспоминания Б.М. Поюровского о Е.С. Булгаковой

1957 год[7]. [Я] был в Киеве как критик уже. Это было после института. Там проходило республиканское совещание о работе молодых актеров и режиссеров на сцене русских и украинских драматических театров. Этому предшествовала поездка по разным городам, но итог подводился в Киеве — это

конференция была. Ко мне подошла группа актеров из театра имени Леси Украинки[8] и сказала мне: «Вы не могли бы прийти завтра к нам посмотреть спектакль „Дни Турбиных“?». Я говорю: «А у вас?» — «Да, в том-то и дело, что мы уже полтора года бьемся. Нам не разрешают, не выпускают этот спектакль...» — «Почему? В Москве идет в театре Станиславского»[9]. — «Ну, вот в Москве идет, а здесь не разрешают, и всё». — «Хорошо. А это что, для публики?» — «Да нет... Мы сами не знаем, для кого...»— «А как я могу прийти? Я же не работник вашего театра, иногородний человек, в какой-то степени полуофициальное лицо, театральный критик. Как же я могу прийти?» — «А вы не можете кого-нибудь попросить? Вы же директора знаете?» — «Конечно, директора я знаю».

Позвонил директору[10]. Он мне говорит: «Борис Михайлович, конечно, я был бы рад, чтобы вы пришли, но дело в том, что завтра будет закрытый просмотр. Будет всего 14 человек в зале. И руководит этим всем лично министр культуры. Поэтому мы должны обратиться к нему. Если он вам разрешит, то вы сможете прийти». — «Но это какая-то дикость. Это же залитованная пьеса. Пьеса известная. Она шла в Художественном театре. Даже Сталин смотрел несколько раз». — «Вот тем не менее такая ситуация». Министру я звонить не стал. Я стал звонить первому заместителю министра[11], с которым учился в институте — моему сокурснику. Он говорит: «Ты один придешь? Не приводи за собой никакой хвост». Я говорю: «А к кому мне обратиться?» — «Ни к кому тебе обращаться не нужно. Вход со служебного подъезда. Там я лично буду стоять. И только я буду пускать». Я говорю: «Хорошенькое дело. Хорошее занятие для первого заместителя министра культуры». «Но это не твое дело, — сказал он мне, — ты приходи, вот, я тебе сказал всё».

Он рад был, что я пришел один. У нас были с ним очень добрые отношения. Я нашел себе место — пустой же зал, никого нет. Вижу, что за публика собралась —украинские «письменники» [писатели], деятели... Спектакль произвел на меня совершенно потрясающее впечатление. Я до этого Варпаховского не знал. Я о нем только слышал и видел его один спектакль, но знаком с ним не был. В партере кроме него сидела только его жена, а мы все сидели в бельэтаже — комиссия, я, директор. Актеров, таких как Романов, Лавров (был занят в спектакле), Романов [повторяет], Опалова[12], — ведущих актеров этого театра — не пустили. Представляете, что это была за обстановка? Они сидели на лавочке возле театра, но их не впустили. Это

рассказать — никто не поверит. Спектакль кончился... Конечно, какие могут быть аплодисменты в пустом зале? И министр (по-моему, Бабийчук) говорит, что завтра в 11 часов у него в кабинете будет «обговорення» [обсуждение].

Я подхожу к Куропатенко — к своему соученику — и говорю: «А я могу прийти?» Он говорит: «А зачем?» Я говорю: «Хочу послушать, что они скажут. Может быть, я тоже приму участие...» — «А кто тебя приглашает?» — «Меня никто не приглашает. Я посмотрел спектакль. У меня есть впечатления». — «Я тебе не советую». — «Почему?» — «Я знаю ситуацию: спектакль все равно не разрешат. Ты же не Хрущев, что можешь приказать...» Я говорю: «А тебе нравится спектакль?» — «Я сам не знаю».

Когда я услышал, что они говорили [на обсуждении], вы себе представить не можете. Они говорили, что Булгаков ненавидел украинский народ, что он вешал украинцев на столбах, что Петлюра — это национальный герой украинский. Это уму непостижимо. Это было при советской власти, вы представляете? Это же был 1957 год. Я слушал, слушал... Их было четырнадцать человек, — выступили человек пять или шесть[13]. И тогда Бабийчук говорит: «Какой смысл нам дальше продолжать этот разговор? Если есть какое-нибудь другое мнение, то да, пусть тот, кто думает иначе, скажет. А если нет, то ясно, что спектакль этот мы разрешить не можем. Действительно, он оскорбителен для украинской нации, для украинской стороны».

Тогда я говорю: «Простите, пожалуйста. Вы не разрешите мне сказать два слова?» «А вы кто такой?» — меня спрашивают. Я представился. Он говорит: «Пожалуйста. Говорите». Я сказал: «Понимаю, что плетью обуха не перешибешь, и раз у вас уже принято решение... и вы все так единодушны, никто не возражает... Но я хочу вам сказать, что если ведется стенограмма, то когда-нибудь вам будет очень стыдно за то, что вы сегодня сделали, потому что это выдающийся спектакль, это выдающиеся актерские работы, это выдающаяся пьеса. И это позор, что в наше время, уже когда нет Сталина, когда нет цензуры, вы запрещаете такой спектакль». Он говорит: «Молодой человек, вы решили нас учить? Поезжайте в Москву — там учите». Я встал и ушел. А что я буду с ними говорить? Он фактически меня выгнал.

Я приехал в Москву и рассказал об этом Юлию Германовичу Шубу[14]. Был такой у меня друг, замечательный человек. В его комнате в этот момент присутствовал мне тогда еще

незнакомый хороший очень критик Константин Рудницкий. Услыхав от меня этот рассказ, он тут же, не спрашивая моего согласия, набрал телефон Елены Сергеевны и говорит: «Елена Сергеевна, приехал молодой человек, — вы его не знаете, — он видел спектакль „Дни Турбиных“. Он рассказывает — восторги... Хотите, я вас с ним соединю?» А она говорит: «Я бы хотела, чтобы не по телефону, а чтобы он лично». Он говорит: «Я сейчас ему скажу... А когда можно?» Она говорит: «После пяти». Я тогда впервые услышал это «после пяти».

Я привел себя в порядок. Купил какой-то цветочек, — неудобно же идти к женщине так просто, — поехал к Елене Сергеевне и все ей рассказал очень подробно, как бы реконструировал спектакль: все детали, как оформлено... Там был чудный художник Елена Ахвледиани[15] — она это делала... Потрясающая сцена в гимназии, когда Лавров (только не Кирилл, а его отец, Юрий Сергеевич, замечательный актер — играл старшего Турбина, Алексея, падал стоя со ступеньки на ступеньку высокой лестницы... и не упал, а как бы в самом конце, на последней ступеньке, свалился. Он как бы спрыгивал со ступеней. Это было сделано грандиозно.

Я ей это все рассказал. И вот это стало залогом наших дальнейших многолетних добрых, очень сердечных отношений. Много раз бывал я у нее дома, иногда ночью. Особенно в новогоднюю ночь мог: я встречал всегда новый год у Мироновой и Менакера[16], а оттуда ехал к ней, привозил ей горшок живой белой сирени цветущей, который заказывал специально. Представьте себе 31-го числа пахнущая белая сирень живая. Но это не значит, что у нас были какие-то отношения — только дружеские абсолютно. Думаю, я ей во внуки годился. Мне кто-то из булгаковедов сказал, что в ее дневниках, которые хранятся в рукописном отделе Ленинской библиотеки, написано: «Вчера ночью в два часа ко мне приходил Боря, и мы с ним до шести часов утра провели фантастическую ночь». Совсем не в том смысле, что можно подумать. Просто я о чем-нибудь болтал, или она о чем-нибудь мне рассказывала.

Это действительно было по звонку Кости Рудницкого. А потом, знаете, это опубликовано — ее письмо к Варпаховскому, и Варпаховского письмо — к ней[17]. Он ей сперва рассказывал о том, как я выступил, как безумный. А она потом рассказывала ему о своих впечатлениях от нашей встречи. Благодаря спектаклю «Дни Турбиных»... Так, может быть, я бы никогда с ней и не познакомился. Я прочитал все произведения Михаила Афанасьевича от начала до конца — она мне все давала:

и «Морфий», и «Собачье сердце», и «Роковые яйца» — ну, все. И даже пьесу «Батум». Это же все было неопубликованное. «Белую гвардию» и, конечно, «Мастера и Маргариту».

Причем, когда она мне дала «Мастер и Маргариту» — то, что я вам скажу — меня не украсит... Вы, пожалуйста, это никому не рассказывайте. Но я вообще скажу. Мне все равно — мне осталось всего ничего, копейки. Те все произведения мне безумно понравились — все, включая «Морфий». Все на меня произвели очень большое впечатление. Но когда она мне дала «Мастер и Маргарита»... А я же жил рядом с ней, в Скатертном переулке... Она мне говорит: «Боря, вот я вам даю...» — а это еще был до Поповкина, до всего — она мне говорит: «Вот, я вам даю теперь, значит, „Мастер и Маргарита“ — это самый главный его роман. Во-первых, забудьте, что я вам его дала. А, во-вторых, учтите, что я вам даю машинописный материал — это я сама перепечатывала, но все, что там карандашом сделано — это сделано рукой Михаила Афанасьевича, это он вносил правку. Я вас умоляю, не вздумайте поставить на это сковородку или кастрюлю». Я так обиделся, говорю: «Елена Сергеевна, ну как вам не стыдно? Мы с вами столько лет знакомы, но неужели я похож на человека, который может поставить сковородку на печатное слово? Даже если бы это был не Булгаков». — «Вы знаете, я так этим дорожу». Я говорю: «Так не давайте. Оставьте это у себя». «Но это же очень большой... [текст], вы у меня тогда поселитесь на неделю — будете читать. Это же не „Роковые яйца“ и не „Собачье сердце“, это же огромное произведение».

Действительно, оно было очень большое. Я говорю: «Ну, хорошо. Я могу взять, но только чтобы вы не волновались. Но только я быстро не прочту. У меня же очень много дел». Я забрал, читал это, наверно, две или три недели. Скукота. Ничего я не понял. Ничего мне не понравилось. Ну, я прихожу. Также завязываю это веревочкой, в тех же газетах... Она говорит: «Ну, как?» Я говорю: «Честно скажу вам — на меня это никакого впечатления не произвело...» Елена Сергеевна чуть не лишилась дара речи. Вы не можете себе представить, что выражало ее лицо. Она сказала: «Как это может быть?» Я говорю: «Ну, я многое не понял. Мне скучно было». Тогда она мне говорит: «А вы Библию читали?» Я говорю: «Побойтесь бога. Библия — это же религиозная книжка, это же дурман. Как я мог читать это... да, я никогда в жизни... я никогда в жизни не беру такие книги даже в руки... что вы, зачем я буду читать Библию? Библия — это...» Тогда она улыбнулась —

совершенно спокойно. Достала Библию с полки и сказала: «Значит так — начнем все сначала. Вот вам Библия. Берите домой, почитайте Библию. И кода вы прочтете Библию, вы мне ее вернете. Я вам верну „Мастер и Маргарита“ и тогда мы поговорим». Ну, и, конечно, когда я прочитал Библию, после этого „Мастер и Маргарита“ произвел на меня совершенно другое впечатление. Но я действительно не читал Библии тогда, понимаете? Ну, мы же выросли в совершенно другое время. Мне же 82 года. <...>

Шел один из первых кинофестивалей[18], когда Феллини приезжал и получил здесь премию. Я не фанат кино, я — театральный критик, но все-таки с международным кинофестивалем открылось какое-то окно в мир. Не только окно в кино, но мы увидели, как они живут, их общение...

Был какой-то фильм, который мне безумно хотелось посмотреть. Я достал билет. Вдруг мне звонит Елена Сергеевна (она человек была ночной) — где-то без четверти — без десяти часа ночи... Звонит и говорит: «Боря, я хочу вас пригласить завтра к пяти часам ко мне». — «Елена Сергеевна, спасибо большое, но я, к сожалению, иду на кинофестиваль на такой фильм, который я давно хочу увидеть». Она говорит: «Как хотите. Я хотела вас пригласить. Раз вы заняты, извините». Я почувствовал, что она как-то была обижена, недовольна, что я так ответил. Я говорю: «Елена Сергеевна, а что случилось? Почему вы хотите, чтобы я именно завтра, именно в это время?» А она тогда так игриво-кокетливо мне сказала: «Вас дама приглашает на five o'clock, а вы спрашиваете, зачем и чем она вас может удивить. Вот я позвоню сейчас вашей маме и скажу, чтобы она вас все-таки как-то лучше подготовила к общению с нормальными людьми. Видимо, мама не уделяла достаточного внимания вашему воспитанию». Но это в шутку она, конечно, сказала.

Я сказал: «Да нет, Елена Сергеевна, но просто действительно это совпадает с кинофестивалем...» — «Я все поняла, никаких претензий к вам не имею. Но только я хочу вам сказать, что когда вы потом узнаете, от чего вы отказались, то вы будете об этом очень сожалеть». Когда она так сказала, то, конечно, я как-то насторожился. Я говорю: «Вы так и не скажете? Хорошо, тогда я приду».

И я пришел. Купил ей такие сиреневые гладиолусы, которые она любила. Был тогда Палашевский рынок[19] — теперь его нет — там продавались цветочки... Как сейчас помню, они были сиреневые — это же август. Она цветы очень любила.

Она жила на Никитском бульваре — он тогда назывался Суворовским. Напротив того места, где сейчас театр Марка Розовского. Первый дом от угла, от Никитских ворот.

Я поднялся на второй этаж. Я же [раньше] у нее ни разу не был. Позвонил в дверь. И вдруг выходит Елена Сергеевна, ничего не спрашивает, но она сама на себя не похожа. Во-первых, у нее на лице такой дневной крем, то есть лицо лоснится... Она никогда в таком виде не появлялась, она всегда была очень комильфо. Кроме того, поверх ее хорошего платья или какого-то костюма— какой-то капот или фартук какой-то немыслимый, и руки так растопырены и в чем-то — то ли в жире, то ли в тесте. Чем-то она очень обеспокоена. Правда, я пришел на 15 минут раньше. Она говорит: «Очень хорошо, что вы пришли. Подрежьте цветы, поставьте их там в вазочку». А у нее всегда и всюду были цветы, свечи — квартира крошечная, но всегда очень убранная, всегда очень интересная. Говорю: «Теперь-то вы можете сказать?» — «Нет, я ничего вам не скажу. Я только хочу вас попросить о любезности. Моя духовка совершенно обалдела, она сошла с ума...»

Надо сказать, что Елена Сергеевна никогда никого не угощала ничем покупным. Она жила очень тяжело материально, но никогда на это не жаловалась: была человек более чем гордый. И она пекла пирожные, или торт, или пирог. Очень красиво накрыт стол, крахмальная скатерть — на ней лежали такие серебряные кольца, в них лежали настоящие крахмальные салфетки такого же цвета, как скатерть на столе. Она, как и Фаина Раневская[20], говорила, что бумажные салфетки предназначены для другой части тела. Всё было накрыто на несколько персон. Свечи, конечно, но они еще не зажжены. Светло, это же август, пять часов. Но она без свечей к столу никогда не садилась, какое бы это ни было время.

Она говорит: «У меня к вам просьба. Я, к сожалению, не смогу принять в пять часов моих гостей. Я прошу, чтобы вы несколько минут занимали их, пока я закончу все на кухне, приведу себя в порядок и смогу к ним выйти». Она ушла на кухню. А я пошел на балкон — сейчас он застеклен, а тогда он был открыт. Это место было тупиковым на Суворовском бульваре. Почему? Потому что строился соседний дом, и в это же время прокладывался Новый Арбат, поэтому тут все было ужасно. Можно было доехать только вот до ее подъезда, дальше стоял забор и была стройплощадка. Я стою на балконе, смотрю на улицу как ротозей: где-то кошка пробежала, где-то собака... ничего особенного. А что я буду там на кухне? Кухня

у нее крошечная — зачем я буду ей мешать. Тем более она сказала: «Вот, ждите». И вдруг, к ее подъезду подъезжает машина шикарная, черная — [из таких], которые называли тогда «членовозами», которые всё Политбюро возили. Оттуда выходит какой-то мужчина, открывает дверь — сперва появляется какой-то [второй] мужчина, который сидел возле водителя, огромный такой, несуразный... Потом задняя дверь открывается — оттуда выпархивает маленькая женщина и еще за ней [другая] — высоченная, как каланча, выше меня ростом (наверное, метр восемьдесят), худая, короткостриженая, с редкими волосами, лет пятидесяти. [Я думаю]: вышли и вышли — это не к Елене Сергеевне, на таких машинах к ней публика не приезжала. К ней пешком ходили. Поэтому я никакого значения этому не придал, хотя они зашли в наш подъезд.

Буквально через две минуты звонок сильный в дверь. Елена Сергеевна кричит: «Боря, вы что, не слышите?» Я с балкона иду, открываю дверь, не спрашивая, кто там, потому что она же ждет гостей. И вдруг я вижу — на пороге стоит Джульетта Мазина[21], которую я накануне или за день до этого видел в фильме «Ночи Кабирии». Когда я ее увидел, я совершенно обалдел. Я еще не вижу, кто стоит сзади нее. И я издал какой-то совершенно нечленораздельный звук, как воздушная тревога. Елена Сергеевна [из кухни спросила]: «Что с вами?» А я не мог даже ей ответить, у меня воздух остановился. Я думал, что умру. Я только ей говорю: «Вы знаете, кто пришел?» — «Конечно». Так спокойно из кухни мне отвечает: «Что же вы в коридоре? Вы их пригласите». Я итальянский не знаю, знаю немецкий. И так вот руками как бы показываю: «Bitte, bitte, komme. Bitte, bitte, komme». Они немецкий не знают, но «bitte» они, наверное, знают, и «komme» тоже знают. Она [Джульетта Мазина] переступила первая порог, протянула мне руку, но не так, как вот, допустим, Фурцева[22] или кто-то, когда подают руку для пожатия, а она протянула руку для поцелуя. Я, конечно, не целовал ей руку, я пожал ей руку. Она сделала такой книксен и сказала: «Джульетта». Я так обрадованно — единственное, что я знал по-итальянски, потому что фильмы смотрел: «Sì, sì!». Она засмеялась, прошла в комнату. А следом за ней этот верзила протягивает мне свою лапу и говорит: «Федерико»[23]. Но ее-то я видел в кино, а его в кино не видел, но когда он сказал «Федерико», я [понял], что это Федерико Феллини и тоже сказал: «Sì, sì, проходите». Крошечная прихожая, полтора метра, понимаете, там втроем даже повернуться нельзя. И за ними эта каланча — она дает

мне руку, говорит: «Степанова». Я наконец обрадовался, хоть смогу что-нибудь понять. И я тогда говорю Степановой: «Пожалуйста, предложите им вот в эту комнату» (а комната эта 14-метровая — прямо напротив входной двери).

У них такое было благостное настроение. Джульетта стала трогать вещи — бюро, которое было из карельской березы, еще что-то. Стала трогать, гладить руками и спрашивает у меня, но не понимая, что я совершенно не бельмеса: «А трогал ли своими руками… дотрагивался ли до этих вещей мастер?» Ну, в смысле Булгаков. Я сказал Степановой (я через Степанову с ними говорил): «Вы знаете, я на этот вопрос ответить не могу. Во-первых, потому что я никогда не видел Михаила Афанасьевича. Только читал. Я знаю только Елену Сергеевну. А кроме того, у них квартира была, когда до войны они жили, в другом месте. А эту квартиру она получила после войны. И сохранились ли те вещи, которые были там, — сейчас придет Елена Сергеевна, и мы у нее спросим». Я предложил им сесть. И передал через Степанову, что Елена Сергеевна просит прощения, что у нее заминка произошла с духовкой, что еще буквально пять минут и она будет с нами. Что-то еще они у меня спросили. В это время входит Елена Сергеевна — совершенно преображенная, без всякого капота, как обычно — абсолютно в идеальном виде. С чудными руками, с чудным лицом без всякого крема и вносит, естественно, свой знаменитый летний торт — когда там много фруктов и ягод и сверху запекалось безе. Это была особая тема. Крем, конечно, к этому… Все это она ставит на стол, тут же зажигает свечи. Джульетта держала в руках маленький такой букетик — когда вышла Елена Сергеевна, она отдала ей. Елена Сергеевна сразу отдала этот букетик мне с тем, чтобы я поставил цветочки в вазу. Если я принес такие длинные гладиолусы, то этот, наоборот, был такой очень симпатичный, но очень коротенький букет.

Елена Сергеевна тут же зажгла свечи, предложила им кофе, чай. Стала их угощать. Они стали очень живо беседовать. Сперва они говорили через Степанову. А потом вдруг Елена Сергеевна обращается не к Степановой, а ко мне и говорит: «Боря, а как это сказать по-русски?» — и произносит фразу по-французски. Я французский тоже не знаю. И тогда Джульетта, обрадовавшись, говорит: «Madame, vous parlez français?» «Да», — отвечает Елена Сергеевна. И с этой минуты Степанова могла только общаться со мной, потому что дальше и Феллини, и Джульетта, и Елена Сергеевна [оказались] как бы в другой комнате. Они разговаривали, смеялись. О чем —

я думаю, никто этого не знает. Думаю, что и Степанова не могла доложить своему начальнику, о чем они говорили, потому что она французский тоже не знала.

Прошел, наверное, час, может быть, полтора, после чего Степанова говорит: «Елена Сергеевна, вы извините, нас ждет министр, поэтому давайте уже перейдем к делу. Вот, подпишите, пожалуйста». И дает ей — я тогда впервые услышал это слово — «файл». Я тогда даже не знал, что это такое. Дает ей папочку такую прозрачную. Елена Сергеевна очки не очень любила. Она прикладывает лорнет (она потом мне его подарила). Она прикладывает этот лорнет и расписывается. У нее был очень красивый почерк, четкий. «Ел. Булгакова» — она писала. На трех листочках она расписалась. Степанова все это быстро забрала. И вскоре они ушли.

Когда они уехали, [я спросил]: «Елена Сергеевна, а что вы подписали?» — «Я уступила права на экранизацию „Мастера и Маргариты“ для многосерийного фильма, который будет делать Федерико Феллини». И вдруг я ей говорю: «Как же вы могли это сделать?» [Роман уже был опубликован] в журнале «Москва», так что это было уже не подпольное произведение. Я говорю: «Я же вас уже три года прошу, чтобы вы уступили Художественному театру права на постановку „Мастера и Маргариты“! Все время это оттягиваете, а даете [их] совершенно чужим людям, Феллини и Джульетте Мазине. Вам что, лавры Пастернака не дают покоя? Мало ему, что он имеет с „Доктором Живаго“?»[24] — «А причем здесь „Доктор Живаго“? „Доктор Живаго“ здесь не был опубликован, а [роман] „Мастер и Маргарита“ здесь опубликован. Это совершенно другое дело. Причем здесь лавры?» Она назвала мне фамилию актрисы (но я не хочу ее называть), которая хотела играть во МХАТе Маргариту, и режиссера, который сделал инсценировку и хотел ставить. Она говорит: «Вы всерьез сравниваете их с Феллини и Джульеттой Мазиной? Если вы [так] пошутили, то я считаю, что это неудачная шутка. А если вы это сказали всерьез, то я подумаю, стоит ли мне в дальнейшем продолжать наше знакомство». Вот так строго она мне сказала. Я [ответил]: «Это ваше дело».

Насколько я знаю, Феллини этот проект не осуществил, не сделал фильма. Не знаю, по каким причинам. И никогда у Елены Сергеевны [об этом] больше не спрашивал. <...>

[1962 год]. В Москву приехала такая... Когда-то она была, по-моему, председателем театрального общества— пани

Галина Александровна Запшечка. Она прекрасно говорила по-русски. Она рождена была в России, но этнически, по национальности, она была полька. Конечно, коммунистка. Она была здесь по личному приглашению Екатерины Алексеевны Фурцевой, которая тогда была министром культуры. Они были на «ты». [Запшечка] ей сказала: «Я тебя очень прошу... Мне нужен только автомобиль и водитель. А сопровождающие мне не нужны. У меня есть два сопровождающих — это Арбузов[25] и Поюровский — они будут по очереди. Все, что я хочу, они мне все покажут. А если тебя будет интересовать, где я была, то тебе твой шофер, как ты понимаешь, все потом расскажет — по каким адресам они ездили».

