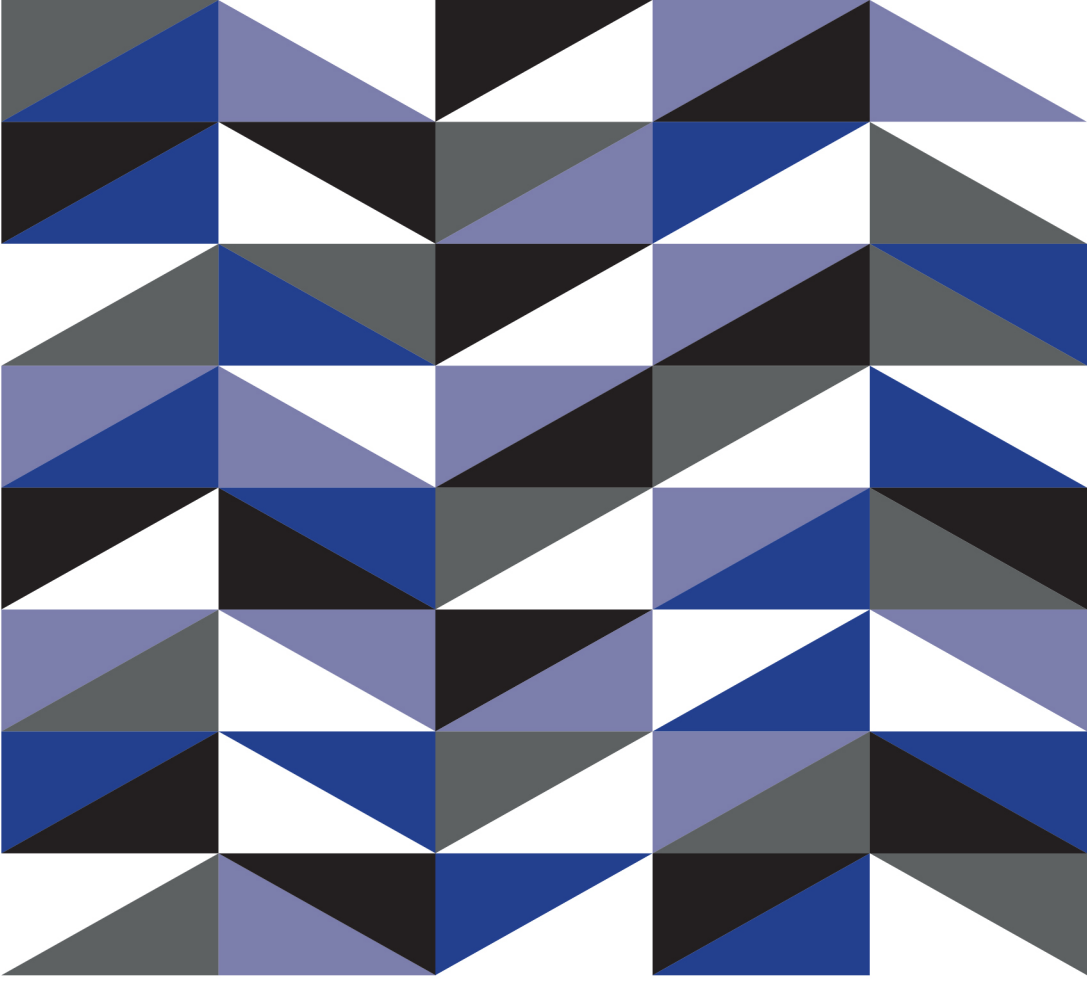

МИХАИЛ БУЛГАКОВ В ПОТОКЕ РОССИЙСКОЙ ИСТОРИИ XX–XXI ВЕКОВ

3

Михаил Булгаков в потоке российской истории XX–XXI веков

Материалы Четвертых Международных научных чтений, приуроченных к дню ангела писателя (Москва, ноябрь 2013 г.)

Москва, 2015

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

Михаил Булгаков в потоке российской истории XX–XXI вв.: Материалы Четвертых Международных научных чтений, приуроченных к дню ангела писателя (Москва, ноябрь 2013 г.) / Музей М. А. Булгакова. — М., 2015. — 160 с.

Издание второе

М69 ISBN: 978-5-906593-02-3

Сборник включает материалы Четвертых Международных научных чтений «Михаил Булгаков в потоке российской истории XX–XXI вв.», проходивших в Государственном музее М. А. Булгакова 21–22 ноября 2013 г.
Конференции проходят при участии и под научным руководством Мариэтты Омаровны Чудаковой

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

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

ISBN: 978-5-906593-02-3

© ГБУК г. Москвы
«Музей М. А. Булгакова», 2015

Содержание

5 БОБРОВ СЕРГЕЙ ДМИТРИЕВИЧ
«Второе Пришествие нищего духом»
как лейтмотив романа «Мастер и Маргарита»

9 БОРОВИКОВ СЕРГЕЙ ГРИГОРЬЕВИЧ
Алкогольная тема в произведениях Булгакова

19 ИВАНЬШИНА ЕЛЕНА АЛЕКСАНДРОВНА
О булгаковских пророках

30 КОРАБЛЕВ АЛЕКСАНДР АЛЕКСАНДРОВИЧ
Смерть на Патриарших: Заметки об особенностях
аргументации в «Мастере и Маргарите»

61 МИШУРОВСКАЯ МАРИЯ ВЛАДИМИРОВНА
Михаил Булгаков — «попутчик» или «новый буржуа»?
Творчество писателя в интерпретации советской критики
1920–1930-х гг.

84 НЕМЦЕВ ВЛАДИМИР ИВАНОВИЧ
Власть Воланда

105 РАЙСКИН ИОСИФ ГЕНРИХОВИЧ
Композитор Михаил Булгаков. Звуковой мир писателя

119 СИРЕНКО ИРИНА АЛЕКСАНДРОВНА
Музыка и М. А. Булгаков

139 ФРЕЗИНСКИЙ БОРИС ЯКОВЛЕВИЧ
Илья Эренбург как антипод Михаила Булгакова

154 АВТОРЫ

С. Б. БОБРОВ

«Второе Пришествие инщего духом» как лейтмотив романа «Мастер и Маргарита»

Понятие «Второе Пришествие» было введено М. О. Чудаковой в ее работе «Булгаков и Пастернак»[1]. Лишенное эсхатологического наполнения, оно означает сочетание образов героя и автора, повторение наяву ситуации, описанной Мастером в его романе.

Эффект тождественности судеб Мастера и Иешуа был достигнут Булгаковым через сокращение исторической дистанции. Беседа с Кантом за завтраком, личное присутствие на балконе Иродова дворца: «У Понтия Пилата ваш собеседник был, как был и у Иммануила Канта, а теперь он навестил Москву!»[2] Сюда же относятся анахронизмы (тротуары, подворотни, шторы и под.), которыми пестрят «ершалаимские» главы. И преднамеренная перекличка образов героев рамочного и вставного текстов: оба противостоят доминирующей системе, способны существовать отстраненно, вне ее гегемонии.

Мастер предлагает читателю стать созерцателем, современником исторического прошлого. Отражение Иешуа в герое «внешнего романа», Мастере, закрепляется симметрией сюжетных обстоятельств. Оба диссидента объявлены душевнобольными и подвергнуты репрессиям за инакомыслие. В первом случае — явным, в случае с Мастером — латентным, но не менее трагичным. Характерно наличие у каждого из них персонального предателя (Иуда и Алоизий). А равно и ученика (Левий и Понырев).

У Иешуа налицо все признаки софиста, отстраненного от быта бродячего философа, с парадоксальным отношением к господствующей доктрине, говорящего на языке притчи. Всегда в сопровождении верного ученика. Все это угадано Мастером в его романе и несет авторские черты.

Сопротивление социальному уничтожению личного, единичного, «штучного», выдающегося над однородностью, привело

> к тому, что герой (подчеркнуто сближенный <...> с автором), оказался приравнен ни более ни менее как к Христу, а его уход оставлял <...> возможность истолкования «явления героя» как оставшегося неузнанным Второго Пришествия[3].

Отметим солнечную природу сцен с Иешуа и лунную — с присутствием Мастера. Мастер заведомо подан как отражение «инщего духом» проповедника — софиста. Тому порукой перекличка мотивов внутри «Мастера и Маргариты», ср. :

> ...светло улыбаясь и заслоняясь <...> от солнца, возразил арестант...[4];
> Прокуратор поднял глаза на арестанта и увидел, что возле него столбом загорелась пыль[5];
> Сидящие, на лицах которых играл живой свет свечей, повернули головы к лунному косому столбу. В нем появился ночной Иванушкин гость, называющий себя мастером[6].

Сближение нарастает по мере развития сюжета романа:

> Смотри, какие у тебя глаза! В них пустыня... А плечи, плечи с бременем... Искалечили, искалечили...[7];
> Боги мои! Как грустна вечерняя земля! <...> Кто много страдал, кто летел над этой землей, кто бремя нес на себе, тот это знает![8]

Как в противостоящих друг другу зеркалах бесконечно отражается зажженная свеча, так и в тексте романа звучит лейтмотивом тождественность двух образов. Самой первой сближение созданных Булгаковым главных героев ощутила юная Н. Рушева, автор первых иллюстраций к роману. Об этом звучит ее голос за кадром в фильме «Три рассказа Нади Рушевой».

> Булгаковские мастера — пророки настолько углублены в свои профессиональные занятия, настолько захвачены творчеством, что забывают о существовании всесильного государства и тяготеют к аутсайдерству[9].

Проблема была бы раскрыта неполно, не помяни мы повторное пришествие Воланда в романе. В разговоре с двумя литераторами он заявляет: «...Я лично присутствовал при всем этом <...>, но только тайно, инкогнито, так сказать, так что прошу вас — никому ни слова и полнейший секрет!.. Тс!»[10]

Не будем забывать, что Воланд — литературный дьявол, отличный от персонального воплощения Зла и отца Лжи, в понимании — противник Бога (*мастема* на арамейском).

Представляется, что Иван попал в самую суть загадки, когда подумал: «Вот прицепился заграничный гусь!» Ср.: «...секретарь ничего более не записывал, а только, вытянув шею, как гусь, старался не проронить ни одного слова»[11].

«...Секрет!.. Тс!»... Секретарь. Это он погубил Иешуа, подав прокуратору «другой кусок пергамента» (см. также: «И на балконе был у Понтия Пилата, и в саду, когда он с Каифой разговаривал...»[12]). Все сходится: «Конвой поднял копья и, мерно стуча подкованными калигами, вышел с балкона в сад, а за конвоем вышел и секретарь»[13].

Есть еще одно доказательство повторного появления Воланда в столице: « — Скажи мне, любезный Фагот, <...> как по-твоему, ведь московское народонаселение значительно изменилось? <...> — Точно так, мессир...»[14]

Обмен подобными репликами вероятен для тех, кто уже однажды посетил Москву. Выдвинем предположение, что это была Грибоедовская Москва. Еще не уничтоженная пожаром. В доказательство укажем на архаизмы лексики Воланда: «извольте», «помилуйте», «помилосердствуйте». И на «смешенье языков: французского с нижегородским» у Коровьева: «Авек плезир!», «таперича», «соврамши», «Пардон!», «Уй, мадам!».

Слова Мастера: «Право! Я хотел объехать весь земной шар под руку с нею... Ну что ж, это не суждено... Я вижу только незначительный кусок этого шара...»[15] — являются калькой реплики Чацкого из «Горя от ума»: «Хотел объехать целый свет — // и не объехал сотой доли». Они напрямую выводят на еще одного объявленного знатью сумасшедшим героя.

Заметим, что Грибоедов сочинял комедию, опираясь на фабулу «Истории Абдеритов»[16] Кристофа Мартина Виланда (*Wiland*), пересказавшего новеллу Лукиана «Как правильно писать историю», в которой, в свою очередь, повествуется о шельмовании софиста Демокрита, объявленного абдерами сумасшедшим...[17] Перед нами целая галерея образов «Иных», Отличных от обывателя, «Инщих духом». Среди которых по праву заняли место герои закатного романа Булгакова.

Бесконечность отражений прошедших событий в делах нынешних — главное свойство классика. Мастерская цитатная игра, привлечение воображения читателя уже созданными образами — Михаил Булгаков владел этим искусством

в совершенстве. Позволяя нам продолжать радоваться гипотезам и открытиям.

Автор выражает благодарность Мариэтте Омаровне Чудаковой, всколыхнувшей мысль для этой работы.

Примечания

1 *Чудакова М. О.* Булгаков и Пастернак. М., 2010.

2 *Булгаков М. А.* Мастер и Маргарита. Роман. Полная рукописная редакция. 1928–1937 гг. // «Мой бедный, бедный мастер...»: Полное собрание редакций и вариантов романа «Мастер и Маргарита». М., 2006. С. 461.

3 *Чудакова М. О.* Указ. соч. С. 14.

4 *Булгаков М. А.* Мастер и Маргарита. Роман. Полная рукописная редакция. 1928–1937... С. 381.

5 Там же. С. 382.

6 Там же. С. 581.

7 *Булгаков М. А.* Мастер и Маргарита. Окончательная редакция // «Мой бедный, бедный мастер...»: Полное собрание редакций и вариантов романа «Мастер и Маргарита». М., 2006. С. 912.

8 *Булгаков М. А.* Мастер и Маргарита. Роман. Полная рукописная редакция. 1928–1937... С. 641.

9 *Петровский М.* Мастер и город. СПб., 2008. С. 48.

10 *Булгаков М. А.* Мастер и Маргарита. Окончательная редакция... С. 674.

11 Там же. С. 660.

12 Там же. С. 674.

13 Там же. С. 665.

14 Там же. С. 731.

15 *Булгаков М. А.* Мастер и Маргарита. Роман. Полная рукописная редакция. 1928–1937... С. 471.

16 *Виланд М. К.* История абдеритов. М., 1978.

17 *Лукиан.* Избранное. М., 1987. С. 487.

С. Г. БОРОВИКОВ

Алкогольная тема в произведениях Булгакова

В русской литературе до Булгакова можно выявить три основные линии в изображении употребления алкоголя — юмористическую (условно назовем ее купечески-развлекательной), гурмански-смакующую дворянскую и демократическую, обличающую ужасы пьянства у низших классов (здесь уместно вспомнить почти забытого, к сожалению, Семена Подъячева).

Пожалуй, лишь один А. П. Чехов развернул целую панораму множества видов и подвидов русского выпивания, пьянства, запоев и проч., — панораму, не сводимую к сколько-нибудь довлеющему, в том числе и социальному, углу зрения на алкоголь. И в этом смысле он главный предшественник М. А. Булгакова (может быть, сыграла роль их первая профессия — оба пришли в литературу из медицины).

На первый взгляд, персонажи Булгакова в зависимости от отношения их к алкоголю резко делятся на тех, кто поглощает чудовищное самогонное озеро, чтобы потом калечить друг друга, и тех, кто с удовольствием пьет рюмочку-другую за хорошим обедом (таков, так сказать, «водкораздел» героев). Однако дело сложнее.

«Белая гвардия» начинается с попойки главных героев в страшном 1918 г. В этих сценах сочетаются вполне натуральное, если не сказать натуралистическое (вплоть до тяжкой рвоты Мышлаевского) изображение выпивки с почти романтическим культом высокой дружбы. Сообщается, что пьяна даже Елена, но эти люди остаются милыми сердцу автора, что, естественно, транслируется читателю. Как и юмор сцены.

Второе застолье в турбинском доме относится ко времени установления в городе режима Петлюры, когда на улице беседуют переодевшиеся студентами Мышлаевский и Карась.

> Маленький сказал тихо:
> — Если теперь не выпить, повеситься можно.

— Это мысль. Мысль, — оживленно подтвердил высокий. — У тебя сколько?
— Двести.
— У меня полтораста. Зайдем к Тамарке, возьмем полторы...
— Заперто.
— Откроет.
Двое повернули на Владимирскую, дошли до двухэтажного домика с вывеской: «Бакалейная торговля», а рядом «Погреб — замок Тамары». Нырнув по ступеням вниз, двое стали осторожно постукивать в стеклянную двойную дверь[1].

Эти симпатичные интеллигентные люди — постоянные клиенты «Тамарки», что вовсе не исключает их интеллигентности и порядочности.

Вот еще сцена из «Белой гвардии». Турбина на извозчике останавливает пьяный прапорщик:

— Стой... ст... — сказал пьяный голос.
— Что это значит? — сердито спросил Турбин. <...>
Совершенно красное лицо качалось у оглобли, держась за вожжу и по ней пробираясь к сиденью. На дубленом полушубке поблескивали смятые прапорщичьи погоны. Турбина на расстоянии аршина обдал тяжелый запах перегоревшего спирта и луку.
<...>
— Пав... пав... паварачивай, — сказал красный пьяный, — выса... высаживай пассажира... — Слово «пассажир» вдруг показалось красному смешным, и он хихикнул.
<...>
Турбин мрачно молчал.
«Вот сволочь... такие вот позорят все дело», — злобно думал он [1: 303].

Турбин ничего не знает о пьяном прапорщике, но осуждает его, хотя не осудил напившегося Мышлаевского. Потому что тот приятель? Или потому что напился после, а не во время службы? Или все же потому что прапорщик хам, а Мышлаевский нет? Выходит, что, по Булгакову, дело не в водке, а в личности пьющего. Лишь гнусный Тальберг обзывает Мышлаевского «*трактирной физиономией*», но мы-то вместе с автором знаем цену тому и другому.

В пьесе «Дни Турбиных» застолья украшаются такими перлами, как реплики Мышлаевского, см., например:

Лариосик. Как это вы ловко ее опрокидываете, Виктор Викторович.
Мышлаевский. Достигается упражнением» [3: 23].

Лариосик. Я, собственно, водки не пью.
Мышлаевский. Помилуйте, я тоже не пью. Но одну рюмку. Как вы будете селедку без водки есть? [3: 22].

Авторство этой распространенной на Руси аксиомы принадлежит, по свидетельству Владимира Гиляровского, знаменитому рассказчику Ивану Горбунову: дескать, одно без другого немыслимо, оттого и зарифмовано. (В раннем варианте пьесы выпивка играла еще более заметную комическую роль в отношениях Мышлаевский — Лариосик).

Вообще Булгаков предстает большим знатоком не только алкогольных ритуалов, но и сопутствующих им страданий. Напомню детальнейшее изображение похмельных мук Лиходеева.

Одинаковы и преподносимые со знанием предмета рецепты по излечению от похмелья в «Белой гвардии» и в «Мастере и Маргарите», ср.:

— Видишь ли, Лена ясная, после вчерашней истории мигрень у меня может сделаться, а с мигренью воевать невозможно...
— Ладно, в буфете.
— Вот, вот... Одну рюмку... Лучше всяких пирамидонов [1: 242].

— Дорогой Степан Богданович, — заговорил посетитель, проницательно улыбаясь, — никакой пирамидон вам не поможет. Следуйте старому мудрому правилу — лечить подобное подобным. Единственно, что вернет вас к жизни, это две стопки водки с острой и горячей закуской [5: 78].

(Здесь же в скобках можно припомнить и наставления Преображенского в «Собачьем сердце»: «Заметьте, Иван Арнольдович: холодными закусками и супом закусывают только недорезанные большевиками помещики. Мало-мальски уважающий себя человек оперирует с закусками горячими» [2: 141]).

Знаковой для характеристики персонажей и ситуаций, с ними связанных, может оказаться даже такая мелочь, как рюмка коньяку. Юлию Рейсс навещает любовник — ненавистный и автору, и Алексею Турбину Шполянский: «Михаил Семенович взял со столика перед козеткой стянутую в талии

рюмочку душистого коньяку, хлебнул…» [1: 292]. В руках отчаянного и бессовестного авантюриста и потребителя женщин и рюмка приобретает женственные черты.

Когда же Юлия оказывается спасительницей Алексея Турбина, коньяк возникает как благотворное средство поддержки жизни:

> Простирая к Турбину руки и тяжело дыша от волнения и усилий, она сказала:
> — Коньяк есть у меня… Может быть, нужно?.. Коньяк?..
> Он ответил:
> — Немедленно…
> И повалился на правый локоть.
> Коньяк как будто помог, по крайней мере Турбину показалось, что он не умрет, а боль, что грызет и режет плечо, перетерпит [1: 351].

Другой раз коньяк является в комической ситуации с ограбленным Василисой, который с Вандой умоляет кого-нибудь из соседей переночевать у них в страхе перед новым налетом. К ним отряжают Карася.

> — Коньячок есть у меня — согреемся, — неожиданно залихватски как-то сказал Василиса.
> <…>
> После авторитетного разъяснения Карася, что никому абсолютно не может быть вреден коньяк и что его дают даже малокровным с молоком, Василиса выпил вторую рюмку, и щеки его порозовели, и на лбу выступил пот. Карась выпил пять рюмок и пришел в очень хорошее расположение духа. «Если б ее откормить, она вовсе не так уж дурна», — думал он, глядя на Ванду [1: 378–379].

Там, где в тексте на сцену является алкоголь, его роль множится, как и отношение к нему персонажей, как и точка зрения автора. Вот ответ Бегемота на вопрос Маргариты о налитом стакане: «Это водка? <…> — Помилуйте, королева, <…> разве я позволил бы себе налить даме водки? Это — чистый спирт!» [5: 268]. Эту как бы парадоксальную шутку часто цитируют, но, может быть, за нею стоит что-то реальное? А именно: недоверие к советской водке.

В первой редакции «Блаженства» у Жоржа Милославского такой разговор с понравившейся ему Анной:

Милославский. Мадам, нельзя ли водочки нам?
Анна. Вы не пьете шампанского?
Милославский. Признаться… не пьем.
Анна. Сию минуту. Вот кран. По нему течет чистый спирт…
Милославский. Мерси. Это настоящая техника.
Анна. Но простите… Неужели вы пьете чистый спирт?
Милославский. Как же его не пить! Князь, закусывай паштетом.
Анна. В первый раз вижу. Неужели он не жжется?
Милославский. А вы попробуйте.
Анна. Ой!
Милославский и Бунша. Закусывайте! Закусывайте![2]

Диалог Тимофеева с царем в «Иване Васильевиче» о советской водке, которую, по предположению Иоанна, делала ключница, узнали благодаря экранизации десятки миллионов зрителей. Разница в том, что в пьесе хозяин за неимением анисовой, которую предпочитал царь, угощает его «горным дубняком», но в 1973 г. режиссер справедливо заменил забытую советскую настойку, в которую входило девять компонентов, на обычную водку.

А доктор Борменталь, как мы помним, в ответ на предложение профессора Преображенского выпить обыкновенной русской водки, спрашивает: «Новоблагословенная?» Далее следует диалог:

— Бог с вами голубчик, — отозвался хозяин. — Это спирт. Дарья Петровна сама отлично готовит водку.
— Не скажите, Филипп Филиппович, все утверждают, что очень приличная. Тридцать градусов.
— А водка должна быть в сорок градусов, а не в тридцать <…> а во-вторых, бог их знает, чего они туда плеснули. Вы можете сказать, что им придет в голову?
— Все что угодно <…>
— И я того же мнения [2: 141].

Повесть «Собачье сердце» была написана в начале 1925 г., и имеется в виду водка образца декабря 1924 г., так называемая рыковка, по имени тогдашнего председателя Совнаркома А. И. Рыкова. В октябре же 1925 г. поступила в продажу сорокаградусная, что стало выдающимся, можно сказать общенародным событием и описано в повести В. Катаева «Растратчики». Так вот в вопросе Борменталя определение

«новоблагословенная» кажется продиктованным ироническим отношением доктора к новой власти, которая «благословила» производство водки. Однако оно имеет двойной смысл. Тот, кому доводилось пить водку московского завода «Кристалл», мог прочитать на этикетке, что находится завод по адресу: ул. Самокатная, 4. Но в 20-е гг. улица называлась еще по-старому — Новоблагословенная, и был там в доме № 4 «Винный склад № 1», откуда и пошло производство советской водки.

В «Собачьем сердце» противопоставляется гурманское отношение к напиткам профессора Преображенского и отвратительное потребление водки маргиналом Шариковым. Но в повести есть и другая сцена: «...двое в кабинете бодрствовали, взвинченные коньяком. Накурили они до того, что дым двигался густыми медленными плоскостями...» [2: 191]. Обсуждая свалившуюся на них в лице Шарикова напасть, Преображенский и Борменталь отнюдь не смакуют красное вино, вспоминая французское «Сен-Жюльен», но крепко по-мужски пьют, кричат, целуются... И прямо-таки контрапунктом прерывает их беседу явление Дарьи Петровны в ночной сорочке, которая волочит по полу жалкого пьянень-кого Шарикова. А взвинченный коньяком Борменталь готов расправиться с гомункулусом.

В центре всего эпизода — алкоголь, который употребляли в больших дозах Преображенский, Борменталь и Шариков. Но бездна между ними. Ведь автор говорит лишь о взвинченности пьющих врачей. А Шариков и трезвый ничем не лучше себя пьяного.

Благостное отношение к алкоголю содержится в «Записках покойника». Здесь выпивка для героя и средство общения (читка романа или вечер с Бомбардовым, посвящающим его в тайны театра), и великий утешитель:

> — Пойдем в ресторанчик, — тихо сказал я, — не хочется мне дома сидеть. Не хочется.
> — Понимаю! Ах, как понимаю, — воскликнул Ликоспастов. — С удовольствием. Только вот... — он беспокойно порылся в бумажнике.
> — У меня есть.
> Примерно через полчаса мы сидели за запятнанной скатертью у окошка ресторана «Неаполь». Приятный блондин хлопотал, уставляя столик кой-какою закускою, говорил ласково, огурцы называл «огурчики», икру — «икоркой понимаю»,

> и так от него стало тепло и уютно, что я забыл, что на улице беспросветная мгла, и даже перестало казаться, что Ликоспастов змея [4: 494].

Пьяница управдом Бунша в «Блаженстве» и «Иване Васильевиче» — близкий родственник Никанора Ивановича из «Мастера и Маргариты», вместе же они представляют чисто советский тип крошечного бюрократика, сознающего, что, надзирая за жильцами, он блюдет интересы власти, при этом пьянствуя и подворовывая. То не было открытием Булгакова — пьющих вороватых управдомов немало в прозе 20-х гг., благо возможности для наблюдения за ними имелись у каждого горожанина.

Пьющие нэпманы и советские начальники явлены в «Зойкиной квартире» — Гусь, Мертвое тело. На их отвратительном фоне морфинист и альфонс Обольянинов — само благородство.

Сниженно-комически звучит тема в «Багровом острове». Там остающийся за сценой любимец публики Варрава Аполлонович Морромехов, которому, по словам директора театра Геннадия, «на днях предлагали народного», не явился на репетицию:

> *Метелкин*. <…> Они в отделении милиции <…>
> *Геннадий*. Как в отделении? Зачем же он туда попал?
> *Метелкин*. Ужинали вчера в «Праге» с почитателями таланта. Ну, шум случился.
> *Геннадий*. <…> Да разве это актер? Актер это разве? Босяк он, а не актер! Сколько раз я упрашивал… Пей ты, говорю, Варрава, сдержанно!.. [3: 159].

(В первоначальном варианте было: «Народный!.. Пьяница он международный!»)[3]

В пьесе «Адам и Ева» пьют «осколки прошлого» — маргинал Маркизов и бездарный литератор Пончик-Непобеда.

В «Мастере и Маргарите» за немногими исключениями выпивают все персонажи. Достаточно безоценочно отметить указывающие на это фразы: «выпил водочки и закусил» [5: 62], «в углу допивала какая-то компания» [5: 73], «Рюхин, в полном одиночестве, сидел, скорчившись над рыбцом, пил рюмку за рюмкой» [5: 74], «Прыгающей рукой поднес Степа стопку к устам, а незнакомец одним духом проглотил содержимое своей стопки» [5: 78], «Никанор Иванович налил лафитничек

<...>, выпил, налил второй» [5: 99]... И центральная пара героев не обходится без бутылки вина.

В самом конце романа есть и пародия на выпивку — когда рядом находятся две фразы Бегемота:

> — <...> О мой друг Азазелло! — простонал кот, истекая кровью. — Где ты? — Кот завел угасающие глаза по направлению к двери в столовую. — Ты не пришел ко мне на помощь в момент неравного боя. Ты покинул бедного Бегемота, променяв его на стакан — правда, очень хорошего — коньяку! [5: 333].

Чисто булгаковская стремительная ирония: замечание «правда, очень хорошего» как бы служит оправданием Азазелло. Но этим дело не исчерпывается, см. следующие слова и действия Бегемота:

> — Единственно, что может спасти смертельно раненного кота, — проговорил кот, — это глоток бензина... — И, воспользовавшись замешательством, он приложился к круглому отверстию в примусе и напился бензину [5: 333].

Так коньяк едва ли не превращается в бензин, подобно тому, как кровь барона Майгеля в чаше превратилась в вино.

Целиком посвящены алкогольной теме рассказы и фельетоны «Самогонное озеро», «Звуки польки неземной», «Праздник с сифилисом», «Библифетчик», «Три вида свинства», «О пользе алкоголизма», «Работа достигает 30 градусов», «При исполнении святых обязанностей», «По поводу битья жен», «Страдалец папаша», «Вода жизни», «Пьяный паровоз», «Коллекция гнилых фактов», «Белая горячка», «Под мухой», «Не свыше».

В рассказах и фельетонах вполне откровенно отношение Булгакова, скажем так, к «народным» традициям, в том числе и алкогольным. Фельетоны, как и требовалось редакцией, были откликами на письма рабкоров, ситуации в них понятны — пьянство и связанные с ним безобразия, но Булгаков не выставляет нравоучительный палец, а очень изобретательно превращает унылые станционные истории в яркие и смешные сценки. Когда, например, на собрании, где осуждалось пьянство партийцев, избивающих жен, на Пасху, один из них приковывает внимание речью о том, что

> ...пить можно, но только надо знать, как пить! <...> Тихо надо пить <...> Пришел домой, <...> занавески на окнах спустил,

> чтобы шпионские глаза не нарушили домашнего покоя, пригласил приятеля, жена тебе селедочку очистит, сел, пиджак снял, водочку поставил под кран, чтобы она немножко озябла, а затем, значит, не спеша, на один глоток налил… <…> И никому ты не мешаешь, и никто тебя не трогает <…> Ну, конечно, может у тебя выйти недоразумение с женой, после второй бутылки, скажем. Так не будь же ты ослом. Не тащи ты ее за волосы на улицу! Кому это нужно? Баба любит, чтобы ее били дома [2: 554]. И т. д.

Порой он высмеивает и те характерные для России крайности, когда в гигантскую распивочную может превратиться все что угодно (см. фельетон «Ликующий вокзал»), или, напротив, живо напоминающая обычаи времен горбачевско-лигачевского дефицита «Вода жизни» (здесь жители ждут, как чуда, прибытия воза с водкой, а дождавшись, сбегаются к лавке с пустыми бутылками, которые требуется сдать в обмен на полные). Здесь уж некие не то национально-метафизические, не то социально-политические константы, действующие в России веками.

Нельзя не отметить в этих текстах интонаций Чехова или по крайней мере Чехонте. Персонажи фельетонов, как правило, вполне дремучие российские типы, уже крепко подпорченные новым строем. Можно сказать, что перед нами один бесконечный Шариков.

Случается у Булгакова и своеобразная пропаганда выпивки — рассказ «Воспаление мозгов», в котором голодный автор не в состоянии написать рассказ для еженедельного журнала до тех пор, пока, получив аванс, не отправляется в ресторан. Он то и дело заговаривает со своими мозгами, которые оживают для творчества только после «толстой кружки пива».

Если сделать общий вывод из наблюдений, то он таков: Михаил Булгаков уделял большое внимание теме российского винопития, его старых и новых обычаев, и почти всегда оно становится под его пером своего рода лакмусовой бумажкой: сам алкоголь лишь живой повод и яркое средство для раскрытия высокой или низкой натуры человека, а также социальных черт общества.

Примечания

1 *Булгаков М. А.* Собрание сочинений. В 5 т. М., 1989–1990. Т. 1. С. 397. Далее ссылки на произведения М. А. Булгакова приводятся по этому изданию в основном тексте с указанием тома и страницы в квадратных скобках.

2 *Булгаков М. А.* Пьесы 1930-х годов // Театральное наследие. СПб., 1994. С. 357.

3 *Булгаков М. А.* Пьесы 1920-х годов // Театральное наследие. СПб., 1989. С. 495.

Е. А. ИВАНЬШИНА

О булгаковских пророках

В словаре В. И. Даля пророк определяется как тот, кому дан свыше дар провидения, или прямой дар бессознательного, но верного прорицания; озаренный богом провозвестник, кому дано откровение будущего[1]. Свойства пророка — предвидеть и предрекать. Пророк — одна из универсалий русской литературы, переосмысленная в творчестве М. А. Булгакова, где проявляется оригинальный, но в то же время узнаваемый текст пророка[2].

* * *

Сюжет пророка начинает проявляться у Булгакова в повести «Роковые яйца». Визионерская сила здесь сосредоточена в Персикове. Кроме того, что Персикову удается увидеть то, чего не способны увидеть другие, он предчувствует, что его открытие может привести к чудовищным последствиям:

> — Но как же это так? Ведь это же чудовищно!.. Это чудовищно, господа, — повторил он, обращаясь к жабам в террарии, но жабы спали и ничего ему не ответили[3].

И далее:

> Какая чудовищная случайность <...> Но что это сулит?.. Ведь это сулит черт знает что такое!.. <...> Боже мой! Ведь даже нельзя представить себе всех последствий... [2: 52].

Это стадия откровения, когда интуиция не обманывает. Дальше начинаются искажения. Предчувствует Персиков и собственную судьбу:

> Но, уезжая после доклада, спускаясь по малиновому ковру лестницы, он вдруг почувствовал себя нехорошо. На миг заслонило черным яркую люстру в вестибюле, и Персикову

> стало смутно, тошновато… Ему почудилась гарь, показалось, что кровь течет у него липко и жарко по шее… И дрожащею рукой схватился профессор за перила. <…> — Нет, нет, — ответил Персиков, оправляясь, — просто я переутомился… да… Позвольте мне стакан воды [2: 80].

Это ощущение по описанию сходно с предчувствием Берлиоза на Патриарших (см. сцену «у будочки» (гл. 1), к которой мы еще вернемся). К сюжету пушкинского «Пророка» в «Роковых яйцах», на наш взгляд, отсылают *змея* и *птица*. В программном стихотворении Пушкина изображен процесс инициации поэта, превращения его в сверхчеловеческое существо — вестника Божьей воли. Пророк — проводник сакральной энергии, аналог мирового древа как оси, связующей *горнее* и *дольнее*. Если горнее символизирует птица, то дольнее — змея (существо, расположенное у корней мирового древа). Неслучайно у Пушкина пророк как бы собирается из частей, соприродных птице (*вещие зеницы*) и змее (*жало*). Птицы и змеи имеют отношение к пророческой сфере как к сфере зрения и слова[4]. Птица и змея — зеркальные образы[5], традиционно связанные со зрением / слепотой[6]. Зоркость и дальность птичьего взгляда соотносима с возможностью полета и парения. Но соблазн взгляда, способность к прозрению и проницанию (видение вслепую, сквозь) — змеиная тема[7]. Взгляд птицы и взгляд змеи в совокупности составляют двойственную оптику, совмещающую модусы зрения и слепоты, которые, усиливая друг друга, создают напряжение, необходимое для трансценденции (преобразования видимого). Другими словами, «пророческая» оптика совмещает птичий и змеиный коды, взаимодействие которых создает трансцендентную оптическую вертикаль[8].

В «Роковых яйцах» змеи — сфера деятельности Владимира Ипатьевича Персикова, а куры — попадьи Дроздовой. Когда на куроводческую артель попадьи, а затем на всех кур в СССР находит мор, в дела куроводства вмешивается Александр Семенович Рокк. Пророческие полномочия в повести как бы распределяются между Персиковым и Рокком (ср.: пророк = *про*фессор + *Рок*к). Профессор, глядя в микроскоп, улавливает своим гениальным глазом красный луч. Визионерский опыт Персикова напоминает игру, в ходе которой ему удается подсмотреть то, чего раньше никому увидеть не удавалось. В этой игре зрение граничит со слепотой, так как цветной завиток, в котором выделился луч, обычно «лишь

мешал наблюдению и показывал, что препарат не в фокусе» [2: 50].

Наступает прозрение, граничащее с помрачением. Профессор словно освобождает некую силу, которая начинает играть им самим. Упоминание силы в описании открытия встречается дважды. Сначала говорится о силе, от которой исходит опасность для луча:

> Профессор побледнел и занес руки над микроскопом так, словно мать над дитятей, которому угрожает опасность. Теперь не могло быть и речи о том, чтобы Персиков двинул винт, о нет, он боялся уже, чтобы какая-нибудь посторонняя сила не вытолкнула из поля зрения того, что он увидел [2: 50].

Затем говорится о другой силе, той, что уловлена взглядом: «Какая-то сила вдохнула в них [амеб. — *Е. И.*] дух жизни» [2: 53].

Простой сдвиг кремальеры микроскопа приводит к чудовищному открытию. Случившееся представляет собой череду помех и подмен: от одного окуляра Персиков переходит к другому, потом возвращается и видит изменения привычного поля зрения; затем глаз профессора и микроскоп заменяются камерой, а затем происходит подмена яиц. Если глаз профессора улавливает чудесный / чудовищный луч, то камера, искусственно моделируя всю зрительную ситуацию, дублирует глаз профессора.

Традиционно оптическая составляющая занимает особое место в языке описания судьбы. В сюжет судьбы вплетены мотивы зрения и слепоты (ср. *слепой случай*, *слепой рок*, но пров*ид*ение). Пророческий взгляд — взгляд слепца, который видит вопреки слепоте. Сила, в контакт с которой вступает Персиков, сродни судьбе. В этой связи следует вспомнить представление о человеке как игрушке в руках судьбы. С игрушкой в «Роковых яйцах» сравниваются оптические камеры:

> Вот, — повторил Персиков, и губы у него дрогнули точно так же, как у ребенка, у которого отняли ни с того ни с сего любимую игрушку [2: 85].

Камерами завладевает Рокк, тем самым как будто разыгрывая метафору *игрушки в руках судьбы* буквально (Рокк = судьба, камеры = игрушка). Но игрушкой становится и Персиков, точнее, его гениальный глаз, воспроизведенный

в устройстве камеры. Присвоив камеры, Рокк как бы завладевает профессорским глазом (ср. с волшебным зеркалом). Однако, самоуверенно представляя себя игроком (судьбой), Рокк тоже оказывается всего лишь игрушкой в руках таинственной силы. Он подобен слепому, так как не может «на глаз» отличить «свое» от «чужого» (куриные яйца от змеиных). Но есть и другое объяснение тому, что Рокк ошибается в различении яиц.

Текст судьбы устроен по зеркальному принципу и отражает, наряду со страхом смерти, упования о спасении. Функции зеркала в повести выполняют камеры. Одной из функций зеркала, как известно, является производство двойников. Двойниками являются в повести Персиков и Рокк, между которыми — посредством камер — осуществляется символический обмен. «Подарки придают двум сторонам единую сущность <...>. В сущности, это смесь. Души смешивают с вещами, вещи — с душами. Соединяют жизни, и соединенные таким образом люди и вещи выходят каждый из своей среды и перемешиваются. А именно в этом состоят договор и обмен»[9]. Хотя камеры — «подарок» принудительный, сути обмена это не меняет: продолжает действовать механизм долга. Камеры — не просто вещь, это магическое наследство.

Функционально Рокк подобен петуху (недаром он служил в оркестре маэстро Петухова и интересуется куроводством), а Персиков — змею (он змеевед, к тому же и сам прозорливый и мудрый, как змей). Налицо «отеческие» функции обоих персонажей. Присвоив камеру, Рокк обречен на подмену «потомства». На яйца тоже распространяются правила обмена, как будто они неотъемлемы от луча или на них распространяется некое свойство камер — дух отданной вещи, который преследует нового владельца[10] (в данном случае — дух змеиный, так как Персиков занимается голыми гадами, а не курами). Куриные яйца, которые в итоге «достаются» Персикову, — ответный дар Рокка, соответствующий логике дарения как обоюдного действия.

После свершившейся катастрофы Рокк превращается в трясущегося старика и сравнивается с библейским пророком [2: 100–101].

Пророческий мотив в повести эксплицирован и в травестированном варианте:

> Больших беспорядков тоже не последовало. Объявился было, правда, в Волоколамске пророк, возвестивший, что падеж кур вызван не кем иным, как комиссарами, но особенного успеха

> не имел. На Волоколамском базаре побили нескольких милиционеров, отнимавших кур у баб, да выбили стекла в местном почтово-телеграфном отделении. По счастью, расторопные волоколамские власти приняли меры, в результате которых, во-первых, пророк прекратил свою деятельность, а во-вторых, стекла на телеграфе вставили [2: 77–78].

Повесть в целом тоже можно рассматривать как предсказание, так как действие в ней помещено во время, опережающее реальное. Но это и предсказание в другом, творческом смысле. «Роковые яйца» содержат в свернутом состоянии все элементы булгаковского сюжета, и в этом смысле данный сюжет сам по себе в целом может быть уподоблен яйцу / шкатулке / камере. В оптической перспективе булгаковского текста куриная смерть соотносится, с одной стороны, с ритуальным убийством петуха («Полотенце с петухом»), с другой — с нашествием авиаторов («Адам и Ева»), которые предстают теми самыми огромными птенцами, которых выращивает Рокк.

Ферма Рокка — автоописательный элемент булгаковского сюжета, как и кабинет Персикова, где царят змеи. Этот сюжет обладает большими трансформационными возможностями, воспроизводя петухов и змей в антропоморфных образах, связанных с авторской сферой. Сами камеры — иноформа творческого дара художника, его таланта (сокровища).

Булгаковские петухи / змеи имеют отношение к пророческой сфере как сфере зрения и слова. Их медиативные полномочия соотносятся с представлением о слове как связующем звене между небом и землей, богами и людьми. Поэт как творец слова также выступает как посредник, «как тот, кто преобразует божественное в человеческое и возводит человеческое на уровень божественного»[11].

Пророческий потенциал у Булгакова амбивалентен: его демонстрируют новоиспеченный доктор в «Полотенце с петухом», профессор Персиков, профессор Ефросимов, Кири-Куки, Пилат, Воланд (тоже называющий себя профессором) и Иешуа.

* * *

В пьесе «Адам и Ева» в ремарке, содержащей описание Ефросимова, сказано: «<…> Через плечо на ремне у Ефросимова маленький аппарат, не очень похожий на фотографический» [3: 329]. Следует иметь в виду, что фотопоэтика, как и радио-

поэтика, в начале XX в. соотносилась с фигурой тайновидца в искусстве[12]. В способности преодолевать любые преграды и покровы функция тайновидца в искусстве соотносима с функцией рентгеновских лучей.

Таинственный аппарат — атрибут таинственнго профессора, его *профессиональный секрет*. Бьющий из аппарата луч несет в себе спасение от смерти тем, на кого он направлен. Сконструировать аппарат Ефросимову помог некий мастер. Аппарат представляет собой коробку, в которую вмонтирован поляризованный луч (ср. с оптической камерой в «Роковых яйцах»). Аппарат как бы замещает «испорченную» память профессора. Аппарат — магическая машина памяти и возвращения. То, что делает Ефросимов при помощи аппарата, писатель делает при помощи слова. Аппарат Ефросимова является аналогом сновидческой фантазии художника, неслучайно в одном из черновых вариантов пьесы происшедшая катастрофа и все последовавшие за ней события оказываются грезой профессора, не покидавшего комнаты Адама[13].

Аппарат связан и с чудодейственным лучом профессора Персикова, и с машиной времени Рейна / Тимофеева. В финале вместо аппарата, изъятого организаторами человечества, у Ефросимова появляется другой таинственный атрибут — *плетенка с петухом*. У плетенки есть несколько значений: это может быть и корзинка, и кружево, и хлеб. Кроме того, *плести* — значит *обманывать, сочинять*. *Рассказ с петухом* — первый, зачинный рассказ в «Записках юного врача» («Полотенце с петухом»). Наделяя Ефросимова плетенкой с петухом, автор как бы разыгрывает собственное возвращение к началу своего творческого пути. Внутри рассказа полотенце — дар юному врачу от его первой спасенной пациентки. Плетенка с петухом, как и аппарат Ефросимова, — аналог творческого дара. Но у плетенки есть еще одно значение: на арго так называется *способ, которым поводырь ведет слепых*.

Поведение Ефросимова в первом акте отсылает к стихотворению Пушкина «Пророк». Попав к Адаму, странный гость просит воды («Нет ли у вас... это... как называется... воды?»), говорит, что «стал забывать простые слова»[14], и предсказывает предстоящую катастрофу. Пророком Ефросимова называет Ева в финале первого акта, когда предсказанная профессором катастрофа стала свершившимся фактом. Во втором акте пьесы Ефросимов исполняет роль шестикрылого серафима, совершая чудо преображения потерпевшего крушение и погибающего Дарагана. Дараган, как и Ефросимов в первом акте, напоми-

нает душевнобольного и испытывает жажду, а Ефросимов возвращает Дарагану зрение и слух:

> *Ева*. Громче, громче! Он оглох...
> *Ефросимов*. Оглох?.. *(Передвигает кнопку в аппарате.)* <...> *Ефросимов направляет луч из аппарата на Дарагана. Тот некоторое время лежит неподвижно и стонет, потом оживает и язвы на его лице затягиваются. Потом садится.*
> *Дараган*. Я прозрел. Не понимаю, как это сделано... Как звенит у меня в голове!.. [3: 346].

(Ср.: «Перстами легкими как сон / Моих зениц коснулся он: / Отверзлись вещие зеницы, / Как у испуганной орлицы. / Моих ушей коснулся он, / И их наполнил шум и звон...»). Исторический, литературный и мифологический контекст, связанный со смертью в воздухе (гибелью летчика и падением с неба), проясняет Б. Гаспаров, интерпретируя «Стихи о неизвестном солдате» О. Мандельштама. Б. Гаспаров отмечает, что на рубеже XIX в. этот образный комплекс воплотился в фигуре Наполеона. В свою очередь, наполеоновская эпоха дала толчок к формированию романтического образа поэта — изгнанника из мира людей, совмещающего в себе сакральные и инфернальные черты[15]. В «Стихах о неизвестном солдате» встречается и образ газовой атаки, актуальный для «Адама и Евы».

Аппарат Ефросимова конкурирует с летательным аппаратом авиатора Дарагана[16] — персонажа, который актуализирует целую цепь птичьих ассоциаций, недаром *на груди у него вышита серебряная летная птица*. Дараган играет в сюжете пьесы роль вестника, осуществляя медиацию между различными сферами. В первом акте он взаимодействует с миром «за дверью» и — вместе с Пончиком — является виновником прихода незваных гостей (агентов ГПУ Туллеров и Клавдии). В третьем акте он — голубь, пущенный с ковчега в поисках земли. В финале пьесы Дараган превращается в вестника «богов»; его последняя реплика, обращенная к профессору («Иди, тебя хочет видеть генеральный секретарь...» [3: 380]), отсылает к финальной реплике жандарма в «Ревизоре», означающей начало Страшного суда для обитателей города. Появление в финале «Адама и Евы» Дарагана и его спутников означает конец русской культуры и начало новой эпохи, ознаменованной явлением Антихриста-Инквизитора. Именно Дараган завладевает аппаратом профессора (ср. с Рокком в «Роковых яйцах»).

Петух как вестник противостоит Дарагану. Петух — птица более ранней формации, знак *золотого* (пушкинского) века, тогда как голубь — птица *серебряная*. Петух появляется в пьесе после того, как улетает голубь (Дараган), появляется как напоминание о культурном прошлом (памятным знаком является петух и в рассказе «Полотенце с петухом»).

* * *

Как сбывшееся пророчество воспринимается происходящее в пьесе «Александр Пушкин». Специфическое свойство пророка — вещая душа, открытая двум мирам. Пушкин в пьесе пребывает как раз там, где место пророку, — на границе, разделяющей жизнь и смерть.