Она захотела поехать на Новодевичье кладбище — прежде всего посмотреть могилу Аллилуевой[26], но и еще какие-то могилы. Мы направляемся уже к выходу, дошли до ворот, [и] она мне говорит: «Борис, вы не можете мне помочь достать одну книжку? Вот, у вас вышел однотомник пьес Булгакова...» Однотомник — это первое издание, никогда до этого Булгаков [у нас] не издавался[27]. Я говорю: «Галина Александровна, вы не поверите, но у меня этой книжки нет, потому что ее невозможно достать». — «Но вы же сами связаны с этим издательством». — «И тем не менее. пока ее у меня нет. А вы попросите Екатерину Алексеевну — это ж ей раз плюнуть». Она говорит: «Я уже ей три дня говорю, а она [отвечает], что не может достать». И вдруг я ей говорю: «Знаете что, мы можем заехать к Елене Сергеевне Булгаковой и попросить у нее книжку». — «Я же с ней незнакома». Я говорю: «Вы же со мной знакомы. Так я вас приглашаю». — «Нет, так я не поеду. Вы спросите у нее». Мы вышли за ворота — там как раз была будка-автомат. Я бросил две копейки, набрал телефон и говорю: «Елена Сергеевна, можно к вам напроситься в гости с одной очаровательной дамой?» — «Конечно! Вы же знаете, что после пяти я всегда принимаю». Это ее было время. До пяти она [принимать гостей] не любила.

Галина Александровна купила цветы, и мы поехали к Елене Сергеевне. Я их познакомил. У [Елены Сергеевны] уже был испечен какой-то пирог. Опять эти салфетки, опять эти кольца. [Елена Сергеевна] так разговаривала [со своей гостьей], будто они всю жизнь были знакомы, [расспрашивала ее обо всем — о Польше и не только]. [Запшечка] спрашивала про Булгакова. И я тогда говорю: «Елена Сергеевна, у Галины Александровны к вам просьба. Она хотела бы получить сборничек пьес Михаила Афанасьевича, но, к сожалению, никто

не может ей помочь». Она говорит: «Я все поняла», зовет меня в другую комнату (там была вторая комната, девять метров, которая во двор выходила) [и] говорит: «Вот, лесенка — поднимитесь к самому потолку — на последней полке видите? Достаньте оттуда книжку». Я достаю книжку. Она, стоя с лорнетом, берет ручку, пишет: «Дорогой Евгении...». [Я говорю]: «Что вы делаете?!» Она говорит: «А почему вы на меня повышаете голос?» Я говорю: «Да ее зовут Галина Александровна!» — «И что? Я же все-таки дама. Дайте мне другую книжку». Я достал другую книжку. «Как ее зовут?». Я говорю: «Галина Александровна». Она написала: «Дорогой Галине Александровне. Е. Булгакова». А я [все еще] держу в руках ту испорченную книжку, [и тут Елена Сергеевна] говорит: «Я же вам тоже еще не дарила? Давайте эту книжку». И она написала: «Милый Боря, пусть эта надпись навсегда останется нашей тайной. Ваша Елена Булгакова». Я очень дорожу этой книжкой.

Примечания

1 МБ КП ОФ-1487.

2 Отзыв Б.М. Поюровского приводится в публикации: *Варпаховский Ф.Л.* Дело Турбиных: к истории запрета «Дней Турбиных» в Киеве // Театр. М., 1990. № 8. С. 107–117: 7 ил. — (Памяти погибших спектаклей); информация по этой теме также содержится в переписке Л.В. Варпаховского с Е.С. Булгаковой (ОР РГБ. Ф.562. Оп. 33. Ед. хр. 48; ГЦТМ: КП 320960/1704, КП 320960/1711 и др.) и в материалах, собранных Е.С. Булгаковой (ОР РГБ. Ф. 562. Оп. 48. Ед. хр. 11).

3 Бабийчук Ростислав Владимирович (1911–2013) — министр культуры УССР в 1956–1971 годах.

4 Леонид Викторович Варпаховский (1908–1976) — театральный режиссер, сценарист, кинорежиссер. 10 января 1955 года Л. В. Варпаховский подписал договор с театром на постановку пьесы «Дни Турбиных». К июню 1956 года спектакль был готов, однако в прессе появились критические отзывы о деятельности театра и в особенности — о выборе пьесы. Запланированные показы спектакля (9, 10, 11 и 12 июня) были отменены личным указом министра культуры УССР К.З. Литвина (в том же 1956-м пост министра занял Р.В. Бабийчук). В октябре 1956 года состоялся общественный просмотр спектакля, после которого Министерство культуры УССР запретило постановку Л.В. Варпаховского.

5 Константин Рудницкий (подлинное имя: Лев Лазаревич Рудницкий; 1920–1988) — советский театральный критик, историк театра, доктор искусствоведения.

6 Детали данной истории отражены в публикациях Б.М. Поюровского, среди которых: *Поюровский Б.М.* Что осталось на трубе...: хроники театр. жизни второй половины XX в. М.: Центрполиграф, 2000. 495 с.: ил.; *Поюровский Б.М.* Мастер в гостях у Маргариты // Аргументы и факты. М., 1994. Окт. (№ 41). С. 8.

7 События, о которых рассказывает Б.М. Поюровский, относятся к 1956 году.

8 Киевский государственный русский драматический театр имени Леси Украинки.

9 Пьеса «Дни Турбиных» была поставлена М.М. Яншиным и С.И. Тумановым в Московском драматическом театре имени К.С. Станиславского. Премьера спектакля состоялась 5 апреля 1954 года. Осенью того же года пьеса Булгакова была поставлена в Вологодском областном драматическом театре (режиссер Е.В. Свободин).

10 Владимир Васильевич Стебловский — директор Киевского государственного русского драматического театра имени Леси Украинки.

11 Леонид Тимофеевич Куропатенко — первый заместитель министра культуры Украины.

12 Актеры Киевского государственного русского драматического театра имени Леси Украинки — Юрий Сергеевич Лавров (1905–1980), Михаил Федорович Романов (1896–1963), Евгения Эммануиловна Азарх-Опалова (1900–1985), Виктор Михайлович Халатов (1901—1969).

13 На совещании выступили Евгений Семенович Кравченко («Из „Семьи Турбиных“ никто не борется за что-то новое, не думает переходить на сторону народа. Это отъявленные и законченные враги советской власти и народа. А автор говорит о них с симпатией и даже с явным сожалением»), Юрий Корнеевич Смолич (1900–1976; «Пьеса лживая. Категорически протестуем. Семья Турбиных расстреляла 750 пролетариев Киева. Это насмешка над нами — постановка. В пьесе — столкновение украинского и русского народа»), Антон Федорович Хижняк (1907–1993; «Просмотр пьесы кончится скандалом. Пьеса ориентирована на отсталого зрителя. Сущность пьесы — антисоветская, и никакие поправки ее не изменят. В пьесе нет никакой художественной ценности. Нельзя дать просмотр пьесы — это бестактность по отношению к украинскому народу» (ОР РГБ. Ф. 562. Оп. 48. Ед. хр. 11. Л. 13).

14 Юлий Германович Шуб (1920–2004) — советский и российский театровед, с 1973-го — заместитель главного редактора, а с 1992-го по 1997-й — главный редактор журнала «Театр».

15 Елена Дмитриевна Ахвледиани (1901–1975) — художница, график, сценограф.

16 Александр Семенович Менакер (1913–1982) и Мария Владимировна Миронова (1911–1997) — советские артисты, участники комедийного дуэта «Миронова и Менакер».

17 См.: *Варпаховский Ф.Л.* Дело Турбиных…

18 Вероятно, имеется в виду 1963 год, когда Ф. Феллини получил Главный приз Третьего Московского международного кинофестиваля (Большой приз фестиваля получил фильм Ф. Феллини «Восемь с половиной»). В воспоминаниях Б.М. Поюровского пересекаются разные временные пласты: победа Ф. Феллини на Московском кинофестивале — 1963 год, начало строительства Нового Арбата — 1963 год, публикация романа «Мастер и Маргарита» в журнале «Москва» — 1966–1967 годы, публикация романа «Мастер и Маргарита» на итальянском языке — 1967 год. Допустимо предположение, что у Е.С. Булгаковой была и другая встреча с Ф. Феллини в 1960-х годах, в рамках которой и состоялось подписание документов на экранизацию романа «Мастер и Маргарита». В дневниках Е.С. Булгаковой — в записи от 3 ноября 1967 года:

«Пришли Алов и Наумов <…> Разговор о „Мастере“, как они хотели…

— А я была бы счастлива, если бы вообще эту вещь оставили в покое. А то кино, опера уже, скоро балет.

— Но если в Италии захочет это делать Феллини?

— О, тогда!..

— Тогда дайте ему. Это обыкновенный гений.

— Я знаю» (ОР РГБ. Ф. 562. Оп. 30. Ед. хр. 1).

19 Палашевский рынок был снесен в середине 2000-х годов.

20 Фаина Георгиевна Раневская (1896–1984) — советская и российская актриса театра и кино.

21 Джульетта Мази́на (1921–1994) — итальянская актриса, жена Федерико Феллини

22 Екатерина Алексеевна Фурцева (1910–1974) — министр культуры СССР в 1960–1974 годах.

23 Федерико Феллини (1920–1993) — итальянский кинорежиссер, сценарист.

24 Имеется в виду публикация романа «Доктор Живаго» в 1957 году в Италии в издательстве «Фельтринелли» после чего на Б.Л. Пастернака в СССР обрушились с критикой.

25 Алексей Николаевич Арбузов (1908–1986) — советский драматург.

26 Надежда Сергеевна Аллилуева (1901–1932) — вторая жена И.В. Сталина.

27 Б.М. Поюровский не совсем точен. В 1955 году в СССР отдельным изданием вышли пьесы «Дни Турбиных» и «Александр Пушкин» (М.: Искусство, 1955. 120 с.: ил.).

Выпуск 10

Е.С. АБЕЛЮК

Под лупой комментария
(Жилищная политика Советского государства и ее отражение в произведениях М.А. Булгакова)

Мотив коммунальной квартиры развивается в прозе и драматургии М.А. Булгакова в связи с изображением разных событий и фигур: уплотнения и самоуплотнения, домкомов и жилтовариществ, квартхозов и квартуполномоченных, многого другого. В статье показано, как в созданной писателем картине мира отражаются разные стороны и динамика жилищной политики раннего Советского государства. Публикуемый материал собран в процессе работы над проектом «Универсальный цифровой комментарий к художественной литературе 1920-х годов» (НИУ ВШЭ; руководители Е.С. Абелюк, Е.М. Давыдова).

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: Произведения М.А. Булгакова, коммунальная квартира, уплотнение, домком, жилтоварищество.

E.S. ABELYUK

Through the Lenses of the Commentary
(The housing policy of the Soviet state as reflected in the texts of M.A. Bulgakov)

The motif of a communal apartment evolves in Bulgakov's prose and plays in portrayal of various events and figures: government- compression of living space (uplotneniye) and self-comression (samouplotneniye), house committees (domkom) and tenant associations (zhiltovarishestvo), 'landlords' (kvarthoz), apartment's authority (kvartupolnomochennyy), and much more. The article shows how different aspects and dynamics of the housing policies of the early Soviet state are reflected in Bulgakov's creative world. The published material was collected while working on the project "The Universal Digital Commentary on Fiction of the 1920s" (led by E. Abelyuk, E. Davydova, National Research University Higher School of Economics).

KEY WORDS: Bulgakov's texts, communal apartment, compression of living space, house committees, tenant associations.

Материал, который мы здесь публикуем, собран в процессе работы над проектом *«Универсальный цифровой комментарий к художественной литературе 1920-х годов» (руководители Е.С. Абелюк, Е.М. Давыдова)*. Готовят его учителя-филологи — нынешние студенты и выпускники образовательной программы «Современная филология в преподавании литературы в школе» Научно-исследовательского университета «Высшая школа экономики».

Работая над комментарием к повести М.А. Булгакова «Собачье сердце» (а она входит в школьную программу по литературе), мы обнаружили, что для понимания широким читателем этого текста, изобилующего советизмами, сегодня необходим сплошной, или тотальный, комментарий [Чудаков: 211].

Нам представляется, что кроме прикладной задачи — пояснить незнакомые слова и реалии, обратить внимание читателя на детали и показать их содержательную значимость — такое комментирование может иметь академический интерес, причем даже в случае, если рассматривается хорошо изученный вопрос.

Попробуем показать это на примере мотива коммунальной квартиры, столь важного для творчества Булгакова.

Писатель фактически создал художественную энциклопедию жизни в коммунальной квартире в 1920-е годы прошлого века. Более того, по его книгам можно представить себе, как жилищная политика Советского государства разворачивалась во времени. Вспомним некоторые исторические обстоятельства и соотнесем их с произведениями писателя.

Уплотнение «социально чуждых». Коммунальные квартиры возникли после принятия декрета «Об отмене прав частной собственности на недвижимость в городах» от 20 августа 1918 года, в результате уплотнения — принудительного подселения рабочих, служащих, военных в квартиры «бывших людей», как называли состоятельных горожан-собственников.

Мотив уплотнения у Булгакова возникает неоднократно — один из примеров показывает, как это могло происходить:

> ...Петр Сергеич нанял прислугу и через неделю ее рассчитал, ан прислуга никуда не ушла! Потому что пришел председатель

> правления и сказал, что она (прислуга) — член жилищного товарищества и занимает площадь, и никто ее не имеет права тронуть. Петр Сергеич, совершенно ошалевший, мечется теперь по всей Москве и спрашивает у всех, что ему теперь делать? А делать ему ровно нечего. У прислуги в сундуке карточка бравого красноармейца, бравшего Перекоп, и карточка жилищного товарищества. Крышка Петру Сергеичу! («Москва 20-х годов», 1924)[1].

Норматив жилой площади. «Формула заселения реквизированных квартир в соответствии с ленинским определением „К= N +1“, где К — количество комнат, а N +1 — количество жильцов. То есть количество жильцов должно быть на одного больше, нежели количество комнат» [Меерович: 16]. При этом комнаты нередко разделяют фанерными перегородками для того чтобы подселить не одну семью, а две.

В очерке «Москва 20-х годов» Булгаков пишет:

> Доктор Г., мой друг, явился ко мне на прошлой неделе с воплем: «Зачем я не женился?!» В устах его, первого и признанного женофоба в Москве, такая фраза заслуживала внимания. Оказалось, домовое управление его уплотнило. Поставило перегородку в его комнате и за перегородкой поселило супружескую пару. Председатель твердил одно: «Вот ежели бы вы были женатый, тогда другое дело...».

Уплотняли в соответствии с нормативами жилой площади, положенной на одного человека. Динамика изменения нормативов была такой: в 1918 году на одного человека полагалось 10 м²; в 1919-м — 8–8,25 м². Норма могла варьироваться: в отдельных местах (например, в Москве) она доходила до 5,3 м². В произведениях Булгакова появляется одна цифра — 16 аршин.

> Я на шестнадцати аршинах здесь сижу и буду сидеть[2] («Собачье сердце», 1925);
> [Манюшка] при кухне шестнадцать аршин имеет[3] («Зойкина квартира», 1926).

Во всех случаях речь идет о квадратных аршинах, 16 квадратных аршин — это 8,09 м².

Кому давали жилплощадь. Существование стандарта жилплощади, выделяемой на одного человека, преподносилось

населению как воплощение принципа равенства. Однако государственная справедливость была, конечно, мифической. «Социально чуждые» и «социально близкие» были в очень разном положении. Первых уплотняли и поначалу выселяли очень жестко. В течение ряда лет было принято несколько декретов и инструкций, ущемляющих права лиц с «нетрудовыми доходами», то есть зарабатывающих деньги неподконтрольным государству способом — наемным трудом, торговлей, процентами с капитала и т. д. В том числе запрещалось давать им «муниципализированную» площадь. «Трудящиеся» были в ином положении — их права закон защищал[4].

Когда профессор Преображенский узнает, что домком поддерживает Шарикова, он удивляется:

> Итак, что говорит этот ваш прелестный домком? — Что ж ему говорить? Да вы напрасно его прелестным ругаете. Он интересы защищает. — Чьи интересы, позвольте осведомиться? — Известно чьи. Трудового элемента. — Филипп Филиппович выкатил глаза. Почему вы — труженик? — Да уж известно, не нэпман. — Ну, ладно. Итак, что же ему нужно в защитах вашего трудового интереса?

Владелец дома Эльпит выселен и «без всяких признаков жизни» сидит «в двух комнатушках на другом конце Москвы»[5] («№ 13. — Дом Эльпит-Рабкоммуна», 1922); «Павловна грозилась, что она подаст „заявку“ в правление, чтобы меня выселили. „Ежели кому не нравится, пусть идет туда, где образованные“»[6] («Самогонное озеро», 1923); «В три часа ночи явился Иван Сидорыч. Публично заявляю: если бы я был мужчина, а не тряпка, я, конечно, выкинул бы Ивана Сидорыча вон из своей комнаты. Но я его боюсь. Он самое сильное лицо в правлении после председателя. Может быть, выселить ему и не удастся (а может, и удастся, черт его знает!), но отравить мне существование он может совершенно свободно. Для меня же это самое ужасное. Если мне отравят существование, я не могу писать фельетоны, а если я не буду писать фельетоны, то произойдет финансовый крах» (Там же).

Очередь для «социально близких». Для тех, кого вселяли в коммунальную квартиру, препоны тоже существовали. В том числе очередь (к концу существования советского государства в очереди «на улучшение жилищных условий»

можно будет простоять многие годы, но речь тогда все-таки пойдет об отдельных квартирах, а не о коммунальных):

> Я отправился в жилотдел и простоял в очереди 6 часов. В начале седьмого часа я в хвосте людей, подобных мне, вошел в кабинет, где мне сказали, что я могу получить комнату через два месяца[7] («Воспоминание...», 1923).

Самоуплотнение. С началом НЭПа жилищная политика изменилась. 25 января 1920 года *Декретом СНК РСФСР «О мерах правильного распределения жилищ среди трудящегося населения»* административное выселение было отменено. И введено самоуплотнение: это значит, что жильцов обязали в течение двух недель искать себе соседей на «лишние метры»; если же до окончания этого срока никто не находился, проводилось принудительное уплотнение.

Сюжетный ход, построенный на самоуплотнении, использовался Булгаковым как способ сатирического изображения героев:

> С Плющихи он (хозяин квартиры, спасающийся от уплотнения, у которого рассказчик оказался в гостях. — *Прим. Е.А.*) привез Зинаиду Ивановну и поселил ее в бывшей спальне, комнате на солнечной стороне. Кузен приехал через три дня из Минска. Он кузена охотно и быстро приютил в бывшей приемной (из передней направо) и поставил ему черную печечку. Затем пятнадцать пудов муки он всунул в библиотеку (прямо по коридору), запер дверь на ключ, повесил на дверь ковер, к ковру приставил этажерку, на этажерку пустые бутылки и какие-то старые газеты, и библиотека словно сгинула — сам черт не нашел бы в нее хода. Таким образом, из шести комнат осталось три. В одной он поселился сам, с удостоверением, что у него порок сердца, а между оставшимися двумя комнатами (гостиная и кабинет) снял двери, превратив их в странное двойное помещение. <...> Три года люди в серых шинелях и черных пальто, объеденных молью, и девицы с портфелями и в дождевых брезентовых плащах рвались в квартиру, как пехота на проволочные заграждения, и ни черта не добились»[8] («Московские сцены (На передовых позициях)», 1923).

Другой пример встречаем в пьесе «Зойкина квартира»: в многокомнатной квартире Зои Денисовны Пельц под видом

племянницы живет ее прислуга Манюшка, а также кто-то, якобы находящийся в командировке. Это дает основания председателю домкома Аллилуе обвинить Зою в том, что она прикрывается мифической личностью, потребовать самоуплотнения и пригрозить немедленным уплотнением.

В результате прислуга Манюшка будет объявлена племянницей, имеющей право на площадь.

Домкомы и жилтоварищества. Бесхозное жилье, национализированное еще в 1918-м, к началу 1920-х годов оказалось в плохом состоянии. Ситуацию нужно было исправлять: для того, чтобы жильцы бережно, рачительно эксплуатировали здания, людей необходимо было чем-то заинтересовать. Тогда-то и были созданы жилтоварищества (*Инструкция НКВД РСФСР № 478 от* 14 ноября 1921 года). Членом мог стать каждый взрослый, проживающий в доме, если он не был лишенцем, то есть человеком, ограниченным в гражданских и политических правах.

Перед жилтовариществами была поставлена задача самостоятельно вести хозяйство, с этой целью им была дана финансовая свобода.

Новые порядки отражены у Булгакова. Например, когда герой романа «Мастер и Маргарита», председатель жилтоварищества Никанор Иванович Босой размышляет над выгодным предложением Коровьева на неделю поселить в доверенном ему доме иностранного артиста Воланда (выгодным потому, что за эту сделку он может получить пять тысяч рублей), ему приходится иметь в виду, что полезным это вселение может быть и для товарищества — нужны деньги для покупки топлива:

> Дело в том, что в жилтовариществе был, увы, преизрядный дефицит. К осени надо было закупать нефть для парового отопления, а на какие шиши — неизвестно. А с интуристовыми деньгами, пожалуй, можно было и вывернуться[9].

Тот же Никанор Иванович после гибели Берлиоза может распорядиться тремя его комнатами, которые теперь отошли к товариществу (неслучайно на них поданы тридцать два заявления от претендентов на жилплощадь покойного). А вот использовать временно свободные комнаты директора Варьете Лиходеева, отправленного Воландом в Ялту, он не имеет права: по Декрету СНК РСФСР «Об условиях и сроках

хранения права на жилую площадь за временно отъезжающими» от 8 декабря 1926 года «за лицами, временно выехавшими из места постоянного их жительства, сохраняется право на жилую площадь в течение трех месяцев». Любопытно, что через три месяца председатель жилтоварищества имел бы право подселить в эти комнаты кого-то по своему усмотрению.

До жилтовариществ в России уже существовал опыт домового самоуправления. Это домкомы, или домовые комитеты; после октябрьских событий 1917 года они учреждались в соответствии с Постановлением НКВД «О правах городских самоуправлений в деле регулирования жилищного вопроса» от 30 октября 1917 года. Круг обязанностей у них был более узким, чем у жилтовариществ, — например, они не собирали квартплату. Впрочем, в народе правления жилтовариществ еще долго продолжали называть домкомами. Это отразилось в повести «Собачье сердце»: швейцар сообщает профессору Преображенскому, что на общем собрании жильцов появилось «новое товарищество», между тем его члены, явившиеся к Филиппу Филипповичу, чтобы его уплотнять, именуются домкомом, и тут же — «жилтоварищами».

Кроме хозяйственных задач домкомы и правления жилтовариществ выполняли функцию, связанную, так сказать, с государственной безопасностью: они должны были следить за жильцами, проводить воспитательные беседы, не допускать укрывательства «врагов» (белогвардейцев, «шпионов»). Эти общественные организации подчинялись государственным органам власти (исполкомам, милиции), откуда и получали указания. За неисполнение их могло последовать наказание, вплоть до ареста и революционного суда. К тому же со временем власти старались все больше контролировать социальный состав домоуправлений.

И герой пьесы Булгакова Аллилуя говорит:

> Ты, Марья, дурака не валяй. Ваши дела нам очень хорошо известны. В домкоме все как на ладони. Домком око недреманное. Поняла? Мы одним глазом спим, а другим видим. На то и поставлены («Зойкина квартира»).

ЖАКТы. После 1917 года в жилищном хозяйстве все время шел поиск форм самоуправления. После домкомов, домкомбедов (домовых комитетов бедноты) и жилтовариществ по Постановлению ЦИК и СНК СССР «О жилищной кооперации» от 19 августа 1924 года возникли ЖАКТы

(жилищно-арендные кооперативные товарищества). Они просуществовали долго, вплоть до 1937 года.

Оказавшись на месте Иоанна Грозного и подписывая за царя указ, герой пьесы Булгакова «Иван Васильевич» (1936) Бунша-Корецкий заверяет свою подпись печатью ЖАКТа. Оказалось, что этот атрибут власти управдома всегда при нем. А войдя в роль вершителя судеб государства, он сообщает, что «уже наметил кое-какие мероприятия и решил, что надо будет начать с учреждения жактов».

Общее собрание жильцов. Домкомы и правления жилтовариществ выбирались общим собранием жильцов[10].

Мотив общего собрания жильцов возникает в ряде произведений Булгакова. Так, председатели домкома — Швондер в «Собачьем сердце» и Аллилуя в «Зойкиной квартире» — ссылаются на решение собрания, требуя освободить комнаты для уплотнения.

> Мы <...> пришли к вам после общего собрания жильцов нашего дома, на котором стоял вопрос об уплотнении квартир дома. <...> Вы один живете в семи комнатах, —

говорит профессору Преображенскому Швондер. Слова Анисима Зотиковича Аллилуи свидетельствуют еще и о том, что от решения собрания зависит его административная карьера — и он спешит поставить Зою в известность, что срок самоуплотнения проходит:

> ...мне из-за вас общее собрание сегодня такую овацию сделало, что я еле ноги унес. Бабы врут — ты, говорят, Пельц укрываешь. Ты, говорят, наверное, с нее взятку взял. А я — не забудьте — кандидат. <...> Постановили вас уплотнить. А половина орет, чтобы и вовсе вас выселить.

По-видимому, собрание должно выдвинуть председателя домкома на какую-то должность. Можно, например, предположить, что это оплачиваемая должность коменданта. Обычно именно общее собрание дома предлагало кандидатов на эту позицию районному совдепу.

Для героев булгаковской пьесы «Иван Васильевич» общее собрание тоже высокая инстанция. Управдом Бунша-Корецкий опасается неудовольствия собрания жильцов: «Как я покажусь на глаза общему нашему собранию?»[11] — говорит

он. И другой герой той же пьесы, Антон Семенович Шпак, угрожая неприятностями Иоанну Грозному, которого принимает за Буншу-Корецкого, ссылается на собрание. Обращаясь к управдому, он заявляет: «Мы на вас коллективную жалобу подадим!»

В упомянутых пьесах общее собрание — некий абстрактный, внесценический персонаж; в «Собачьем сердце» сцен с общим собранием тоже нет, но читатель его себе представляет уже куда конкретнее — благодаря хоровому пению. Эта деталь среди прочих помогает почувствовать ту язвительно-насмешливую интонацию, с которой автор говорит о заседаниях жильцов.

Председатели домкома и жилтовариществ и управдом. Правление, выбранное общим собрание жильцов, возглавлял председатель. Он же заправлял делами и в домовом комитете.

Булгаков изображает такое лицо неоднократно. Эскизно — в рассказе «Воспоминание...»: здесь это высокомерный, «толстый, окрашенный в самоварную краску человек в барашковой шапке и с барашковым же воротником», окруженный членами домового управления в таких же шапках. Он не желает прописывать героя, а, получив бумагу с разрешающей высокой резолюцией, немедленно прописывает.

В других произведениях писателя председатели показываются развернуто.

В повести «Собачье сердце» Швондер не просто чинуша, которого больше всего на свете волнуют документы Шарикова и прописан тот или нет. Требуя от профессора Преображенского освободить комнаты, он ведет себя враждебно и агрессивно: разговаривает, «сверкая глазами», постоянно «меняясь в лице», «то вспыхивая, то угасая», с «желтенькими искрами» в глазах. Это не рядовое хамство — как выясняется, он «пишет всякие бессмысленные пасквили в газетах...». Фигура Швондера словно вырастает у нас на глазах: за этим маленьким человеком сила, и он чувствует себя хозяином жизни. В результате персонаж, который мог бы выглядеть только карикатурно, оказывается олицетворением советской власти.

Председатель домкома Анисим Зотикович Аллилуя из пьесы «Зойкина квартира» — взяточник и мошенник; как говорит сама хозяйка Зоя Пельц, он «спец по червонцам», знает толк и в фальшивых деньгах. Он ловко пользуется своим должностным положением и развращен властью. Помогает Аллилуе хорошо освоенный язык советских идеологических

ярлыков, которые он с легкостью использует. Когда выгодно, произносит: «Вы социально опасный элемент», представляется как «лицо должностное, неприкосновенное», защищается фразой: «Я, товарищи, человек малосознательный, от станка». Любопытно, что в конце концов он оказывается в роли обвиняемого, однако не за свои проделки, а по случайности — в новом обществе положение любого человека ненадежно.

Еще один домовый руководитель — Бунша-Корецкий из пьесы «Иван Васильевич» — прекрасно приспособился к обстоятельствам новой советской жизни: дворянин по происхождению, он выдает себя за пролетария и ведет себя сообразно должности, которой очень гордится, — он управдом (в пьесе «Блаженство» (1934) — секретарь домоуправления).

Каждый свой шаг Бунша-Корецкий согласовывает с милицией. «Я передовой человек», — говорит он о себе. И еще: «Я — лицо, занимающее ответственнейший пост управдома, и обязан наблюдать». Изобретатель Тимофеев не стесняется сказать ему: «Вы, старый зуда, слоняетесь по всему дому, подглядываете, ябедничаете и, главное, врете!» Неожиданный поворот сюжета заостряет ситуацию и показывает, чего стоит «сознательность» героя: Бунша-Корецкий попадает в XVI век, во времена царствования Иоанна Грозного, оказывается на его месте, постепенно начинает играть роль царя с удовольствием — и уже готов отказаться от пролетарского происхождения.

Управдом — не выбираемая должность, в отличие от председателя домкома или жилтоварищества; это служащий, которого нанимало на работу правление. Может показаться, что разница не кажется писателю принципиальной — и перед читателем еще один советский начальник, не лучше и не хуже других его «председателей». Однако в изображении этой фигуры есть одна конкретно-историческая деталь, которая связана как раз с деятельностью управдома: булгаковский Бунша устанавливал радиоточки в квартирах, а потом возмущался, что жильцы «упорно не пользуются радио». И действительно, с середины 1920-х годов в СССР создавалась трансляционная сеть массового вещания. С 1927 года радиоточки с громкоговорителями-рупорами устанавливались в квартирах [Гуревич, Ружников: 168]. Радио работало на пропаганду и максимально рекламировалось. Занимался этим управдом.

Конфликты и правила внутреннего распорядка. Пока было разрешено самоуплотнение, состав жильцов в квартирах мог быть сравнительно однородным. Хотя и тогда

повлиять на выбор соседей можно было далеко не всегда. В 1929 году, когда самоуплотнение было отменено, это и вовсе стало невозможно.

В 1927 году были приняты «Правила внутреннего распорядка в домах и квартирах»[12], регулировавшие отношения между соседями коммунальной квартиры, а также — во исполнение Постановления ВЦИК и СНК РСФСР от 7 марта 1927 года — созданы Примирительно-конфликтные комиссии по жилищным делам. Однако это не помогало. Бесконечные конфликты между людьми с неодинаковыми жизненными представлениями и разной бытовой культурой были неизбежны.

И у Булгакова видим сюжетный мотив коммунальной войны.

> А некий молодой человек, у которого в «квартире» поселили божью старушку, однажды в воскресенье, когда старушка вернулась от обедни, встретил ее словами: «Надоела ты мне, божья старушка!» И при этом стукнул старушку безменом но голове («Москва 20-х годов»).

Здесь же:

> Поймите все, что этот человек может сделать невозможной жизнь в любой квартире, и он ее сделал невозможной. Все поступки В.И. направлены в ущерб его ближним, и в кодексе Республики нет ни одного параграфа, которого бы он не нарушил. Нехорошо ругаться матерными словами громко? Нехорошо. А он ругается. Нехорошо пить самогон? Нехорошо. А он пьет. Буйствовать разрешается? Нет, никому не разрешается. А он буйствует. И т. д. Очень жаль, что в кодексе нет пункта, запрещающего игру на гармонике в квартире. Вниманию советских юристов: умоляю ввести его! Вот он играл. Говорю играл, потому что теперь не играет. Может быть, угрызения совести остановили этого человека? О, нет, чудаки из Берлина: он ее пропил.

Соседи доносят друг на друга, в том числе для того, чтобы завладеть чужой площадью. Так, Шариков пишет донос на профессора Преображенского («Собачье сердце»), а Алоизий Могарыч доносит на Мастера и того, по-видимому, арестовывают, а когда он, «с оборванными пуговицами», возвращается к подвальчику, то обнаруживает, что в его комнате уже живут: здесь горит свет и звучит патефон («Мастер и Маргарита»).

Борьба с разрушением жилищ. Чтобы остановить развал муниципализированных жилищ, Совет народных комиссаров принял декреты «О мерах улучшения жилищных условий трудящегося населения и о мерах борьбы с разрушением жилищ» (23 мая 1921 года) и «О привлечении населения к ремонту водопровода, канализации, газового и центрального отопления в муниципализированных домах» (18 июля 1921 года). Жильцам теперь предписывалось контролировать работу своего домового комитета и делать все возможное для сохранности дома.

Когда говорят о мотиве разрухи у Булгакова, обычно вспоминают слова профессора Преображенского, сказанные им доктору Борменталю:

> …воздержитесь от употребления самого этого слова. Это — мираж, дым, фикция. <…> Что такое эта ваша «разруха»? Старуха с клюкой? Ведьма, которая выбила все стекла, потушила все лампы? Да ее вовсе не существует! <…> разруха сидит не в клозетах, а в головах («Собачье сердце»).

Возникает этот мотив и в других произведениях писателя. В рассказе «№ 13. — Дом Эльпит-Рабкоммуна» великолепный частный дом после революции превращается в «Рабкоммуну»; он заселен новыми жильцами. Хозяина не стало — результат налицо: «поперек гостиных протянулись веревки, а на них — сырое белье. Примусы шипели по-змеиному, и днем и ночью плыл по лестницам щиплющий чад».

Булгаков рисует почти апокалиптическую картину, все разрушается на глазах: на лестничных площадках исчезают лампы, лифты перестают работать, паркет жгут… Кажется, чтобы спасти жилье, достаточно правил, достаточно контроля. Бывший управляющий дома Эльпита Христи, душу вложивший в этот дом,

> …ходил каждый день, в особенности в пятый этаж. Зорко глядел, чтобы не наставили черных буржуек, не вывели бы труб в отверстия, что предательски-приветливо глядели в углах комнат под самым потолком.

Христи «мучил» правление

> до тех пор, пока оно не выделило из своей среды Нилушкина Егора, с титулом «санитарный наблюдающий». Нилушкин Егор два раза в неделю обходил все 75 квартир.

Однако в бесхозном мире новых людей, где никому ничего не нужно, не помогает ничто — тот, кто должен сохранять, разрушает сам; пассаж о «санитарном наблюдающем» заканчивается словами «И с уличенных брал дань». И в конце концов в прошлом роскошный дом исчезает в пожаре.

Отметим, что Булгаков ведет речь не только об упадке домового хозяйства — речь о распаде мира в целом.

Квартхоз (квартирохозяин), квартиросъемщик (съемщик, квартиронаниматель), квартуполномоченный (ответственный квартиросъемщик, ответственный съемщик). Новояз в полной мере отражал бюрократизацию советской жизни, в том числе ее жилищной сферы.

Понятие *квартхоза* или *квартирохозяина* появляется в годы НЭПа: «в городах возродился Институт квартирохозяев и даже домохозяев, имевших право сдавать или продавать жилую площадь» [Лебина: 97]. Институт этот по своим масштабам был, конечно, очень ограниченным — в собственность «бывшим» перешла очень незначительная часть жилья. Но купить комнату все-таки было возможно, хотя по карману — очень немногим:

> — Больше я не могу. Сделай, что хочешь, но мы должны уехать отсюда. — Детка, — ответил я в отчаянии. — Что я могу сделать? Я не могу достать комнату. Она стоит 20 миллиардов, я получаю четыре. Пока я не допишу романа, мы не можем ни на что надеяться. Терпи («Самогонное озеро»).

Для большинства людей жилище все-таки перестало быть собственностью — и возникло понятие *квартиросъемщик*, он же *съемщик*. *Ответственными квартиросъемщиками* называли тех, кто представлял квартиру в домовой администрации. Специально для коммунальной квартиры было введено также понятие *квартуполномоченный*. О значении этой фигуры Н.Б. Лебина, исследовательница истории российской повседневности, писала: «„Квартуполномоченный“ — основной персонаж советской трагикомедии под названием „Коммунальная квартира“, появившийся сначала в немногочисленных домах-коммунах. Это произошло летом 1921 года, когда НКВД РСФСР принял совместно с Наркомздравом инструкцию „О мерах улучшения жилищных условий рабочих“» [Лебина: 107].

Квартуполномоченный — тот же квартиросъемщик, однако в глазах власти наделенный особыми полномочиями,

а следовательно, лицо влиятельное. Он следил за соблюдением «правил общежития» жильцами, за сохранностью квартиры, ее своевременной оплатой (Инструкция НКВД по применению постановления ВЦИК и СНК «О плате за пользование жилыми помещениями» от 13 июня 1923 года, принята 21 июня 1923 года). Была у него и еще одна задача — присматривать за жильцами и, если что, информировать о происходящем вышестоящие органы, прежде всего жилищную администрацию. Мало того, что в коммунальной квартире жизнь всегда на виду, начиная с 1929 года по Положению об ответственных уполномоченных жильцы были обязаны предоставлять старшим по квартире сведения о себе — о своем положении и заработке.

В больших квартирах квартуполномоченного выбирали. В начале 1920-х такой статус еще могли получать бывшие хозяева квартир, однако очень скоро городские жилотделы спохватились и стали присылать на собрания инспекторов, направлявших ход выборов [Кириллова: 147], — и очень быстро все изменилось. Так что квартуполномоченный *«был представитель советской власти на квартирном уровне»* [Лебина: 108].

Булгаковский Шариков, освоивший бюрократический советский язык, заявлял о своих требованиях на жилплощадь:

> Член жилищного товарищества, и жилплощадь мне полагается определенно в квартире номер пять у ответственного съемщика Преображенского в шестнадцать квадратных аршин…

Сам профессор, конечно, чувствовал себя хозяином своей квартиры, а не ответственным съемщиком.

Обладавший властью над жильцами, ответственный квартиросъемщик коммунальной квартиры был зависим от сильных мира сего, его беспомощность перед лицом всесильных организаций показана М.А. Булгаковым в фельетоне «Бурнаковский племянник» (1924). Бурнаков, дядя, получил ответственный пост, и с его племянником, вселенным в коммунальную квартиру, никто не может справиться — ни секретарь домовой ячейки, ни квартиросъемщик («бывший квартхоз», как говорит о нем писатель), и уж тем более не могут справиться жильцы. Этот вор и хам делает, что хочет, а когда — во время устроенных танцев — в квартире под ним рухнула штукатурка и *«снизу пришли, бурнаковский племянник пригрозил, что пожалуется в Ге-пе-у»*[12]. К счастью, дядю Бурнакова сняли, и это спасло жильцов.

Бессильным перед дебоширами оказывается квартхоз из фельетона Булгакова «Три вида свинства» (1924). А квартхоз Василий Иванович из рассказа «Самогонное озеро» не только не может справиться с напившимся хулиганом, проникшим в чужую квартиру и ощипывающим перья живого петуха, но и сам напивается и бесчинствует: «выбил все стекла, избил жену — и свой поступок объяснил тем, что она заела ему жизнь». Не лучше оказался и вызванный по этому случаю председатель домкома — он высказался следующим образом: «Удивляюсь я тебе, Василь Иваныч. Глава дома — и не можешь с бабой совладать». В результате дело чуть не кончилось смертоубийством.

Здесь ставим точку, хотя уместнее было бы поставить многоточие, так как список конкретно-исторических фактов, связанных с жилищной политикой молодого советского государства, ставших предметом художественной рефлексии Булгакова, можно было бы продолжить.

Нам очевидно, что открытий в нашей статье нет и большая часть отмеченных позиций по отдельности описывалась коллегами, правда, без соотнесения с историческими документами. Вместе с тем рассмотрение их в совокупности представляет системность взгляда Булгакова в отображении реальной картины мира. И, конечно, еще раз показывает, на какой почве вырастает гротескный мир его произведений.

Примечания

1 Здесь и далее текст очерка цитируется по изданию: *Булгаков М.А.* Москва 20-х годов // Булгаков М.А. Собрание сочинений. В 5 т. Т. 2. М.: Художеств. лит., 1989. С. 435–446.

2 Здесь и далее текст повести цитируется по изданию: *Булгаков М.А.* Собачье сердце // Булгаков М.А. Указ. соч. Т. 2. С. 119–211.

3 Здесь и далее текст повести цитируется по изданию: *Булгаков М.А.* Зойкина квартира // Булгаков М.А. Указ. соч. Т. 3. С. 77–149.

4 Декрет СНК от 27 апреля 1922 года «О невыселении в административном порядке граждан из занимаемых ими жилищ»; Декрет СНК от 8 мая 1922 года «О дополнении к декрету Совета Народных Комиссаров от 27 апреля 1922 г. „О невыселении в административном порядке граждан из занимаемых ими жилищ“»; Декрет ВЦИК

и СНК от 9 января 1924 года «О выселении граждан из занимаемых ими помещений»; Постановление СНК от 15 ноября 1927 года «О мероприятиях по жилищному хозяйству в городских поселениях»; Постановление ЦИК и СНК СССР от 4 января 1928 года «О жилищной политике»; Постановление ВЦИК и СНК РСФСР от 8 апреля 1929 года «Об ограничении проживания лиц нетрудовых категорий в муниципализированных и национализированных домах и о выселении бывших домовладельцев из национализированных и муниципальных домов». См. также: *Меерович М.Г.* Власть и жилище: (жилищная политика в СССР в 1917–1940 годах) // Вестн. Евразии. М., 2003. № 1. С. 5–66.

5 Здесь и далее текст рассказа цитируется по изданию: *Булгаков М.А.* № 13. — Дом Эльпит-Рабкоммуна // Булгаков М.А. Указ. соч. Т. 2. С. 242–250.

6 Здесь и далее текст рассказа цитируется по изданию: *Булгаков М.А.* Самогонное озеро // Булгаков М.А. Указ. соч. Т. 2. С. 320–325.

7 Здесь и далее текст рассказа цитируется по изданию: *Булгаков М.А.* Воспоминание... // Булгаков М.А. Указ. соч. Т. 2. С. 378–383.

8 Здесь и далее текст цитируется по изданию: *Булгаков М.А.* Московские сцены (На передовых позициях) // Булгаков М.А. Указ. соч. Т. 2. С. 289–295.

9 Здесь и далее текст романа цитируется по изданию: *Булгаков М.А.* Мастер и Маргарита // Булгаков М.А. Указ. соч. Т. 5. С. 7–387.

10 Инструкция по перевыборам домовых комитетов // Северная коммуна. 1919. 19 нояб. (№ 263). С. 1. См. также: *Пиир А.М.* (Само)управление в петроградских/ ленинградских жилых домах. 1. Домовые комитеты (1917–1921) // Антропологический форум — online. СПб., 2012. №17. С. 175–218. — URL: https://anthropologie.kunstkamera.ru/files/pdf/017online/piir.pdf (дата обращения: 01.09.2022).

11 Здесь и далее текст пьесы цитируется по изданию: *Булгаков М.А.* Иван Васильевич // Булгаков М.А. Указ. соч. Т. 3. С. 423–463.

12 Опубликованы в журнале «Жилищное дело» (1927. № 3. С. 13).

13 Здесь и далее текст фельетона цитируется по изданию: *Булгаков М.А.* Бурнаковский племянник // Булгаков М.А. Повести. Рассказы. Фельетоны. М.: Сов. писатель, 1988. С. 101–105.

Литература

Гуревич П.С., Ружников В.Н. Советское радиовещание. Страницы истории. М.: Искусство, 1976. 382 с.

Кириллова Е.А. Городское хозяйство в период становления нэпа 1921–1925 гг. (по материалам Петрограда-Ленинграда): дис. … кандидата исторических наук: 07.00.02. Санкт-Петербургский государственный университет. СПб., 2015.

Лебина Н.Б. Советская повседневность: нормы и аномалии. От военного коммунизма к большому стилю. М.: Новое литературное обозрение, 2015. 482 с.

Меерович М.Г. Наказание жилищем : жилищная политика в СССР как средство управления людьми. 1917–1937. М.: РОССПЭН. 2008. 304 с.

Пиир А.М. (Само)управление в петроградских/ ленинградских жилых домах. 1. Домовые комитеты (1917–1921) // Антропологический форум — online. СПб., 2012. № 17. С. 175–218.

Чудаков А.П. К проблеме тотального комментария «Евгения Онегина» // Пушкинский сборник. М.: Три квадрата, 2005. С. 210–237.

В.В. ГУДКОВА

«М.А. Булгаков. Аннотированный библиографический указатель». Значение и роль издания в изучении наследия писателя

Т. 1. 1919–1940 / сост.: М.В. Мишуровская, Е.И. Алексеенкова, И.С. Ефимова, Ю.Г. Слизун. М.: Рос. гос. б-ка искусств, 2017. 702 с.;
Т. 2. 1941–1985 / сост.: М.В. Мишуровская, И.С. Ефимова, О.В. Голубева. М.: Рос. гос. б-ка искусств, 2021. 816 с.

В данной статье коротко разобраны характерные черты библиографического указателя, подготовленного специалистами Российской государственной библиотеки искусств, принципиальная роль издания в углублении и обновлении интерпретационных подходов к изучению наследия М.А. Булгакова (уточненное документированное видение влияния писателя на современников, связи и переклички его творчества не только с русской классикой XIX века, но и с европейской литературой, ранние свидетельства растущей мировой известности и пр.). Указано и на более широкие возможности использования указателя для исследования историко-культурной проблематики 1920–1980-х годов.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: М.А. Булгаков, библиографическая концепция, информативность, фактология, рецепция творчества, исторический контекст.

V.V. GUDKOVA

***M.A. Bulgakov. Annotated Bibliography*. Significance and Role of the Edition for the Writer's Legacy Research**

This article examines briefly the characteristics of the bibliographic index prepared by Russian State Art Library specialists, the purpose of the edition to enhance and renew approaches to the Bulgakov's legacy research (updated documented viewpoint of the writer's influence on contemporaries, links and overlaps between

his works and the Russian 19th century literature as well as European one, early evidences of rise to worldwide fame etc.) The article also reviews wider opportunities of the index to research historical and cultural issues of the 1920–1980s.

KEY WORDS: M.A. Bulgakov, bibliography concept, informational value, factual references, works' reception, historical context.

Творчество М.А. Булгакова изучается уже более полувека. За это время количество монографий и статей выросло до объема, уже, по-видимому, не поддающегося исчислению.

Попытки создания библиографии Булгакова предпринимались и ранее, но в силу разных причин не были доведены до завершения, требующего квалифицированных многолетних усилий. И во вступительном слове к первому тому справочника «М.А. Булгаков. Аннотированный библиографический указатель» (далее — Указатель) составители рассказывают о попытках создать полную библиографическую картотеку текстов Булгакова и текстов о нем, вспоминают о работе по собиранию библиографии писателя, осуществленной сотрудниками Российской национальной библиотеки, и усилия Александра Алексеевича Нинова[1], стоявшего у истоков отечественного булгаковедения, — организатора знаменитых в научных кругах Булгаковских чтений, из которых, в частности, выросла рабочая группа исследователей, подготовивших в 1989–1990 годах первое текстологически выверенное собрание сочинений писателя[2].