Пушкин становится зеркалом для остальных персонажей пьесы, которые обретают выражение только посредством его слова, оказываются функциями пушкинского слова, утверждая его как слово вещее, на глазах читателя обретающее плоть. Жизнь Пушкина переливается в поэзию, его слово обретает статус реальности. Особенно очевидно это явлено в буре, которая становится здесь метафорой второго рождения. А. Н. Афанасьев неоднократно упоминает о связи ведунов со стихийными явлениями природы (ветром, дождем, молнией, бурей, грозой), которыми они управляют[17]. Пушкин в пьесе как бы ведает бурей.

Пророк — жертва, смысл которой — в отдаче себя абсолютному[18]. По сути сам пророк — глас Божий, медиумический проводник абсолютного. Голос пророка — субъективация голоса Абсолюта, понимаемого как сообщение, лишенное внятной сенсорной характеристики[19] (ср. со сном как сообщением, исходящим от неизвестного источника). Такой ритуальной жертвой и является в пьесе Пушкин, который наделен здесь признаком незримости. В графике текста пушкинская сфера — это сфера ремарок, выделенная из сценического действия, словно задвинутая вглубь пространства.

В третьем действии пьесы Александрина и Жуковский гадают по книге пушкинских стихов (по «Онегину»). Строки из «Онегина» оказываются вещими и для познавшего *новую печаль* Жуковского, и для находящейся в тревоге о Пушкине Александрины. И«Онегин», и «Буря», и «Выстрел», и «Станционный смотритель», имеют в «Александре Пушкине» статус текста в тексте и сбываются внутри пьесы, выходя из собственных текстовых рамок.

Идеальным читателем, на глазах которого исполняется вещий смысл пушкинских слов, является в пьесе «присматривающий» за поэтом филер Битков. Слушая вьюгу, он читает пушкинское стихотворение про вьюгу и видит, как на словах «к нам в окошко... [застучит. — *Е. И.*]» «входит станционный смотритель, подбегает к внутренним дверям, стучит» [3: 511][20]. Связь Биткова с часами и оптикой (в квартире Пушкина он появляется как бы для того, чтобы починить часы, тогда как у Жуковского он занимается починкой подзорной трубы) позволяет, учитывая его сторожевую функцию, соотнести его с персонажами петушиной породы[21].

* * *

Одним из компонентов образа пророка является удаление в пустыню, где его слуха достигает «божественный глагол», призывающий к совершению миссии. Пустыня, в которой происходит встреча с божеством, — место, запредельное для всего человеческого. Мистический характер этой встречи оттеняется тем обстоятельством, что божественная сила предстает пророку не в человеческом облике, а в виде воплотившегося слова[22]. Таким словом является для Ивана Бездомного, персонажа романа «Мастер и Маргарита», роман Мастера о Понтии Пилате.

Первая сцена «Мастера и Маргариты», очевидно, восходит к пушкинскому «Пророку»: эту ассоциацию вызывает сплетение мотивов *жажды*, *пустынности*, творческого *перепутья* и *вещих уст* (неизвестный предвещает судьбу Берлиоза). На перепутье находится Иван, который выслушивает сначала критику в адрес своей антирелигиозной поэмы (от Берлиоза), а затем — откровение иностранца. Скоро, в клинике Стравинского, к Ивану в палату явится безымянный мастер (другой учитель литературного мастерства и автор откровения о Понтии Пилате), а затем последует вещий сон Ивана о казни на Лысой горе как его собственное откровение.

Роман мастера написан в подвале; сон снится Ивану в сумасшедшем доме. Оба места сродни крипте, пещере или пустыне как месту инициатической смерти.

Воланд и мастер выполняют по отношению к Ивану функцию мистических вожатых, указывающих правильное творческое направление. мастер как бы передает Иванушке свою «лиру», завещая ему написать продолжение романа о Пилате.

Первым пророком по ходу чтения «Мастера и Маргариты» является Воланд, который предсказывает смерть Берлиоза (гл. 1); затем следует Иешуа, допрашивая которого, Пилат смутно предчувствует собственное бессмертие; затем является мастер, «угадавший» в своем романе события далекого прошлого и как бы заново открывший сюжет о Христе и Пилате эпохе воинствующего атеизма. И еще один пророк в «Мастере и Маргарите» — Грибоедов, в своей бессмертной комедии «угадавший» судьбу русской интеллигенции в советское время.

Всех пророков в романе объединяет мотив сумасшествия. Состояние безумия (хотя бы и мнимого) сродни вдохновению. Безумие — не что иное как поэтический восторг романтического поэта. Образ вдохновения-безумия восходит к античной идее о сродстве безумия и пророчески-поэтического дара[23].

Б. Гаспаров говорит о поэтическом мессианизме как акте подражания Христу. В «Мастере и Маргарите» и Воланд, и Мастер, и Иван подобны Иешуа. И еще: «закатный» роман становится пророчеством автора по отношению к собственной посмертной судьбе.

Примечания

1 *Даль В. И.* Толковый словарь живого великорусского языка. В 4 т. М., 1935. Т. 3. С. 524.

2 О тексте пророка в русской литературе см.: Русские литературные универсалии (типология, семантика, динамика). Воронеж, 2011. С. 478–564.

3 *Булгаков М. А.* Собрание сочинений. В 5 т. М., 1989–1990. Т. 2. С. 51. Далее ссылки на произведения М. А. Булгакова приводятся по этому изданию в основном тексте с указание тома и страницы в квадратных скобках.

4 Змеи и птицы владеют особым камнем, делающим человека невидимым или способным видеть клады и понимать язык животных. См.: *Гура А. В.* Гады // Славянские древности: Этнолингвистический словарь. В 5 т. М., 1995. Т. 1. С. 492.

5 См.: *Успенский Б. А.* Филологические разыскания в области славянских древностей. М., 1982. С. 162–163; *Цивьян Т. В.* Змея = птица: к истолкованию тождества // Фольклор и этнография: У этнографических истоков фольклорных сюжетов и образов. Л., 1984. С. 47–62.

6 См.: *Успенский Б. А.* Указ. соч. С. 90–92, 133; Мифы народов мира. Т. 2. С. 310.

7 См.: *Афанасьев А. Н.* Поэтические воззрения славян на природу. В 3 т. М., 1995. Т. 1. С. 276–277, 296.

8 О символике птицы и дополнительной к ней символике змеи см.: *Ханзен-Лёве А.* Русский символизм. Система поэтических мотивов. Мифопоэтический символизм начала XX века. Космическая символика. СПб., 2003. С. 537.

9 См.: *Мосс М.* Общества. Обмен. Личность: Труды по социальной антропологии. М., 1996. С. 113.

10 Принятая вещь не инертна, поэтому она обязывает к «обменному» подарку. Даже оставленная дарителем, она сохраняет в себе что-то от него самого. Через нее даритель обладает властью над получателем. См.: *Мосс М.* Указ. соч. С. 96–98.

11 *Топоров В. Н.* Об «эктропическом» пространстве поэзии (поэт и текст в их единстве) // От мифа к литературе. М., 1993. С. 34.

12 *Хазан В.* Из наблюдений над семантической поэтикой радио и телеграфа в поэзии XX века // Wiener Slawistischer Almanach. Bd. 53. Wien, 2004. С. 52.

13 *Булгаков М. А.* Пьесы 1930-х годов. СПб., 1994. С. 341–342.

14 Там же. С. 66, 68.

15 *Гаспаров Б.* Литературные лейтмотивы. Очерки по русской литературе XX века. М., 1993. С. 214–215.

16 См. реплику Евы: «Он (Дараган. — *Е. И.*) упал здесь с аппаратом с неба!» [3: 346].

17 *Афанасьев А. Н.* Указ. соч. Т. 3. С. 223–227.

18 *Фаустов А. А., Козюра Е. О.* Из предыстории одного бахтинского термина: голос // Кормановские чтения. Вып. 8. Ижевск, 2008. С. 10.

19 Там же. С. 7.

20 Перед нами пример того, как слово обретает реальную плотность и выходит из книжной «рамы».

21 О связи петуха с отсчетом времени, о петухе как символе бдительности и *всевидения* см.: Мифы народов мира. Т. 2. С. 309–310.

22 См.: *Гаспаров Б. М.* Поэтический язык Пушкина как факт истории русского литературного языка. СПб., 1999. С. 245.

23 См.: Там же. С. 248.

А. А. КОРАБЛЕВ

Смерть на Патриарших: Заметки об особенностях аргументации в «Мастере и Маргарите»

Спор, начатый на Патриарших прудах, в первой главе, завершится на Великом балу сатаны — в главе, которая является кульминационной. Как видим, это основная концептуальная линия романа или, во всяком случае, одна из основных.

Главный аргумент в этом споре — «седьмое доказательство», предъявленное в 3-й главе: «отрезанная голова Берлиоза». Человек должен бы возмутиться коварством дьявольской аргументации, если бы в его власти было что-либо изменить, но так устроен мир, где человек наставляется тем способом, каким он способен понять эти наставления, и такова участь героя, который своей смертью доказывает непреложность роковых закономерностей. Вот и читателю ничего не остается, как со-размышлять, что именно доказывает это доказательство.

Если не забираться в метафизические дебри, все представляется предельно просто, о чем с максимальной доходчивостью, какая только возможна в таких вопросах, рассуждает иностранный профессор в дискуссии с Берлиозом:

— существует «ровно пять» доказательств бытия Божия;
— Кант отверг эти доказательства, показав, что «в области разума никакого доказательства существования бога быть не может»;
— но кантовское опровержение является, по сути, еще одним доказательством — шестым;
— Воландово доказательство — седьмое в этом ряду.

Дьявол, доказывающий бытие Бога, выглядит по-булгаковски эффектно, но как-то слишком уж показательно — нет ли здесь какой-нибудь уловки? Попробуем сформулировать прямые следствия смерти на Патриарших, отразившиеся в сюжете и тексте романа:

— смерть Берлиоза доказывает, что «жизнью человеческой и всем вообще распорядком на земле» управляет не человек, потому что для Берлиоза его ужасная смерть была незапланированной и неожиданной;
— будущее можно предсказать, сделав, например, астрологические расчеты, а это значит, что предстоящие события *уже совершились;*
— несмотря на фатальность будущего, у человека есть свобода выбора, он может выбрать какой-нибудь из вариантов своей судьбы, иначе Берлиозу не предлагалось бы напоследок поверить если не в Бога, то хотя бы в дьявола;
— отрезанная голова и вообще телесная смерть — это еще не окончательное уничтожение человека.

Перечисленные следствия доказывают скорее бытие дьявола, который их и демонстрирует, но, по-видимому, в этом и заключается суть «седьмого доказательства»: Бог существует, потому что существует дьявол.

Для того чтобы читатель мог корректно конкретизировать эту аргументацию, в романе имеется сложная контекстуальная призма, фокусирующая и направляющая его внимание.

Биографический контекст

В автобиографии 1924 г. Михаил Афанасьевич Булгаков посчитал необходимым вписать фразу о редакторах, словно они неотделимая часть его творческой жизни: «...возненавидел редакторов, ненавижу их сейчас и буду ненавидеть до конца жизни»[1]. Одного из таких редакторов он описал в повести «Тайному другу» под фамилией Навзикат (аллюзия на сюжет из гомеровской поэмы, где царевна Навзикая приходит со служанками на берег моря стирать белье, но встречает там Одиссея):

> Навзикат начинал вертеть фельетон в руках и прежде всего искал в нем какой-нибудь преступной мысли по адресу самого советского строя. Убедившись, что явного вреда нет, он начинал давать советы и исправлять фельетон.
> В эти минуты я нервничал, курил, испытывал желание ударить его пепельницей по голове[2].

Впоследствии это накапливаемое годами желание ударить, и крепко ударить, по редакторской голове трансформировалось

в эффектное, показательное и даже, прямо скажем, ритуальное обезглавливание редактора в романе «Мастер и Маргарита».

Редакторская голова, которую хочется повредить или устранить, не обязательно пуста или глупа. Например, редактор журнала «Россия» И. Г. Лежнев, сумевший в 1925 г. опубликовать две части «Белой гвардии», изображался Булгаковым *дьявольски* умным («Записки покойника») и вместе с тем как редактор *«Божьей милостью»* («Тайному другу»). Да и сам Михаил Афанасьевич был не прочь издавать свой журнал[3]. Значит, причина его негативного отношения к редакторству не в самой должности, а в том, как она используется. Хотя, надо признать, должность эта наверное-таки из разряда «плохих», по определению одного из героев «Мастера и Маргариты», поскольку предрасполагает к недолжному применению человеком его умственных способностей.

Глупый или умный, образованный или невежественный, грубый или деликатный, талантливый или бездарный, редактор участвует в антитворческой деятельности, его социальная функция состоит в том, чтобы унифицировать творчество, приводить его в соответствие с принятыми нормами, идеологическими, этическими или эстетическими. В этом смысле он так же несвободен, как и редактируемый им автор, но его несвобода, в отличие от авторской, не только внешняя, но и внутренняя — порождаемая его же сознанием, нетворческим, полицейским, регулирующим духовную жизнь социума.

Редактура в тоталитарном государстве — та же цензура, установленная система фильтров и форматов, ограничивающих свободу творчества и предопределяющих направленность творческой энергии. Оправдание этой институции какой-либо целесообразностью, политической ли, этической или эстетической, Булгаков считал лукавством или недомыслием:

> Борьба с цензурой, какая бы она ни была и при какой бы власти она ни существовала, — мой писательский долг, так же, как и призывы к свободе печати. Я горячий поклонник этой свободы и полагаю, что, если кто-нибудь из писателей задумал бы доказывать, что она ему не нужна, он уподобился бы рыбе, публично уверяющей, что ей не нужна вода[4].

Позиция Булгакова в отношении цензуры конкретна и активна, и в то же время она философична и исторична. Он открыто смеется (в пьесе «Багровый остров») над Главреперткомом — контролирующим органом театральной

политики, но видит и вневременную суть подобной структуры, которая так или иначе проявляется при любой власти. Это «кабала святош», которая ради мертвых истин губит истину живую.

Редактор вечен, потому что он важнейшая деталь государственного аппарата насилия, и даже если сбудется предсказание, произнесенное в романе, что когда-нибудь настанет время безгосударственного человеческого существования, то и в этом случае редактор окажется при деле как регулятор социальной жизни. Редактура — это общественная необходимость, это контроль и коррекция идеологических канонов, этических норм и художественных форматов. Более того, это метафизическая неизбежность, это интеллектуальная иноформа физического существования человека в мире, в плену природных, исторических, социальных, бытовых и прочих обстоятельств.

Конфронтация с редактором — испытание для художника, проверка его настоящести. Мы видим, как легко, без боя сдается поэт, подчиняясь редактору, как бездумно и всецело («на все сто!») принимает его правила и принципы, как допускает их в свое творческое сознание, делая их своими внутренними ограничителями. Подчиняясь такой редактуре, поэт и сам становится редактором — учреждает в самом себе цензуру, чтобы уже самому вычеркивать написанное, а потом и ненаписанное, если оно не согласуется с государственными, партийными или конфессиональными предписаниями.

Но и в самом противоборстве с цензурой для художника есть немалые риски. Борьба за творческую независимость может стать самоцелью, оттеснив другие цели — собственно художественные, а также нравственные и духовные. Литературное произведение может превратиться в род апокрифа, идеологической контрабанды, политического воззвания, интеллектуального ребуса, если ради свободы, правды и других гуманитарных ценностей оно изменит свою художественную природу. Борьба за творческую независимость будет проиграна, если художник перестанет быть художником, невольно приняв принципы и признав права отрицаемого им мышления.

Художественный опыт великих предшественников, на которых Булгаков ориентировался — прежде всего, Пушкина и Гоголя, — показывал, что цензура преодолима, и не только преодолима, но даже может быть положительным фактором творчества. Говоря образно, это «тяжкий млат», который дробит стекло, но кует булат — так пушкинскими словами характеризовал двойственную роль цензуры философ

Владимир Соловьев[5]. Чтобы обойти или превзойти цензурные запреты, художник принуждался быть более взыскательным к своему тексту, более изобретательным и изощренным, чем если бы это было свободное и ничем не стесненное говорение.

Как это часто бывает, реальным содержанием великих произведений становится то, что художнику довелось глубоко перестрадать или с немалыми усилиями преодолеть. Таким выстраданным и высвобожденным содержанием романа «Мастер и Маргарита» стала его творческая история — история Мастера и обстоятельств, которые, всячески препятствуя творчеству, способствовали ему. Государственный пресс ломал и корежил судьбы, давил и деформировал сознание, но если художник пытался оставаться в таких условиях художником, он оставался им, но при этом его текст до чрезвычайности уплотнялся и семантизировался.

Для Булгакова, с его эрудицией и остроумием, не составляло особого труда глубоко, но и прозрачно спрятать свои смыслы. Пожалуй, ему даже нравилась эта острая и опасная игра, только вряд ли он стал бы ею довольствоваться. Он ведь не скрывал своих взглядов, высказывал их и в приватных беседах, и на допросах, и даже в Письме Правительству СССР. По-видимому, в его художественные стратегии входило не просто перехитрить и переиграть своего противника, но и победить.

Убить Берлиоза — так можно обозначить главную сатирическую и эпистемологическую цель романа «Мастер и Маргарита»[6]. Убить Берлиоза — значит убрать его как преграду на пути к истине, устранить его из общественных отношений, изъять из читательского сознания. А иначе как объяснить заостренно убийственное изображение этого героя и густой ассоциативный ореол, многообразно расширяющий и углубляющий его значение, обнаруживающий его повсюду — в других культурах и в иных временах. Убить Берлиоза — это все равно что убить сказочного дракона: он постоянно воскресает в новых формах и обличиях, так что может показаться, что убить его невозможно. Однако, как показано в романе, оставлять его в живых нельзя, потому что он несет людям духовную смерть и небытие.

Булгаков победил в этом противостоянии. Он переиграл советскую цензуру — его роман, хоть и поврежденный, с многочисленными купюрами, был пропущен в печать. Правда, тут же началась массированная обработка читательского восприятия, но — и это тоже предсказано в романе — было уже поздно.

Коварство этого романа обнаружилось не сразу. Поначалу все шло как обычно, когда случается подобная странность: кто-то «потрясен», «поражен», «ошеломлен» и хочет хоть каких-нибудь «объяснений», а кто-то принимается эти объяснения давать. Литературные критики, из тех, кто был приставлен охранять благонадежность своих сограждан, не подозревая, в какую каверзу они попадают, авторитетно заявляли, что хотя роман писателя М. Булгакова чрезвычайно интересен, но он совершенно не совпадает с официальной точкой зрения. Автор очень хорошо и сатирически изобразил советскую действительность, но соль-то в том, чтобы правильно смотреть на то, что видишь.

При уточнении, что именно подвело Михаила Афанасьевича, мнения разошлись. С одной стороны, очевидна политическая «близорукость» писателя и ее неизбежное следствие — ограниченность: «ограниченность позиции», «ограниченность мировоззрения». С другой же стороны, налицо политическая «дальнозоркость» и ее тревожные симптомы: «общечеловеческие идеалы», «абстрактный гуманизм», «бездеятельный гуманизм» и т. п. Поскольку же производить коррекцию авторского мировоззрения к тому времени было уже невозможно, то консилиуму критиков оставалось лишь констатировать, что «неправильное» видение стало причиной «неправильного» понимания:

> М. Булгаков не все правильно понимал в советской действительности...[7]
> ...истина заключается в том, что талантливый писатель не понял и не принял ряд основных, решающих тенденций своей эпохи, судил о ней односторонне[8].

Наивно было бы думать, что эти вердикты могли что-либо изменить. Роман властно входил в общественное сознание, в большую литературу, в мир. Роман задавал простые и вечные вопросы, разделяя общество на «своих» и «чужих».

Разделение критиков на друзей и врагов романа — явление обычное («Друзья Людмилы и Руслана!», например), и естественно, что мнения «друзей» Мастера и Маргариты воспринимались как верные указатели к истинному смыслу романа. Отчасти так оно и было, ибо сказано же классиком: «Хотите ли быть знатоком в художествах?.. Старайтесь полюбить художника...»[9] Но роман требовал от своих друзей

намного большего, чем интеллектуальные и эстетические удовольствия. Это стало яснее немного позже, когда уже можно было заметить, что все эти споры и толки о романе как-то неприятно напоминают описанный в романе же роковой спор на Патриарших прудах. Причем выходило так, что даже главные апологеты романа, авторитетно разъяснявшие, что «искусство — не реальность, вымысел — не действительность»[10] и что «Мастер и Маргарита» — это такой же, вообще говоря, «миф», как, например, «Божественная комедия» или «Фауст»[11], вдруг оказывались вроде как единомышленниками ими же презираемого редактора Берлиоза, а ведь его называли евнухом, стерегущим красавицу истину, порождением зла, примитивным рационалистом, развратителем девственных душ и т. п.

Взять хотя бы поединок М. Гуса и В. Лакшина, оказавшийся центральным и определяющим в противостоянии консервативной и либеральной критики. Он закончился сокрушительной победой Лакшина. Тогда казалось — это победа самого Булгакова, отвоевавшего себе место в литературе. Неосторожно выставленный оппонентом в заголовок вопрос «Горят ли рукописи?» открывал возможность закончить полемику эффектным выпадом и неотразимым уколом:

> Меня, сказать по правде, сильнее всего занимает напоследок один вопрос: «Горят ли рукописи?» В своей большой статье <...> М. Гус позабыл на него ответить. А между тем самой формой риторического вопроса М. Гус дал понять читателю, что сам-то он не сомневается: рукописи горят, горят превосходно и сгорают дотла, если вовремя поворошить их кочергой. Но, рискуя снова дать повод М. Гусу обвинить меня в идеализме, мистицизме и, конечно же, в нонконформизме, я хочу вслед за булгаковским Воландом еще раз воскликнуть: «Рукописи не горят!»[12].

Поверженный М. Гус еще пытается что-то возразить,[13] но его заглушают победные аплодисменты благодарной публики — письма читателей к В. Лакшину. И каких читателей!

> Е. С. Булгакова: «Никто так не умеет хорошо написать о Булгакове, как Вы, милый Владимир Яковлевич!»
> Игорь Ильинский: «После „Рукописи не горят!“ невозможно не признаться Вам в любви и поклонении».
> Н. И. Ильина: «Статья Ваша великолепна».
> К. Чуковский: «Главное, по-моему, в том, что Вы *одного*

духовного роста с Булгаковым».
А. И. Солженицын: «Вообще я считаю Вас критиком первого ранга, независимо от перегородок между столетиями (XIX–XX)...[14]

И лишь годы спустя, когда страсти вокруг романа поутихли, стало заметно, что это была победа одного редактора над другим. Если один сурово указывал, где Булгаков выходит за рамки идеологических приличий, то другой его в эти рамки изобретательно втискивал, отказывая автору и в «осознанном политическом мировоззрении», и в «социальной конкретности», и даже в религиозной вере[15].

И даже десятилетия спустя, когда атеизм в России перестал никого не удивлять, а наука перестала быть религией, по-прежнему время от времени объявляются критики, которые с теми же знакомыми интонациями разъясняют, как следует и как не следует понимать произведения Булгакова, которые, по их разумению, конечно же, не являются ни мистическими, ни эзотерическими[16].

Ситуация сложилась прямо-таки водевильная: у зеркала, каковым, как принято думать, является литературное произведение, собрались критики и выясняют, что же отразилось в нем, достаточно ли оно правдиво, не криво ли, не узко ли, туда ли повернуто, а между тем — и в этом легко убедиться, лишь взглянув немного со стороны, — отражены в этом зеркале — на фоне всего прочего — сами спорящие.

И ладно бы только отражены. А то ведь, слыханное ли дело, зеркало, которому пристало отражать, но уж никак не выражать какие-либо собственные суждения, вмешивается в разговор самым бесцеремонным образом, формируя у читателей вполне определенное отношение к отраженным в нем персонам и позициям. Роман предстал перед читателями не только в своем художественном всеоружии, способном отражать любую умозрительную критику, но и со своим секретным наступательным арсеналом.

Всякий, кто уподобится образованному редактору, попадает под прицел авторской неприязни, подвергается уничтожающему сарказму. Берлиоз — не просто образ, это образ мышления, персонификация критического разума, невосприимчивого к явленной и недоказуемой правде художественного произведения. Берлиоз — это знак запрета, возникающий перед читателем в самом начале чтения романа и показательно исчезающий в кульминационный момент действия.