Безусловно, создатели Указателя опираются на сделанное ранее — но идут дальше. Самое главное, что они сумели эту работу завершить.

На разных этапах подготовки рукописи будущего справочника в Российской государственной библиотеке искусств (РГБИ) проходили обсуждения методов работы, адресатов, концепции книги.

Надо признаться, что в процессе обсуждения концепции Указателя я не соглашалась с позицией авторов: делать указатель аннотированным, с привлечением цитат из рецензий, книг и статей. Теперь признаю свою недальновидность. В период пандемии получить такой материал оказалось бесценным подарком. Чего стоит один лишь перечень обследованных и использованных фондов, архивов государственных и частных, университетских и театральных, отечественных и зарубежных.

Объем выполненной работы поражает воображение. Здесь и архивные фонды писательских и театральных организаций, и личные фонды, хранящиеся в нашей сокровищнице — РГАЛИ, и зарубежные архивные хранилища, такие, как Бахметьевский архив русской и восточноевропейской истории и культуры Колумбийского университета, фонд Драматической ассоциации Йельского университета, архивное собрание Нью-Йоркской публичной библиотеки. В нынешней ситуации историко-культурного разлома перечень печатных откликов на произведения Булгакова, в том числе хранящихся в зарубежных архивах, обретает еще большее значение.

Напомню, что в начале 1990-х личных компьютеров, за редчайшим исключением, в распоряжении ученых не было. Сегодня страшно вспомнить, в каких условиях шла работа над комментариями, когда, например, требовалось всего-то отыскать неизвестно кому принадлежащую строчку романса или уточнить годы жизни упоминаемого персонажа, — задачи, которые ныне, бывает, решаются в два клика.

Но, облегчив задачи сравнительно частные, конкретные, Интернет предал забвению огромный массив накопленного и проработанного материала. То, что не оцифровано и не размещено в Интернете, будто и не существует, и те, кто не отдает себе в этом отчета, обречены бесконечно изобретать велосипед.

Увы, часть нового поколения булгаковедов, видимо, полагает, что архивные изыскания и работа с литературой в архаичной, как им представляется, форме книг, проработка газет и газетных подшивок 1920–1970-х, а также литературно-художественных журналов 1970–1990-х годов, — совершенно излишни.

Когда я начинала заниматься творчеством Булгакова, нам были хорошо известны статьи и отечественных, и зарубежных исследователей — из Италии, Америки, Франции, Венгрии, Польши. Более того, авторов этих статей мы знали в лицо. Встречались на Булгаковских чтениях в Санкт-Петербурге, на других международных конференциях. Мы пристрастно следили за новыми идеями, неожиданными ракурсами исследований, неизвестными ранее фактами биографии писателя. Основной корпус текстов — критических и исследовательских статей и книг о Булгакове — возможно было «держать в голове», прекрасно помня, где, когда и у кого родилась свежая мысль и как она развивалась в позднейших трудах, кто опубликовал неизвестный булгаковский текст (было и такое!).

Ныне, спустя полвека изучения наследия писателя, безусловно вошедшего в сонм классиков мировой литературы, такое «легкое узнавание» публикаций и авторов стало невозможным: современное «булгаковедение», расширяясь, стало брать количеством: оно породило множество эпигонских, повторяющих ранее сказанное и найденное печатных текстов. Сложившемуся положению способствовал уже упомянутый мною выше разлом среды, информационный занавес, пришедший на смену занавесу железному.

Изучающие творческое наследие Булгакова, нарушая преемственность развития, часто обедняют собственные возможности дальнейшего продвижения исследования, начиная анализ ab ovo. За тщательностью ссылок на предшественников, помимо этической стороны дела, стоит возможность уточнения собственной точки зрения на предмет, понимание того, что ты добавляешь к уже известному. В чем и отчего согласен (не согласен) с коллегой.

И Указатель становится принципиально важным фактом развития булгаковедения как отрасли гуманитарного знания: восстанавливая последовательность звеньев, он делает внятными этапы изучения, хронологию открытий, то есть становится важнейшим историческим инструментом.

Библиография, выстроенная по хронологическому принципу, намечает вехи становления Булгакова-писателя, выделяет периоды творчества, многое уточняя в его биографии и рецепции его творчества. Об огромном теоретическом значении пополнения фактологической исследовательской базы современный методолог научного знания говорит так:

> Всякая продуктивная научная теория или эвристическая концепция, превращаясь в научную парадигму, неизбежно проходит <...> ряд последовательных изменений. Логика этих изменений заключается в том, что накопление эмпирического материала меняет внутреннюю структуру исследовательских проблем и, соответственно, задач интерпретации: происходит закономерный сдвиг от *описания* принципиально нового материала, ставшего доступным именно благодаря этой теоретической направленности исследовательского внимания на новые предметные обстоятельства и возможности их интеллектуальной фиксации, — к *систематизации* <...> гипотез и объясняющих теорий[3].

Появление Указателя являет собой тот самый случай, когда «накопление эмпирического материала меняет

внутреннюю структуру исследовательских проблем». Массив информации, сконцентрированный в едином издании, сам по себе, как правило, сообщает знанию, казалось бы, уже известному, иное качество, подталкивая внимательного читателя к новым размышлениям и гипотезам. Тем более, что немалое количество сведений, фактов, названий и дат, указаний на печатные заметки, отклики, рецензии и дат, связанных с творческой биографией писателя, впервые вводится в научный оборот.

Первый том Указателя дает объемное видение начала литературного пути Булгакова; далее подробно представлен его «московский период». Ранние очерки в газете «Накануне», сатирические повести и их оценка в открытой печати, публикация первого романа («Белая гвардия») на страницах журнала «Россия» (оборванная в связи с закрытием издания), наконец, переход к созданию драматических сочинений — все эти этапы становления писателя, освещенные в разных ракурсах, с максимальным привлечением материала, от кратких информационных газетных заметок до развернутых журнальных статей, создают широкую панораму рецепции произведений Булгакова его современниками.

Указатель становится корпусом неопровержимых свидетельств, который дает возможность появления нового видения положения Булгакова в контексте историко-культурной ситуации 1920–1930-х годов.

Начну с простого. Указатель опровергает общеизвестный факт — цифру, приведенную в письме Булгакова к Правительству[4]: отзывов за десятилетие литературной работы он насчитал 301, из которых 298 были ругательными.

Указатель сообщает об ином количестве гневных обвинительных заметок и статей — цифра эта вырастает в разы: оказывается, их было не три сотни, а тысячи. И уточнение этой цифры превращается в один из элементов резко меняющейся общей картины. Интенсивность и градус травли сообщают о значении нового писательского имени, его опасности для укрепляющегося советского государства. Приходит понимание совершенно особого положения Булгакова не только в отечественной литературе, но и в общественной жизни. Указатель дает иное, ранее невозможное видение уникальности масштаба личности писателя и его влияния на умы. Поразительно, что человек сумел не только выстоять в ситуации такой массированной травли, но еще и продолжал сочинять.

Второе, что обращает на себя внимание, — это подтверждение того, что важнейшие литературные влияния, истоки творчества писателя были названы еще в 1920-е годы. При чтении прессы тех лет выясняется, что современники, которые, по привычному советскому клише, должны были «не понимать» писателя, вполне адекватно оценивали его творчество. Уже в середине 1920-х были отмечены связи булгаковских произведений с Пушкиным, Толстым и Достоевским, Гоголем и Салтыковым-Щедриным, его ориентация на большую классическую литературу XIX века.

Уже после первых его шагов по литературной стезе, в 1923 году, писали: «Этот еще молодой, но выдающийся писатель до сих пор не получил должной оценки и признания» [Красный журнал...]. В 1924 году, после выхода в свет «Диаволиады», о ней одобрительно отозвались теоретик литературы В.Ф. Переверзев[5] и критик В.П. Правдухин[6], отметив влияние на автора Гоголя и Достоевского. Сразу же были выявлены принципиально важные вещи: бесспорность таланта — и традиции, которым следует Булгаков, имена учителей. Рецензии на первые печатные вещи писателя появились незамедлительно, и они были точными. Критикой с легкостью были определены корни булгаковского творчества. То, что позднее приходилось вычленять при известном умственном усилии, тогда, насколько можно судить, было видно невооруженным глазом. Так, рецензент «Нового мира» писал: «Булгаков стоит особняком в нашей сегодняшней литературе, его не с кем сравнивать. Разложить его творчество — нетрудно. Нетрудно проследить и его генеалогию» [«Недра»...] (а чуть выше назывались имена Гоголя, Гофмана, Достоевского). Внимательный Ю.В. Соболев подтверждал, что в «Дьяволиаде» автор «обнаружил любопытнейшее сочетание Гофмана с весьма современным Гоголем» [Соболев].

В сентябре 1925 года В.В. Вересаев, известный и авторитетный литератор, обращаясь к Булгакову, писал, что хотел бы помочь ему (чтобы «сберечь хоть немного ту крупную художественную силу, которой Вы являетесь носителем») и сообщал: Горький «очень Вас заметил и ценит» [Чудакова: 10]. После выхода тонкого, ценой в 10 копеек, сборника рассказов Булгакова «Трактат о жилище» (ЗиФ, 1926) рецензент отмечал, что «Псалом» отличается «тонкостью нежно-лирического рисунка», а юмор Булгакова «похож на тонкие вспышки нервических улыбок Гейне» [Бывалов]. О «Белой гвардии» в письме к издателю Н.С. Ангарскому отозвался М. Волошин:

> Я очень пожалел, что Вы все-таки не решились напечатать «Белую гвардию», особенно после того, как прочел отрывок из нее в «России». В печати видишь вещи яснее, чем в рукописи... И во вторичном чтении эта вещь представилась мне очень крупной и оригинальной: как дебют начинающего писателя ее можно сравнить только с дебютами Достоевского и Толстого [Чудакова: 318–319].

Другое дело, что связи эти, для Булгакова важнейшие, определяющие, расценивались тогда со знаком минус: в них уличали. Тем не менее взгляд современников в литературно-критических отзывах был и внимателен, и точен. Но теми, кто начинал изучение творчества Булгакова в 1970–1980-е годы, кто работал в архивах и библиотеках, отыскивая газетные и журнальные отклики, прежде всего осознавался накал страстей не столько литературной, сколько общественно-политической борьбы. Оттого невольно акцентировался лишь факт отторжения писателя, к цитированию отбирались выступления самые резкие, уничижительные — до прямых оскорблений. А невероятно быстрое осознание современниками и масштаба писателя, и его влиятельности, и уникальности его художественного дара замечено не было.

В работах 1970–1980-х годов имена авторов, увидевших эти переклички молодого прозаика с классиками сразу же после первых его публикаций, как правило, не упоминались, создавая обманчивое впечатление слова, сказанного впервые. Тем самым искажалась реальная история взаимодействия булгаковских произведений (и личности автора) с современной ему актуальной литературной жизнью.

Литературоведы, писавшие о творчестве Булгакова в 1960–1970-е годы (кто-то — не подозревая о предшественниках, кто-то — нарочито опуская их имена, чтобы собственная мысль, наблюдение, параллель представлялись читателям первооткрывательскими), не учитывали те здравые, порою весьма тонкие суждения, где точность аналитического размышления перекрывалась резкостью эпитетов и политическими ярлыками. Тем не менее развивались мысли, впервые высказанные на полвека раньше.

В 1970-х многим казалось, будто бы изучение творчества Булгакова, в частности, его связи с литературой XIX века начиналось от нуля, что лишь с публикацией «Мастера и Маргариты» критики заметили и оценили писателя. Теперь понятно, что масштаб таланта Булгакова стал очевидным

невероятно быстро, спустя два-три года после его появления в московских литературных кружках и начала его литературной работы. И Указатель восстанавливает историческую справедливость, называя имена первопроходцев.

Безусловно странно говорить о «рецепции» творчества Булгакова, называя имена «неприятных» фигур, энергично формулирующих в 1920–1930-е годы причины своего неприятия и булгаковских произведений, и самого автора, — тем не менее это необходимо.

Третье важное соображение, теперь засвидетельствованное, подтвержденное документально: за творчеством молодого писателя с самых первых его литературных шагов пристально следят за рубежом, о нем пишут газеты и журналы Берлина и Парижа, Нью-Йорка и Чикаго, Токио, Праги, Белграда. И связи булгаковского творчества устанавливаются не только с классиками литературы русской, но и зарубежной. Называются имена Гофмана, Гейне, Свифта.

О Булгакове пишут не только потому, что эмигрантов привлекает его оппозиционность новой власти, но и потому, что трогает другое: «неугасимая искра Божия» [Сперанский]. Но это означает, что мировое признание таланта молодого прозаика и драматурга началось уже тогда, в 1920–1930-е годы, возможно поэтому — спустя полвека — оно обрело такой масштаб. Железный занавес еще не был опущен: эмиграция ревностно следила за тем, что происходит в России, европейские читатели интересовались литературой и театром.

Когда же в конце 1960-х, после публикации романа «Мастер и Маргарита», имя Булгакова вновь облетело читающий мир, о нем стали писать на всех языках — это поразило советского гражданина, отвыкшего от некогда естественного взаимодействия событий культурной, художественной жизни планеты. Взрывной характер вспыхнувшей читательской любви и доверия к писателю, умершему четверть века назад, его влияние на новое поколение сделали очевидным острейший дефицит тех ценностей, которые отрицались и дискредитировались долгие десятилетия.

Итак, при внимательном чтении двух томов Указателя уточняются, корректируются, а порой — достаточно резко меняются устоявшиеся представления о месте писателя в историко-литературном и общественном контексте 1920-х — начала 1930-х годов. В скобках замечу, что, конечно, важны не только материалы Указателя, но и другие свидетельства, среди них четырехтомник писем О.С. Бокшанской к Вл.И. Немировичу-

Данченко[7], мемуарные документы (вроде замечательного дневника служащего МХАТа — милиционера А.В. Гаврилова[8]), агентурно-осведомительные сводки[9], сообщающие о настроениях писателя и его окружения…

Сказанного достаточно, чтобы утверждать: задуманная в 1990-е годы в качестве информационно-служебного справочника библиография Булгакова превратилась в фундированное научное исследование. Указатель не только представляет собой огромный, хорошо структурированный массив информации, но и фиксирует движение исторического времени.

Труды подобного рода становятся неоценимым подспорьем в исследовательской работе при изучении творчества конкретного автора. Кроме того, они обладают немалым потенциалом компендиума исторических источников более широких возможностей: они дают представление о периодике тех лет и ее активных деятелях, общественном интересе (либо равнодушии) к тем или иным литературно-художественным событиям.

Имея на письменном столе одну лишь эту книгу, можно исследовать различные темы: как шло формирование репутации писателя во многих ее деталях, причины и особенности известности драматурга за рубежами страны, жизнь его пьес на сценах национальных республик Союза и многие-многие другие.

Все сказанное выше не означает, что Указатель совершенен. Как в любой крупной и объемной работе, в нем могут быть уточнены структурные звенья, со временем безусловно появятся дополнения. И второй том уступает первому по сбору информации, количество упущенного здесь намного больше. Объяснить это нетрудно: взрывной интерес к творчеству писателя, произошедший в 1970–1980-х годах, невероятно трудоемок для подсчетов, и, по-видимому, объем второго тома должен был бы в разы превышать объем первого.

Задуманное много лет назад, на пике общественного интереса к наследию Булгакова, казалось бы, сугубо служебное издание проходило сквозь десятилетия новейшей истории страны и вышло в свет в совершенно ином историко-культурном контексте.

Сравнительно недавно я была почти уверена, что в первые два десятилетия XXI века постепенно складывается новый этап научного освоения булгаковского наследия. Оптимистические надежды основывались на появлении в течение сравнительно короткого времени нескольких важных прорывных работ, которые останутся надолго.

Это фундаментальное издание вариантов и редакций романа «Мастер и Маргарита» в двух томах, подготовленное Е.Ю. Колышевой[10]. Возвращение к рутинной, «неэффектной» и чрезвычайно сложной работе проверки текстов — важнейший симптом их начинающегося переосмысления в новом историко-культурном контексте третьего десятилетия XXI века.

Это «Щит Персея» — кардинально новое прочтение «главного» романа Булгакова, осуществленное ленинградским филологом О.Я. Поволоцкой[11].

Назову также публикацию прежде неизвестных архивных документов и сведений, относящихся к сравнительно малоизученному периоду жизни писателя во Владикавказе, подготовленную О.Е. Этингоф[12].

Наконец, завершение научного, текстологически выверенного трехтомного издания пьес, — том киносценариев и либретто Булгакова. Напомню, что из задуманного еще в середине 1980-х издания, в 1989–1990-х годах были напечатаны первые два тома, третий том[13] вышел к читателям лишь в 2013-м, отстав от первых двух почти на четверть века.

Полезной стала книга литературоведа А.Н. Варламова «Михаил Булгаков»[14], появившаяся в серии ЖЗЛ. Помимо добросовестно и основательно изученного автором корпуса текстов и исследований, безусловно важным стало введение в научный оборот источников нетривиального рода — агентурно-осведомительных сводок, сообщавших о высказываниях и настроениях писателя, порой превращающихся в полезный источник знания о его произведениях.

И, наконец, двухтомный аннотированный библиографический Указатель, который непременно для сотен литературоведов и историков литературы станет настольной рабочей книгой.

Нельзя не обратить внимание на то, что все эти работы потребовали долгого дыхания авторов. Несколько лет посвятила работе над черновиками и основным текстом «Мастера и Маргариты» Е.Ю. Колышева. Два тома Указателя готовились в течение четверти века. Десятилетие созревала и оттачивалась исследовательская мысль О.Я. Поволоцкой. Более десяти лет интенсивной деятельности рабочей группы булгаковедов потребовалось для подготовки научного издания драматургического наследия Булгакова.

Любое существенное обновление ракурсов прочтения наследия известного писателя связано либо с расширением источниковедческой (фактологической) базы, либо

со сменой историко-культурной ситуации в обществе, дающей новую точку зрения в интерпретации старых текстов. Удача, когда они соединяются. К сожалению, сегодняшние обстоятельства историко-культурной российской ситуации таковы, что эти, без преувеличения, важнейшие работы не вызвали заметной критической реакции, не породили и сколько-нибудь широких обсуждений и, насколько могу судить, не оказали принципиального воздействия на развитие отечественного булгаковедения как отрасли гуманитарной науки.

Примечания

1 Нинов Александр Алексеевич (1931–1998) — историк литературы, критик. В 1957 году окончил аспирантуру Ленинградского университета. После организации обсуждения романа Вл. Дудинцева «Не хлебом единым» был вынужден покинуть университет. Несколько лет работал на договорной основе редактором в издательстве «Библиотека поэта». Докторскую диссертацию А.А. Нинова не утверждали три года. В начале 1970-х вернулся в ЛГИТМиК на штатную работу. С 1980 по 1990 год возглавлял секцию критики и литературоведения в Ленинградском отделении Союза писателей. Организатор Булгаковских чтений (1984–1998) и рабочей группы, выпустившей в 1989–1990 годах первое текстологически выверенное пятитомное собрание сочинений М.А. Булгакова и два фундаментальных тома его драматургического наследия. В начале 1990-х основал журнал «Всемирное слово», российскую версию европейского «Lettre international», став его главным редактором.

2 *Булгаков М.А.* Собрание сочинений. В 5 т. М.: Художеств. лит. 1989–1990.

3 *Гудков Л.Д.* О социологии морали: [рукопись]. С. 24. Подробнее о проблеме см.: *Гудков Л.Д.* Формы «генезиса» и «опыта». Стадии дифференциации в науке // Гудков Л.Д. Метафора и рациональность как проблема социальной эпистемологии. М.: Русина, 1994. С. 319–350.

4 Цит. по изд.: *Булгаков М.А.* Письмо Правительству СССР от 28 марта 1930 г. // Булгаков М.А. Собрание сочинений. В 5 т. Т. 5. Письма. С. 443-450.

5 *Переверзев В.Ф.* Новинки беллетристики // Печать и революция. М., 1924. Кн. 5. С. 134–139.

6 *Правдухин В.П.* «Недра»: лит.-художеств. сб. Кн. 4 // Красная новь. М., 1924. № 2. С. 309.

7 Письма О.С. Бокшанской Вл.И. Немировичу-Данченко. В 2 т. / [сост., ред., коммент. И.Н. Соловьева]. М.: Моск. Художеств. театр, 2005.

8 *Гаврилов А.В.* Сезон 1928/1929 // Художественный театр после революции. Дневники и записи / сост. С.К. Никулин. М.: Артист. Режиссер. Театр, 2020. С. 249–369.

9 «Я не шепотом в углу выражал эти мысли...»: [материалы надзорного дела М.А. Булгакова] / под ред. С. Смелянского; сост. В. Болтромеюк. М.: Красная гора, 1994. 57 с. — (Архив Лубянки).

10 *Булгаков М.А.* Мастер и Маргарита. Полное собрание черновиков романа. Основной текст. В 2 т. / сост., текстол. подгот., вступит. ст., коммент. Е.Ю. Колышевой. М.: Пашков дом, 2014.

11 *Поволоцкая О.Я.* Щит Персея. СПб.: Алетейя, 2015. 448 с.

12 *Этингоф О.Е.* Иерусалим, Владикавказ и Москва в биографии М.А. Булгакова. М.: Языки славянской культуры, 2017. 445 с., [16] л. ил., фот.

13 *Булгаков М.А.* Пьесы 1920-х годов / сост. и общая ред. А.А. Нинова. Л.: Искусство, Ленингр. отделение, 1989. 592 с.: ил.; *Булгаков М.А.* Пьесы 1930-х годов / сост. и вступит. ст. А.А. Нинова. СПб.: Искусство-СПб, 1994. 672 с.: ил.; *Булгаков М.А.* Драматические инсценировки и оперные либретто / сост. и вступит. ст. А.А. Нинова. СПб.: Алетейя, 2013. 608 с.

14 *Варламов А.Н.* Михаил Булгаков. М.: Молодая гвардия, 2008. 838, [2] с., [16] л. ил., портр. — (Жизнь замечательных людей).

Литература

Бывалов Е.С. «Трактат о жилище». Изд. «Земля и Фабрика». Библиотека сатиры и юмора. 1926 / В.З. // На вахте. М., 1926. 25 апр. (№ 95). С. 4.

Красный журнал для всех : ежемес., худож.-литер., обществ.-экон. и науч.-попул. журн. № 2. Декабрь, 1922, изд. «Прибой», с. 72 / Z // Накануне. Берлин, 1923. 4 февр. (№ 38). С. 7. — Лит. прил. к газ.: Накануне. № 252.

«Недра», книга шестая / Л-в // Новый мир. М., 1925. № 6. С. 151–152.

Соболев Ю.В. Литературно-художественные сборники «Недра». Книга VI-ая. М. 1925 г. / Ю.С. // Заря Востока. Тифлис, 1925. 12 марта (№ 825). С. 6.

Сперанский В.Н. Ответ В.Н. Сперанского: анкета «Литературной недели» «Дней» // Дни. Париж, 1927. 13 нояб. (№ 1236). С. 3.

Чудакова М.О. Жизнеописание Михаила Булгакова. 2-е изд., доп. М.: Книга, 1988. 672 с.

А.И. ИВАНИЦКИЙ

О мотивной преемственности «Бега» и «Мастера и Маргариты»

Пьеса М.А. Булгакова «Бег» и его роман «Мастер и Маргарита» связаны общими мотивами на уровнях сюжета и смысла. Ремарки и экспозиции сцен пьесы образуют ее повествовательный план, конструируя образ незримого соглядатая судьбоносных событий. Соглядатаем ершалаимской истории Иешуа и Пилата стал Воланд; для Мастера же она, как и для автора «Бега», стала предметом историко-визионального сна. Сюжетно линию Пилата и Иешуа готовит линия полковника Хлудова и казненного им вестового Крапилина. Угадываемая Хлудовым «адски-гротескная» подоплека происходящего проявляется буффонадной составляющей пьесы и предвещает московскую часть романа, где олицетворяется в Воланде, но в противоположной роли.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: «Бег», «Мастер и Маргарита», прозаизм «Бега», сон, мотив, сны автора, тайный соглядатай, библейские аллюзии, буффонада, гротеск.

A.I. IVANITSKIY

On the continuity of the motives of *The Running* and *The Master and Margarita*

A play by M.A. Bulgakov's *The Flight* and his novel *The Master and Margarita* have common motives at the levels of the poetic and sense. The remarks and the act's expositions construct the figure of the secret eyewitness of the fateful events. Woland became a eyewitness on the Yershalaim story of Yeshua and Pilate; for the Master, as for the author of *The Flight*, this story became the subject of a historical-visual dream. The plot line of Pilate and Yeshua is being prepared by the line of Colonel Khludov and the messenger Krapilin, who was executed by him. The grotesque background of what is happening, guessed by Khludov, is manifested by the buffoonish component of the play and

foreshadows the Moscow part of the novel, where he is personified in Woland, but in the opposite role.

KEY WORDS: *The Flight*, *The Master and Margarita*, motive, dream, the prosaic style of *The Flight*, the author's dreams, the secret eyewitness, the Bible's allusions, the buffoonery.

В драматургии М. Булгакова пьеса «Бег» выглядит одним из наиболее программных предвестий итогового романа писателя «Мастер и Маргарита», а значит она позволяет взглянуть на роман сквозь собственную призму. Но «объемной» связь двух текстов станет с учетом соподчиненности двух ее уровней — сюжета и смысла.

Поэтика: прозаизм «Бега»

В литературоведении отмечался «прозаический ключ» «Бега» — начиная от списка действующих лиц и заканчивая ремарками и экспозициями сцен[1]. Этот прозаизм делает «Бег» своего рода драматической инсценировкой «снов» автора, проявляющих его визионально-личное переживание истории как ее тайного соглядатая. Так, характеристики одних героев в списке действующих лиц принадлежат другим, которые таким образом предстают предметом авторского воспоминания. Артур Артурович, хозяин тараканьих бегов в Константинополе, представлен словами Чарноты: «тараканий царь»[2], — что проявляет в первую очередь оценку героя казачьим генералом. «…Существующей исключительно в воображении генерала Чарноты» предстает в том же списке беременная учительша Барабанчикова, выступающая буффонадной ипостасью генерала.

Характеризуя вестового Чарноты Крапилина — «человек, погибший из-за своего красноречия», — автор не только иронически предвещает обстоятельства гибели героя, но обнаруживает провидческий характер иронии в отношении бессловесного вестового Люськи и де Бризара (которых неявно и вспоминает, воспроизводя их оценки «красноречия» вестового):

Де Бризар. Сударыня, вам бежать надо, вам худо у красных придется. Впрочем, я говорить не мастер. Крапилин, ты красноречив, уговори даму!
Крапилин. Так точно, ехать надо.
Голубков. Серафима Владимировна, надо ехать…
Де Бризар. Крапилин, ты красноречив, уговори даму!

Крапилин. Так точно, ехать надо! <…>
Люська. Крапилин! Подымай ее, бери силой!

Значение действующих лиц как предмета авторского воспоминания окончательно утверждают: «Личико в кассе» — одна из бесчисленных «личин» Константинополя в сознании автора, и «армянские и греческие головы в окнах».

В экспозициях сцен господствует эпическое описание того, о чем можно рассказать, но нельзя показать на сцене. В начале сна второго:

> Случился зверский, непонятный в начале ноября в Крыму мороз, сковал Сиваш, Чонгар, Перекоп и эту станцию <…> Штаб фронта стоит третьи сутки на этой станции… не спит, но работает, как машина. И *лишь опытный и наблюдательный глаз мог бы увидеть* (здесь и далее курсив наш. — *А.И.*) беспокойный налет в глазах у всех этих людей <…> И еще одно — страх и надежду *можно разобрать в этих глазах, когда они обращаются туда, где некогда был буфет первого класса*.

В ремарках автор непреложно переходит от передачи наблюдений и ощущений героев, данных в репликах, к собственным (автора-наблюдателя): так, он отмечает, что «…окна оледенели, и по *ледяным зеркалам* время от времени текут *змеиные* огненные отблески от проходящих поездов», а наступающую «могильную» тишину предваряет проносящийся по ставке «шелест». И удостоверяет, что «…за ними (залами. — *А.И.*) *чувствуется* черная ночь с голубыми электрическими *лунами* <…> Видны голубоватые электрические *луны*».

Ремарка в пятом действии ранней редакции пьесы 1928 года — «Константинополь стонет над Чарнотой»[3] передает ощущения не автора, а генерала. Но, вводя (а по сути, входя) в «…скупо освещенн[ую] *свечечками* внутренность монастырской церкви…», именно автор — незримый наблюдатель — *слышит* телефоны, которые «*поют нежными* голосами», а также «*мягкий* пушечный удар».

И элементы рассказа, и передача впечатлений и ощущений не свойственны классической ремарке.

Личное восприятие рождает воспоминание:

> Вдали в это время *послышался* (в нормативной ремарке следовало бы: «слышится». — *А.И.*) нежный медленный вальс. Когда-то под этот вальс танцевали на гимназических балах.

Лирическую передачу слышимого автором-наблюдателем утверждает сказовая инверсия: «Он настолько *тяжел, этот залп,* что звука почти не слышно...» — и интонационный плеоназм: «...садится осеннее солнце, *закат, закат...*».

Наконец, предметом передачи становится не звучащее на сцене, а вызванные им ощущения наблюдателя: «За окнами послышалась глухая команда, и все стихло, *как бы ничего и не было*»; то же самое в следующей ремарке — «Внезапно грянул *глухой и враждебный* трубный сигнал...»[4]

Наблюдатель описывает голодную Люську, ожидающую мужа и Серафиму: «Люська голодна, от этого глаза ее блестят, а лицо дышит неземной мимолетной красотой». А равно — собственные ощущения от реплик героя:

> **Люська**. Куда?
> **Чарнота** *(тускло)*. На Карпову балку.
> **Люська**. Я с тобой...
> **Чарнота** *(тускло)*. Можешь погибнуть.

Эта веселая поэтическая субъективность открыто утверждается каламбурным обыгрыванием «значимого» имени начальника белой контрразведки: «...Тихий останавливается около Хлудова, тих и внимателен <...> *Тихий тих*».

Очевидно, именно такое авторское соприсутствие судьбоносным событиям задает модальность повествования в ершалаимской части «Мастера и Маргариты», за происходящим в которой, как известно, тайно наблюдал Воланд и «воображательно» — Мастер (чей роман, однако, в целом совпадает с воландовским рассказом Берлиозу и Бездомному о тех же событиях).

Сюжет: Хлудов — Пилат

Ключевым предметом тайного наблюдения в булгаковском Ершалаиме является история Понтия Пилата, допустившего казнь Иешуа и обрекшего себя на двухтысячелетние муки совести (от которых, как известно, Мастер в финале романа избавляет его одной фразой).

В свою очередь, главной сюжетной линией от «Бега» к роману о Пилате и Иешуа (и отсюда — к роману в целом) представляется линия Хлудова и казненного им Крапилина, который затем до конца пьесы в качестве больной совести полковника управляет его чувствами и делами[5]. В итоге Хлудов

в первых двух вариантах пьесы возвращается в Петроград не только на верную (и искупительную) смерть, но и на встречу с зовущим его вестовым — как Пилат навстречу ждущему его Иешуа. В свете этой «осевой» параллели большинство образов «Бега» получают «отсвет» героев «Мастера...», смысловой и (или) ролевой. Врангель предвещает Тиберия; Серафима — Маргариту; Корзухин — надоевшего ей мужа, начальник белой контрразведки Тихий — Афрания, «влюбленный в Хлудова» есаул Голован — Марка Крысобоя; Константинополь — Ершалаим и т. д.

О «сверхзначимости» фигуры Хлудова в «Беге» говорит и его отдельное (помимо списка действующих лиц) развернутое описание-представление в экспозиции его штаба, где Хлудов впервые появляется на сцене. Описывает полковника все тот же тайный наблюдатель. Но теперь он скрупулезно документирует свои наблюдения:

> ...волосы у него <...> причесаны на вечный неразрушимый офицерский пробор. Хлудов курнос, как Павел, брит, как актер <...> подпоясан <...> не то по-бабьи, не то как помещики подпоясывали шлафрок <...> Он морщится, дергается, любит менять интонации. Задает самому себе вопросы и любит сам же на них отвечать. Когда хочет изобразить улыбку, скалится... —

поскольку те ведут к интуитивному открытию, «угадыванию» первопричины характера и судьбы его главного героя: «Он болен чем-то, этот человек, весь болен, с ног до головы <...>. Он болен — Роман Валерьянович...».

Назвав героя в заключительных словах по имени и отчеству, автор дает понять, что был знаком с ним (или по крайней мере наслышан о нем) до начала действия. А болезнь Хлудова — не только следствие, но и причина его миссии «вешателя», — остается до самого финала необъяснимой до конца для него самого: «Я болен, я болен. Только не знаю, чем». Неведомая болезнь Хлудова — как доминанта его сознания и судьбы — позволяет предположить, что в ней сам герой ощущает роковую природу происходящего и своего места в нем.

Идея: переосмысление библейского кода истории

Именно образ Хлудова проявляет главную идейную противоположность пьесы и «Мастера и Маргариты». Московс-

кая часть романа утверждает непреложность библейско-евангельского алгоритма истории, что резюмирует обеспечивший его действие Воланд: «Все будет правильно — на этом построен мир»[6]. Хлудов же постоянно вышучивает «догматически-казенные», пошлые библейские уподобления бегства белых иудейскому «исходу», озвучиваемые «архипастырем именитого воинства» архиепископом Африканом[7], который в этом контексте выглядит комедийным прообразом первосвященника — фарисея Каифы. Перебранку Хлудова и Врангеля Африкан сопровождает горестной цитатой: «Господи, воззри на них, просвети и укрепи! Аще царство разделится, вскоре раззор*и*тся!..» По той же шкале оценивает он эвакуацию белого штаба:

> ...(*глядя на ящики)*. Ай-яй-яй! Господи, Господи! И отправились сыны Израилевы из Раамсеса в Сокхоф, до шестисот [тысяч] пеших мужчин, кроме детей... Ах, ах... И множество разноплеменных людей вышли с ними...

При этом последняя фраза Африкана, повторяя эпиграф к сну четвертому, проявляет авторскую иронию в отношении явного неподобия гротескного бегства белых иудейскому исходу[8]. Обнажая ту же религиозную «казенщину» описанием иконы Святого Георгия в хлудовском штабе: «Рядом, на темном облупленном фоне, белый юноша на коне копьем поражает чешуйчатого дракона. Юноша этот — Георгий Победоносец...»[9], — автор передает «ироническую» эстафету Хлудову[10]. Тот, однако, перебивая молитву Африкана, представляет религиозные ключи современности не *ложными*, а *исчерпанными*:

> Ваше высокопреосвященство, простите, что я вас перебиваю, но вы напрасно беспокоите господа бога. Он уже явно и давно от нас отступился. Ведь это что ж такое? *Никогда не бывало, а теперь воду из Сиваша угнало*, и большевики как по паркету прошли. Георгий-то Победоносец смеется!

А в дальнейших издевательствах над Африканом по поводу библейских смыслов белого исхода: «Помню-с, читал от скуки ночью в купе. „Ты дунул духом твоим, и покрыло их море... Они погрузились, как свинец, в великих водах...“» — Хлудов, по сути, развивает эти смыслы, формально соотнося приход красных с преследующим иудеев фараоном из 15-й книги

Исхода — в контексте происходящего наделяет его чертами управляемого конца света:

> **Хлудов.** Про кого это сказано? А? «Погонюсь, настигну, разделю добычу, насытится ими душа моя, обнажу меч мой, истребит их рука моя...» <...> А вы чего здесь торчите?
> **Африкан.** <...> Я дожидаюсь главнокомандующего...
> **Хлудов.** Кто дожидается, тот дождется. Это в стиле вашей Библии. Знаете, чего вы здесь дождетесь?
> **Африкан.** Чего?
> **Хлудов.** Красных[11].

По-видимому, именно заданный Булгаковым в лице Хлудова вектор переосмысления библейского «кода» истории образует главный идейный мост между «Бегом» и «Мастером и Маргаритой».

На угадывание Хлудовым инфернального порядка современности и своей роли его главного исполнителя неявно указывает «заглавный» мотив пьесы. Отмечалось, что детское воспоминание Хлудова в сне четвертом о тараканах в ведре предваряют являющиеся в сне пятом тараканьи бега, которые символически скрепляют фабульное и символическое измерения «бега» героев в пьесе. «Бег» этот формально разомкнут, но фактически замкнут в заколдованный круг (в финале в этот «тараканий» круг добровольно возвращается Чарнота). Серафима и Голубков бегут в Крым от красных и оказываются на захваченной теми территории. Крым, представлявшийся им спасительным очагом прежней России, предстает «маскарадным» преддверием многоязыкого «Вавилона» — Константинополя. Тот, в свою очередь, является несуществующим городом, выражая все ту же исчерпанность «прежнего» библейского кода. Возвращение из Москвы («третьего Рима») ко «второму» невозможно: Константинополь давно и навсегда исчез в карнавально-ряженом, но ни разу не названном по турецкому имени Стамбуле — городе «голов в окнах» и «тараканьих бегов». Иронически этот исторический разрыв скрепляет реплика Люськи, покидающей Стамбул и Чарноту со словами: «Ну, терпение мое кончилось! Выпила я свою константинопольскую чашу...». Историческая исчерпанность и невозвратность Константинополя утверждается в финале варианта пьесы 1934 года — опять-таки в форме визионального сна: «Константинополь начинает гаснуть и угасает навсегда»[12].

Заколдованный круг, однако, неявно замыкает и будущее героев. Идиллически неизменный Петербург отделен от них не пространством, а временем, поэтому там в любое время они надеются «снова увидеть снег». Но Петербург давно переименован в Петроград, а Караванная улица недавно — в улицу Толмачева. Герои «возвращаются», по сути, на несуществующую улицу несуществующего города[13].

По-видимому, именно это движение по кругу — в никуда — превращает «историко-визиональные» воспоминания автора во фрагментарные «сны». По точной оценке А. Смелянского, автор свободно выхватывает и сопрягает события, далеко отстоящие друг от друга во времени и пространстве, но не в состоянии определить их сквозную связь — в том числе и с помощью «вечных» текстов[14] [Смелянский: 170–171].

Своим героям он передает эти сны в качестве наваждения и мороки. Так, Голубков, «альтер эго» Булгакова (также прошедшего с белыми путь до Кавказа), в первом разговоре с Серафимой описывает этот путь как сон: «…Временами мне начинает казаться, что я вижу сон. Вот уже месяц, как мы бежим с вами… по весям и городам, и чем дальше, тем непонятнее становится кругом…». Затем в Париже, прося у Корзухина денег для Серафимы, он призывает его вспомнить те же образы, которые владеют как им самим, так и автором: «Помните, ее арестовали? Помните, мороз, окна, фонарь — голубая луна?..» Услышав окончательный отказ Корзухина, Голубков в отчаянии восклицает: «Моя жизнь мне снится!..» А в финале толкует Серафиме те же образы как сон, подлежащий забвению:

> **Серафима.** Что это было, Сережа… Фонари на перроне черные мешки… потом зной!
> **Голубков.** Ничего, ничего не было, все мерещилось! Забудь, забудь!..

Круг, как и в тараканьих бегах, замкнут кем-то, направившим героев и — в их лице — современность по сконструированному им же иллюзорному пространству мировой рулетки. Этот некто тем самым обнуляет «прежний» библейский алгоритм истории, выступая антиподом прежнего кормчего. Его постоянное соприсутствие всему в мире, очевидно, ощущает Хлудов — как первопричину своей «болезни».

И снова поэтика: гротескный слой авторской прозы в «Беге»

Эти, возможно, угадываемые Хлудовым «адски-гротескные» стержни современности, получают в «Беге» вполне очевидное поэтическое выражение — прообразуя соответствующие образы и смыслы «Мастера и Маргариты». Отмечавшийся «вертепный» характер тараканьей карусели, чей хозяин Артур Артурович появляется на ней, «как Петрушка из-за ширм»[15], явно сближает ее с сеансом черной магии в Варьете Лиходеева, который режиссируется Воландом. Ремарка в редакции пьесы 1928 года: «В карусели оркестр гармоний заиграл царский подмывающий марш»[16] — отзывается скандальной командой кота Бегемота оркестру Варьете: «...Урежьте марш!» Сеанс Воланда также заканчивается надувательством и концентрированно проявляет суть его временного правления как *исправления* московской жизни.

Характерно, что кукольный «петрушечный» облик Артура Артуровича венчает его непрерывные возникновения ниоткуда и исчезновения в никуда — он то «взвивается» над каруселью, то «проваливается» в нее. Такие «ирреальные» появления («На звонок *из стены* выходит *Тихий*») и уходы — «проваливания» («Паисий, схватив свечку, проваливается в железную дверь»[17]) — господствуют в ремарках появлений и уходов в «Беге». А. Смелянский видит их еще одним проявлением авторских снов — воспоминаний [Смелянский: 176–177]. Отчасти с этим можно согласиться — «тьма» авторского забвения поглощает его «сны» один за другим, ср.: «Тьма съедает монастырь. Сон первый кончается», «Начальник станции <...> *проваливается в тьму, и сон второй кончается*», «Сон вдруг разваливается. Тьма».

Однако «расшифровка» метафоры исчезновения представляет его не кажущимся, а безусловным: «Исчезает так, что кажется, будто он проваливается сквозь землю». Такое «управляемое» исчезновение может быть исполнением приказа: «**Африкан**. Братие! Выйдите! (*Игумен и монахи уходят в землю*). <...> **Хлудов**. Ну, ваше счастье, господин Корзухин! <...> Вон! (*Корзухин исчезает*)», — требуемым буквально: «**Чарнота** (*берясь за револьвер, оборачивается к окнам)*. Сию минуту провалиться! — Головы проваливаются, и окна закрываются».

Синтез таких появлений / уходов — превращение: так, Барабанчикова: «сбрасывает с себя попону и тряпье и выскакивает в виде генерала Чарноты». Метаморфоза утверждается

вертепным театром «тараканьего царя». Безусловные, а не галлюцинируемые аномальные появления и уходы предстают управляемой фантасмагорией — неявно в «Беге» и явно в воландовской Москве.

Логическим (хотя и не хронологическим) связующим звеном между пьесой и романом выглядит повесть «Дьяволиада», своим заглавием олицетворяющая субъекта все той же исторической фантасмагории. Та опять-таки не отражает безумие героя, а рождает его, толкая в итоге к самоубийству. Но Хлудов предваряет роман о Пилате — составную часть булгаковского «романа о черте», где тот проявляет себя в противоположной, созидательной, роли. В Ершалаиме Воланд, по его признанию Берлиозу и Бездомному, тайно присутствовал при допросе Пилатом Иешуа. Учитывая его статус, можно предположить, что он так или иначе подтолкнул Пилата согласиться на казнь Иешуа, задав этим многовековой путь духовного очищения через раскаяние и для Пилата, и для мира в целом. А в Москве Воланд не только заканчивает этот путь для прокуратора: освобождая Мастера и позволяя ему освободить Пилата, он, по собственному определению, гомеопатически «лечит подобное подобным»: исправляет фантасмагорию послереволюционной Москвы, наделив своих слуг (исправителей) ее обликом и характером[18].

В «Беге» Булгаков передал Хлудову свое ощущение «адски-гротескного» порядка происходящего, сделав его главным исполнителем этого порядка. Свою позицию тайного соглядатая гротескного «конца света» писатель основал на прозаическом «коде» пьесы. Эти значения фигур Хлудова и наблюдателя он эпически переосмыслил в своем последнем романе.

Примечания

1 Такое превращение пьесы отчасти в драматическую поэму, ориентированную не только на постановку, но и на прочтение как «вчувствование», стало одним из оснований ее недопуска к постановке во МХАТе в 1928 году. См. подробнее: [Смелянский: 169–177]; [Чудакова: 80–86], ср.: [Химич: 101–103].

2 Здесь и далее текст пьесы (за исключением оговариваемых случаев цитат других вариантов «Бега») приводится в хронологически

окончательной редакции 1937 года по изданию: *Булгаков М.А.* «Бег» // Булгаков М.А. Собрание сочинений в 5 т. Т. 3. Пьесы. М.: Художеств. лит., 1990. С. 216–278.

3 Цит. по изданию: *Булгаков М.А.* Бег: восемь снов: пьеса в 5 д.: [первая редакция, 1928 г.] // Булгаков М.А. Пьесы 20-х годов. 2-е изд., стереотип. Л.: Искусство, Ленингр. отделение, 1989. С. 411–470.

4 Цит. по изданию: *Булгаков М. А.* Бег: восемь снов: пьеса в 5 д.: [первая редакция, 1928 г.]...

5 О мотивных связях историй Хлудова и Пилата см. подробнее: [Химич: 129–146].

6 Здесь и далее текст романа цитируется по изданию: *Булгаков М.А.* Мастер и Маргарита // Булгаков М.А. Собрание сочинений. В 5 т. Т. 5. Мастер и Маргарита. Письма. М.: Художеств. лит., 1990. С. 7–384.

7 См.: [Смелянский: 182–184].

8 Это неподобие обнажает сам Африкан, переходя на мирской стиль: «Всеблагий господи, что же это? <...> Двуколки с вами-то есть?»

9 О стилистике и символике этого описания Георгия Победоносца см.: [Иваншина: 33].

10 Но не только: сравним определение де Бризаром штаба Чарноты как «Ноева ковчега».

11 В редакции «Бега» 1928 года Хлудов уподобляет «палаческую» миссию красных Всаднику Апокалипсиса еще более открыто и цинично: «И в самом деле... мы с вами сидим здесь, Священное писание вспоминаем, а Буденный в это время к Севастополю переменной рысью подходит. Вообразите. (*Свистит в два пальца.*) Ба. Здравствуйте пожалуйста. Поп во дворце засиделся. А-а... (*Напевает без слов „Интернационал“*). Шлепнуть попа, к стенке попа» (Цит. по: *Булгаков М.А.* Бег: восемь снов: пьеса в 5 д.: [первая редакция, 1928 г.]...).

12 Цит. по: *Булгаков М.А.* Бег : переделки по договору с МХАТом им. М. Горького от 29 апреля 1933 года // Булгаков М.А. Пьесы 20-х годов... С. 471–481. В зачине последней ершалаимской главы «Мастера и Маргариты» фактически тот же образ переводит исчерпанность «прежнего» библейского кода истории из подтекста в текст: «Тьма, пришедшая со Средиземного моря, накрыла ненавидимый прокуратором город <...> Пропал Ершалаим, будто никогда не существовал на свете».

13 См.: [Казьмина 2007б: 103–107].

14 О значениях вечности и ее границах в «Беге» см., например: [Кораблев: 46–49].

15 О вертепной стилистике карусели и пьесы «Бег» в целом см.: [Яблоков: 550–554]; [Казьмина 2007а: 187–192].

16 Цит. по: *Булгаков М.А.* Бег: восемь снов: пьеса в 5 д.: [первая редакция, 1928 г.]...

17 Цит. по: *Булгаков М.А.* Бег: восемь снов: пьеса в 5 д.: [первая редакция, 1928 г.]...

18 См. об этом: [Иваницкий: 389–401].

Литература

Иваницкий А.И. Раздвоение зла в романе М.А. Булгакова «Мастер и Маргарита» и новая роль гротеска // Михаил Булгаков, его время и мы = Michaił Bułhakow, jego czasy i my: коллективная монография / под ред. Г. Пшебинды и Я. Свежего; при участии Д. Клебанова. Краков: Skriptum, 2012. С. 389–401.

Иваньшина Е.А. Окно в художественном мире М. Булгакова // Михаил Булгаков в потоке российской истории XX–XXI вв. Материалы Девятых Международных научных чтений, приуроченных ко дню ангела писателя (Москва, ноябрь 2018 г.). М.: Музей М.А. Булгакова, 2019. С. 30–47.