Для того чтобы предвидеть, как будет восприниматься роман, и чтобы, по возможности, предотвратить его атеизацию и профанацию, автору достаточно было с максимальной ясностью выразить свое отношение к ненавистному типу мышления и тем самым заблокировать его как неадекватное для восприятия такого романа, как «Мастер и Маргарита».

У нас есть основания полагать, что предвидение Булгаковым литературно-критической реакции на его сочинение было не просто осознанным, но осознавалось как необходимое условие задуманной творческой стратегии. Многослойная семантика ложного мировоззрения, персонифицированного в образе одиозного редактора, а также структурно-композиционная основа, предопределенная этим образом, слишком концептуальны и выверены, чтобы не заподозрить в них хорошо продуманную художественную телеологию.

Косвенным подтверждением этого предположения может служить разыгранная Булгаковым сценка чтения рецензии, написанной якобы о его неизданном романе. Среди других отрывков, преподносимых как образцы адекватного понимания его творчества, есть и такой:

> ...он обладал необыкновенно трезвым и практическим умом, предвидел кривотолки своих будущих критиков[17].

О том же — о возможности заранее, не читая, знать содержание стихов ли, статей ли, которыми полна советская литература, — говорится и в самом романе. И никаких паранормальных способностей для этого не требуется — достаточно трезвого и практического ума. — Ну, что ж тут такого, — уверяет автор, вторя своему герою, — как будто я других не читал?

Адекватная критическая реакция, вроде той статьи, которую Булгаков выдавал за статью о себе, тоже, по-видимому, допускалась, но как маловероятная: разве что чудо?

Это был скорее расчет, чем угадывание, беспроигрышная альтернатива, потому что при любом из этих двух отношений к тексту читательская реакция оказывается предусмотренной: либо предсказание, на котором строится авторская полемика с будущими критиками, сбывается, и тогда роман становится зеркалом, на которое «неча пенять», либо случается чудо понимания, открывающее внутреннюю, иррациональную перспективу восприятия, и тогда зеркало искусства становится магическим, преображающим.

Предсказуемая реакция отражает наиболее общие и наиболее вероятные социально-психологические закономерности, поэтому характеризует в основном посредственные и неоригинальные суждения. Читатель может не замечать или, заметив, не воспринимать эти соответствия как знаки, обращенные лично к нему, но, если они замечены, восприняты и учтены, этим он радикально изменяет свою позицию, как бы отстраняясь и дистанцируясь от себя прежнего и подвергаясь уже иным, более сложным закономерностям.

Судя по тому, как выстроена фабула и как ведется повествование, автор далеко не безразличен к своему читателю. Обнаруживая явное намерение предопределить читательское восприятие, роман начинается с того же, с чего начнется и его рефлексия. Два литератора, обсуждающие, как надо писать, демонстрируют, как *не* надо писать. Затем этим литераторам предъявлен образец настоящего искусства, и по тому, как они на него реагируют, становится понятна степень их эстетической неадекватности. Этот нехитрый дидактический прием сопровождается такой насыщенной и целенаправленной ассоциативностью, что чтение превращается в школу читательского восприятия.

Все просто: есть роман, написанный Мастером, и есть читатель, к кому он обращен, и есть критик, который своими «ложными замечаниями портит сеанс». Реальный читатель, видя перед собой такую картинку, должен сообразить, зачем она ему показана, и понять, чего от него ожидает автор, а от чего настоятельно остерегает.

Если читатель, ошеломленный приоткрывшейся в романе тайной, устремляется в погоню за ускользающим от него смыслом, пренебрегая принятыми правилами и приличиями, то, скорее всего, что его посчитают дилетантом, наивным, увлеченным, но лишенным системного знания и оттого подверженным разного рода нелепостям и даже безумствам. А если, наоборот, читатель профессионально образован, владеет научной методологией и рассуждает, основываясь исключительно на фактах и доказательствах, тогда у него хорошие задатки стать уважаемым исследователем, взращивая свой авторитет по мере написания книг и статей. И все это выглядело бы правильно и заслуженно, если бы не чертово зеркало, встроенное в роман. Отраженный в романе образованный исследователь смешон и зловещ, если он тоже ищет *не истину*. Тогда это к нему, бегущему от настигающих его вопросов, обращен глумливый дребезжащий голос:

— Турникет ищете, гражданин?

Представление о редакторе Берлиозе значительно обогатится, если знать, с кого писан этот образ. В числе вероятных прототипов называют Л. Л. Авербаха, В. И. Блюма, Ф. Ф. Раскольникова, М. Е. Кольцова, А. В. Луначарского, Е. М. Ярославского и др. Самый же вероятный в этом списке, пожалуй, все-таки **Леопольд Леонидович Авербах** (1903–1937) — он не только совмещал должности «председателя» и «редактора», но и принял смерть от «своих»: в 1937 г. был расстрелян по обвинению в троцкизме. Внешне тоже похож: невысок, лыс, в очках.

Но есть и существенное несходство. В 20-е гг., когда Леопольд Леонидович возглавлял воинствующие организации ВАПП и РАПП, ему было немногим более 20 лет. По этой же причине никакой особенной эрудиции у него не могло быть хотя бы потому, что в годы революции и войны ему было явно не до чтения. Высоких постов этот молодой человек достигал по другой причине: он был племянник самого Я. М. Свердлова, «демона революции».

Да и МАССОЛИТ мало похож на РАПП — своей государственной основательностью и повышенной привилегированностью. Несомненно, это уже другая, единая организация — Союз советских писателей, образованный в 1934 г. Дополнительным подтверждением этого соображения служит троекратно упомянутое в романе Перелыгино — ясно, что подразумевается Переделкино, дачный поселок, который как раз в 1934 г. стал застраиваться писательскими дачами и обретать статусное значение.

Значит, председатель МАССОЛИТа должен ассоциироваться с почетным председателем Союза советских писателей, а это не кто иной, как **Алексей Максимович Горький** (1868–1936). Он не только идеолог этого объединения, но и основоположник социалистического реализма, а также инициатор многих литературных проектов 30-х гг. («Библиотека поэта», Литературный институт, журнал «Литературная учеба» и др.). Разумеется, атеист. С эрудицией, кстати, тоже все сходится — он хоть и не кончал университетов, кроме жизненных, но славился своей начитанностью.

Неявное присутствие Горького в романе «Мастер и Маргарита» предопределено уже тем, что это центральная фигура в советской литературе. Логично предположить, что и его место в системе персонажей должно быть соответству-

ющее, во всяком случае, не второстепенное. Далее, по той же художественной логике, несложно заключить, что из всех литераторов, изображенных в романе, более всего для этой роли подходит тот, кто представлен крупным планом и представляет сквозную концептуально-дидактическую коллизию. Таких персонажей два — Берлиоз и Бездомный. Остается установить, кто из них больше похож на Горького — «редактор» и «председатель» или «поэт»?

Вопрос несложный, если знать биографию великого пролетарского писателя: молодой Горький — «поэт», зрелый — «редактор» и «председатель». Его духовная эволюция — от дерзкого и вольнолюбивого ницшеанца через сомнения и религиозные искания до государственного деятеля — вполне аналогична рассказанной в романе истории поэта, который, пройдя через мистический опыт, превращается в профессора, интеллектуальное подобие своего образованного наставника.

Совпадение биографии прототипа с биографической канвой персонажа — достаточное основание для ассоциативного обогащения художественного образа. Внешние и частные несовпадения несущественны, но они расширяют семантику типажа. Однако в нашем случае несовпадения внешности героя и предполагаемого прототипа слишком уж разительны, чтобы это не заметить и не учесть. Как бы ни походил Горький на Берлиоза по своему статусу, внешне он ну никак на него не похож, словно специально для того, чтобы мы не могли на него подумать: Берлиоз — маленький, лысый, выбритый, а Горький — высокий, с шевелюрой и усами.

А между тем, есть фотография, где Горький и Авербах сидят вдвоем на скамейке, совсем как Берлиоз с Бездомным: оба задумчивые, один — лысый и в очках, другой — в мятых брюках и тюбетейке. Но кто из них кто? Один больше похож на Берлиоза внешне и номинально, другой — по возрасту и статусу. Может, так и задумано? Может, они вдвоем, Авербах и Горький, и составляют такую пару? В 1931 г. один приезжал к другому в гости на три недели и оставил о себе благоприятное впечатление, о чем вскоре было сообщено Сталину:

> ...я присмотрелся к нему и считаю, что это весьма умный, хорошо одаренный человек, который еще не развернулся как следует и которому надо учиться[18].

Присмотревшись, Горький тогда же предоставляет возможность «развернуться» молодому человеку: привлекает

его к участию в одном из своих изданий, на котором стоит задержать внимание.

Помимо того, что этот проект по-своему уникален и эпохален, он должен быть, по-видимому, зачтен в биографию редактора Берлиоза хотя бы потому, что оба наиболее вероятных его прототипа — Горький и Авербах — *соредакторы* этой книги, в которой выразилась суть социалистического реализма еще до того, как он был объявлен магистральным методом советской литературы. Это был опыт коллективного творчества, объединивший 36 «лучших советских писателей», как о них сказано в книге, среди которых Л. Авербах, М. Горький, М. Зощенко, Вс. Иванов, В. Инбер, В. Катаев, А. Тихонов, А. Толстой, В. Шкловский. Это была книга о строительстве Беломорско-Балтийского канала, и не столько о самой стройке, сколько о перестройке человека и созидании нового социума.

Об этой книге Сталин мог бы с куда большим основанием, чем о другой, ранней сказке Горького, сказать, что она сильнее «Фауста». Только сила ее не в литературных достоинствах, а в феноменальной лжи, скрывшей грандиозную панораму адского труда и неисчислимых человеческих жертв — сломанных судеб и уничтоженных жизней.

Аналогия с «Фаустом» станет глубже, если иметь в виду одну из финальных сцен трагедии, где ослепший герой ликует, слыша звуки, как ему представляется, великой стройки, в то время как это звучали заступами его гробокопатели. Так же и многие из руководителей Беломорканала, возносимые в книге, вскоре будут арестованы и расстреляны, сама же книга уже через три года после ее издания будет изъята, уничтожена и запрещена. Не избежали этой участи и соредакторы: в 1936 г. при странных обстоятельствах умер Горький, в 1937-м расстрелян Авербах.

В «Мастере и Маргарите» прямой отсылки на Беломорканал, естественно, нет, но есть косвенная — когда поэт Бездомный в запальчивости хочет сослать Канта *на Соловки,* а Берлиоз, чувствуя неловкость перед иностранцем, одергивает его. Упоминание о Соловках могло прозвучать еще и потому, что Горький бывал в тех местах и описал свои впечатления в очерке «Соловки» (1929)[19], предвосхитив формат будущей книги о Беломорстрое.

Литературные аллюзии не всегда уместны, особенно когда важен прямой взгляд, но раз уж мы заподозрили в «Мастере и Маргарите» намек на горьковско-авербаховский опус, то нужно быть последовательным и попытаться понять,

зачем он понадобился. Аллюзии, вообще говоря, неподконтрольны авторской воле, они хоть и предопределены текстом, но все-таки производны от сообразительности читающего. Они удостоверяют типичность и архетипичность образов и ситуаций, размыкая художественный мир в различные смежные миры — в жизнь, историю, литературу и т. д. Художник просто не в состоянии предусмотреть все возможные отклики и переклички, которые вызовет его произведение. Другое дело, если среди этих произвольных узнаваний оказываются *намеренные,* и тогда это больше, чем игра читательского воображения, — тогда это неявная часть авторского текста, а значит, предполагаемое расширение художественного пространства.

Зная другие произведения Булгакова, где он всегда писал о самом главном, что происходит с его страной, трудно допустить, что в своем итоговом произведении он изменит себе и отступит от своего же принципа. И чуткие советские читатели, конечно, заметили контуры ГУЛАГа по отдельным обмолвкам, рассыпанным по тексту: упомянутые в романе Соловки, загадочные исчезновения из квартиры № 50, унылая местность в вещем сне Маргариты, нелепые аресты в эпилоге и др. Но, присмотревшись, оказывается, можно увидеть и большее.

Мы предположили, что два литератора, которые встретились в начале романа, наверняка входят в число «лучших советских писателей», а значит, и в список приглашенных к написанию эпоса о Беломорканале. Более того, председатель МАССОЛИТа, судя по его статусу, был редактором этой книги. Все просто: вместо картин лагерного террора, невозможных по понятным причинам, дается ссылка на книгу, где он патетически воспет.

Возможно, такой же образно-ассоциативной ссылкой является и таинственный собеседник этих литераторов. Его описание в романе Булгакова хорошо известно («росту был не маленького и не громадного», «трость», «рот какой-то кривой» и т. д.), а вот как описан его двойник в книге о Беломорстрое:

> Вскоре его увидели. Среднего роста, худой, с тростью в руке он появлялся на трассе то там, то тут, молча проходил к работам и останавливался, опершись на трость, заложив ногу за ногу, и так стоял часами. Он смотрел вниз, в котлован, на стада валунов, опутанных сетью досок, по которым бежали

> тачечники, наклоняясь на поворотах, на хлопья земли, саднившие воздух, на пар, шедший из машин и людей. Изредка он задавал вопросы, оборачиваясь к прорабам, и тогда те видели его лицо под козырьком фуражки — худое, властное, с капризно вырезанным ртом и подбородком, выражавшим упорство. Глаза следователя и прокурора, губы скептика и сатирика[20].

И не только внешность — весьма характерны и способности этого человека, тоже вызывающие ассоциации с булгаковским персонажем: держать в памяти множество цифр, производить в уме сложные расчеты, удивлять даже специалистов инженерными идеями, не имея соответствующего образования, только строительный техникум.

Судьба этого человека тоже фантастическая. Успешный предприниматель и авантюрист, богатейший человек Одессы, друг криминального авторитета Япончика и враг чекиста Дерибаса. Был арестован, приговорен к расстрелу, но оказался на Соловках. Невероятным образом из заключенного становится начальником лагерей. Беседует с самим Сталиным в Кремле, куда его доставляют самолетом. Видимо, производит впечатление, потому что ему доверяется строительство Беломорканала, а затем и БАМа. Но он перестраивает и сам ГУЛАГ, преобразовав его в гигантское коммерческое предприятие, где используется бесплатная рабочая сила. За беспримерные заслуги в деле строительства коммунизма он заслужил три ордена Ленина, звание генерал-лейтенанта инженерно-технической службы и не погиб в годы репрессий.

Возможно, отсюда и странное название ранней редакции булгаковского романа — *«Копыто инженера»*. В самом деле, в облике и характере этого инженера, казалось, было что-то инфернальное:

> Окруженный суетящимися людьми, он казался замкнутым в страшное одиночество, тем более леденящее, что причина его была непонятна.<...>
> Оказалось, что он знает очень много, некоторые думали даже, что он знает все. <...>
> Неизвестно, когда спал этот человек! <...>
> ...ни одно человеческое чувство, казалось, не было доступно этому начальнику[21].

Инженер, в котором узнаются черты Воланда, это действительно демоническая личность, как о нем вспоминают, —

Нафталий Аронович Френкель (1883–1960). Но не будем торопиться зачислять его в прототипы, потому что «Копыто инженера» писалось тогда, когда инженер Френкель был еще на свободе, да и никакого Беломорстроя еще не было. В то время Нафталий Аронович процветал в Одессе и мог стимулировать творческое воображение разве только у своих земляков. Например, у Ильфа и Петрова.

Осведомленность Остапа Бендера о том, что «всю контрабанду делают в Одессе, на Малой Арнаутской улице», указывает и на осведомленность авторов, потому что именно в Одессе, на Малой Арнаутской улице, производил свой якобы контрабандный товар Н. А. Френкель. К этому же прототипу, по-видимому, восходит и основная сюжетная коллизия «Золотого теленка» — охота рэкетира Бендера на подпольного миллионера Корейко, причем реальный Френкель похож как на одного, так и на другого, поскольку помимо своих поистине великих комбинаторских способностей он был «сын турецко-подданного» — родился и жил до 15 лет в Константинополе. Там же и шуточное объяснение нешуточного характера лагерного начальника: он «потомок янычаров», а они «не знают жалости».

В 1933 г. Ильф и Петров были среди 120 писателей, совершивших экскурсию по Беломорканалу, однако от участия в написании книги, которая должна была стать результатом этой поездки, они посчитали разумным отказаться. Невозможно представить, что они не говорили на эту тему с Булгаковым, с которым сблизились еще в начале 20-х. А если говорили, тогда вполне ожидаемы в их текстах следы этого общения. Однако давно доказанное сходство романов Ильфа и Петрова с романом Булгакова нуждается не в еще одном подтверждении, а в понимании их творческого диалога и, возможно, дилогичности этих романов.

* * *

Разумеется, образ Берлиоза, как и всякий реалистический образ, типичен, то есть способен вызывать ассоциации с неограниченным количеством своих подобий, в том числе и с теми, кто действительно послужил ему прообразом или прототипом. Художник берет отовсюду столько, сколько ему нужно, чтобы персонаж был правдив и узнаваем. Поэтому не важно, кого больше в Берлиозе — Авербаха, Горького или еще кого-то, — такие узнавания настолько же обращают к сути образа, насколько и отвращают от нее: сходство способствует

обобщениям, но есть вероятность подменить художественный образ его жизненным аналогом, а это значит уйти за пределы целостного высказывания, размыть его художественные границы, расфокусировать смысловую определенность.

Другое дело, если художественное произведение содержит криптографический подтекст. В этом случае приходится отличать произвольные аллюзии от преднамеренных, которые закономерны, системны и составляют целостное иносказание. Многочисленные попытки расшифровать булгаковский текст, независимо от степени их успешности, выражают общую читательскую уверенность, которая усиливается с каждой успешной расшифровкой, что тексты Булгакова содержат скрытые значения и рассчитаны на соответствующее декодирующее прочтение.

Уточним: подтекст обогащает прочтение, однако не является его обязательным компонентом. Читатель классического произведения имеет эстетическое право ничего не знать о скрытых значениях. Природа образа такова, что все необходимое для постижения его сущности явлено и означено в тексте, даже если что-то выражено неявно или высказано непрямо. Но на уровне непрямых значений могут выстраиваться сложные смысловые конструкции, размыкающие художественное пространство произведения. Устанавливается более глубокая, не только сущностная, но и бытийная связь между изображенным и изображаемым, обнаруживается не только их умозрительное подобие, но и онтологическая сопричастность.

В нашем случае: чем больше обнаруживается реальных исторических лиц, подобных редактору Берлиозу, тем этот образ становится сложнее и живее, обогащаясь конкретным жизненным содержанием. Читатель может довольствоваться произвольным жизнеподобием, оставаясь на позиции эстетического восприятия, то есть воспринимая все эти подобия сквозь призму образа, но может попытаться увидеть и закономерности, связывающие образ и подобия. Образ — явленная сущность, подобия — степень совпадения явления с сущностью. Художественный образ — это возможность более ясного и сосредоточенного видения того, что нелегко разглядеть в смуте и сумбуре жизненных реалий.

Теоретическое отступление нам понадобилось для того, чтобы если не умерить, то упорядочить потоки возникающих ассоциаций, привести наше восприятие, насколько это возможно, в соответствие с общим авторским замыслом. Принимая во внимание, что в романе «Мастер и Маргарита»

действуют знаковые фигуры мировой истории, мы побуждаемся и в главных героях современности видеть сопоставимые исторические фигуры. Редакторы журналов и председатели литобъединений, узнаваемые в Берлиозе, такого сравнения не выдерживают. Леопольд Авербах хоть и типичен для своего времени, но мелковат по меркам мировой истории, а Максим Горький хоть и всемирно известен, но недостаточно типичен как функционер. Вряд ли Булгаков, любивший включать в свое повествование самые великие имена и выражать наиболее значимые позиции, пренебрег бы здесь своими правилами и ограничился не самыми характерными фигурами.

Редактор журнала, даже самого толстого, это не тот масштаб, который задан общей трансисторической концепцией романа, а значит, это скорее отвлекающий ход, чем направляющий. Редакторство и председательство — это советские форматы более значительной исторической миссии, которая в прежние времена определялась как пастырство, предводительство, учительство. Поэтому Берлиоз является перед читателем не один, а вместе со своим подопечным, с которым они образуют концептуальную пару — слушающего и внимающего, ведущего и ведомого, учителя и ученика.

Естественно ожидать, что и прототипы этих героев тоже составляют подобную пару. Формально оба председателя, и Авербах, и Горький, соответствуют этому критерию: они оба идеологи, наставники, но кого из их последователей, если таковые есть, можно назвать верным авербаховцем, верным горьковцем?

Зато «верных ленинцев» — целая партия. Для художника с глубоким и обостренным чувством истории — это знаковое явление, требующее осмысления и отношения. Для того чтобы исторически и философски, а главное — образно явить смысл победившего в стране атеизма, ему нужен главный идеолог и главный безбожник. Ему нужен не кто иной, как **Ленин**, вождь и учитель, «литератор», как определял он себя, и «председатель» — первый председатель Совета народных комиссаров, и в то же время «самый человечный человек» — **Владимир Ильич Ульянов** (1870–1924). Вот его-то внешность вполне напоминает Берлиоза: маленький, лысый, упитан[22].

Есть сомнения? Ах, да, огромные роговые очки, которых у вождя не было. Так давайте снимем этот нехитрый маскарадный антураж — знак учености и призматичности воззрения.

Может, читатель сомневается, что Булгаков осмелится посягнуть на символ и святыню советской идеологии? Еще

как осмелится. Сомневающиеся могут обратиться к другим его произведениям. Не только его романы, но и его фантастические повести — это художественная полемика с Лениным: и с профессором Персиковым («Роковые яйца»)[23], и с профессором Преображенским («Собачье сердце»)[24].

Несоответствие ленинских планов и советской действительности — одна из повторяющихся тем в творчестве Булгакова. Происходящее в стране он воспринимал как гигантский исторический эксперимент, в основе которого содержится какая-то техническая или теоретическая ошибка.

В очерке «Золотистый город» (1923) Ленин назван *фантазером,* но в таком контексте, что эта характеристика могла быть воспринята как творческое безумие гения, посрамляющее жалкую ученость старорежимного профессора:

> Профессор в складной речи говорит, что он ничего... Что он только против фантазий, взывает к учету, к благоразумию, строгому расчету, требует заграничного кредита и, в конце концов, начинает говорить стихами.
> Появляется куцая куртка и советует профессору, ежели ему не нравится в России, которая желает иметь тракторы, удалиться в какое-нибудь другое место, например в Париж.
> <...>
> Прения прекращаются.
> И в заключительном слове председатель страстно говорит о фантазерах и утверждает, что народ, претворивший не одну уже фантазию в действительность в последние пять изумительных лет, не остановится перед последней фантазией о машине. И добьется.
> — А он не фантазер?
> И рукой невольно указывает туда, где в сумеречном цветнике на щите стоит огромный Ленин[25].

Трудно удержаться от предположения, что этот фрагмент — фельетонизированный пересказ заключительной главы из книги Герберта Уэллса «Россия во мгле» (1920), где рассказывается о встрече писателя с Лениным, который поразил его (фантаста!) фантастичностью своих замыслов, попирающих законы экономики и финансовые расчеты. Называется глава — «Кремлевский мечтатель».

Обнаруживая свою ориентацию на творчество Г. Уэллса, Булгаков избирает для своей полемики с Лениным именно уэллсовские сюжеты.

В повести «Роковые яйца» (1925), где очевидна перекличка с романами «Пища богов» (1904) и «Борьба миров» (1898), открытие профессора Персикова, само по себе замечательное, по роковому стечению обстоятельств приводит к катастрофическим последствиям.

В повести «Собачье сердце» (1925), где повторяется ситуация романа «Остров доктора Моро» (1896), открытие профессора Преображенского тоже используется для *форсирования* естественных, эволюционных процессов.

В романе «Мастер и Маргарита» имеется уже ожидаемая отсылка на Уэллса, а именно — на роман «Человек-невидимка» (1897)[26], но также и произносится имя — *Герберт*. Правда, это не тот Герберт, но ведь и Берлиоз «не тот».