Казьмина О.А. Жанровое своеобразие пьесы М.А. Булгакова «Бег» // Эйхенбаумовские чтения-6: материалы юбилейной научной конференции. Вып. 6. Воронеж: Изд. ВГПУ, 2007а. С. 187–192.

Казьмина О.А. Особенности хронотопа в пьесе М.А. Булгакова «Бег» // Концептуальные проблемы литературы: типология и синкретизм жанров: сб. науч. трудов. Ростов н/Д.: ИПО ПИ ЮФУ, 2007б. С. 103–107.

Кораблев А.А. Время и вечность в пьесах М. Булгакова // М.А. Булгаков-драматург и художественная культура его времени: сб. статей / сост. А.А. Нинов. М.: СТД РСФСР, 1988. С. 39–56.

Смелянский А.М. Михаил Булгаков в Художественном театре. М.: Искусство, 1986. 384 с.: ил.

Химич В.В. В мире Михаила Булгакова. Екатеринбург: Изд-во УрГУ, 2003. 330 с.: ил.

Чудакова М.О. Некоторые проблемы источниковедения и рецепции пьес Булгакова о Гражданской войне // М.А. Булгаков-драматург и художественная культура его времени: сб. статей / сост. А.А. Нинов. М.: СТД РСФСР, 1988. С. 57–95.

Яблоков Е.А. Вечная музыка («Шарманочная» тема в русской литературе и пьеса А. Платонова «Шарманка») // Универсалии русской литературы. Воронеж: Воронеж. гос. ун-т, 2009. С. 538–572.

Е.А. ИВАНЬШИНА

Новые приключения иностранца в Москве: о булгаковской оптике в романе В. Аксёнова «Московская сага»

В статье рассматриваются булгаковские аллюзии в романе В.П. Аксёнова «Московская сага», структура которого моделирует литературоцентричное сознание русской интеллигенции. Роман «Мастер и Маргарита» актуализируется как один из символических текстов, «вшитых» в структуру аксёновского романа на уровне оптики, задающей язык описания исторической реальности. Цель статьи — актуализировать булгаковскую топику аксёновского романа и показать, как она участвует в процессе смыслопорождения.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: В.П. Аксёнов, М.А. Булгаков, оптика, иностранец, театр, история, страх, гипноз, интекст, роман-миф.

E.A. IVANSHINA

New adventures of a foreigner in Moscow: about Bulgakov's optics in V. Aksenov's novel *The Moscow Saga*

The article examines Bulgakov's allusions in V. Aksenov's novel *The Moscow Saga*, the structure of which models the literary-centric consciousness of the Russian intelligentsia. The novel *The Master and Margarita* is actualized as one of the symbolic texts "sewn" into the structure of the Aksenov novel at the level of optics, which sets the language for describing historical reality. The purpose of the article is to actualize the Bulgakov topic of Aksenov's novel and show how it participates in the process of meaning generation.

KEY WORDS: V. Aksenov, M. Bulgakov, optics, foreigner, theater, history, fear, hypnosis, intext, novel-myth.

Структура романа В.П. Аксёнова «Московская сага» моделирует литературоцентричное сознание русской интеллигенции, судьба которой показана на примере семьи Градовых. Литература персонифицируется здесь, во-первых, в знаковых фигурах писательского мира, включенных в большую историю и размолотых ее жерновами (это Осип Мандельштам, Борис Пильняк, Тициан Табидзе, Паоло Яшвили). Во-вторых, литература вшита в структуру романа, в его «карту памяти» и становится языком описания истории в горизонте героев и автора. Литературный фундамент романа составляют три основных источника — «Война и мир» Л.Н. Толстого (семейный историософский роман), «Евгений Онегин» А.С. Пушкина («свободный роман») и «Мастер и Маргарита» М.А. Булгакова; именно эти источники формируют смысловой базис романа, к которому подключаются другие интертексты.

В «Московской саге» Аксёнов, выстраивая исторический сюжет, начинающийся в 1925-м и заканчивающийся в 1953 году, обращается к толстовской философии истории через Булгакова, оперируя его художественным инструментарием, его оптикой[1]. Смысл этой оптики — в осмыслении исторической реальности с позиций культурного опыта, к которому отсылает память текста.

Особое место в булгаковском мире отводится театру, который тоже можно рассматривать как оптическое устройство, с помощью которого художник выстраивает диалог с современностью. В аксёновском романе как театр оформлено пространство русской истории[2]. В этом театре есть сцена (официальный, пропагандистский фасад, открытый стороннему наблюдателю) и закулисье (разнообразные тайны и умолчания, касающиеся и тех, кто правит бал, и тех, кто в нем участвует в той или иной роли). Сторонним наблюдателем в романе является, как и в «Мастере и Маргарите», иностранец — парижский корреспондент «Чикагской трибуны» Тоундсен Рестон, который приезжает в Москву в 1925 году и, подобно Воланду, обеспечивает внешнюю точку зрения на советскую реальность и оценивает те изменения, которые фиксирует в каждый из приездов. Именно иностранец Рестон воспринимает историческую атмосферу 1925 года с ее «слегка тошнотворной приподнятостью, бахвальством»[3] победителей-большевиков как *любительский спектакль*. Вместо аллеи на Патриарших у Аксёнова — заднее сиденье «Паккарда», где разговаривают Рестон и профессор Устрялов. Профессор говорит, что победит не марксизм, а электротехника, что

страна обретает свою историческую миссию. Рестон не разделяет этого исторического оптимизма: «Неужели большевики всерьез думают, что ворочают мирами? Все было бы проще, если бы речь шла просто о захвате и удержании власти, о смене правящей элиты, однако...» Для Рестона революция — не что иное, как пик декаданса. Попав в Москву на восьмом году революции, он избирает для себя — в разговоре со сменовеховцем Устряловым — роль дурачка, поверхностного американского газетчика. Постановка вопроса Рестоном — «После восьми лет этой власти что вы считаете главным достижением революции?» — отсылает читателя к сеансу, который проводит в театре Варьете Воланд. Ответ профессора Устрялова: «Милый Рестон, не подумайте, что я над вами смеюсь, но главным достижением революции является то, что Цека стал старше на восемь лет».

В этом зачинном разговоре намечены темы романа: трансформация партии, армии, тайной полиции в ходе послереволюционной истории, вступающий в силу эрос власти («Машинные теории вытесняются человеческой плотью» — формулировка профессора Устрялова, рассуждающего о том, какие изменения произошли за восемь лет революции). И после того, как пассажиры «Паккарда» покидают экипаж, к шоферу, который и не шофер вовсе, подходит «некто в мерлушковой шапке, субъект с усиками из той породы, что до революции назывались „гороховыми“ и не изменились с той поры ни на йоту». Гороховыми, как известно, называются шуты или чучела, но в данном случае речь идет о другой породе: о тайных агентах, информаторах, *шпиках*. Шпиком здесь назван не иностранец, а представитель местного тайного сыска (у Булгакова шпионом Иван называет подозрительного иностранца, то есть Воланда).

Атмосфера спектакля меняется. В 1927 году Рестон, освещая празднества в честь десятилетия революции, фиксирует:

> Власть стоит незыблемо и, по всей вероятности, вовсе не думает меняться, то есть утрачивать свою немыслимость, идти в том направлении, которое предсказал тогдашний собеседник Рестона, мистер Юстрелоу...

Он наблюдает подавление сторонников троцкистской оппозиции, снова встречается в толпе с Устряловым и пишет в своем блокноте: «Увертюра закончена». Еще через несколько лет Рестона поражает, что обстановка фальшивости,

которую он и ожидал увидеть, «явно уже приобрела устойчивые надежные черты и никому, кроме него, не казалась фальшивой». Зловещий театр становится всеобщим. На его фоне тот же Рестон выделяет Нину Градову, ее мужа Савву и художника Сандро, разговор которых отчужден от фальши. А в начале войны читатель видит Рестона под землей, в метро «Маяковская», где он оказывается рядом с Ниной Градовой и думает о том, что она и есть та женщина, которая ему необходима.

Вокруг Нины Градовой формируется профессиональный писательский сюжет «Московской саги», в который вплетены и опальные литераторы, и преуспевшие в сотрудничестве с властью. Нина связывает богемные линии романа (московскую и грузинскую). В числе ее многочисленных поклонников — Осип Мандельштам и Илья Эренбург. Нина, как и Вероника, отсылает к образу булгаковской Маргариты и является воплощением эроса.

Вслед за Булгаковым Аксёнов развивает тему социального заказа, объединяющего тех, кто состоит в писательском профсоюзе, но уже конкретно называет имена особо рьяных: это, в частности, Демьян Бедный, слагающий стихи на смерть Фрунзе, и Александр Фадеев, названный в иностранной прессе «политическим руководителем советских писателей и чиновником МВД». Писатели показаны Аксёновым участниками единой общности советского народа, влившимися в общий хор. В главе 14 первой части («Особняк графа Олсуфьева») читаем: «Процветала литература социалистического реализма. Формализм был уже полностью искоренен. Состоя в едином союзе, советские поэты, драматурги и романисты бодро создавали нужные народу произведения». В особняке, занимаемом Союзом писателей, проводится собрание, на котором труженики пера («кроличьи души»), присоединяясь к народу, требуют от правительства расстрела «троцкистских наймитов»:

> Расходились весело, ободренные общим чувством, порывом к правительству, забывая на время групповые неурядицы, личную вражду, соперничество. Многие задерживались у буфета, просили «добрую стопку коньяку», съедали отличный бутерброд с севрюгой, окликали друг друга, спрашивали, как идет у коллеги роман или пьеса, когда собираетесь к морю и т. д.

«Кто мы все такие? Большой черт водит тут свой хоровод, а мы за ним бредем, как мелкие черти», — думает в связи с этим собранием Нина. Рассказывая о собрании мужу, она

говорит: «Русские писатели! <...> Не за милосердие голосуют, не помилования, расстрела требуют!» При этом Нина имеет в виду и себя.

Участниками спектакля становятся у Аксёнова и исторические деятели (Сталин, Берия, Блюхер), и представители театрально-литературного мира (Булгаков, Мейерхольд, Мандельштам, Демьян Бедный, Эренбург), и разносоставные «массовки». Центром притяжения разноплановых персонажей и моделью движущейся в истории России является семья Градовых, подобная булгаковской семье Турбиных: дом Градовых в Серебряном Бору — своего рода ковчег, окруженный гибельной исторической стихией; постепенно, в ходе развития сюжета исторической «пьесы», этот дом из спасительной крепости превращается для его обитателей в западню.

Сам Михаил Булгаков — современник изображаемых в первой книге событий — появляется в романе в числе гостей на именинах Мэри Вахтанговны. Он показан как иностранец: «Ан нет, настоящим англичанином вечера вскоре был объявлен другой гость, Михаил Афанасьевич Булгаков; у того даже монокль был в глазу!» «Само издевательство», — аттестует его повествователь, когда Булгаков пытается спорить с Семеном Стройло по поводу чарльстона, который Стройло[4] называет «западной блажью». Булгаков бросает не очень английские, то есть не очень сдержанные взгляды на Веронику Градову — жену старшего сына Никиты («Хорошо бы вообще не вернулся», — подумал проходящий мимо с бокалом вина Булгаков в ответ на обращенный к невестке вопрос свекрови «Где же твой муж, моя дорогая?»[5].

Однако Вероника, дважды оставшись без мужа (сначала он попадает в лагерь, затем, так и не сумев вернуться в разрушенную лагерем семейную жизнь, уходит во время войны к другой, походно-полевой жене, и в самом конце войны погибает, попав в засаду в Шлоссбурге), достанется другому иностранцу — американцу Кэвину Тэлаверу, для которого она является воплощением любимой русской литературы и Анны Карениной[6]. Однако в образе Вероники в романе проявлен и булгаковский генезис: она подобна и Елене Турбиной, вокруг которой с самых первых страниц романа создается высокое эротическое напряжение[7], и Маргарите. Будучи женой Никиты Градова, она из «королевы» превращается в фаворитку начальника лагеря и одновременно — в любовницу лагерного охранника; после возвращения в семью официально числится женой маршала, оставаясь под присмотром своего

лагерного «вертухая»; будучи уже маршальской вдовой, покидает Россию, вступив в брак с американцем Тэлавером. На булгаковском фоне проходит встреча Никиты с Вероникой после лагеря: разговоры о духах, баночке крема, помаде, рыдания перед шкафом с тряпьем, в котором осталась, уйдя навсегда из их отношений, прежняя жизнь[8], соотносятся с прощанием Маргариты с жизнью в особняке. Обожающий Веронику Вадим Вуйнович надеется встретить ее в арбатских переулках и квартиру возлюбленной представляет в модерном доме начала века (на самом деле семья маршала Градова живет в торжественном доме в центре столицы, на улице Горького). Органы госбезопасности пытаются завербовать Веронику; сцена в маршальской квартире, когда после ухода Нугзара красавица раздевается перед Тэлавером, тоже сделана в булгаковском духе (общаться любовникам приходится записками, так как квартира прослушивается).

Влияние Булгакова ощущается в развитии профессионального врачебного сюжета, в котором семейная история переплетается с историей государства. Историческая завязка романа — операция, проведенная по настоянию партии Михаилу Фрунзе. Этой предстоящей операции посвящен второй зачинный разговор, который ведут Вадим Вуйнович и Никита Градов — два друга, представляющие в аксёновском романе армию, точнее, ее лучший, романтический «субстрат». Сталин в этом разговоре именуется «этот повар»: собирается или не собирается «этот повар» готовить «слишком острые блюда» — так, говоря об операции по поводу язвы доблестного наркома, ставит вопрос Вуйнович.

Об операции Фрунзе рассказано драматургично, подобно тому, как в «Мастере и Маргарите» повествуется о том, *как прокуратор пытался спасти Иуду из Кириафа*; в данном случае речь идет о том, как партия *заботится о здоровье* Фрунзе, привлекая врачей в качестве соучастников (и переодевая во врачей представителей небезызвестных органов). Профессор Градов оказывается в позиции Пилата, который подвергается политическому удушению (ему вспоминают его происхождение и родственников за границей)[9] и не отвергает предстоящей операции (здесь актуализируется «пилатовский» мотив чистых рук и булгаковское сравнение хирургов со жрецами древнего культа[10]). Перед операцией профессор Градов видит в больнице людей в белых халатах, явно не имеющих к медицине никакого отношения. Они-то и управляют судьбой командарма, представляя мнение Политбюро,

которое не совпадает с мнением медицинских светил. Подмена воли человека (будь то пациент Фрунзе или хирург Градов) волей партии показана в романе как суть советской системы. Место Синедриона здесь занимает НКВД — «обнаженный меч пролетариата».

Преступление, соучастником которого считает себя профессор Градов, предъявляется ему «Повестью непогашенной луны» Б. Пильняка, как Пилату его трусость предъявляется в пергаменте Левия Матвея, в котором он читает слова о самом страшном человеческом пороке, или как Фриде предъявляется платок, которым она задушила собственного ребенка.

Однако мысль о трусости в «Московской саге» имеет отношение не только к хирургу Градову. Блюхер перед неуклонно приближающимся арестом боится своего подчиненного Никиту Градова, который намекает ему, что не надо бы ехать без охраны в Москву («Глаза маршала были полны застойного мрака: то ли страх, то ли угроза, не разберешь»). Нугзар Ломадзе боится Берии, которому верно служит («Он всегда боялся Лаврентия. Каждая встреча с мерзавцем — именно это слово и употребил Нугзар, размышляя на эту тему, — казалась ему посещением клетки с хищником»). На заседании командования, проходящем под землей, на станции метро «Маяковская» в 1941 году, присутствующие боятся друг друга («Члены Политбюро, как всегда, боялись друг друга. Тимошенко вообще, казалось, жабу проглотил. Сидел Собакевичем. Генералы тоже опасались друг друга и боялись членов Политбюро»). На совещании в Ставке в 1943 году Никита Градов, переживший лагерь, осмеливается возражать Сталину по поводу прорыва обороны противника и, наблюдая за боевыми сподвижниками, размышляет:

> Что происходит с людьми? На фронте не гнутся под снарядами, а здесь дрожат от тележного скрипа. Перед чужими — орлы, а перед своими — кролики. Что за мрак запятнал сознание русских? Какая-то страшная идея позора, связанного с этим издевательством, может быть, затаенный в каждом ужас перед пытками?

Чувство вины интеллигента — сквозная тема в творчестве Аксёнова. В романе «Московская сага» оно объединяет всех Градовых. Ночным кошмаром Никиты, его тайной раной становится подавление Кронштадтского мятежа, расколовшее его революционное сознание (ср. с Пилатом). Он ощущает

себя предателем и едва ли не душителем свободы. Это главная мука героического комбрига Градова, втянутого во время мятежа (в котором он участвовал как диверсант) в воронку массового энтузиазма и нашедшего среди мятежников не зловещих заговорщиков, а свободную Русь, которой ударили в спину («Как получилось, что мы, армия восставших, так быстро стали армией карателей?»). Жена Вероника советует Никите выйти из армии и поступить на медицинский факультет, продолжив тем самым династию. Но и профессия врача не гарантирует чистых рук, о чем свидетельствует история отца Никиты. Искуплением чувства вины для всех рефлексирующих членов градовской семьи становится война или тюрьма.

> Писатель иной раз может испытать соблазн и, сопоставив два противоположных чувства — страх и отвагу, сказать, что это явления одного порядка. Страх, однако, более понятен, он ближе к биологии, к естеству, в принципе он сродни рефлексу: отвага сложнее...

Биология, естество определяют многое в аксёновской концепции русской истории, движимой страхом. Многое, но не всё. Аксёнов показывает, как труслив человек, как беспомощно его тело (особенно во время пыток). Но при этом суть человека, помещенная в телесный контейнер, может не совпадать с телом[11]. И с абстрактным — идеологическим или пропагандистским — понятием эта суть тоже может не совпадать. Как, например, понятие «маршал Градов» не совпадает с сутью зэка, или как человек Никита Градов не совпадает с понятием «маршал Градов».

Хирург Градов всю жизнь будет казнить себя за то, что в 1925 году (операция Фрунзе) праздновал труса. В 1938 году, в разговоре о предстоящем аресте с ближайшим другом, физиком Пулково, Борис Никитич говорит об этом. Только вместо Тиберия (образ которого появляется в воображении Пилата, когда он принимает самое важное решение в своей жизни) на фоне разговора появляется большой самец белки:

> Над забором дачи финансиста Ярченко сидел на ветке большой самец белки. Мистер Белк, подумал про него Пулково. Пройдя мимо, он обернулся. Белк сидел со своей шишкой в классической позе и напоминал Ленина, углубившегося в газету «Правда». Леонид Валентинович заметил, что и Борис Никитич смотрит на белка.

В «Антракте VIII» первой книги выяснится, что мистер Белк и есть Ленин:

> Следует сказать, что и в этом обличье Ульянов оказался среди сородичей общепризнанным авторитетом. Естественно, он не обладал теперь гипнотическими свойствами интеллекта, зато в силу неведомых игр природы приобрел феноменальные качества воспроизводителя.

Здесь следует перейти к другому булгаковскому топосу «Московской саги» — топосу массового гипноза, связанному с магией власти. Об этой магии в разные моменты жизни задумываются все Градовы. В частности, хирург Борис Никитич размышляет о магическом аспекте тела власти. Сначала это происходит во время осмотра Фрунзе:

> Тысячи больных прошли перед знаменитым медиком, однако никогда раньше, даже в студенческие годы, он не ощущал никакой странности в том, что человек перед ним превращается из общественного понятия в физиологическое и патологическое. От этого тела даже и в распростертом под пальцами врача положении исходила магия власти. Появлялась вздорная мысль — может быть, у этого все как-нибудь иначе? Может быть, желудок у него переходит в Перекоп?

Берия собирает однопартийцев, чтобы те высказались о Ладо Кахабидзе, который болтает, что у Сталина шесть пальцев на ступне одной ноги, что он видел это собственными глазами. Ладо обвиняют в том, что он развязно судит о теле вождя. В эту же тайну сталинского тела посвящен и профессор Градов: находясь среди депутатов, он смотрит на сапоги Сталина и вспоминает его ноги без сапог. «Тайна была такой глубокой и смрадной, что он был бы счастлив раз и навсегда ее забыть». Еще одной тайной, объединившей Градова и Сталина, является запор вождя, следствием которого становится требование «немедленной очистки страны от всех, от всех врагов народа!»[12]. Сталин называет это свинцовым отравлением (версия для энкавэдэшных врачей). На примере этого медицинского случая показано, как физиология превращается в конспирологию.

Неслучайно центральной фигурой, оказавшейся в ситуации личного противостояния Сталину, у Аксёнова становится всё тот же Борис Никитич Градов, допущенный к святая

святых — телу вождя и тайнам, о которых это тело рассказывает. Именно через позитивистский взгляд врача разрушается миф величия власти. В последнем свидании со Сталиным (вызов Градова к вождю вызван желанием услышать объективное мнение о своем здоровье) снова оказываются взаимосвязанными человеческий и политический аспекты самочувствия первого лица. В сцене осмотра Сталина Градов ведет себя как Иешуа в разговоре с Пилатом, советуя пациенту сменить образ жизни. И сразу после осмотра он — как знающий слишком много — попадает на Лубянку, где в разговоре с Рюминым и Берией впервые понимает, что не боится (однако здесь есть оговорка: эта неожиданная храбрость как бы поощряется Берией). В 1952 году Борис Никитич — бессонный старик с собакой (уже не Пифагором, а Архи-Медом) — читает 13-ю главу Откровения и думает о том, какая тут сокрыта тайна и можно ли все эти пророчества приложить к тому, что происходит в XX веке. Здесь он снова похож на Пилата, каким Мастер оставляет его в финале романа.

Мистицизм в «Московской саге» является аурой власти. Разговор об этом заходит при встрече хирурга Градова с лучшим другом, физиком Пулково, рассказывающим другу о своей «встрече» с Менжинским: разговор этот, в числе прочего, затронул мейерхольдовского «Ревизора» (по словам Менжинского, «вместо отдыха со сцены прет чертовщиной какой-то, жуть, серой пахнет»), который был логической подводкой к вопросу о сверхоружии и возможностях ядерной физики. Продолжается разговор друзей рассуждением профессора Градова о большевиках: «Большевики — странные люди. Иногда мне кажется, что при всем материализме их поступками движет какой-то мистицизм. Чего стоит, например, бальзамирование Ленина и выставление останков на поклонение». В диалоге Сталина с Никитой Градовым отмечаются округлые, завершенные предложения главнокомандующего, объясняющиеся его «неидеальной властью над языком идеально подвластного народа», которые «давно уже стали чем-то вроде испепеляющего гипноза». И далее повествователь фиксирует открывающий банкет в Кремле гипнотический голос Сталина.

Всеобщий страх, о котором упоминается неоднократно, Нина называет массовым гипнозом. В основе гипноза лежит «многомиллионный заговор людей, молчаливо договорившихся, что с ними ничего особенного не происходит». Естественно, что Аксёнов, как и Булгаков, останавливается

на тех же знаковых для эпохи явлениях — черных машинах, разъезжающихся на задания, и исчезающих людях (исчезновения становятся результатом выполненных заданий). Но если у Булгакова эти страшные реалии табуированы и иронически списаны на нечистую силу, у Аксёнова они воспринимаются как привычная часть повседневности:

> В остальном всё шло как бы обычно <...> Только по ночам ужас расползался по улицам; из-за железных ворот на Лубянке разъезжались по заданиям десятки «черных воронков». При виде этих фургонов москвич немедленно отводит взгляд, как любой человек отгоняет мысль о неизбежной смерти. Дай бог, не за мной, не к нашим, ну вот, слава богу, проехали! Там, где надо, куда ордера выписаны, «воронки» останавливались, чекисты неторопливо входили в дома.
>
> Не мешая никому жить, любить, работать, прокатывали по ночным улицам «воронки». Влюбленные их не замечали. Каждый занят своим делом, в конце концов...