* * *

Авербах, Горький, Ленин... Число вероятных и невероятных прототипов редактора Берлиоза может быть многократно умножено, но эти трое — особенные фигуры. Они соотносятся не только с объединяющим их образом, но и между собой — как звенья одной идеологической цепи. Отношения Авербаха и Горького, младшего и старшего, малообразованного и многознающего, аналогичны связке «Бездомный — Берлиоз», но та же аналогия проявляется и в отношениях Горького и Ленина, только в этом случае Горький оказывается не Берлиозом, а Бездомным.

Эта пара, Ленин и Горький, вождь и ведомый, была канонизирована и символизирована в советском идеологическом сознании: один гений выражал собой единственно верное мировоззрение, другой — классически воплощал его в художественных произведениях. Булгакову оставалось просто взять эту эмблему, поставить в начале романа и оживить.

Нужно ли объяснять, почему нет и не могло быть полного портретного сходства персонажей с прототипами? Разумеется, не только из соображений безопасности. Персонаж классического произведения — это образ, движимый собственной идеей, которая сама предопределяет, каким ему быть и на кого быть похожим. Именно поэтому персонаж — это еще и концепт, персонификация идеи, раскрывающейся в облике, поведении, говорении и т. д., но также в единстве и взаимосвязи с другими идеями, имеющими иные воплощения. Отсюда очевидно, что внешнее несходство персонажа со своим прототипом так же значимо, как и сходство, потому что обра-

щает внимание к внутренним, глубинным аналогиям.

На этой резюмирующей мысли можно было бы остановиться, но именно обращение к сущностным соответствиям не позволяет этого сделать. Фигуры советских литераторов, руководящих литературным процессом, как и сама писательская организация МАССОЛИТ, это ведь не просто изображение советских реалий, это визуализация идеи, ставшей реальностью, реализация принципа, который был провозглашен еще в 1905 г. в статье В. И. Ленина «Партийная организация и партийная литература». Эта работа долгие годы служила основной идеологической инструкцией в области литературной деятельности, изучалась в высших и средних учебных заведениях, определяла базовые представления о назначении литературы и взаимодействии между властью и художником.

Во-первых, утверждалась новая литературоведческая категория — *партийность,* то есть приверженность какому-либо воззрению, идеологии, позиции, направлению и т. д. Во-вторых, партийность утверждалась как требование («Долой литераторов беспартийных! Долой литераторов сверхчеловеков!»), то есть сознательный выбор того или иного воззрения, идеологии, позиции, направления и т. д. В-третьих, утверждалось, что правильный выбор — тот, который совпадает с объективным ходом истории и открывает перспективы социального прогресса. Для автора статьи несомненно, что эта перспектива — социализм, а затем — коммунизм, то есть путь к безгосударственному мироустройству, к свободному и счастливому всемирному братству.

Внимательному читателю может показаться, что в цепочке этих утверждений нарушена логика. В таком случае нужно всмотреться еще внимательнее. Логика есть, но она — диалектическая.

Начинается статья с проклятий цензуре, а завершается призывом к свободе, к организованному производству подлинно свободной литературы. Свобода понимается автором, по-видимому, как осознанная необходимость, иначе непонятно, почему литература, чтобы быть свободной, должна стать частью какой-то силы, даже если эта сила хочет блага всему человечеству:

> Литературное дело должно стать частью общепролетарского дела, «колесиком и винтиком» одного-единого, великого социал-демократического механизма, приводимого в движение всем сознательным авангардом всего рабочего класса[27].

Своих предполагаемых оппонентов, которых может испугать перспектива стать «колесиком и винтиком», автор называет «истеричными интеллигентами», а их возможные возражения — «воплями». Посмеиваясь над их опасениями и сомнениями, он снисходительно успокаивает маловерных: это будет свободная литература! И вот почему: она будет служить не «десяти тысячам», а «миллионам и десяткам миллионов».

«Истеричный интеллигент», слыша такое, должен изумиться: какая же это свобода, если как в одном, так и в другом случае приходится «служить»? Зависимость от пролетариата, даже добровольная, может быть названа как угодно, но только не свободой!

Автор поясняет: «свободная литература» — это, вообще говоря, нонсенс, contradiction in adjecto, если рассуждать формально. «Жить в обществе и быть свободным от общества нельзя»[28]. Тем не менее пролетарская литература будет свободной. Противоречие? Да, но это диалектическое противоречие.

Рассуждая диалектически, нужно различать буржуазного и пролетарского писателей. Это разные зависимости. Свобода буржуазного писателя иллюзорна, потому что он зависит от своего издателя и своей публики, но совсем другое — свобода пролетарского писателя, перед которым стоят великие социальные цели, а стимулы — нематериальны. Иначе говоря, литература только тогда по-настоящему свободна, когда исторически целесообразна. Этот вывод формулируется как завет и пророчество:

> Это будет свободная литература, потому что не корысть и не карьера, а идея социализма и сочувствие трудящимся будут вербовать новые и новые силы в ее ряды[29].

Опровергнуть футурологические доводы может только будущее, и у Булгакова, спустя четверть века после ленинской статьи, уже есть весомый контраргумент: МАССОЛИТ. Живописанию этого учреждения в романе отводится целая глава («Было дело в Грибоедове»), показывающая, что именно «*корысть*» и «*карьера*» привлекают и будут привлекать в его ряды все новых и новых членов.

Таким же аргументом, наделенным силой самоочевидной доказательности, является и глава «Черная магия и ее разоблачение», где уже не только литераторы, но и все москвичи, под которыми подразумеваются все сограждане, подвергаются

показательному испытанию, а выводы и вовсе распространяются на все человечество: люди остались прежними.

При всей внешней убедительности этого доказательства не стоит забывать, что это — аргумент дьявола, который недаром назван в романе *«старым софистом»*. Социально-психологический эксперимент, устроенный Воландом, предрасполагает и к более основательному выводу — о неизменности человеческой природы. И хотя сам сатана эту мысль не высказывает, ясно, что «враг рода человеческого» должен быть более чем заинтересован в том, чтобы она стала доминирующей в человеческом сознании.

В романе содержится достаточно опровержений этого тезиса: эволюция Бездомного, судьба Мастера, речи Иешуа. Они существенно корректируют общий вывод, к которому подталкивает маэстро Воланд. Если что-то и доказывает естественная реакция москвичей на произведенное над ними тестирование, то только несостоятельность претензий советских идеологов на создание нового человека.

* * *

Ленинская апелляция именно к интеллигенции не случайна. Интеллигенция — мозг нации, ее интеллектуальный потенциал. Именно интеллигентское мышление, классическое, надклассовое, представлялось главной помехой для торжества социалистических идей. «На деле это не мозг, а говно», — пишет Ленин Горькому[30].

Ленинское отношение к интеллигенции, выраженное в статье о партийной литературе, а также в других работах и речах, не могло не задевать Булгакова, который неоднократно идентифицировал себя именно с этой частью народа. Например, в очерке «Столица в блокноте» (1922) о своей социальной принадлежности он заявляет хоть и непрямо, но вполне определенно, называя в качестве отличительного признака свое осеннее пальто, в котором ему приходится ходить зимой.

> Ах да, за границей, вероятно, неизвестно, что в Москве существует целый класс, считающий модным ходить зимой в осеннем. К этому классу принадлежит так называемая мыслящая интеллигенция и интеллигенция будущая: рабфаки и проч. Эти последние, впрочем, даже и не в пальто, а в каких-то кургузых куртках. Холодно?..
> Вздор. Очень легко можно привыкнуть[31].

В этом изящном пассаже Булгаков не только обрисовал бедственное положение интеллигенции, но и незаметно разграничил ее на *мыслящую*, то есть соответствующую своему назначению (intelligens — «мыслящий»), и такую, которая, *по сути*, таковой не является.

В Письме Правительству СССР (1930) Булгаков открыто объяснил, в чем его расхождение с советской властью: не в том, что он стал на сторону белых, а в том, что он попытался «стать бесстрастно над красными и белыми»[32]. Для него, «*кровно связанного с интеллигенцией*», это «*лучший слой*» в его стране[33].

Эта же оппозиция классового и надклассового мышления выражена и в «Мастере и Маргарите», в противопоставлении Берлиоза и Мастера, а в ранней редакции романа и более определенно — там лукавый Воланд, зная, как сильнее всего можно уязвить пролетарского поэта, называет его интеллигентом. Реакция Бездомного показывает, что базовые тезисы Берлиоза им усвоены:

> Все что угодно мог вынести Иванушка, за исключением последнего. Ярость заиграла на его лице.
> — Я интеллигент?! — обеими руками он трахнул себя в грудь, — я — интеллигент, — захрипел он с таким видом, словно Воланд обозвал его, по меньшей мере, сукиным сыном[34].

В статье «Партийная организация и партийная литература» классовые ярлыки, понятные широким, не особо рассуждающим массам, характеризуют, по сути, две мыслительные установки: статическую и динамическую. Одна основана на принципах, которые воспринимаются как незыблемые, вечные, проверенные временем, другая максимально приближена к жизни, изменчивой и противоречивой, и нацелена на ее изменения. Выбор того или иного мышления, судя по логике статьи, обусловлен социальными предпосылками. Общество разделено на «правых» и «левых» — на тех, кого устраивает существующее положение вещей, и на тех, кто хотел бы его изменить. «Правые» — это буржуазия вкупе с интеллигенцией, «левые» — пролетариат. Одни — приверженцы постепенного, естественного, эволюционного развития, другие — не могут не желать скорых, радикальных, революционных перемен. Позиция Булгакова относительно такой альтернативы однозначна:

> ...глубокий скептицизм в отношении революционного процесса, происходящего в моей отсталой стране, и противупоставление ему излюбленной и Великой Эволюции...[35]

Этот глубокий скептицизм и был показательно разыгран на сцене Варьете, а также продемонстрирован опытами профессоров Персикова и Преображенского.

* * *

Аргументация с помощью очевидностей эффектна и художественно убедительна, но и она требует корректировки. Она доказывает, что люди остались прежними, в том числе и писатели, она колеблет основы новой государственности, но ничего не опровергает. Четверть века — слишком малый срок, чтобы делать окончательные выводы. Может быть, правильность ленинского учения подтвердится позже, когда люди станут более «сознательными» и менее подверженными материальным соблазнам? Может быть, он все же пророк, этот человек, изменивший мир?

Вот для того, чтобы понять, насколько закономерны последствия коммунистической доктрины, в романе и затевается дискуссия с ее идеологом. Ставится вопрос, обращающий к самой сути любого человеческого деяния: ... кто же управляет жизнью человеческой и всем вообще распорядокм на земле?

Вопрос поставлен предельно широко, мировоззренчески, он включает в себя и более частные вопросы — гносеологические, этические и, разумеется, эстетические. Это вопрос о пределах человеческой свободы. Литература дает на него разные ответы, но и сама она, ее творческое бытие, может дать ответ, и в романе Булгакова такой ответ есть.

Ответ на этот вопрос дается в романе тоже наглядный, и дан он тем, кому был задан вопрос: это смерть Берлиоза, предсказанная Воландом, и творческая деятельность Бездомного, которой управлял покойный. Это ответы атеистам, которые берутся управлять жизнью социума, но не могут управиться с собственной. В этом тоже выражается неявная полемика булгаковского романа с ленинской статьей.

Принцип партийности — это прямое следствие атеистических представлений о мире, истории, искусстве, когда человеку представляется, что все происходящее в этих сферах зависит только от его воли. Поэт Бездомный, думающий, что «сам человек и управляет» своей жизнью и своей деятельно-

стью, не задумывается, как именно осуществляется это управление. Мало того, что он зависит от своего редактора, в его творческом сознании соприсутствует и множество других зависимостей — от общества, от времени, от пространства, от личности пишущего и личных обстоятельств и т. д., которые так или иначе влияют на творческий процесс. И в этом смысле трудно не согласиться с утверждением, что «жить в обществе и быть свободным от общества нельзя»[36]. Свобода художника не в том, чтобы оборвать эти связи, а в том, чтобы подчинить их творческой цели.

Социалистический реализм, по определению Горького, озвученному на I Всесоюзном съезде советских писателей в 1934 г., — это «бытие как деяние»[37]. Но, как показывает Булгаков, фактически это и недеяние, и небытие. Сочинительство, которое не подчинено таинственной, сверхразумной, сверхчеловеческой силе, порождает произведения, подобные поэме Бездомного, которые не обладают качеством подлинности и не содержат в себе истины. С этого полемического заострения, собственно, и начинается спор с Берлиозом. Это полемика не с эпигонами, которых легион, а с главными идеологами, несущими ответственность за действия и деяния своих последователей.

Поэма Бездомного и роман Мастера, представленные, соответственно, в первой и второй главах, побуждают к сопоставлению двух типов творчества — «нового», основанного на революционных принципах, и «старого», продолжающего классические традиции. Предполагается, что читатель имеет представление об этих принципах и традициях или постарается их получить, обратившись к подразумеваемым, затекстовым образам и значениям, послужившим материалом для художественных обобщений.

Согласно ленинской творческой установке, литература должна быть всецело подчинена интересам народа и его передового класса. В результате такой ориентации формируются авторы, подобные Бездомному.

Иначе выглядит классическая телеология, достаточно определенно выраженная в русской традиции Пушкиным. Он принимает как социальную неизбежность низшие формы зависимости («Зависеть от царя, зависеть от народа — / Не все ли нам равно?»[38]), но утверждает их высшие формы как творческую необходимость («Веленью Божию, о муза, будь послушна...»[39]). В результате такого рода подчиненности реализуют себя авторы, подобные Мастеру.

Нельзя сказать, что Ленин не знал о классическом понимании природы искусства. Не только знал, но и учел в своей статье. Предвидя, что по мере расширения партийной организации в нее «войдут неминуемо многие непоследовательные (с марксистской точки зрения) люди», он уточняет: «может быть, даже некоторые христиане, может быть, даже некоторые мистики». Но он убежден, что марксистская идеология переориентирует этих заблудших:

> У нас крепкие желудки, мы твердокаменные марксисты. Мы переварим этих непоследовательных людей[40].

Такова полемическая ситуация и в романе. С одной стороны — «твердокаменный марксист» Берлиоз, с другой — «христианин» и «мистик», написавший роман о Христе, а между ними — их «непоследовательный» ученик, автор недостаточно атеистической поэмы. Лекция Берлиоза, поэма Бездомного и роман Мастера — это словесные экстраполяции принципиально различных творческих позиций и мировоззрений. По тому, какое впечатление производят эти тексты, читатель может судить об их истинности.

Так Булгаков вводит в свой роман еще одну аргументацию — эстетическую. Возможно, не без влияния П. А. Флоренского, автора эстетического доказательства бытия Божия: «Есть Троица Рублева, следовательно, есть Бог»[41]. Таким же эстетическим доказательством, обладающим внутренней, суггестивной силой убедительности, является роман Мастера, противопоставляемый научно обоснованной атеистической «точке зрения».

* * *

Чтобы показать, сатирически и символически, суть государственной политики в области литературы, Булгакову не нужно было ничего выдумывать. Усилиями партийных организаторов и партийных же литераторов в советском сознании была сформирована сакрально-дидактическая эмблема: дружеские и в то же время иерархические отношения двух основоположников — главы советского государства и главы советской литературы. Если сравнить позиции и духовные перспективы Ленина и Горького, то они соотнесутся примерно так же, как булгаковские персонажи Берлиоз и Бездомный. Очерк Горького «В. И. Ленин» (1924–1930) подтверждал

и эстетизировал эти отношения, а «несвоевременные мысли» пролетарского писателя о пролетарском вожде, высказанные в первые дни революции, были деликатно забыты. Но, по-видимому, не всеми — они во многом совпадают с мыслями Булгакова:

> Ленин, Троцкий и сопутствующие им уже отравились гнилым ядом власти, о чем свидетельствует их позорное отношение к свободе слова, личности и ко всей сумме тех прав, за торжество которых боролась демократия. <...>
> На этом пути Ленин и соратники его считают возможным совершать все преступления <...> — все мерзости <...>. Рабочий класс не может не понять, что Ленин на его шкуре, на его крови производит только некий опыт, стремится довести революционное настроение пролетариата до последней крайности и посмотреть — что из этого выйдет?[42]

Такую же *интеллигентность* Горький проявлял и до революции, когда в его революционно-гуманистическом мировоззрении нашлось место богу. И хотя этот бог был искусственный, созданный из лучших человеческих помыслов и побуждений, он вызвал незамедлительную партийную критику. Почти как Берлиоз, объясняющий Бездомному, в чем тот допустил идеологическую оплошность, Ленин пишет Горькому:

> Ну, разве это не ужасно, что у Вас выходит такая штука? Богоискательство отличается от богостроительства или богосозидательства или боготворчества и т. п. ничуть не больше, чем желтый черт отличается от черта синего. Говорить о богоискательстве не для того, чтобы высказаться против **всяких** чертей и богов, против всякого идейного труположства (всякий боженька есть труположство — будь это самый чистенький, идеальный, не искомый, а построяемый боженька, все равно), — а для предпочтения синего черта желтому, это во сто раз хуже, чем не говорить совсем[43].

И в заключение письма: «Обидно **дьявольски**»[44]. Как же после таких слов не появиться тому, кто столько раз позван...

* * *

Единственная встреча Булгакова с Лениным состоялась в январе 1924 г., в день похорон вождя. Она описана в репортажах «Часы жизни и смерти», «В часы смерти», «Умер...», где писатель, сознавая важность момента, с документальной точностью фиксирует увиденное: небывало лютый мороз, разговоры в толпе и *голову* лежащего в гробу:

> Лежит в гробу на красном постаменте человек. Он желт восковой желтизной, а бугры лба его лысой головы круты. Он молчит, но лицо его мудро, важно и спокойно. Он мертвый[45].

Возможно, именно в эти часы возник замысел романа «Мастер и Маргарита». Испытывая двойственные чувства — признание исторической значимости умершего и непризнание его идей, Булгаков должен был испытать потребность основательно, художественно, в перспективе жизни и смерти высказаться о человеке, изменившем мир. Голова, додумавшаяся до отрицания своего Создателя и придумавшая человечеству новую цель жизни, заслуживала не только ритуального отсечения, но и художественного бессмертия.

Примечания

1 *Булгаков М. А.* Автобиография // Советские писатели. М., 1966. Т. 3. С. 85.

2 *Булгаков М. А.* Тайному другу // Булгаков М. А. Собрание сочинений. В 5 т. М., 1992. Т. 4. С. 338.

3 *Чудакова М. О.* Жизнеописание Михаила Булгакова. М., 1988. С. 249.

4 *Булгаков М. А.* Письмо Правительству СССР // Бугаков М. А. Собрание сочинений. В 5 т. М., 1992. Т. 5. С. 446.

5 *Соловьев В. С.* Судьба Пушкина // Соловьев В. С. Философия искусства и литературная критика. М., 1991. С. 289.

6 *Иваньшина Е. А.* Метаморфозы культурной памяти в творчестве Михаила Булгакова. Воронеж, 2010. С. 381–382.

7 *Гус М.* Горят ли рукописи? // Знамя. 1968. № 12. С. 220.

8 *Метченко А.* Современное и вечное // Москва. 1969. № 1. С. 208.

9 *Пушкин А.С.* <О критике> // Пушкин А. С. Полное собрание сочинений. В 10 т. Л., 1977–1979. Т. 7. 1978. С. 111.

10 *Виноградов И.* Завещание мастера // Вопросы литературы. 1968. № 6. С. 43.

11 *Лакшин В.* Роман М. Булгакова «Мастер и Маргарита» // Новый мир. 1968. № 6. С. 287 и др.

12 *Лакшин В.* Рукописи не горят! // Новый мир. 1968. № 12. С. 226.

13 *Гус М.* Личность — свобода или своеволие? // Знамя. 1969. № 5.

14 Архив Б. С. Мягкова.

15 *Лакшин В.* Роман М. Булгакова «Мастер и Маргарита»... С. 309.

16 *Гудкова В.* Когда отшумели споры: булгаковедение последнего десятилетия // Новое литературное обозрение. М., 2008. № 91.

17 *Ермолинский С.* Михаил Булгаков: Из записок разных лет // Ермолинский С. Драматические сочинения. М., 1982. С. 78.

18 *Горький М.* Письмо И. В. Сталину <25 января 1932 года. Сорренто> // «Жму вашу руку, дорогой товарищ»: Переписка Максима Горького и Иосифа Сталина / Новый мир. 1998. № 9.

19 *Горький М.* Соловки // Наши достижения. 1929. № 5, 6.

20 Беломорско-Балтийский канал имени Сталина: История строительства. [М.], 1934. С. 213.

21 Там же. С. 213–216.

22 *Кораблев А.* Тайнодействие в «Мастере и Маргарите» // Вопросы литературы. М., 1991. № 5. С. 46–47; *Никольский С. В.* Над страницами антиутопий К. Чапека и М. Булгакова (Поэтика скрытых мотивов). М., 2001. С. 135–136.

23 *Соколов Б. В.* «Немецкий шпион» в творчестве М. Булгакова // Шпион. 1994. № 3 (5).

24 *Chapple R. L.* Soviet Satireofthe Twenties. Gainesville, 1980. P. 23; *Иоффе С.* Тайнопись в «Собачьем сердце» Булгакова // Слово. 1991. № 1.

25 *Булгаков М. А.* Золотистый город // Булгаков М. А. Собрание сочинений. В 5 т. Т. 2. М., 1992. С. 353–354.

26 *Яблоков Е. А.* Михаил Булгаков и мировая литература: Справочник-тезаурус. СПб., 2011. С. 335–336.

27 *Ленин В. И.* Партийная организация и партийная литература // Ленин В. И. Полное собрание сочинений. М., 1978. Т. 12. С. 100–101.

28 Там же. С. 104.

29 Там же. С. 104.

30 *Ленин В. И.* Письмо А. М. Горькому (15.IX.1919) // Полное собрание сочинений. М., 1978. Т. 51. С. 48.

31 *Булгаков М. А.* Столица в блокноте // Булгаков М. А. Собрание сочинений. В 5 т. Т. 2. М., 1992. С. 250.

32 *Булгаков М. А.* Письмо Правительству СССР... С. 447.

33 Там же. С. 447.

34 *Булгаков М.* Великий канцлер: Черновые редакции романа

«Мастер и Маргарита». М., 1992. С. 239.

35 *Булгаков М. А.* Письмо Правительству СССР… С. 446.

36 *Ленин В. И.* Партийная организация и партийная литература… С. 104.

37 *Горький М.* О литературе. М., 1935. С. 390.

38 *Пушкин А. С.* Из Пиндемонти: («Не дорого ценю я громкие права…») // Пушкин А. С. Полное собрание сочинений. В 10 т. Л., 1977–1979. Т. 3. 1977. С. 336.

39 *Пушкин А.С.* «Я памятник себе воздвиг нерукотворный…» // Пушкин А. С. Полное собрание сочинений. В 10 т. Л., 1977–1979. Т. 3. 1977. С. 340.

40 *Ленин В. И.* Партийная организация и партийная литература… С. 103.

41 *Флоренский П. А.* Иконостас. М., 1995. С. 17.

42 *Горький М.* К демократии // Новая Жизнь. 7 (20) ноября 1917 г. № 174.

43 *Ленин В. И.* Письмо А. М. Горькому (XI.1913) // Полное собрание сочинений. М., 1978. Т. 48. С. 226.

44 Там же. С. 228.

45 *Булгаков М. А.* Часы жизни и смерти // Булгаков М. А. Собрание сочинений. В 5 т. М., 1992. Т. 2. С. 377.

М. В. МИШУРОВСКАЯ

Михаил Булгаков — «попутчик» или «новый буржуа»? Творчество писателя в интерпретации советской критики 1920–1930-х гг.

Стилеобразующим, общим для всего массива критических статей, заметок и замечаний, появившихся в прессе 1920–1930-х гг. и связанных с интерпретацией произведений Михаила Булгакова, был процесс формирования официального образа новой — советской — литературы со своими критериями оценки литературного творчества и цензурными барьерами. Проза Михаила Булгакова рассматривалась официальной советской критикой в условиях строительства и затем укрепления тоталитарного социума. Правила литературной игры в процессе этого строительства, как известно, не были постоянными. Вектор отношения критики к Булгакову со временем также менялся. Менялись оценки, даваемые в советской печати текстам и мировоззрению Булгакова (мировоззрение автора «Белой гвардии» особенно интересовало советских критиков).

Формально цель критических определений, как правило, примитивной логикой больше напоминавших ярлыки, была одна — «встроить» творчество писателя в опасную систему идеологических обобщений. Литературные критики осознавали те реальные опасности (вплоть до физического уничтожения), которым в те времена подвергался писатель, имевший немарксистский взгляд на литературный процесс и на свою роль в этом процессе. Авторский взгляд Булгакова, управляя реальностью, выхватывал из нее одно событие и размывал, по своей воле, другое. Это размывание, замечает М. О. Чудакова, управляет не только текстом повести «Тайному другу», оно «относится и к тем законам, которые управляют булгаковским художественным миром»[1]. Принципиальная незавершенность истории утверждается в любом тексте Булгакова.

Марксистские идеологи тоже по-своему размывали реальность, но в идеологическом размывании цель — это перевод на язык вымышленного большевиками торжества массового смысла, того, что было, по определению М. М. Бахтина, предметом «конкретного и живого художественного видения»[2]. Упрощенный перевод, который не мог быть адекватен художественному тексту, переводимому в пространство заботы о сознании масс. В советском социуме утверждалась модель «недремлющего ока», направленная на «утилитаризацию искусства»[3] и лишающая художника (а вместе с ним — и критика) его автономной роли.

До 1932 г., когда решением ЦК партии были распущены все художественные группировки, а на смену им пришли творческие союзы, объединявшие писателей, художников, архитекторов исключительно по роду деятельности, творчество Булгакова оценивалось критиками разных направлений в основном в виде формального порицания идеологических заблуждений, присущих сознанию писателя-попутчика.

Само собой, «порицания» и «наставления», зачастую поданные в печати в снисходительном (хамском), истеричном или игриво-язвительном тоне, самим художником могли восприниматься только как травля. Примером снисходительной критики — унижающе поверхностной характеристики автора и его текста — может служить статья А. Лежнева «Художественная литература» в журнале «Печать и революция» (1927). Рассматривая «правый фланг» советской литературы, критик обнаруживает на этом фланге и Булгакова. «Его бойкий талант, — пишет Лежнев, — фрондерство и испуг рецензентов создали ему большую известность». Считая талант Булгакова «остроумным, иногда злым», критик добавляет: «но зубы его не оставляют глубоких следов»[4].

Периодическая печать, выступая в роли учителя, раздраженно или «мудро наставляющего» попутчиков, не столько разъясняла личную точку зрения рецензента на рецензируемый текст, сколько направляла обществу «официальные послания всемогущей и всепроницающей власти»[5]. Бредовость, а подчас и откровенная стилистическая безграмотность этих посланий, понимаемая участниками советской коммуникации вне всяких иллюзий, тем не менее воспринималась литераторами всерьез. (Имея почти всегда провокационный характер доноса, эта бредовость представляла опасность для всех, включая самих производителей подобных трансляций.) Роль интерпретатора художественных текстов, имеющего доступ к страницам газет

и журналов — общественно-политических, литературных, театральных и смешанного характера, — была не самостоятельна, но велика: к концу 20-х гг. «тиски цензуры» касались каждого участника официального литературного процесса. Такой цензуры, писал в своем дневнике К. И. Чуковский, «никогда на Руси не бывало», «в каждой редакции, в каждом издательстве сидит свой собственный цензор, и их идеал — казенное слав*а*словие, доведенное до ритуала»[6].

Цензурный «ритуал» и в период политической разноголосицы — относительной свободы НЭПа, и во время «второй сталинской революции»[7], приведшей к расправе с внутрипартийной оппозицией и росту влияния органов безопасности, не был простым в системе межличностных отношений. Однако в пространстве официальной письменной речи он вел себя более-менее просто: любой пролетарский критик воспринимался как цензор. В цензурных претензиях к литераторам-попутчикам эстетические обвинения часто вели за собой обвинения политические.

Хотя чаще бывало наоборот: узрев в каком-либо художественном тексте «злую сатиру на советское государство» и другие «идеологические диверсии», марксистский критик тут же связывал политические убеждения писателя с качеством его произведения. Само собой, оцениваемым крайне низко. В статье «Убогое зрелище», посвященной премьере пьесы Булгакова «Багровый остров» в Камерном театре, рецензент Е. С-ой пишет:

> Автор хотел, видимо, пропитать свою пьесу злой сатирой на советские учреждения, ведающие разрешением пьес к постановке в театрах. Но беда автора заключается в том, что при создании пьесы он руководствовался не соображениями художественного порядка, а исключительно личной злобой, что и привело пьесу к катастрофе. Пьеса, как драматическое произведение, исключительно слабая, хилая, рахитичная[8].

Свою художественную самопрезентацию советский писатель, если он хотел участвовать в публичной литературной жизни страны, непременно сверял с тем, что писала о нем официальная критика. При этом мера одаренности и интеллекта конкретного рецензента в этом обязательном соотнесении писателя с общественным контекстом, как правило, играла не главную роль: на первое место выходила степень влиятельности печатного органа и самого критика, его

близость к властным кругам и та сумма упреков в адрес писателя, которая подчеркивала его идеологические прегрешения. В «Собачьем сердце» Филипп Филиппович Преображенский, заботясь о хорошем пищеварении, «проповедовал» доктору Борменталю: «И, боже вас сохрани, не читайте до обеда советских газет!»[9]. Но «в советском социуме нечтение газет — не бытовой факт, но культурный манифест»; «формула „не читаю газет“ значит „читаю“, однако „читаю критически“, „читаю, но не принимаю ни в плане содержания, ни в плане выражения“»[10]. Советские литераторы и до обеда — газеты читали.

В 1924 г. в издательстве «Мосполиграф» выходит четвертая книга альманаха «Недра». В ней опубликован текст булгаковской «Дьяволиады». Как оценила его критика? Рецензий немного. На Н. Смирнова, рецензента из газеты «Известия», повесть произвела впечатление «какого-то реалистически-мистицизированного бреда»[11].

В. Ф. Переверзев в журнале «Печать и революция», отдавая должное юмористическому стилю молодого беллетриста, замечает, что в повести заметно подражание «Двойнику» Достоевского[12]. Почти об этом же пишет в «Красной нови» В. П. Правдухин, сравнивая текст повести с творчеством Гоголя и снова — Достоевского[13]. Литературовед и переводчик Д. А. Горбов, теоретик литературной группы «Перевал», в журнале «Книгоноша» называет повесть «технически умелой безделушкой», «гофманиадой из советского быта»[14]. Откликнулся на выход «Дьяволиады» Г. Р. — рецензент журнала «Звезда». Назвав повесть «совсем устарелой по теме» сатирой на советскую канцелярию, он так же, как и предыдущие критики, отмечает, что текст написан «живо и с большим юмором»[15]. Никаких политических оценок «Дьяволиады», никаких прогнозов насчет «эстетических последствий», которые, возможно, этот текст вызовет в сознании читателя, вышеназванные рецензенты не дают. Не только потому, что автор повести — писатель начинающий. Были и другие причины: в советской реальности, вплоть до середины 20-х гг., в отношении искусства партийное руководство «выступало сторонником плюрализма художественных направлений, стремясь заручиться возможно более широкой поддержкой в кругах старой интеллигенции»[16]. Ценя поддержку авангардно настроенных художников, как замечает, рассуждая о тоталитарной эстетике, Б. Гройс, большевики, «воспитанные в традиционных художественных представлениях»[17], в первые послереволюционные годы больше доверяли не авангарду,

а преемственной связи творчества писателей-попутчиков с художественным мастерством русской и мировой классической литературы. В характеристике попутчиков, данной в постановлении Политбюро ЦК РКП(б) от 18 июня 1925 г. «О политике партии в области художественной литературы», в частности, признавалось «значение многих из них как квалифицированных „специалистов“ литературной техники», а «общей директивой» предлагалось считать «тактичное и бережное отношение» к попутчикам с целью создания для них всех условий — «для возможно более быстрого перехода на сторону коммунистической идеологии». При этом в постановлении предлагалось продолжить борьбу «с формирующейся идеологией новой буржуазии среди части „попутчиков“ сменовеховского толка». Идея классовой дифференциации попутчиков принадлежала критикам-напостовцам, рассматривавшим художественный текст через классовую психологию его автора — или «коллективистическую по мировоззрению», или индивидуалистическую — буржуазную, следовательно, враждебную сознанию масс. Попутчиков члены РАПП делили на два лагеря — на правых (Леонов, Федин) и левых (Лавренев, Бабель, Маяковский). В книге «Современная русская критика» (Л., 1929), описывая общие черты правых попутчиков, Е. Я. Рабинович делает важную сноску-уточнение: «Не смешивать с правым (ново-буржуазным) крылом литературы (Булгаков, Е. Замятин, Эренбург, А. Толстой)»[18]. Вынося имя Булгакова из рядов попутчиков, Рабинович, таким образом, ставит писателя в ряды автономных художников, чье мировоззрение *все еще* индивидуально и потому буржуазно.

Именно этого причисления Булгакова к «новым буржуа» придерживались в своих статьях многие критики, разбиравшие в печати повесть «Роковые яйца» (опубл. в 1925 г.).

На тех, кто тогда официально писал о литературе, повесть произвела впечатление незаконченного текста. Даже не слухи о том, что финал «Роковых яиц» изначально был иным, а сам текст повести подталкивал критиков к выводам, что сила ярко-красного луча, изобретенного профессором Персиковым и породившего в совхозе «Красный луч» полчища злобных гадов, не была использована Булгаковым в полную силу: в напечатанном тексте повести «морозный бог» задушил мерзких пресмыкающихся, и они не взяли советской столицы. Как заметил в «Красной нови» В. П. Правдухин: автор «не почувствовал, не охватил до конца своей темы или испугался контрреволюционности своей сатиры»[19].

О «недовоплощенности замысла повести» говорит на страницах журнала «Книгоноша» А. Придорогин, уточняя: «у автора не хватило сатирической злости»[20]. («Боюсь, что как бы не саданули меня за все эти подвиги „в места не столь отдаленные“»[21], — записал после чтения повести на «Никитинских субботниках» в свой дневник Булгаков.)

Одним из первых критиков, заговоривших о мироощущении автора «Роковых яиц», был напостовец И. С. Гроссман. В статье «Стабилизация интеллигентских душ и проблемы литературы», опубликованной в 1925 г. в журнале «Октябрь», Гроссман определяет спор между пролетарской литературой и литературой попутчиков как «борьбу противоположных типов мироощущения и жизнестроительства»[22]. Мироощущение Булгакова критик видит в чувстве острой тревоги, разлитой в повести и передающейся читателю. (Еще до катастрофы в совхозе, в лаборатории Персикова «жабы почему-то подняли особенно тоскливый концерт и стрекотали зловеще и предостерегающе».) Эксперимент, понимаемый марксистским мировоззрением как рациональное отношение к миру, то есть как то, что наполнено оптимизмом и верой в будущее, у попутчиков необуржуазного толка, обслуживающих интересы НЭПа, в частности, у Булгакова, является роковым. Еще конкретнее в журнале «Печать и революция» выступил критик М. С. Лейзеров, прямо определивший место «Роковых яиц»: повесть «предназначена для белогвардейской печати»[23].

«Белогвардейская печать» оценила фантазию Булгакова. С мая 1925 г. и почти до конца июня того же года повесть печатается в рижской газете «Сегодня», Г. В. Адамович помещает в парижском «Звене» благожелательную рецензию — «очень талантлив»[24]. Вслед за «Роковыми яйцами», в 1926 г., в парижских «Днях» будет напечатана булгаковская «Дьяволиада». (Среди «наиболее каверзных и сомнительных» произведений советских писателей, имеющих особый успех в «белой» среде, советский критик Б. М. Волин, нападая в 1929 г. на пьесу «Бег», назовет тексты Булгакова[25].)

В советской прессе середины 20-х гг. встречаются и другие отклики на «Роковые яйца». Так, некоторые критики почувствовали в повести дух строительства в СССР «новой Америки» (эмигрант Г. В. Адамович сетовал в своей рецензии: «Жаль, что в описании „гигантской“, „кишащей как котел“ Москвы 1928 г. автор не удержался от лирики»[26]).

В статье Н. Короткова, вышедшей в «Рабочем журнале», говорится о ценности «Роковых яиц», и ценность эта, по мнению

автора статьи, заключается в «творческом взмахе ближайших наших годов» (напомним, время действия рассказа об эксперименте с красным лучом — 1928 г.), в «чувстве новой Америки», которое остается у читателей повести[27]. Другой критик, его полное имя скрыто под псевдонимом Л-в, спрашивал со страниц журнала «Новый мир»:

> Всем читавшим повесть Булгакова я задам один вопрос: какое осталось у них впечатление от нашего «завтра», изображенного в повести «Роковые яйца»? Произвело ли на них это «завтра» гнетущее, упадочническое впечатление? По моему скромному мнению, едва ли сумеет какой-нибудь автор утопического, р-р-революционного романа заронить в своих читателей такое же чувство могучей жизнерадостной страны, нашего Нового Света. А восприятие читателя есть восприятие самого художника[28].

Об этом же в статье «Москва в 1928 году» пишет бывший секретарь М. М. Литвинова А. Г. Гай. Видя большой замысел «Роковых яиц», он говорит о его «слабом исполнении». Оно, по мнению Гая, не может быть иным — так как перед реальностью происходящего в СССР и, главное, его скорого будущего бледнеет любое слово. Поэтому, с точки зрения Гая, одно только хорошо в повести: верное описание будущей Москвы, ее «американизация» (читай — строительство города будущего) уловлена Булгаковым точно[29].

В 1925 г. в четвертом и пятом номерах журнала «Россия» печатается роман Булгакова «Белая гвардия». Шестой номер «России» с окончанием романа так и не вышел, но советские рецензенты роман заметили и оценили. В. В. Оболенский, влиятельный в то время публицист, писавший под псевдонимом Н. Осинский, в «Литературных заметках», опубликованных в «Правде», сообщал читателям этой газеты: «Булгаков — новый попутчик на литературном горизонте, который пишет легко и интересно»[30]. Б. А. Арватов, один из теоретиков ЛЕФа, уверенно причислял автора «Белой гвардии» к попутчикам. Ему на общем собрании фракции РКП(б) правления Всесоюзной ассоциации пролетарских писателей возражал напостовец Л. Л. Авербах, упорно определявший Булгакова не как попутчика, а как «буржуазного писателя»[31].

В 1925 г. имя Булгакова часто упоминается в спорах представителей двух направлений марксистской критики — «группы Воронского», в которую, помимо самого Воронского, входили А. Лежнев, Вяч. Полонский и др., и напостовцев —

Г. Лелевича, Л. Л. Авербаха, Г. Е. Горбачева. В критических разборах напостовцев художественные особенности булгаковских текстов отходили на второй план либо вообще не рассматривались. Критиков этого направления интересовали идеологические позиции автора, которые он транслировал советскому читателю через свои произведения.

В 1927 г. характеристика творчества Булгакова в литературных разборах напостовцев уже была однозначной: его называли писателем, «служащим делу врагов строительства социализма в нашей стране»[32]. Но в середине 20-х гг., в рецензии на сборник рассказов «Дьяволиада» Авербах замечает, что рассказы Булгакова заставляют «тревожно насторожиться» (вспомним оценку, данную Гроссманом повести «Роковые яйца»). Поводом для этой тревоги служит описанная в них «удручающая бессмыслица, путаность и никчемность советского быта»[33]. Автор «Роковых яиц», делает заключение Авербах, писатель «не рядящийся даже в попутнические цвета»[34]. С такой оценкой булгаковской прозы согласен другой напостовец — Г. Лелевич. В статье «В преддверии „литературного сезона“» критик рассматривает повести Булгакова как пример «ново-буржуазного литературного выступления», как «вредное литературное явление»[35].

В итоговой статье «Русская литература за восемь лет революции» тот же Лелевич, сигнализируя об идеологическом расслоении писателей-попутчиков, относит «Роковые яйца» к произведениям, «откровенно выражающим формирующуюся нэпмановскую идеологию», которая, по мнению противников НЭПа, вела к «перерождению» власти[36]. В критическом обзоре литературы за 1924–1925 гг. Г. Е. Горбачев причисляет Булгакова к группе писателей «с определенно устряловской, сменовеховской необуржуазной идеологией»[37], подводя, таким образом, писателя к реакционному, с точки зрения напостовцев, политическому лагерю, пытающемуся повернуть вспять завоевания революции. В статье «Есть ли правая опасность в литературе» тот же Горбачев обвиняет писателей-попутчиков, не усвоивших ценности революции, в исполнении некоего «идейного задания», заключающегося «в перерождении нашей революции», а лично Булгакова — в открытом издевательстве над коммунизмом (сборник «Дьяволиада») и в великодержавном шовинизме (роман «Белая гвардия»)[38].

Марксистские критики «группы Воронского» заявляли, что измерять «художественный вес» литературного произведения необходимо с точки зрения приближения его автора

к «художественной правде»[39], считая, что «чем крупнее художник, тем ближе подходит он к объективному, правдивому изображению жизни в своих произведениях, тем больше подымается он над своим классом»[40].

Называя автора «Белой гвардии» и «Роковых яиц» «чрезвычайно талантливым» художником, А. К. Воронский в 1925 г. видит Булгакова «стоящим пока спиной к нашему советскому быту». Соглашаясь с тем, что «Роковые яйца» повествуют о крушении коммунистической утопии, Воронский уточняет, что крушение это происходит не в силу контрреволюционной злокозненности автора, а «в силу некультурности»[41] героев, выведенных в повести автором. Согласно логике Воронского, преодоление некультурности общества возможно только с помощью «художественной правды», способной эту некультурность художественно описать. В этом, по мнению критика, заключается задача попутчиков, олицетворяющих «переходное искусство». Но в 1927 г. отношение Воронского к творчеству Булгакова становится более сдержанным. Критик допускает, что обвинения писателя в контрреволюционности и белогвардействе не так уж безосновательны, поскольку основной недостаток Булгакова-сатирика — незнание того, куда нужно звать читателя. «Или это не дело писателя? В нашу эпоху, когда идет бой не на жизнь, а на смерть?» — спрашивает Воронский, обвиняя в существующих вокруг имени писателя кривотолках самого писателя, так как неизвестно, «куда он ведет нас: может быть, совсем не туда, куда хочет идти наш новый читатель, которому дорог Октябрь»[42].

Некоторое замешательство, в которое привело критиков появление булгаковской прозы, выходящей за рамки «организма нашей литературы»[43], выражено в 1926 г. представителем группы «Перевал» Д. А. Горбовым. Он отмечает, что в повести «Роковые яйца» отсутствует «какой-либо идеологический смысл», а роман «Белая гвардия» — «метафора идеологической незрелости» писателя. Не умаляя художественного дарования Булгакова, Горбов говорит о «политической неоформленности» автора романа о Турбиных.

Определение Горбова, данное Булгакову, по-своему развивает А. В. Луначарский. В 1926 г., в день премьеры «Дней Турбиных» во МХАТе, в «Комсомольской правде» появилось открытое письмо группы комсомольцев с призывом к общественности — обратить внимание на опасную пьесу, опошляющую «победу пролетариата в России» и являющуюся

открытой пропагандой белогвардейщины»[44]. Своеобразным ответом на это письмо послужила статья Луначарского «Дни Турбиных», опубликованная в «Красной газете» в тот же премьерный день — 5 октября. В оценке пьесы Луначарский был беспощаден. Его трактовка «Дней Турбиных» с незначительными изменениями потом переходила из одной статьи наркома в другую. Называя пьесу лживой, а точку зрения автора на его героев — белогвардейцев — обывательской, Луначарский отождествлял Булгакова с героями пьесы, чей образ жизни («любят выпить, закусить, попеть хором <…> по пьяной лавочке») якобы знаком и близок самому драматургу. Но главным в этих оценках был ответ на вопрос: почему пьеса разрешена к постановке? Ответ прост: потому что «пьеса рисует известную передвижку социальных слоев, они показывают нам — на каких пределах сдают позиции обывателю сменовеховцы». Другими словами, Луначарский сознательно или нет (скорее второе) переводит драматурга Булгакова из рядов необуржуазных писателей — политических врагов пролетариата, исповедующих «сменовеховскую идеологию», в ряды смешных, если не сказать жалких, обывателей, своими драматургическими потугами выставляющими себя на посмешище (так, вероятно, по замыслу Луначарского, должны были понять его статью беспокойные представители пролетарской культуры). Посылая пролетарским критикам и рабочей общественности сигнал не волноваться, снижая пафос дискуссии, высокий градус которой так вовремя — в день премьеры — был задан авторами открытого письма, Луначарский разъясняет логику власти и цензуры, пропустившей пьесу на сцену. Своеобразно «спасая» пьесу и ее автора, он подчеркивает: «главным комическим персонажем в пьесе становится ее автор»[45]. Таковой, почти фарсовой, Луначарский видит самопрезентацию Булгакова в написанной им пьесе. Автор отделен от своего произведения, которое присваивается идеологическим заказом: и в буквальном смысле, если вспомнить историю с переделкой текста «Дней Турбиных», и в мистическом. Впоследствии, в 1929 г.,

> ошеломительная, в сущности, по цинизму фраза Сталина в письме Билль-Белоцерковскому <…> о том, что в успехе «Дней Турбиных» «автор не повинен», пала на уже хорошо подготовленную почву и стала жадно усваиваться общественным контекстом[46].

8 октября 1926 г. в газете «Известия» выходит еще одна статья Луначарского, названная «Первые новинки сезона». Она продолжает линию, начатую в первой статье, в сущности, повторяя ее почти дословно: автор «Дней Турбиных» — «политический недотепа», не желающий вникать в классовую сущность явлений. Но пьесу — этот образец пошлости, с «атмосферой собачьей свадьбы вокруг какой-нибудь рыжей жены приятеля», Луначарский снова предлагает считать образцом исключительно политическим, так как в драматургическом отношении пьеса не имеет никаких достоинств. В ней нет ничего, кроме «глубокого мещанства»[47] ее автора.

Пафос рецензии Луначарского держится на корреляции якобы слабого художественного достоинства пошлой пьесы с пошлостью тех идей, носителями которых являются герои «Дней Турбиных» и вместе с ними — Булгаков, не сумевший преодолеть свою мещанскую сущность и потому создавший «мещанскую слезливую драму»[48]. Одно — в логике статьи Луначарского — вытекает из другого: мещанский автор, закоренелый в своем мещанстве, не может «подняться над своим классом». Он способен создать только убогое произведение: слезливое, пошлое, лживое, а также «хилое», «рахитичное», «мелкое», «низкое», в котором главный герой, Алексей Турбин, — обыкновенный «профессиональный убийца», воспетый «политическим недотепой» из дурацкого сострадания к прошлому миру, раз и навсегда перечеркнутому великой победой пролетариата в Гражданской войне.

В определениях, даваемых марксистской критике в конце 20-х гг. самими марксистскими критиками, подчеркивалось, что именно классовый разбор литературы является подлинно научным. В первую очередь потому, что верная ему критика «рассматривает литературу не изолированно от общественности, а учитывает ее социальную обусловленность и социальную роль». Литераторы, профессионально — в университетах — преподававшие историю литературы, на исходе 20-х гг. писали, что марксистская критика не является вульгарно-публицистической, так как «она не „отвергает“ литературных произведений, „ничего не доказывающих“, а лишь устанавливает зависимость их от общественно-идейной борьбы и роль их в этой борьбе»[49]. Утверждение вне советского дискурса опровергает само себя: марксистская критика, руководствуясь задачами коммунистической партии, выстраивала такую официальную литературу, в которой ни одно произведение, опубликованное или поставленное

на сцене, не могло быть признано «ничего не доказывающим» и потому препарировалось критиками в основном с точки зрения идейного содержания — той пользы или вреда, которое оно наносило своим появлением в социуме.

Называя себя научной и объективной, марксистская критика часто имела характер агентурного доноса. Пример — статья А. Зонина «На новом этапе», опубликованная в «Жизни искусства». Критик пишет, что современная художественная литература — это «поле эзоповских изощрений для явных и скрытых врагов революции», а «союз нэпманской буржуазии и деревенского кулака <...> создает своих писателей, которые лягают пролетарский строй, как могут (булгаковские „Роковые яйца“)»[50]. Социальная обусловленность и социальная направленность литературы в этой статье отождествляются друг с другом и подчинены главной задаче — обозначить среди писателей врагов революции, не заботясь при этом о системе мотивировок, способных обосновать столь резкие выводы.