В главе 20 первой книги («Мраморные ступени») Борис Никитич, находясь на Красной площади в составе депутатской делегации, размышляет о красном шабаше, подорвавшем взращенную в нем позитивистским воспитанием веру в рацио, и тайно крестится на храм Василия Блаженного. А в симметричной 14-й главе второй книги (где в составе званых в Кремль гостей оказывается уже не хирург Градов, а его сын-маршал), читатель присутствует на банкете в честь военных делегаций западных союзников, на котором внимание присутствующих сосредоточено на двух центрах — Сталине и Веронике. Именно на этом балу, рифмующемся с балом Воланда в «Мастере и Маргарите»[13], происходит знакомство Вероники с ее будущим спасителем и мужем, иностранцем Кевином Тэлавером.

Женщины градовского семейства наследуют Маргарите в своей решимости спасать близких (кроме Вероники, которой отведена другая роль). Так Мэри Вахтанговна после ареста невестки, последовавшего за арестами сыновей, решается ехать в Тифлис: «Что я могу сделать? Быть может, ничего, а может быть, много. Я все-таки грузинка, и Сталин грузин. Пробьюсь я к нему!» Когда дочь Нины, Елена Китай-городская, оказывается пленницей в особняке Берии, такую же решимость проявляет сама Нина в требовании, которое она выдвигает «ассистенту» Берии Нугзару Ломадзе (она

ведет себя как Маргарита, требующая отдать ей обратно Мастера). «Я требую, чтобы мне была немедленно возвращена моя дочь!» — говорит она Нугзару[14]. Другой версией образа Маргариты (если бы она поехала в ту местность, которая предстала ей в сновидении перед встречей с Азазелло) является нелепая марксистка Цецилия Розенблюм, приезжающая в Магадан к своему мужу Кириллу Градову с бюстом Карла Маркса в авоське. Именно в ее сюжете проявляется булгаковская максима: «Тот, кто любит, должен разделять участь того, кого он любит».

В «Московской саге» есть и метафизический сюжет, выведенный в интексты, образующие инкарнические антракты, в которых — фрагмент за фрагментом — проявляется другой уровень существования: здесь, в этих антрактах, обнаруживает себя жизнь, которая перешла из человеческой формы в другую. Но эти инкарнации связаны с прежними генетической памятью. Персонажи метафизического сюжета «Московской саги» — летающий в окрестностях Кремля сыч, пляшущий пес, шумящий дуб, скачущий белк, комнатная магнолия, голубка, цирковой конь, рой светляков, гуси, кот, слон, жаба, крысинда и жук-рогач. Если историческая мысль «Московской саги» — об отношениях человека и власти (у разных персонажей романа они складываются по-разному, но у всех плохо), о гипнозе власти и страхе перед ней, то метафизический план дает теме власти неожиданный биологический ракурс: читатель видит причастных власти деятелей после их физической смерти, но сохранившими память о своих прежних состояниях. Инкарнические антракты демонстрируют иронию превращений материи. В этих антрактах появляются не только бывшие тираны, но и бывшие писатели[15]. Так, например, в финальном антракте («Соловьиная ночь») жаба (Жданов) и крысинда (Энгельс) встречаются на Царицынских прудах и слушают пение соловья (Антиоха Кантемира). Здесь транслируется авторская мысль о праве соловьев на самовыражение и о раскаянии жабы, которая полагала себя «первой среди гадов», «чтобы судить соловьев».

Структурно антракты в «Московской саге» соответствуют ершалаимским главам булгаковского романа. Они здесь двух видов: помимо инкарнических фрагментов, это еще и выдержки из прессы (советской и зарубежной). В инкарнических антрактах осуществляется деконструкция исторического мифа. Они составляют тайный сюжет «Московской саги», противостоящий исторической яви.

Первый инкарнический антракт — «Пляска пса» — как будто навеян «Собачьим сердцем» Булгакова (имеется в виду ситуация перерождения собаки): любимый овчар семейства Градовых Пифагор изображен в нем как бывший князь Андрей; гоняя белок в Серебряном Бору, он вспоминает прошлое и своего бывшего друга, чей грозный образ встает перед читателем из глубины веков (Пифагор был князем Курбским и дружил с царем Иваном)[16].

В отличие от евангельского интекста в «Мастере и Маргарите», в аксёновском романе интексты отсылают к разным текстам классической литературы и актуализируют две основные темы: любви и власти. Евангельские мотивы возникают подспудно и связаны с марксистом-теоретиком Кириллом Градовым, который приходит к вере на каторге, и с его отцом-хирургом, который на исходе жизни тайком читает Библию, взятую у прислуги Агаши. Но основная евангельская проекция в романе — образ Мити Сапунова, приемного сына Кирилла Градова и Цецилии Розенблюм, найденного ими в деревенском сарае во время раскулачивания в селе Горелово. Митя — человек-волк, которому на роду написано всю жизнь бежать и который вырастает в мифологическую фигуру: его каторжный срок в совокупности составляет не меньше пятисот лет (учитывая разные имена). Символичны и усыновление Мити марксистской четой Градовых[17], и его смерть[18] перед домом своих приемных родителей в Магадане, и его неутоленная любовь к ним.

Роман «Мастер и Маргарита» в «Московской саге» выполняет ту же функцию, которую в самом булгаковском романе выполняют ершалаимские главы. Однако, в отличие от романа о Пилате, «Мастер и Маргарита» в аксёновском романе присутствует незримо, так как расположен в кругозоре (памяти) автора, а не персонажей (к моменту завершения романного времени булгаковский роман еще не напечатан).

Подобно булгаковским Турбиным, Градовы у Аксёнова демонстрируют верность нравственному этикету, понимаемому как разумный и добрый порядок (символом этого порядка является уют дома в Серебряном Бору), выдерживающий испытание хаосом истории. Как и у Булгакова, метафорой истории у Аксёнова является театр, которому противостоит классическая литература, выражающая самосознание интеллигенции[19]. Неслучайно в финале своей жизни ненамного переживший своего главного пациента профессор Градов читает «Войну и мир».

Как и «Мастер и Маргарита», «Московская сага» — роман-миф в той интерпретации термина, которую дает Б. Гаспаров:

> ...здесь прошлое и настоящее, бытовая реальность и сверхреальность — это просто одно и то же, единая субстанция, переливающаяся из одного состояния в другое по тысячам каналов, так что каждый такой переход оказывается подобен повороту калейдоскопа, с бесконечным разнообразием меняя расстановку, сочетаемость, членение и распределение все тех же элементов [Гаспаров: 29].

Возможно, и жанровое обозначение романа как саги можно объяснить обращенностью автора к мифу[20]. У Аксёнова изменение сочетаемости элементов наглядно демонстрируется в инкарнических антрактах, «в которых происходит деконструкция привычной действительности, показанной через призму восприятия животных, пресмыкающихся, цветов» [Зубарева: 105]. Центральная мифопоэтическая оппозиция аксёновского романа — «смертное тело человека — его бессмертная суть». Первый член этой оппозиции находится в ведении истории, второй — литературы[21]. Русская литература становится у Аксёнова тем дискурсом, который находится в процессе диалога с авторитетным дискурсом изображаемой эпохи (дискурсом власти). История создает свою реальность, литература — свою. Ценностно автор романа, уж точно не являясь релятивистом, наследует лучшим традициям русской классики, используя игру с ней «как алгоритм свободной беседы с читателем» [Зубарева: 105].

Мир «Московской саги» выстроен по «Мастеру и Маргарите» и переносит читателя внутрь этого мира (ср. с финалом булгаковского романа, где «все герои книги оказались вставленными в Роман Мастера, включая и его самого» [Вайль, Генис: 371]. Аксёновский роман растворяется в булгаковской вселенной, с которой он совпадает и тематически, и хронотопически[22], и идеологически. Изображая советскую историю 1925–1953 годов через судьбу семьи Градовых, Аксёнов присваивает булгаковскую оптику[23], как персонажи его инкарнационных антрактов присваивают оптику русских классиков. И, подобно иностранцу Тоундсену Рестону, с появления которого в Москве начинается роман, автор «Московской саги» отделяет в изображаемой реальности страшное (тоталитарный театр) и прекрасное (неистребимый дух русской литературы, ее суть — стремление верно угадывать истину[24])[25].

Примечания

1 О толстовском тексте «Московской саги» см.: [Зубарева: 98–103], [Матевосян], [Иваньшина: 226–227].

2 Метафора «история — театр» развернута в романе системно и эксплицитно и может быть темой отдельного разговора. В главе II «Кремль и окрестности», описывая «сугубо сценическое движение вокруг лежащего на ковре тела Фрунзе», повествователь в скобках замечает, что «любой двор, особенно в период междуцарствия, напоминает театр, и Кремль не был исключением». В главе V «Театральный авангард» ареной противоборства оппозиции и генеральной линии становится спектакль в Театре Мейерхольда: акция оппозиции начинается во время представления пьесы Н.Р. Эрдмана «Мандат» и кажется приемом, придуманным самим Вс.Э. Мейерхольдом. Превращение политики в театральное действо и, наоборот, театра — в политическую трибуну свидетельствует о разрушении границ между искусством и жизнью, о карнавальном переворачивании мира. Для Булгакова такая ситуация актуальна и в ранних повестях, и в «Мастере и Маргарите».

3 Здесь и далее текст романа В. Аксёнова цитируется по изданию: *Аксёнов В.П.* Московская сага. М.: Эксмо, 2013. 928 с.

4 Стройло в романе подобен булгаковскому Шарикову. На самом деле он тоже не совсем тот, за кого намеренно выдает себя в кругу Нины Градовой. Стройло работает не в тресте очистки, а является агентом ГПУ, внедренным в семью Градовых, и делает комиссарскую карьеру.

5 В тифлисской 9-й главе в числе поклонников Нины Градовой появляется Мандельштам, на которого сверху — с портрета — смотрит Сталин.

6 Вероника в романе — и Анна Каренина, и Элен Курагина, и Катюша Маслова (Анна Каренина и Катюша Маслова — идентификации, вынесенные в сферу метакомментария самими персонажами).

7 Под обаяние Вероники подпадает гигантский беличий самец, размышляющий о том, что с такой женщиной он бы «не допустил раскола партии, не скатился бы до диктатуры…».

8 Вероника — фаворитка начальника лагеря, прихоти которого оборачиваются для нее тошнотворными привилегиями.

9 См. разговор заплечных дел мастера с доктором Градовым, которому предъявляют его увесистое досье и намекают на связь с вождями эмиграции. Это делается для того, чтобы Градов одобрил предстоящую операцию (от него, как и от Пилата, требуется утвердить смертный приговор, вынесенный «в верхах»).

10 Подобное сравнение встречается в повести «Собачье сердце» применительно к профессору Преображенскому.

11 О теле думает Никита Градов, когда во время одиноких лыжных прогулок старается «разогнать по жилам кровь, прочувствовать каждую свою мышцу, пальцы, шею, грудь, длинные мускулы спины и черепаший панцирь живота, мощных львят под кожей плеч, ритмично играющих дельфинов в скользящих и летящих ногах». Это нужно ему для того, чтобы «хоть ненадолго выбраться из командармовской шкуры, отрешиться от военно-политического значения своей персоны, вернуться к своей сути или хотя бы к этому страннейшему кожно-мышечно-костяному контейнеру, в котором путешествует его суть». Эту мысль подхватывает повествователь в момент смерти Никиты: «Тела повалились в клубах дыма, меж тем как беспредметные сути людей отошли в сторону от этой страшной картины, хотя и сохранили еще нити с последними мыслями убитых». О том, что происходит с сутями людей, рассказывается в инкарнических антрактах романа.

12 Слово *чистота* актуализируется в романе в физиологическом и политическом смыслах; оба по-своему связаны с медициной. См., например, размышления о чистоте расстрельного блока, упоминание пыточного столика и расстрельной процедуры, с одной стороны, и маховика партийной чистки — с другой. В аксёновском романе много телесного, медицинского, напоминающего о тлене и смерти, о страхе превращения в тело; об этом же напоминают и сексуальные сцены романа, являющиеся частью дискурса власти (ср. сравнение Берии со старым аптекарем).

13 Этот банкет, разворачивающийся в полнолуние, тоже знаменует смену декораций: во-первых, все ждут военной победы, а во-вторых, Вероника понимает, что они с Никитой отдаляются друг от друга.

14 В тифлисском сюжете роль Нугзара подобна роли Иуды.

15 Один из них — Радищев, чья бессмертная суть переходит к слону с пушкинским именем Ганнибал.

16 Параллельный эпизод в «Собачьем сердце» — размышления пса Шарика о своем происхождении, его воспоминания о детстве, проведенном на Преображенской заставе.

17 Встреча Кирилла и Цецилии с Митей происходит при пикантных обстоятельствах в сарае, во время кампании раскулачивания; Митя оказывается буквально найденным в яслях.

18 Смерть становится результатом предательства друга. «Чудесное» рождение Мити (его усыновление семьей Градовых), репутация, которую он наживает (за ним стоит мифологическая фигура лагерного Сталина — Полтора-Ивана), и смерть в результате предательства проявляют христианский подтекст его образа.

19 Применительно к Булгакову см. об этом: [Вайль, Генис: 359–362].

20 О жанровой модели саги в структуре аксёновского романа см.: [Барруэло Гонзалез]. На наш взгляд, здесь важно замечание об интересе к родовой судьбе и включенности в повествование мифического плана: «Событийный план <…> оказывается слепком архетипического, мифологического плана» [Там же: 71]. Аксёнов работает с советским мифом, деконструируя его и, возможно, пытается отделить себя от этого мифа, жертвами которого стали его родители (в романе его двойником является Вася из Казани, приятель Ёлки, успевший пожить у мамы в Магадане). Здесь, на наш взгляд, важней выходы в метафизический план, чем реалистичность повествования, о которой пишет исследователь. Важные для понимания романа-мифа характеристики дает М. Йованович применительно к «Братьям Карамазовым»: это и личностная история, «смысл которой заключается в превращении хаоса в космос и создании новой, „высшей реальности“» [Йованович: 78]; это и наличие «различных мифов и мифологем, различных реминисценций и цитаций, взаимосвязанных с тематикой повседневности и истории», которые в структуре романа «воспринимаются не как *чужой*, а как *свой*, единый текст-миф, независимо от их происхождения и способа преломления в романе» [Там же]; это и концепция мифического чувства единства жизни в тотемизме» [Там же: 80]; это и противостояние *профанного* и *сакрального* в романной структуре [Там же: 81].

21 Речь идет о той литературе, которая сформировала мироощущение русской интеллигенции и которая формирует представление о России у иностранцев (Рестон, Телавер). Советская литература с ее сервильностью — совсем другое дело.

22 Булгаков не дожил до времени, которым завершается аксёновский роман, хронологически булгаковская Москва — Москва первой книги «Московской саги» («Поколение зимы»).

23 Булгаковская оптика сама по себе многосоставна и включает инструментарий предшественников — Пушкина, Гоголя, Щедрина, Достоевского, Толстого. Именно многосоставность авторского взгляда, в котором преломляются миры предшественников и которую Аксёнов делает сюжетно осязаемой, переводя идею наследования на метафизический уровень, роднит его роман с булгаковским. Дело даже не столько в конкретных аллюзиях, сколько в усвоении именно литературоцентричного (постмодернистского) взгляда на изображаемую реальность. Можно отдельно говорить и о традициях Радищева, Пушкина, Толстого или Достоевского в «Московской саге».

24 См. об этом рассуждение П. Вайля и А. Гениса: [Вайль, Генис: 371].

25 Возможно, иностранец у Аксёнова — тот, кто отделяет русское от советского. В этом смысле к иностранцам относятся и Булгаков (которого за границу так и не выпустили), и Аксёнов (проживший судьбу писателя-эмигранта).

Литература

Барруэло Гонзалез Е.Ю. Роман В.П. Аксёнова «Московская сага». Проблема жанра. Дис. … канд. филол. наук. СПб., 2009. 184 с.

Вайль П.Л., Генис А.А. Булгаковский переворот // Континент. Париж, 1986. № 47. С. 351–359.

Гаспаров Б.М. Литературные лейтмотивы: Очерки русской литературы XX века. М.: Наука: Изд. фирма «Вост. лит.», 1994. 304 с.

Зубарева Е.Ю. Жанрообразующая роль классической традиции в романе В.П. Аксёнова «Московская сага» // Вестн. Моск. ун-та. Сер. 9. Филология. 2011. № 5. С. 97–108.

Иваньшина Е.А. Искусство и жизнь в романе В. Аксёнова «Московская сага» // XXII Свято-Троицкие ежегодные международные академические чтения в Санкт-Петербурге 25–28 мая 2022 года: сб. науч. статей и материалов литературных секций. СПб.: Изд-во РХГА, 2022. С. 225–231.

Йованович М. Братья Карамазовы — роман-миф (Предварительные заметки) // Wiener Slawistischer Almanach. 1984. Bd. 14. S. 77–86.

Матевосян Э.А. Традиции Л. Толстого в романе В. Аксёнова «Московская сага» // Учен. записки Ширак. гос. ун-та им. М. Налбандяна. Вып. Б. 2019. № 2. С. 133–142.

В.В. ШИЛОВ

Михаил Булгаков в филателии

В статье дается описание филателистических материалов — почтовых марок, почтовых блоков, почтовых конвертов и карточек, конвертов первого дня, посвященных М.А. Булгакову и его произведениям, выпущенных почтовыми службами СССР, России, Украины и других стран, а также частных выпусков, так называемых персонализированных марок. Высказывается предположение о том, почему в юбилейном 1991-м году не состоялся выпуск первой посвященной писателю советской почтовой марки.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: М.А. Булгаков, филателия, почтовая марка, почтовая карточка, конверт первого дня, почтовый блок, малый лист, персонифицированная марка.

V.V. SHILOV

Mikhail Bulgakov in Philately

The article provides a description of philatelic materials — postage stamps, postage blocks, postcards and envelopes, first day envelopes dedicated to M.A. Bulgakov and his works, which were issued by the postal services of the USSR, Russia, Ukraine and other countries, as well as private issues, the so-called personalized stamps. An assumption is made as to why the issue of the first Soviet stamp dedicated to the writer did not take place in the anniversary year of 1991.

KEY WORDS: M.A. Bulgakov, philately, postage stamp, postcard, first day cover, souvenir sheet (miniature sheet), mini-sheet, personalized stamp.

В пору детства и ранней юности Булгакова — а именно в этом возрасте человек обычно начинает интересоваться марками — коллекционирование знаков почтовой оплаты в Российской империи еще не стало столь массовым увлечением,

как в советское время, хотя и простых собирателей, и крупных коллекционеров было немало. Например, в воспоминаниях А.Г. Достоевской можно прочитать, как она спорила с мужем, отвергавшим в женщинах способность надолго сосредоточиваться на стремлении к достижению намеченной цели:

> — Возьми такую простую вещь <…> да хоть собирание почтовых марок. <…> Она загорится желанием собирать марки, купит роскошный альбом, надоест всем родным и знакомым, выпрашивая марки, затратит на покупку их массу денег, а затем желание в ней уляжется, роскошный альбом будет валяться на всех этажерках и в заключение будет выброшен, как надоевшая, никуда не годная вещь. Так и во всем, в пустом и серьезном — везде малая выдержка: сначала пламенное стремление и никогда — долгое и упорное напряжение сил для того, чтобы достигнуть прочных результатов намеченной цели. Этот спор меня почему-то раззадорил, и я объявила мужу, что на своем личном примере докажу ему, что женщина годами может преследовать привлекшую ее внимание идею. «А так как в настоящую минуту, — говорила я, — никакой большой задачи я пред собою не вижу, то начну хоть с пустого занятия, только что тобою указанного, и с сегодняшнего дня стану собирать марки». Сказано — сделано. Я затащила Федора Михайловича в первый попавшийся магазин письменных принадлежностей и купила («на свои деньги») дешевенький альбом для наклеивания марок. Дома я тотчас слепила марки с полученных трех-четырех писем из России и тем положила начало коллекции. <…> Так началось мое собирание почтовых марок, и оно продолжается уже сорок девять лет [Достоевская: 175].

Тема коллекционирования марок почти не затрагивалась в русской литературе. Вспоминается только глава «Прошлое регистратора загса», не вошедшая в окончательную редакцию «Двенадцати стульев». Напомню, что в ней Ипполит Матвеевич Воробьянинов собрал уникальную, лучшую в мире коллекцию марок российской земской почты, но, добившись этого и унизив британского конкурента, к этому занятию интерес немедленно потерял.

Свидетельствами о собирании марок Булгаковым мы не располагаем, не нашла отражения филателистическая тема и в его творчестве. Информация о филателии в связи с Булгаковым сводится, кажется, к одному абзацу в дневниковой записи Е.С. Булгаковой от 11 марта 1939 года:

> Дома — марочный психоз. Сережка стал собирать альбом марок. Поминутно — мальчишки, мены, покупки. Женька с марками. Вырезывание из конвертов и так далее [Булгакова: 246].

Но сколь активное участие в этом «психозе» принимал — если принимал — сам Булгаков, мы не знаем.

Конечно, марки (обычные, не коллекционные!) в доме тоже должны были иметься. И это вполне естественно ввиду ведшейся писателем обширной переписки. Так, в письме к Е.С. Булгаковой в Лебедянь, написанном 22 июня 1938 года, мы читаем:

> Доролю! Только что отправил открытку тебе с пятикопеечной маркой! Из-за романа в голове путаница. Теперь марка вторая лежит передо мной и удивляется, почему ее не наклеили[1].

И, конечно, марки были необходимы для переписки с официальными инстанциями. Например, в этом случае.

> Посольство Французской республики.
> Французское посольство уведомляет Вас о том, что им получено разрешение визировать паспорта Михаила Афанасьевича Булгакова с супругой. Пришлите в Посольство:
> 1) Паспорт, 2) 5 р. 50 коп. и марки на обратное отправление.
> Москва. 31 мая 1928 г. [Михаил...: 485–486].

К сожалению, как мы знаем, получение писателем визы зависело вовсе не от уплаты пошлины, и «обратное отправление» не пришло вовсе не потому, что в посольство не были присланы марки. Бумага из Административного отдела Моссовета известила Булгакова о том, что в выдаче разрешения на выезд за границу ему отказано.

Пожалуй, этим и исчерпывается филателистическая тема в биографии писателя.

Зато длительной и насыщенной оказалась история Булгакова в филателии, начавшаяся в 1991 году — в год столетия со дня его рождения, когда он утвердился в статусе великого писателя[2], свидетельством чего стал выпуск приуроченной к юбилею односторонней почтовой карточки с оригинальной маркой[3] — первого в мире знака почтовой оплаты, посвященного Булгакову.

Автором этой карточки был выдающийся художник-миниатюрист Ю.Н. Арцименев (1937–2019), создавший более

200 советских и российских марок, а также марок нескольких постсоветских государств, более 500 конвертов и односторонних почтовых карточек с оригинальной маркой. Он был создателем первых почтовых марок Российской Федерации, а также одним из авторов первых стандартных марок[4] РФ.

На марке изображен кот Бегемот на фоне театральных масок и занавеса, летящей Маргариты, борова, и двух эпизодов романа «Мастер и Маргарита», ершалаимского и с трудом идентифицируемого, но, вероятно, московского. На карточке — портрет писателя (ил. 1). Карточка была выпущена в обращение 15 февраля 1991 года, гашение специальным почтовым штемпелем проводилось на московском почтамте 15 мая. Тираж карточки составил 450 тысяч экземпляров.

Как было сказано, это была оригинальная марка, не выпускавшаяся отдельно от почтовой карточки. Естественно, возникает вопрос, почему в 1991 году не состоялся выпуск официальной почтовой марки, почему Почта СССР ограничилась односторонней карточкой?

Однозначный ответ на этот вопрос дать невозможно, однако известно, в 1991 году был и другой проект юбилейной булгаковской марки и конверта. Этот проект готовил еще один выдающийся отечественный художник-миниатюрист, волгоградец В.Э. Коваль (р. 1949). Коваль (впоследствии — заслуженный художник России, почетный член Российской академии художеств), был к этому времени автором многих почтовых миниатюр, а вскоре стал одним из авторов первого стандартного выпуска марок России. Автор марки вспоминал:

> ...в памяти филателистов эта работа (марка к юбилею В.С. Высоцкого. — *В.Ш.*) осталась как подготовленная к официальному изданию, но так и не вышедшая советская марка.
>
> Та же судьба постигла и марку, сделанную мною к 100-летию Михаила Булгакова. Она уже была представлена Минсвязи к печати, когда в Москве начались волнения, а потом все изменилось, и о ней просто забыли. Марка осталась только в авторской пробе да на конвертах и карточках [Владислав Коваль...: 128].

В видеоинтервью, записанном по моей просьбе в январе 2021 года, В.Э. Коваль повторил эту версию событий[5]. Однако стоит обратить внимание на одно обстоятельство. Булгаковская почтовая карточка была выпущена в обращение

15 февраля, задолго до юбилейной даты. За месяц до этого, 4 января, у Ю.Н. Арцименева вышла другая односторонняя почтовая карточка с оригинальной маркой, посвященная столетию О.Э. Мандельштама. А 15 января 1992 года — аналогичная карточка с оригинальной маркой, посвященная столетию М.И. Цветаевой (она стала последней советской почтовой карточкой этого вида). То есть художником была выпущена целая серия таких почтовых карточек.

Можно предположить, что параллельно происходили два процесса — выпуск серии почтовых карточек к юбилеям отечественных писателей (художник Ю.Н. Арцименев) и подготовка к выпуску марки к столетию Булгакова (художник В.Э. Коваль), и эти два процесса не были связаны друг с другом. Но затем, на заключительной стадии второго процесса, почтовое руководство в силу каких-то причин, едва ли политических, скорее ведомственно-бюрократических, сочло, что в связи со столетием Булгакова вполне можно ограничиться уже состоявшимся в феврале выпуском булгаковской почтовой карточки, и от выпуска марки отказалось.

Версия В.Э. Коваля о волнениях в Москве, воспрепятствовавших выходу марки, не кажется убедительной. Обычно выпуск юбилейной марки приурочивается именно ко дню юбилея. То есть марка должна была быть выпущена незадолго до 15 мая, а, как мы знаем, в это время в Москве еще никаких волнений не было.

В итоге выпуск не состоялся, но в любом случае выполненные В.Э. Ковалем авторские пробы его почтовой марки (ил. 2) представляют немалый интерес.

Как правило, выпуск почтовых марок, посвященных выдающимся людям, приурочивается к тем или иным годовщинам. В практике СССР, и теперь — в России, эти числа, как правило, кратны 25, поэтому не удивительно, что следующего выпуска (и первого выпуска официальной почтовой марки) пришлось ждать четверть века.

3 июня 2016 года Почтой России был выпущен в обращение почтовый блок[6], посвященный 125-летию со дня рождения Булгакова. На почтовой марке — портрет писателя на фоне дома на Большой Садовой, на полях блока — разворот издания романа «Мастер и Маргарита», титульная страница рижского издания «Белой гвардии», афиша и фотография сцены из спектакля «Дни Турбиных» 1926 года, образы героев его произведений и вид Москвы 1920-х годов. Художник-дизайнер — О.В. Иванова. Тираж 75 тысяч экземпляров.

Был также выпущен тиражом 10 000 конверт первого дня (ил. 3)[7], спецгашение которого проводилось 3 июня в Москве и Санкт-Петербурге[8].

К этому же юбилею был приурочен выпуск марки в Украине (номер по каталогу «Михель»[9] — Mi: UA 1543). Она была введена в обращение 13 мая, тираж составил 130 000 экземпляров. В этот же день в Киеве осуществлялось спецгашение конверта первого дня (ил. 5). Художник, В. Василенок, поместил на марке известную фотографию Булгакова 1916 года и старинную фотографию дома на Андреевском спуске. На конверте также помещена фотография этого дома, но современная.

23 ноября 2016 года в Сербии вышел малый лист[10] (Mi: RS HB8) — восемь марок, приуроченных к юбилеям выдающихся деятелей искусства (В.В. Кандинского, А. Дворжака и др.). Одна из марок посвящена 125-летию со дня рождения М.А. Булгакова. На марке (тираж 10 тысяч экземпляров, Mi: RS 705) воспроизведен портрет писателя, а также изображены стопка старинных книг и кот Бегемот в цилиндре. Тот же Бегемот, но с более высокой стопкой книг, изображен на конверте первого дня (ил. 6), гашение которого проводилось в день выхода малого листа. Дизайн марок был выполнен художницей М. Каледжич (Marina Kalezić).

Ни с каким юбилеем не был связан выпуск в 2011 году в Мозамбике, в серии «Писатели XX века», марки, посвященной Булгакову (Mi: Mz 4740). Вместе с марками с изображением Дж. Оруэлла, А. Камю, К. Воннегута и двумя марками, посвященными Э. Хемингуэю, она также составила мини-блок (Mi: Mz 4735–4740). На марке помещен портрет Булгакова, выполненный по одной из его последних фотографий (февраль 1940 года), и его фотография с женой — Е.С. Булгаковой. В этой же серии был выпущен сувенирный блок (Mi: Mz BL479), на котором Булгаков (с портрета работы Н.Э. Радлова) соседствует с теми же писателями (ил. 7). Этот выпуск был одобрен мозамбикской почтовой администрацией, однако в продажу внутри самой страны не поступал, а распространялся на мировом филателистическом рынке — через филателистическое агентство Мозамбика «Stamperija».

30 мая 2017 года в другой африканской стране, Сьерра-Леоне, вышла большая серия выпусков, посвященных 50-летию публикации романа «Мастер и Маргарита». Их сюжеты были навеяны в основном российской телеэкранизацией романа, выполненной В.В. Бортко. Серия включала в себя

марки: с изображением Булгакова на переднем плане и персонажей фильма на заднем — Маргариты (А.Л. Ковальчук; Mi: SL 8491), Понтия Пилата (К.Ю. Лавров; Mi: SL 8492), Азазелло (А.Г. Филиппенко; Mi: SL 8493) и черного кота (Mi: SL 8494). Каждая из этих четырех марок стала основой для малого листа, включающего по шесть одинаковых марок (Mi: SL 8491KB — SL 8494KB). Еще один малый лист (Mi: SL 8491-8494KB), состоит из четырех разных марок. На последней, пятой, марке серии (Mi: SL 8495) — Булгаков (в основе — фотография с моноклем) и Иван Бездомный со свечечкой и иконкой. Эта марка включена в блок (Mi: SL BL1227), на котором изображены Маргарита с бокалом в руке, Иешуа (С.В. Безруков) и кот со стаканом в лапе (ил. 8). Как и в случае с мозамбикскими марками, этот выпуск был санкционирован почтовой администрацией Сьерра-Леоне, но внутри страны не продавался; весь тираж распространялся на мировом рынке через торговцев новыми выпусками.

До сих пор речь шла о выпусках официальных, включенных в международные каталоги. Но ими интересы коллекционеров не ограничиваются. В последние десятилетия они все чаще обращают внимание на филателистические материалы непризнанных и частично признанных государств, таких как Турецкая Республика Северного Кипра, Абхазия, Приднестровье и др. 29 мая 2021 года посвященный Булгакову блок, содержащий семь различных марок и один купон[11], был выпущен в Луганской Народной Республике. На каждой из марок помещен стилизованный портрет писателя на фоне фотоиллюстрации к роману «Мастер и Маргарита», а также надпись «130 лет со дня рождения Булгакова» и один из его афоризмов. На купоне помещен фрагмент иллюстрации «Воланд и его свита», изображение раскрытого тома Булгакова и его факсимиле. Иллюстратор издания, выпущенного тиражом 1000 экземпляров, — Р.Н. Козяр. Был также выпущен конверт первого дня (ил. 9).

Еще одним интересным явлением в мире филателии в последние годы стали так называемые персонализированные марки, появившиеся впервые в 1999 году в Австралии. Первоначально это была обычная марка с купоном, на котором можно было по своему желанию поместить то или иное изображение — например, свой портрет, фотографию домашнего любимца или др. Такие марки имеют все права знака почтовой оплаты и могут быть использованы для оплаты пересылки корреспонденции. Вскоре выпуск аналогичных марок

был разрешен и в ряде других стран. Спустя еще несколько лет в Финляндии и Австрии было разрешено помещать изображение не на купон, а на центральную часть самой марки. В каждой стране правила выпуска персонифицированных марок имеют свои особенности (в основном в части ограничений, касающихся содержания изображений), но в целом довольно схожи. Обычно имеется утвержденный формат марки, и желающий осуществить свой выпуск просто загружает необходимое изображение на сайте почтового ведомства. Выпуск персонифицированных марок разрешен приблизительно в 60 странах (Россия в их число не входит).

Персонифицированные марки не регистрируются в филателистических каталогах (туда включают только утвержденный шаблон, без изображения), поэтому их учет весьма затруднен. Усложняет их выявление и то, что выпускаются они весьма ограниченными тиражами и в основном для личного пользования, как сувенир. Естественно, любители широко пользуются возможностью напечатать марку, связанную со своим хобби или профессиональным интересом. Есть среди этих любителей и поклонники М.А. Булгакова.

Первый известный мне выпуск персонифицированной марки булгаковской тематики — это канадская марка с изображением кадра из фильма «Иван Васильевич меняет профессию» (ил. 10). Марка была заказана российским пользователем; о годе выпуска и тираже сведений нет.

Наибольшее число персонифицированных марок было выпущено в последние годы на родине писателя, в Украине. Мне известны четыре марки (ил. 11) и 15 малых листов, выпущенных в период с 2015 по 2020 год. Малые листы содержат по девять уникальных марок справа или слева от основного изображения (кроме четырех выпусков 2018 года, содержащих по шесть марок, расположенных уступом слева от основного изображения; некоторые из малых листов представлены на ил. 12–14). По имеющейся у меня информации, тиражи малых листов не превышают десяти экземпляров. О заказчике (или заказчиках) выпусков сведений нет.

Разумеется, вполне возможно, что посвященные Булгакову персонифицированные марки и блоки выпускались и в других странах.

Примечания

1 Цит. по изд.: *Булгаков М.А.* Собр. соч. В 10 т. Т. 10. М.: Голос, 2000. С. 516.

2 Изменение отношения официальных властей к писателю можно проследить по публикациям о нем в справочных изданиях (см.: *Шилов В.В.* «Всё врут календари…» (М.А. Булгаков в кривых зеркалах энциклопедий) // XX Свято-Троицкие ежегодные международные академические чтения в Санкт-Петербурге, 27–30 мая 2020 г.: сб. науч. ст. и материалов / отв. ред. Д.К. Богатырев, сост. и ред. О.В. Богданова. СПб.: Изд-во РХГА, 2020. С. 349–361).

3 Односторонняя почтовая карточка с оригинальной маркой — почтовая карточка, на которой в качестве знака почтовой оплаты напечатана марка с оригинальным рисунком, которая отдельно от этой карточки не издается. В СССР односторонние почтовые карточки выходили с 1971 по 1991 год, всего вышло 230 таких карточек.

4 Стандартная марка — часть изданного массовым тиражом выпуска, который охватывает шкалу номиналов, достаточную для покрытия всех почтовых тарифов.

5 Видеозапись интервью В.Э. Коваля от 21 января 2021 года. Архив автора.

6 Почтовый блок — специальная форма издания знаков почтовой оплаты, напечатанных на небольшом листке с полями. Почтовые блоки выпускают как филателистический сувенир, но их можно использовать и для оплаты почтовых отправлений.

7 С помощью конвертов первого дня почтовая служба представляет новые марки (или серии марок). Конверт первого дня имеет оригинальный дизайн и не маркирован. На него наклеиваются новые почтовые марки или блоки и в первый день их выпуска погашаются специальным штемпелем.

8 Этот конверт не был первым, связанным с булгаковской тематикой. Еще в 1971 году Почта СССР выпустила конверт, посвященный VII Московскому международному кинофестивалю, на котором был изображен кадр (лихая кавалерийская атака красных) из фильма «Бег» режиссеров А. Алова и В. Наумова. В 1994 году Почта России выпустила конверт, посвященный XXXI Всемирной шахматной олимпиаде и 65-му Конгрессу ФИДЕ в Москве. На конверте был изображен играющий в шахматы кот Бегемот в цилиндре (см. ил. 4).

9 «Михель» (MICHEL-Briefmarken-Katalog) — один из крупнейших и самых представительных каталогов почтовых марок, издается с 1910 года.

10 Малый лист — небольшой по формату лист почтовых марок. Нечто среднее между почтовым блоком и почтовым листом марок. Число марок в малом листе обычно невелико — от 3–4 до 10–16 (в редких случаях более). Малый лист может содержать как одинаковые марки одного сюжета и номинала, так и марки различных сюжетов и разных номиналов.

11 Купон — часть марочного листа, отделённая от почтовых марок перфорацией или (у беззубцовых марок) узким белым полем. Купон не является знаком почтовой оплаты, не имеет номинала и слова «Почта».

Литература

Булгакова Е.С. Дневник Елены Булгаковой / Гос. б-ка СССР им. В.И. Ленина; сост., текстол. подгот. и коммент. В.И. Лосева и Л.М. Яновской ; вступ. ст. Л.М. Яновской. М.: Кн. палата, 1990. 398, [2] с.: ил.

Достоевская А.Г. Воспоминания / подгот. текста и примеч. С.В. Белова, В.А. Туниманова]. М.: Правда, 1987. 541, [2] с., [8] л. ил.

Владислав Коваль. Мелодии почтовой миниатюры = Vladislav Koval. The melodies of postal miniature : от последней советской — к первой российской почтовой марке / [Волгоградский гос. ун-т ; авт.-сост. Г.И. Белоусова]. Волгоград: Изд-во Волгоград. гос. ун-та, 2016. 179 с.: ил.

Михаил и Елена Булгаковы. Дневник Мастера и Маргариты / сост., предисл. и коммент. В.И. Лосева. М.: Вагриус, 2004. 560 с.

Иллюстрации

1

2

3

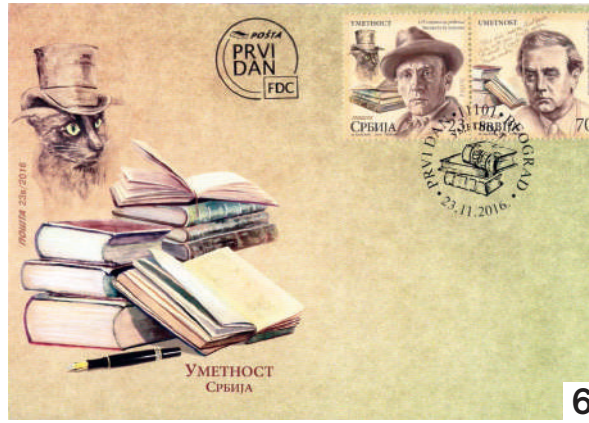
Ил. 1. Почтовая карточка. Художник Ю.Н. Арцименев. 1991 г.

Ил. 2. Авторская проба марки. Художник В.Э. Коваль. 1991 г.

Ил. 3. Конверт первого дня с гашением. Россия, 2016 г.

4

5



6

Ил. 4. Почтовый конверт (1971) и конверт первого дня с гашением (1994)

Ил. 5. Конверт первого дня с гашением. Украина, 2016 г.

Ил. 6. Конверт первого дня с гашением. Сербия, 2016 г.

Ил. 7. Малый лист и почтовый блок «Писатели XX века». Мозамбик, 2011 г.

Ил. 8. Четыре марки и почтовый блок. Сьерра-Леоне, 2017 г.
Ил. 9. Конверт первого дня с гашением. Луганская Народная Республика, 2021 г.

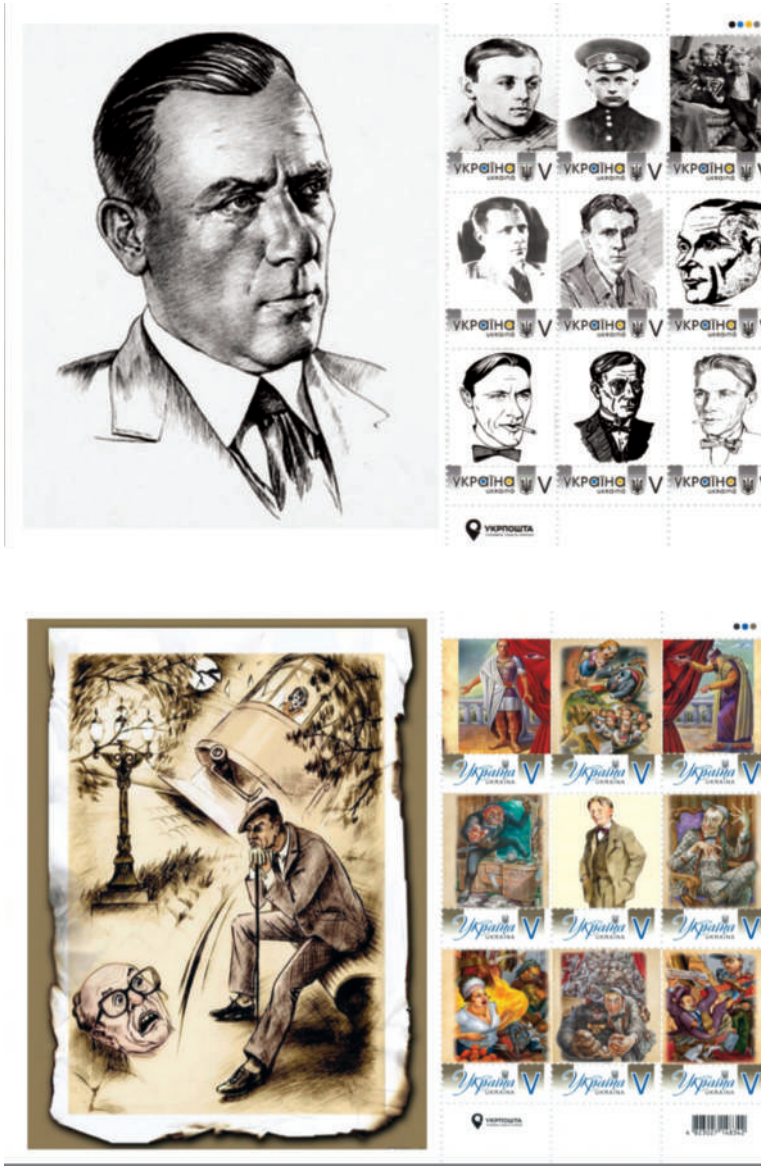
10

11

Ил. 10. Персонифицированная марка. Канада
Ил. 11. Персонифицированные марки. Украина

Ил. 12. Малые листы, персонифицированные выпуски. Украина, 2015 г.

Ил. 13. Малые листы, персонифицированные выпуски. Украина, 2018 г.



Ил. 14. Малые листы, персонифицированные выпуски.
Украина, 2019 и 2020 гг.

Авторы

АБЕЛЮК ЕВГЕНИЯ СЕМЕНОВНА (МОСКВА)
Доцент Школы филологических наук, заведующая Проектной лабораторией по изучению творчества Юрия Любимова и режиссерского театра XX–XXI вв. Национального исследовательского университета «Высшая школа экономики» (Москва)

ABELYUK EVGENYA S. (MOSCOW)
Associate Professor at the School of Philological Studies, Head of the Project Laboratory for Studies of Yury Lyubimov's Work and Director's Theatre of XX–XXI centuries, National Research University "Higher School of Economics" (Moscow)
abelyuk@gmail.com

ГУДКОВА ВИОЛЕТТА ВЛАДИМИРОВНА (МОСКВА)
Доктор искусствоведения, ведущий научный сотрудник Государственного Института искусствознания

GUDKOVA VIOLETTA V. (MOSCOW)
Doktor of Art History, Leading Researcher at The State Institute for Art Studies
violetta2049@yandex.ru

ЕРЕМЕЕВА АННА НАТАНОВНА (КРАСНОДАР)
Доктор исторических наук, профессор, главный научный сотрудник Южного филиала Российского научно-исследовательского института культурного и природного наследия им. Д.С. Лихачева

EREMEEVA ANNA N. (KRASNODAR) Doctor of Sciences (History), Professor, Chief Researcher at the Southern Branch of Russian Research Institute for Cultural and Natural Heritage named after D.S. Likhachev
erana@mail.ru

ЗУЕВ ДМИТРИЙ ВЛАДИМИРОВИЧ (МОСКВА)
Кандидат филологических наук, старший научный сотрудник Музея М.А. Булгакова

ZUEV DMITRY V. (MOSCOW)
Candidate of Sciences in Philology, Senior Researcher at The Mikhail Bulgakov Museum
d_zuev@mail.ru

ИВАНИЦКИЙ АЛЕКСАНДР ИЛЬИЧ (МОСКВА)
Доктор филологических наук, ведущий научный сотрудник Российского государственного гуманитарного университета (Москва)

IVANITSKIY ALEXANDER I. (MOSCOW)
Doctor for Philology, leading research associate at The Russian State University for humanities
meisster@mail.ru

ИВАНЬШИНА ЕЛЕНА АЛЕКСАНДРОВНА (ВОРОНЕЖ)
Доктор филологических наук, профессор Воронежского государственного педагогического университета

IVANSHINA, ELENA A. (VORONEZH)
Doctor of Philology, Professor at the Voronezh State Pedagogical University
sergiencou@yandex.ru

КОТОВА МАРИЯ АЛЕКСАНДРОВНА (МОСКВА)
Кандидат филологических наук, старший научный сотрудник Музея М.А. Булгакова

KOTOVA, MARIA A. (MOSCOW)
Candidate of Sciences in Philology, Senior Researcher at The Mikhail Bulgakov Museum
kotova.museum@gmail.com

МИШУРОВСКАЯ МАРИЯ ВЛАДИМИРОВНА (МОСКВА)
Старший научный сотрудник Музея М.А. Булгакова; главный библиограф Российской государственной библиотеки искусств

MISHUROVSKAYA, MARIA V. (MOSCOW)
Senior Researcher at The Mikhail Bulgakov Museum; Chief Bibliographer at The Russian State Art Library
mishu-mariya@yandex.ru

НАЗАРОВ ИВАН АЛЕКСАНДРОВИЧ (МОСКВА)
Кандидат филологических наук, заведующий отделом научно-исследовательской деятельности
Музея М.А. Булгакова

NAZAROV, IVAN A. (MOSCOW)
Candidate of Sciences in Philology, Head of the Department of Research at The Mikhail Bulgakov Museum
nazarov.postbox@gmail.com

ШИЛОВ ВАЛЕРИЙ ВЛАДИМИРОВИЧ (МОСКВА)
Кандидат технических наук, профессор факультета компьютерных наук Национального исследовательского университета «Высшая школа экономики» (Москва)

SHILOV, VALERY V. (MOSCOW)
Candidate of Sciences in Engineering, Professor at the Faculty of Computer Science, National Research University “Higher School of Economics” (Moscow)
valery-54@yandex.ru

Научная серия Музея М.А. Булгакова

Михаил Булгаков
в потоке российской истории XX–XXI веков

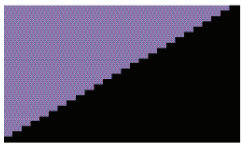
Материалы Одиннадцатых и Двенадцатых Международных
научных чтений, приуроченных к дню ангела писателя
(Москва, ноябрь 2020 г., ноябрь 2021 г.)

Корректор Е. Елочкина
Дизайн М. Савранская, А. Миндрина
Верстка Т. Донскова

Электронное издание

ISBN 978-5-906593-11-5

Государственное бюджетное учреждение культуры
города Москвы «Музей М.А. Булгакова»
Москва, ул. Большая Садовая, дом 10, 4-й этаж, пом. 50, ком. 1
e-mail: bulgakovmuseum@gmail.com
www.bulgakovmuseum.ru



Музей
Михаила
Афанасьевича
Булгакова
2022