Но не все марксистские критики были так неизобретательны. В иной лексике, подчиненная усложненной композиции, но, по сути, достигающая той же цели — разоблачить Булгакова в глазах великого пролетарского будущего, разъяснить его глубокую чуждость советской литературе, — написана статья Ж. Эльсберга «Булгаков и МХАТ». Автор, человек образованный и литературно одаренный, во всех возможных подробностях разбирает творческий мир писателя. Тон его обстоятелен, стиль — легок. Сравнивая роман «Белая гвардия» и вышедшую из него пьесу, Эльсберг говорит об особенностях, отличающих эти произведения друг от друга. По мнению Эльсберга, образы романа, выраженные в описаниях зимнего города — «дом покрыло шапкой белого генерала» — делают события пьесы обыкновенными, тогда как в романе Булгаков «не выдает показанное им за жизнь, как она есть». «Скорее наоборот, — замечает критик:

> Его [Булгакова] основная мысль выражена ясно: «вышла (из революции и всего круговорота событий) оперетка, но только не простая, а с большим кровопролитием».

Поэтому и роман, с точки зрения Эльсберга, выдержан в фарсовых тонах: «автор, в сущности, никогда серьезным до конца не остается»[51]. «Белая гвардия» цельна и едина, в ее единстве — «обывательский смешок»: «„Мы — участники фарса поневоле, под названием революция“. <...> „Белая гвардия“ глубоко антисоциальна»[52].

В пьесе «Дни Турбиных», считает Эльсберг, единство — отсутствует, но есть попытка показать значительность великих событий, «безнадежная попытка». Так как, по мнению Эльсберга, нельзя смотреть на революцию глазами «Мышлаевских и Шервинских, если только не смеяться над этими последними». Поэтому в последней картине пьесы, поставленной на сцене МХАТа, «театр сделал уступку основному авторскому замыслу, сменовеховские нотки стушевались перед радостью чистокровной обывательщины: спасены, *власти* дождались!». Итог, подводимый критиком, — жестокий приговор неудачному превращению романа в пьесу: трагическая переработка материала романа привела автора к созданию текста, «пасующего перед положенным в его основу фарсом». Начало этого авторского, фарсового, отношения к реальности, по мнению Эльсберга, задано повестью «Роковые яйца», где от нашествия внезапно расплодившихся змей Советский Союз «спасают только внезапно ударившие морозы» — «морозный бог на машине». Трагедия-фарс и фарс-трагедия («Зойкина квартира») — «таково формальное выражение писательской установки Булгакова»[53].

Современный читатель, обращаясь к статье Эльсберга, может заметить, что анализ булгаковского творчества и некоторые выводы, связанные с поэтикой романа «Белая гвардия», не потеряли своей содержательности и сегодня. Но тогда, когда этот текст появился, его литературоведческие достоинства воспринимались как вариант изощренного публичного доноса. В подробном разборе романа «Белая гвардия» критик Эльсберг не заметил (предпочел не заметить), что Булгаков совершенно ясно давал понять своему читателю: все происходящее в «Белой гвардии», перекликаясь с романом Достоевского «Бесы», выводит революционные события отнюдь не из образа внезапно налетевшего революционного вихря — «у большевизма есть глубокие исторические корни»[54].

В 1967 г. вдова Булгакова передала А. И. Солженицыну (и не только ему) список рецензентов, чьи статьи и заметки Булгаков расценивал как травлю в печати. В этом списке присутствует имя Е. Мустанговой. Под этим псевдонимом писала уже упоминаемая выше Е. Я. Рабинович. Комментарии Солженицына к этому списку довольно эмоциональны: «Изо всех газет и журналов статьи рыгали, блевали, плевали в одинокого Мастера...»[55]. Понятно, что статья Рабинович-Мустанговой «О Михаиле Булгакове», напечатанная в № 45

журнала «Жизнь искусства» (1926), воспринималась автором «Белой гвардии» как угрожающий текст и была угрожающей в той — советской — реальности. Но трудно представить себе, что герой этого текста, писатель Булгаков, считал ее очередной статьей, состоящей из идеологических штампов и грубых журналистских приемов. Этот текст, возможно, один из немногих текстов о Булгакове, написанных при его жизни, как и рецензия Эльсберга, не потерял в своей страшной глубине. Он свидетельствует о парадоксальности суждений марксистской критики, которая считала талантливого писателя опасным советскому обществу именно своей «несомненной талантливостью, умением делать литературные вещи». (Об этой парадоксальной логике, выраженной в тексте Мустанговой, в статье «М. А. Булгаков и М. А. Волошин» пишет Е. И. Орлова[56].)

Внимание марксистской критики, по мнению Рабинович, Булгаков заслуживает по двум причинам:

> двумя неоспоримыми качествами: 1) несомненной талантливостью, умением делать литературные вещи и 2) не-нейтральностью его, как писателя, по отношению к советской общественности, чуждостью и даже враждебностью его идеологии основному устремлению и содержанию этой общественности.

Статья Рабинович внимательная, голос критика уважителен: «В центре же всего булгаковского творчества — роман „Белая гвардия“». Сравнивая роман с мемуарами Шульгина о 1920 г., Рабинович приходит к заключению, что «юродствующий не без пафоса» Шульгин — фигура не столько трагическая, сколько политическая. Она пишет:

> Совсем не то у Булгакова. Он не поет гимнов и не проклинает. Он лишь «объективно» рисует белогвардейцев, и они получаются у него безупречными «героями» на фоне петлюровцев и др. «звероподобных» банд. Но даже на самый неискушенный глаз пролетарского читателя эти идеализированные, опоэтизированные «герои» производят впечатление безнадежных обывателей. Совершенно прав т. Бескин, когда он в своей статье о «Днях Турбиных» называет идеологию Турбиных идеологией «Кремовых штор», а самих «героев» романа — чеховскими эпигонами.

Но все-таки герои Булгакова, с точки зрения Рабинович, отличаются от чеховских персонажей: «Чехов давал обывателей обывателями, Булгаков делает обывателей „героями“ с большой

буквы»[57]. Вот чего не может простить писателю марксистская критика — направление его таланта, способного увидеть в жизни семьи Турбиных одновременно и героическое, и фарсовое.

Марксистская критика, державшаяся на вымышленной, выжатой из статьи В. И. Ленина «Партийная организация и партийная литература» псевдореальности, предлагает считать неоднобокий, неоднозначный взгляд художника на творимых им героев взглядом объективным, но при этом ложным. В свою очередь, ложность его может быть обоснована только «враждебностью» его мировоззрения, а враждебность проявляется в нейтральности писателя к советской общественности. Ведь действительность, пишет Рабинович, искажена Булгаковым, «но не случайно, а под определенным углом зрения»[58].

Так в 1927 г. в официальном советском литературоведении закрепилось определение Булгакова не как попутчика — таковым долго быть нельзя, это условие существования в советской литературе было предоставлено непролетарским писателям временно, — а как писателя, обладающего исключительно обывательским мировоззрением. Основная черта этого мировоззрения — «обывательский скепсис по отношению к организующей силе нового хозяина»[59].

В поэтике построения нового мира и нового человека Булгакову была отведена не прогрессивная, а пассивная роль «политического недотепы», с умилением созерцающего мелкий мир своих антиреволюционных, антинародных героев, не верящего в то, что советское искусство способно, преобразив действительность, создать нового человека. Для этого сознание масс необходимо было систематически формировать в нужном направлении. Известно, чего добились этим формированием советские идеологи в начале 30-х гг.

Постановлением ЦК ВКП(б) от 23 апреля 1932 г. «О перестройке литературно-художественных организаций» были расформированы РАПП и ВОАПП и создана единая для всех писателей организация — Союз писателей СССР. В марксистской критике больше нет утверждения прямой зависимости творчества писателя от его субъективной системы ценностей, такой взгляд на литературу объявлен вульгарным. На смену ему пришел социалистический реализм: он делил писателей на прогрессивных и реакционных, при этом реакционность последних не выдерживает «сияния последней истины, заключенной в сталинском „Кратком курсе истории ВКП(б)“»[60].

Реакционное искусство всегда пассивно, созерцательно, мечтательно и боится перемен. Булгаков же, безусловно, реакционен. Эпитеты, в окружении которых писателя внесла в эстетику социалистического реализма советская критика, остаются в прошлом: «сменовеховцем» и «контрреволюционером устряловского толка» Булгаков остается и в 30-х гг., но только в учебниках, предназначенных для средней школы. В широком культурном поле его художественный мир теперь обозначен как «хилый», «рахитичный», «мелкий», «низкий», «слезливый», «обывательский». Одним словом, он презентуется как мир слабый, подавленный (побежденный) «силой нового хозяина».

Ленинская конструкция неоднородности культуры, возникшая с утверждением социалистического реализма как подлинно народного искусства, отражала бесконечную в прошлом борьбу двух классов — класса угнетателей и класса угнетенных. Она давала возможность советской культуре присваивать и интерпретировать по-своему любое произведение искусства, объявленное ею же прогрессивным — вечным. К социалистической вечности, например, был приглашен Гоголь. Его творчество открывают заново, ставя на рельсы «потустороннего трансисторического „нового гуманизма“»[61]. Советские литераторы, глядя на постановку гоголевских «Мертвых душ» в инсценировке Булгакова, спешат обвинить автора инсценировки в натурализме. Так, А. А. Караваева в журнале «Театр и драматургия» пишет:

> Сколько старания показать «как можно реальней» эпоху Чичиковых, Ноздревых, Маниловых в последней постановке МХАТ «Мертвых душ»! А что получилось? За речами, банкетами, сервизами, чубуками не стало видно основ, ради которых делался спектакль. Исчез Гоголь, исчез пафос скорби, насмешки и иронии «Мертвых душ». Осталась история плута, объегоривающего помещика во имя сделок. Это, конечно, не реализм нашей эпохи, не социалистический реализм <...>, и первому съезду советских писателей неплохо поднять вопрос о том, насколько в интересах социализма, в интересах классовой борьбы пролетариата и социалистической культуры отдельные звенья нашей советской драматургии соответствуют тому, что мы называем на театре реальным[62].

С критикой не спектакля (игру актеров советская пресса хвалила), а текста инсценировки гоголевской поэмы выступили

Э. М. Бескин, А. Р. Орлинский и П. И. Новицкий, определивший инсценировку как «бытовые и психологические иллюстрации к Гоголю», в которых отсутствуют «черты эпоса» и гоголевской глубины[63]. Действительно, разве может обывательское мировоззрение постичь «гоголевскую глубину»?

Возвращения «Дней Турбиных» в репертуар МХАТа в 1932 г. театральная критика не заметила. Булгаков писал П. С. Попову:

> Вс. Вишневский был единственным, кто отметил в печати возобновление. Причем то, что он написал, пересказу не поддается. Нужно приводить целиком. Привожу кусочек: «... все смотрят пьесу, покачивая головами, и вспоминают рамзинское дело...» <...> Это не бред, это ясная речь. Душевный комплекс индивида в полном порядке[64].

В статье «Театр и война» Вишневский вспоминает Леонида Рамзина, директора Всесоюзного теплотехнического института, осужденного в 1930 г. по делу промпартии. Текст Вишневского действительно пересказу не поддается, он выстроен в логике устрашения и «уменьшения» противника — драматурга Булгакова:

> Махонькие, из офицерских собраний, с запахом «выпивона и закусона» страстишки, людишки, делишки. <...> Я слышу: «Какого черта! Ну, был Турбин, немножко строговатый, посамобичевался и получил осколок в череп. Ну и что?»... Чего достиг? Того, что все смотрят пьесу, покачивая головами, и вспоминают рамзинское дело... Знаем, мол, этих милых людей[65].

В 1934 г. в журнале «Литературный критик» вышла редакционная статья «Решения XVII Съезда ВКП(б) и некоторые задачи литературы»[66]. В ней говорилось о едином и великом фронте социалистического строительства, а доклад Сталина на съезде наряду с решениями партийного съезда назван

> богатейшей сокровищницей, из которой будут черпать для своей работы мысли и лозунги и экономисты, и политики, и философы, и художники — все борющиеся своим родом оружия в великой армии пролетариата[67].

Литература СССР в статье была объявлена зеркалом социалистического строительства, не кривым, но «правдивым» —

«борющимся с темными сторонами жизни, формирующим новый тип людей, новые формы сознания, новые социалистические чувства»[68]. Первой задачей литературы в этой статье, важнейшей задачей, названо глубокое и кропотливое «изучение писателями и критиками докладов и решений съезда, и особенно доклада тов. Сталина»[69]. Второй вопрос, который эта статья-инструкция предлагает писателям тщательно изучить, это вопрос о тематике, о выборе темы и выборе типов (здесь снова предлагается обратиться к тексту сталинского доклада: «в нем фигурирует целая галерея типов, положительных и отрицательных»[70]).

Член редколлегии журнала «Литературный критик» В. Кирпотин, выступая на Первом Всесоюзном съезде советских писателей, назвал советскую драматургию — «новой социально-исторической ступенью в развитии мировой драматургии»[71]. Докладчик раскритиковал методы «классической литературы», характеризовавшей человека не как «представителя определенного класса», а «со стороны его общечеловеческих качеств»[72]. Современный пример неправильного отношения к литературным героям Кирпотин увидел в характеристике офицера Турбина в пьесе «Дни Турбиных». «Булгакову в „Днях Турбиных“ неважно, что его герои белые, ему важней, что они „хорошие люди“ в кругу семьи и друзей»[73], — пишет Кирпотин. По мнению критика, Булгаков использовал приемы «старого реализма» для того, чтобы оправдать «классовых врагов»[74]. В борьбе двух реализмов — классического и социалистического — последний просто обязан был победить. Школьный учебник для десятого класса средней школы «Современная литература», выпущенный в 1935 г., предлагает считать «Белую гвардию» и «Дни Турбиных» «образцами отражения сменовеховства в художественной литературе», а «Дьяволиаду» и «Роковые яйца» — ярким проявлением «упадка буржуазной литературы»[75] (навсегда побежденной здоровой силой социалистического реализма).

Зимой 1936 г. на пьесу «Кабала святош», поставленную в МХАТе, со страниц советских журналов и газет сыплются обвинения в «бульварности и псевдоисторичности»[76]. Б. В. Алперс в статье «Революционные домыслы М. Булгакова» пишет о нарушении исторической правды в пьесе и искажении психологических черт характера Мольера и фактов его биографии[77]. «Мхатчик» М. М. Яншин, каясь на страницах газеты «Советское искусство» за весь Художественный театр, называет спектакль «махрово-натуралистическим спектаклем»[78].

Тема кровосмесительства и мещанская трактовка жизни Мольера («отсутствие социального фона в пьесе») — вот последний бурный всплеск интереса официальной критики к творчеству Булгакова.

В последние годы жизни Булгакова критика вспоминает о нем все реже. Социалистическая печать, выращивая и множа на страницах журналов и газет мир вымышленный, предлагала считать его реальным, но это культивирование социалистической зауми не меняло «социально опасного мира». Мир «был трагически проницаем»[79]. В 1936 г. Булгаков решает писать пьесу о Сталине — сделать «отца народов» героем своего текста. Но этот персонаж автору не давался: как заметила М. О. Чудакова, во второй половине 30-х гг. «автор впадал во все большую зависимость от своих героев»[80].

Примечания

1 *Чудакова М. О.* Неоконченное сочинение Михаила Булгакова // Новый мир. 1987. № 8. С. 189.

2 *Бахтин М. М.* 1961. Заметки // Бахтин М. М. Собрание сочинений. В 7 т. Т. 5: Работы 1940-х — начала 1960-х годов. М., 1997. С. 345.

3 *Гройс Б.* Gesamtkunstwerk Сталин. М., 2013. С. 62.

4 *Горелик А. З.* Художественная литература / А. Лежнев // Печать и революция. 1927. Кн. 7 (окт.-нояб.). С. 108.

5 *Одесский М. П.* Авангард и советская пресса. Случай Даниила Хармса // *Одесский М. П.* Четвертое измерение литературы: статьи о поэтике. М., 2011. С. 410.

6 *Чуковский К. И.* Дневник. В 3 т. Т. 2: 1922–1935. М., 2012. С. 349.

7 *Гройс Б.* Указ. соч. С. 56.

8 Убогое зрелище: (на спектакле «Багровый остров») / Е. С-ой // Труд. 1928. 29 дек. (№ 301). С. 4.

9 Цит. по: *Булгаков М. А.* Собачье сердце // Булгаков М. А. Собачье сердце: романы, повести, рассказы. М., 2011. С. 433.

10 *Одесский М. П.* Указ. соч. С. 411.

11 *Смирнов Н.* «Недра», книга четвертая. Изд-во «Мосполиграф», 1924 г. С. 296 / Н. СМ. // Известия. 1924. 9 апр. (№ 82). С. 7.

12 *Переверзев В. Ф.* Новинки беллетристики // Печать и революция. 1924. Кн. 5 (сент. — окт.). С. 134–139.

13 *Правдухин В. П.* «Недра»: лит.-художеств. сб.: кн. 4 // Красная новь. 1924. № 2. С. 309.

14 *Горбов Д. А.* Недра: лит.-художеств. сб. Кн. четвертая // Книгоноша. 1924. № 11 (15 марта). С. 9.

15 «Недра». Литературно-художественные сборники. Книга четвертая. Изд. «Мосполиграф». 1924 г. Стр. 298. «Наши дни». Альманах № 4. Гос. Изд. М. 1924 г. Стр. 354 / Г. Р. // Звезда. 1924. № 3. С. 311.

16 *Гройс Б.* Указ. соч. С. 43.

17 Там же.

18 *Рабинович Е. Я.* Современная русская критика / Е. Мустангова. Л.: Прибой, 1929. С. 54.

19 *Правдухин В. П.* Недра: лит.-художеств. сб. Кн. шестая. Изд-во «Недра». М., 1925 // Красная новь. 1925. № 3 (апр.). С. 288–289.

20 *Придорогин А.* Недра: литературно-художественный сборник. Книга шестая. М., 1925. С. 299. Тир. 5000. Ц. 2 р. // Книгоноша. М., 1925. № 6 (20 февр.). С. 18.

21 Цит. по: *Булгаков М. А.* Под пятой // Михаил и Елена Булгаковы: дневник Мастера и Маргариты. М., 2004. С. 51.

22 *Гроссман И. С.* Стабилизация интеллигентских душ и проблемы литературы / И. Гроссман-Рощин // Октябрь. М.; Л., 1925. № 7. С. 127–129.

23 *Лейзеров М. С.* «Недра», книга шестая. Книгоиздательство «Недра». М., 1925 / М. Лиров // Печать и революция. 1925. Кн. 5–6 (июль — сент.). С. 518–519.

24 *Адамович Г. В.* Литературные беседы // Звено. Париж, 1925. 19 окт. (№ 142). С. 2.

25 *Волин Б. М.* Недопустимые явления // Литературная газета. 1929. 26 авг. (№ 19). С. 1.

26 *Адамович Г. В.* Указ. соч.

27 *Коротков Н.* «Недра»: книга шестая: издательство «Недра». М., 1925 // Рабочий журнал: двухмесячник «Кузницы». 1925. № 3. С. 156–157.

28 «Недра» — книга шестая / Л–в // Новый мир. 1925. № 6. С. 152.

29 *Гай А. Г.* Москва в 1928 году / А. Меньшой // Жизнь искусства. 1925. № 18 (5 мая). С. 2–3.

30 *Оболенский В. В.* Литературные заметки / Н. Осинский // Правда. 1925. 28 июля (№ 170). С. 4–5.

31 *Авербах Л. Л.* За пролетарскую литературу: о политике РКП(б) в области художественной литературы: доклад Авербаха на общем собрании фракции РКП(б) правления Всесоюз. асоц. пролет. писателей и комколлектива Моск. ассоц. 11 июля 1925 г. Л.: Прибой, 1926. С. 22.

32 *Авербах Л. Л.* Литературные дискуссии текущего года // На литературном посту. 1927. № 14 (июль). С. 10.

33 *Авербах Л. Л.* М. Булгаков. Дьяволиада. Недра. 1925 г. // Известия. 1925. 20 сент. (№ 215). С. 4.

34 Там же.

35 *Калмансон Л. Г.* В преддверии «литературного сезона» / Г. Лелевич // Известия. 1925. 24 сент. (№ 218). С. 5.

36 *Калмансон Л. Г.* Русская литература за восемь лет революции / Г. Лелевич // Советское искусство. 1925. № 7 (окт.). С. 7.

37 *Горбачев Г. Е.* На переломе: (эволюция русской литературы за 1924–1925 г.) // Звезда. 1926. № 1. С. 239.

38 *Горбачев Г. Е.* Есть ли правая опасность в литературе // Жизнь искусства. 1926. № 25 (22 июня). С. 4.

39 *Рабинович Е. Я.* Современная русская критика... С. 44.

40 Там же. С. 43.

41 *Воронский А. К.* О том, чего у нас нет // Красная новь. 1925. № 10 (дек.). С. 254, 259, 263.

42 *Воронский А. К.* Писатель, книга, читатель: (художественная проза за истекший год) // Красная новь. 1927. № 1. С. 237–238.

43 *Горбов Д. А.* Итоги литературного года // Новый мир. 1925. № 12. С. 147–148.

44 *Камрад С.* Письмо в редакцию / С. Камрад, В. Ермилов, В. Розин и др. // Комсомольская правда. 1926. 5 окт. (№ 229). С. 4.

45 *Луначарский А. В.* «Дни Турбиных» // Красная газета. 1926. 5 окт. (№ 234, веч. вып.). С. 2.

46 *Чудакова М. О.* Без гнева и пристрастия: формы деформации в литературном процессе 20–30-х гг. // Новый мир. 1988. № 9. С. 258.

47 *Луначарский А. В.* Первые новинки сезона // Известия. 1926. 8 окт. (№ 232). С. 5.

48 *Каган О. С.* На неверном пути: («Дни Турбиных» Булгакова в Художественном театре) / О. Литовский (Уриэль) // Комсомольская правда. 1926. 10 окт. (№ 234). С. 6.

49 *Рабинович Е. Я.* Современная русская критика...

50 *Бриль Э. И.* На новом этапе: (к истории последней дискуссии) / А. Зонин // Жизнь искусства. 1926. № 15 (13 апр.). С. 4.

51 *Шапиршейн Я. Е.* Булгаков и МХАТ / Ж. Эльсберг // На литературном посту. 1927. № 3 (5 февр.). С. 44–49. Интересно сравнить этот отзыв с рецензией на роман, написанной Ю. Айхенвальдом и в некоторых оценках совпадающей с наблюдениями Эльсберга. В своей рецензии Айхенвальд, отметивший, кстати, «особый тон повести» — «будто бы слегка развязный, лирикоиронический, но звучащий все-таки нотой душевного надрыва», пишет: «Эпопею крови рассказывает Мих. Булгаков <...> „Повесть о кровавом человеческом вареве, которое себе на потеху состряпал дьявол“. <...> В той жути, которой проникнута книга Михаила Булгакова вообще за фактами показы-

вающая мистику, особенное значение приобретает белый сияющий крест Владимира». См.: *Айхенвальд Ю. И.* Литературные заметки // Руль. Берлин, 1927. 2 нояб. (№ 2107). С. 2–3.

52 *Шапиршейн Я. Е.* Указ. соч.

53 Там же.

54 *Орлова Е. И.* М. А. Булгаков и М. А. Волошин // Михаил Булгаков, его время и мы: коллективный сб. / под ред. Г. Пшебанды и Я. Свежего. Краков, 2012. С. 295.

55 *Солженицын А. И.* Награды Михаилу Булгакову при жизни и посмертно // Новый мир. 2004. № 12. С. 122–127.

56 См.: *Орлова Е. И.* Указ. соч. С. 285.

57 *Рабинович Е. Я.* О Михаиле Булгакове: (в связи с постановкой «Белой гвардии» («Дней Турбиных») в Моск. Худож. театре // Жизнь искусства. 1926. № 45 (9 нояб.). С. 13.

58 Там же.

59 *Рабинович Е. Я.* Михаил Булгаков / Е. Мустангова // Печать и революция. 1927. Кн. 4 (июнь — июль). С. 81–87.

60 *Гройс Б.* Указ. соч. С. 74.

61 Там же. С. 76.

62 *Караваева А. А.* Театр колхозника // Театр и драматургия. 1933. № 6 (сент.). С. 73.

63 *Новицкий П. И.* Мертвые души / Рис. Б. Ефимова // Известия. 1932. 22 дек. (№ 352). С. 4.

64 М. А. Булгаков — П. С. Попову: письмо от 30 апреля 1932 г. // *Булгаков М. А.* Письма. Жизнеописание в документах. М., 1989. С. 235.

65 *Вишневский Вс. В. Театр и война : в порядке постановки вопроса // Литературная газета. М., 1932. 23 февр. (№ 9). С. 3.*

66 Решения XVII Съезда ВКП(б) и некоторые задачи литературы // Литературный критик. 1934. Кн. 2 (февр.). С. 3–12.

67 Там же. С. 3.

68 Там же. С. 4.

69 Там же. С. 5.

70 Там же. С. 10.

71 *Кирпотин. В.Я.* Самое действенное искусство: из доклада тов. В. Кирпотина // Комсомольская правда. 1934. 28 авг. (№ 200). С. 2.

72 Там же.

73 К*ирпотин В. Я.* Успехи советской драматургии // Театр и драматургия. 1934. № 9. С. 16.

74 *Кирпотин В. Я.* Доклад о советской драматургии // Первый Всесоюзный съезд советских писателей: стеногр. отчет. М., 1934. С. 379–380.

75 *Поляк Л. М.* Современная литература: учебник для 10 класса средней школы. 2-е изд., испр. / Поляк Л. М., Тагер Е. Б. М., 1935. С. 151, 173–175.

76 О фальши // Советское искусство. 1936. 11 марта (№ 12). С. 1.

77 *Алперс Б. В.* Реакционные домыслы М. Булгакова: (Мольер в спектакле МХАТ) // Литературная газета. 1936. 10 марта (№ 15). С. 4.

78 *Яншин М. М.* Поучительная неудача // Советское искусство. 1936. 17 марта (№ 13). С. 3.

79 *Панов М. В.* Даниил Хармс // Очерки истории языка русской поэзии XX века: опыты описания идиостилей. М., 1995. С. 498–500. Цит. по: *Одесский М. П.* Указ. соч. С. 424.

80 *Чудакова М. О.* Без гнева и пристрастия… С. 258.

В. И. НЕМЦЕВ

Власть Воланда

Полной истории советского общества пока нет. Известно, что над картиной событий 1917 г. и последующих лет работали историки В. Д. Сироткин, М. Геллер, А. Некрич и др. Есть еще «Красное колесо» А. И. Солженицына, книги В. Кожинова. Но уже и из имеющихся фактов можно сделать некоторые важные выводы.

1. Советское общество строилось не совсем по «классовому» принципу. На ключевых постах государства находились отнюдь не пролетарии! А вот в орбиту власти вовлекались необразованные люди: малообразованность была решающим критерием. Самые же образованные оказались за границей. Других преследовали вплоть до уничтожения.

2. Власть ставила перед собой единственную цель — сохранить захваченные позиции.

В чем драма русского общества? После падения в 1861 г. сословного (феодального) устройства в России была обречена пасть и монархия. Гражданское общество нужно было строить по западноевропейскому образцу. Но готовности общества еще не было. К переменам были готовы лишь разночинцы.

Булгаков принадлежал скорее к разночинному сословию, чем к чиновничьему или духовному. Но то, что он был монархистом, — это так, другого варианта не просматривается. Его, понятно, пугало превращение России в оплот международных марксистов. И когда определилось устройство нового российского общества по узнаваемому образцу (сословия партийное, военное, специалистов, крестьян, рабочих, творческой интеллигенции), его это успокоило. Но как писатель Булгаков был уже разбужен для размышлений и впечатлений. Он был за правовое европейское общество в идеале, но уж лучше, считал он как эволюционист, постепенно перейти к нему, чем ломать все. Лучше пока, полагал он, привычное устройство Российской империи. В этом он Сталина поддерживал. Вот Троцкий был за решительный слом, — и что дальше? Булгаков видел: идет борьба Сталина и революционеров-троцкистов, и всех, кого

можно, используют в этой борьбе, в том числе и самого Булгакова, не приближая к себе.

Власть в России всегда была одна. Не две, не три и не четыре власти. Фигура Воланда, подкрепленная его приспешниками, отражает этот консервативный принцип властвования. Римская власть была так же устроена. Какова же московская власть в романе «Мастер и Маргарита»? Ее, видимо, олицетворяет Воланд, явившийся изменить порядок вещей, но увидевший, что все осталось по-прежнему. Он — за «правовое общество».

Сталин понимал толк в искусстве и ценил его. Он не мог не видеть, что Булгаков был одним из лучших драматургов в СССР (если не лучшим, задающим тон и уровень). Но Булгаков был «буржуазен», то есть скован культурой и «предрассудками» в виде совести, поэтому генсек и не согласился «освободить» его от чрезмерной опеки.

Еще власти нужна тайна. До 30-х гг. ее не было, все в государстве было разложено по полочкам. И Сталин понял: тайной владеют художники. Вот Пушкин… Тайну Сталин чувствовал и в пьесе «Дни Турбиных»; это было впечатляюще. Пушкин угадал норму завтрашнюю, Булгаков — передал вчерашнюю норму. Только в «Мастере и Маргарите» есть завтрашняя норма… Долго ли она просуществует — другой вопрос.

А художник вынужден приспосабливаться, чтобы творить, и успех зависит от степени изворотливости, которая для писателя неорганична. На примере Булгакова, точнее, его Мольера, это отчетливо видно. Советская эпоха известна крайне утилитарным отношением к искусству, но это не прерогатива только советского времени, Сталин лишь до донышка исчерпал эту проблему. Сейчас это просто явственней видно.

Рефлексия власти в веке XX не миновала ни мыслителей, ни писателей. Только лишь модернисты попытались уйти от этого вопроса, а постмодернисты определили проблему власти надэстетической и стали просто игнорировать тему. Но от действительности не уйти. Искусство, пускай криво, но отражает многообразие жизни, хотя мы подчас и не желаем этого. Стоит только самому себе задать какой-нибудь вопрос, как мы вовлекаемся в дискурс с окружением.

Нюрнбергский процесс, среди прочего, позволил внести историческую ясность в вопрос: кто и что правит миром?[1] Союзники, тем более советские марксисты, официально считали,

что германским рейхом правит промышленный и банковский капитал, у которого Гитлер находится «на поводке». Главной движущей фигурой Третьего рейха априори видели финансиста Ялмара Шахта, самого умного и образованного, а также Фрица Тиссена, Густава и Альфреда Круппов, барона Курта фон Шредера, Отто Вольфа, Георга фон Шницлера, Альберта Веглера. В ходе процесса прояснилось: нет, миром все-таки *правят идеи*, особенно идеи консервативные, но не экономические идеи. Германия была захвачена расово-имперской теорией, но не промышленно-экономическими планами вооружения армии и экспансии мира. Советским Союзом правила коммунистическая идея, пленившая «массы». Западным же миром правит идея цивилизованного потребления.

Впрочем, что есть экономика как не реакция человеческого сознания на получение выгоды из конкретного вида деятельности?

Поэтому идея вождизма, распространившаяся в XX в. в ряде типов государственного устройства, порожденная философией Ницше, легла на благодатный покров. Нам представляется, в Советском Союзе идеологом *вождя* выступил Максим Горький, которого особо ценил В. И. Ленин и к которому прислушался И. В. Сталин, решив, что соответствующий тип государственного устройства отвечает запросу времени. Ведь именно пролетарский писатель выдвинул в свое время идею «сверхвождя» в литературе[2].

А если можно в литературе, то почему нельзя в жизни? Тем более марксистская мысль почти никак не развивалась после октябрьского переворота в России. Вот и пришелся кстати Горький, пускай его публицистические вариации немецкого философа и были двухдесятилетней давности.

Правда, государственная машина, созданная Сталиным даже вопреки заветам Маркса и Ленина (до 1921 г.), изначально видевшими ее отмирающим элементом, работала на ложные начала мироустройства. Поэтому кстати обращение Булгакова к истокам государства в Древнем Риме (роман Мастера), где словно бы сравнивается общее начало государственного строительства на основе идей «свыше»... С Горьким же Булгаков перекликается в «Белой гвардии», нелицеприятно изображая российскую элиту, бежавшую через Киев. Ведь именно Горький еще в начале века постоянно говорил и писал, что «классовый эгоизм», присущий русскому буржуазному обществу, до добра не доведет...

В целом же идея коммунистического строительства и «Божий промысел» столкнулись в романе «Мастер и Маргарита» на стилевом уровне: фельетонном, обычно презираемом Булгаковым, но передающем банальные проблемы «нового мира» на фарсовых началах[3], и исконно реалистическом, отражающем мироустройство как естественное течение событий, облекаемых в простые и ясные формы морального закона и учения о личном спасении.

Философ — тот же художник, создающий не образы, а идеи. Но что их объединяет, так это сотворение мифов. Неудивительно, что они взаимно обогащались собственным мифотворчеством. Особенно любили сотрудничать с писателями неопозитивисты. Во всяком случае Булгаков использовал философские идеи в произведениях, чтобы с их помощью «иллюстрировать» ими свое отношение к изображаемым событиям. В такой же мере обращались к актуальным философским идеям Д. Мережковский, М. Горький, Л. Андреев, М. Зощенко, А. Платонов и др., не говоря уж о Г. Гессе, А. Музиле, А. Камю, С. де Бовуар, Ж.-П. Сартре. Любопытно, что все они так или иначе отразили в своих сюжетах и образах философские идеи Ницше.

Конечно, творчество философа близко русскому символизму. Символисты обнаруживают много стилистических и идейных схождений с Ницше. Булгаков, разумеется, тоже не мог писать, не учитывая этих явлений эпохи. Писатель не был увлечен Ницше, но по-своему воспринял идеи философа через посредство некоторых символистов (например, В. Соловьева, В. Брюсова, Вяч. Иванова, К. Бальмонта, А. Блока). С другой стороны, и в большей мере это было так, он противился их мощному влиянию.

В этом М. Булгакова морально поддерживали С. Булгаков и Е. Трубецкой[4], считавшие Ницше незаурядным, но заблудшим мыслителем. Поэтому мы склонны образ Ницше сравнивать с Иваном Бездомным, который за свое отрицание цели жизни и Бога лишен разума. Тут обыгрывается идея философа о предтече *сверхчеловека*. Безумие — это подтверждение ничтожности современного человека. Таким, собственно, в романе и предстает добродушный Иванушка.

Правда, сверхчеловек Ницше — поэтический образ, а не идеологическая программа.

> Любопытно... попристальнее взглянуть на тот духовный образ, который представляет Ницше в первую эпоху его

> жизни. Он мистик самого чистого типа. Искусство для него та же религия: оно дает познание абсолюта, то есть божества... Его абсолют — творец-художник; демиург, только без задачи осуществления добра в творении...[5] —

говорит В. Соловьев. И затем уточняет: «Философия Ницше есть прежде всего совершенный атеизм...»[6]. За этими словами угадывается булгаковский Мастер, правда, преодолевающий атеизм, точнее, привычное понимание Бога и морали, которые, на взгляд Ницше, извращены. Булгаков же представляет своего заглавного героя как образцового художника. Здесь можно добавить, что боготворчество Ницше наполняет трансцендентным смыслом его существование. Видимо поэтому К. Ясперс заметил, что «мышление Ницше фактически определяется христианскими интересами, хотя содержание их утрачено»[7].

Один из булгаковедов напомнил:

> Соловьев объявил, что одного Слова, то есть христианской идеи, недостаточно для нравственного устроения мира. Что нужна пирамида социального — государственного — устройства: на вершине — нравственная идея; ниже — закон, на идее основанный; еще ниже — суд; а под ним — полиция[8].

Но Булгаков и показал такое устройство, только... без высшего его звена: он не мог увидеть в советской коммунистической идее нравственного начала; да и этой идеи в его романе не найдешь. В романе Мастера тоже — самый эффективный работник Афраний, но остальная часть пирамиды не действует. На нравственной идее должен строиться закон, который, выходит, получиться не может. Значит, в таком государственном устройстве безупречно работает только полиция. Правда, задачей Булгакова было показать основание чаемого государственного устройства и — на примере нашей страны — то, к чему человечество пришло. А в качестве нравственного начала писатель показал деятельность своего собрата.

Осмысление же философии И. Канта позволяло Булгакову более непосредственно обратиться к поискам природы нравственности и тайны творчества[9]. При анализе философской линии последнего романа Булгакова исследователи помимо Канта называют и других философов, чаще всего Сергия Булгакова, его идеи о предсуществовании мира в идеальном плане, о Вечной Женственности. Правда, противоречивость

С. Булгакова, считавшего, что христианство не нуждается в личности Христа, даже избегавшего Христа в своих сочинениях, вряд ли привлекала такую цельную натуру, как М. Булгаков.

Однако обращение писателя к философским проблемам не означало, конечно, соответственного оснащения художественных образов философскими символами. Философия в романе отражается в характерах, во взаимоотношениях между героями. Поэтому герои Булгакова — идеологичны: и Алексей Турбин, мучившийся вопросом «как жить?», и Максудов, боявшийся больше всего «пятен» на совести. Но уже Турбин-старший в своих идейно-нравственных исканиях пересмотрел былые взгляды на религию, на церковь; он словно спустился на землю с «сентиментальных» высот. В «закатном» романе новое, ставшее даже частью жизненного опыта понимание героями религиозных догм и вообще христианского учения показано более развернуто. Вопрос «как жить?» в «Мастере и Маргарите» расширяется и углубляется в целую философскую проблему, сформулированную Воландом: «...ежели Бога нет, то, спрашивается, кто же управляет жизнью человеческой и всем вообще распорядком на земле?» Сердитый ответ Бездомного: «Сам человек и управляет», — отвергается Воландом не только на словах, но и на деле: Берлиоз, которому казались точно известными его планы на вечер, внезапно попадает под трамвай, как это и предсказывал «иностранец»[10]. Впрочем, единственный свидетель Бездомный уверял, что тот Мишу Берлиоза «нарочно пристроил» [69] под трамвай.

Известно, что в семье Булгаковых читали сочинения Ницше. Более того, коллеги доцента Киевской духовной академии А. И. Булгакова, отца писателя, занимались их осмыслением, что наверняка не могло пройти мимо гимназиста Михаила[11]. И юный писатель, конечно же, не обошел вниманием тех волнующих молодых романтичных мыслителей вопросов, которые в отрочестве представляются наиболее важными. Свет — это святость, жизнь в горних сферах. Покой — это смерть, вечное искупление. Хотя в романе содержится и другое, более глубокое развитие этой темы. Сейчас распространенное понимание расстановки главных персонажей отражено в простом делении на «ведомства» — «света» и «покоя». Например, «свет» — это жизнь, подведомственная Богу. А царство мертвых, «покой» — в руках Воланда. В романе же нам видится несколько иной альянс: Воланд отвечает

за весь посюсторонний мир, а также за смерть; Иешуа представляет светлые стороны действительности, он сохраняет их ростки. Бог-отец видит и знает все, он даже готов всецело поддержать Сына.

Однако жизнь людская протекает не в райских кущах, но в борьбе разных начал, которые доказывают свои права на существование. И что нам сейчас еще важнее, так это высказать убеждение в том, что наличие философских мотивов в произведении побуждает читателя настроиться на волну серьезной пафосности, «воспоминаний о будущем»[12], мыслей о судьбоносности истории.

Поэтому нет нужды выискивать в произведениях писателя сатирических намеков на советские реалии и бытовое злободневье. Нет также смысла искать среди литературных героев писателя ни Троцкого, ни Сталина, ни Ленина, ни Каменева, ни Зиновьева, ни Дзержинского, ни Маркса. Есть картина из более абстрактных символов, из вечных тем искусства, философии истории. По преимуществу о них мы и будем вести речь.

Один из исследователей заметил, что булгаковский Дон Кихот, олицетворяющий «абсолютную духовность»[13], очищенность от бытовых забот, воплощает уходящее начало. В связи с этим уже на рубеже XX в. встал вопрос о месте русской интеллигенции[14]. И вывод здесь безотраден:

> Ход истории показал, что русская интеллигенция в большинстве своем оказалась с Великим Инквизитором[15];
> Нам кажется, это обстоятельство может объяснить только философия Ницше. Тем более что лишь немецкий философ может пояснить, почему «наступает время посредственности»[16].

В спорах о Христе, да и в самом образе Воланда часто отражается «путаный анархизм Бакунина»[17], считавшего первым революционером «библейского дьявола»[18]. Можно сказать, что в знаменитом романе и во всем творчестве Булгаков отразил это явление русского большевизма, как сформулировал его Ф. А. Степун[19].

Большевизм — это радикализм прежде всего, и недаром радикально настроенная молодежь рубежа 1960–1970-х гг. с восторгом ухватилась за образ Воланда. Именно этот символ безграничной свободы, напоминающий бакунинского сатану-революционера, занял воображение «шестидесятников» и молодых людей, усомнившихся в советских идеалах. Первых

подкупило то, что Воланд подверг сомнению догматы советской социалистической веры, советского атеизма, а вторых — то, что Воланд явно с Запада.

Булгаков показывает своего карнавального героя очень определенно. Воланд = дьявол[20]. Такую анаграмму предложил Г. Ф. Ковалев[21]. Он же напомнил про анаграмму Булгаков = Голубков, разгаданную еще А. В. Луначарским[22]. Буква же W, неизменно упоминаемая в разных редакциях романа, несмотря на то что по-немецки имя Воланда пишется с V (Voland), есть зеркально перевернутая буква, начинающая имя Мастер[23].

Следы Воландова присутствия мы обнаруживаем в поведении героев, подверженных энергетике дьявола, в вещах из окружения Пилата. Мы видим и чувствуем последствия дьявольского перемещения.

По закону фольклорных и подражающих им литературных жанров нечистая сила травестирована, она совершает оборотничество[24], переодевается[25]. Благодаря всем этим описанным действиям читатель способен уверовать в этих духов зла. Хотя осведомленный читатель знает, что зло разлито в пространстве и времени и названные персонажи представляют не что иное, как пузыри в дождевой луже. Оборачиваются же они в конкретные фигуры сюжетных событий для образной определенности. Поэтому Воланду не надо ухитряться присутствовать на допросе и казни Иешуа, его дьявольская энергия концентрируется то в одном, то в другом предмете, а то и человеческом сознании без очевидных усилий.

О другом тут нужно говорить: традиционно разговор об образах зла и природе власти вызывает тему правоохранительных органов и спецслужб в их разных ипостасях. В этом отношении ГПУ как важнейший элемент власти содержало немало привлекательного для Булгакова, монархиста и государственника. Во-первых, эта организация цементировала государство; во-вторых, унаследовав естественным образом важный принцип своей работы у Третьего отделения и жандармерии, более внимательно и заинтересованно относилась к «кадрам» и «спецам»... И если основным пафосом булгаковского отношения к новой власти в начале 20-х гг. была политика дезорганизации культуры человеческих отношений, быта («Дьяволиада», ряд фельетонов), то к середине 30-х гг. писатель отметил преобладание «организующего» начала («Мольер», «Адам и Ева», первые варианты «закатного романа») как результата изменившейся доктрины государства.

И то, и другое не устраивало Булгакова в силу неприятия главного — идеи перестройки человека и общественного устройства.

Однако посмотрим, как писатель показал Афрания — коллегу сталинских чекистов. Афраний в его профессиональной деятельности предстает исполнительным, ловким, умным, щепетильно добросовестным и на редкость предусмотрительным «рыцарем плаща и кинжала». Описание его портрета выделяет «выражение добродушия», «в щелочках глаз» светящееся «незлобное лукавство» и «поблескивающий юмор» [293]. Соответственно и прокуратор относится к своему умелому подчиненному не без теплоты и доброжелательного внимания. Все действия начальника тайной службы Ершалаима в романе Мастера показаны с большим знанием дела и пониманием их огромного значения. Можно даже говорить и о знании Булгаковым тайных пружин и сокровенных приемов всякой интриги. В этом смысле вся свободная мениппея демонстрирует писательское мастерство создания и ведения интриги как драматургического сюжетного приема. Но принципы работы Афрания основываются не на одной интриге, а и на создании и контролировании хрупкой политической обстановки в Иудее[26]. Афраний, по сути, заместитель наместника в Иудее, фигура политическая.

Вот и в «Беге» контрразведчики обрисованы саркастически. Говорящи их фамилии: Тихий, Скунский, Гурин. Должно быть, североамериканский зверек скунс, в минуту опасности выпускающий ядовитые испарения, и райские красавицы, описанные в Коране, даруемые правоверным в награду за воинские подвиги, должны обозначать специфику белогвардейской контрразведки. Судя по всему, деятельность белой контрразведки на Юге России была в глазах Булгакова малоэффективна. И она, безусловно, противоположна тонкой работе службы Афрания[27].

Это заметно по сцене мести Пилата Иуде руками афраниевых помощников. Картина создана тонко и убедительно. А Булгаков — мастер сюжетосложения. Да ведь все его окружение было в интригах! И жизнь писателя в 30-е гг. — сплошь интрига. В «Театральном романе» интрига пронизывает все окружение драматурга Максудова и философски комментируется его театральным гидом Бомбардовым.

И если почитать статьи, подобные булгаковским «Грядущим перспективам», да взять «Будетлян» (написано в годы мировой войны) В. В. Маяковского, мы легко вчувствуемся в тот общий лирический настрой, который сближает авторов

не только по времени написания, но и по внятному патриотическому пафосу. Очевидно для обоих также и стремление провидеть ближайшее будущее, но, скорее всего, оно их обоих повергло в уныние.

В настоящем пока:

> в ранних московских рассказах и фельетонах, в повестях «Роковые яйца» и «Собачье сердце», в пьесе «Зойкина квартира» со вкусом, с веселым одобрением, с любованием потенциальной силой изображается персонифицированное государственное принуждение (милиционер как «воплощение укоризны в серой шинели с револьвером и свистком», как «ангел-хранитель»...)[28].

Эти фигуры для Булгакова свидетельствуют о том, что

> из хаоса каким-то образом рождается порядок... Эффективные действия органов принуждения демонстрируются в качестве атрибутов возрождающегося государства[29].

В повести «Роковые яйца» в «ангелы» попадают уже сотрудники ГПУ. М. О. Чудакова полагает:

> В биографическом плане <...> московские чекисты 1922–1924 гг. были для Булгакова совсем иным явлением, чем те, что персонифицировали разгул кровавой чекистской анархии в Киеве 1919 г. накануне прихода белых[30].

Но вот в пьесе «Адам и Ева»

> <...> (лето 1931 г.) уже подробно описывается технология доноса и определяются последствия недоносительства в советском социальном устройстве. Авиатор Дараган как представитель военной силы, то есть государства, дает наставления приспособленцу-*литератору* (что следует подчеркнуть) о том, каким именно путем срочно донести на гениального изобретателя-профессора (аналог художника)... Пьеса содержала в себе представление о едином (но только после военной катастрофы...) и открытом мире, где талант становится свободным («...живи где хочешь. Весь земной шар открыт, и визы тебе не надо», — говорит Дараган Ефросимову, озвучивая достигшую в тот год болезненной остроты мечту автора пьесы), в мире без границ и без сыска, но с генеральным секретарем,

> способным оценить по достоинству гениального человека и поставить его на неутеснительную службу (последние реплики пьесы, обращенные к Ефросимову: «Пусть… твой гений послужит нам! Иди, тебя хочет видеть генеральный секретарь»)[31].

Булгаков постиг душой ключевые моменты своей страны. Но ведь душу лечить, поддерживать человека призвана не власть, но церковь. Поэтому вокруг нее так много убогих и «нищих духом». Но закономерно, что Мастер к церкви не обращается. Он идет к властям, в клинику Стравинского. Хотя «лечение» души, не тела, ему нужно.

> Он все пытается понять, интенсивно общаясь в 1937 году с новым знакомым (секретным сотрудником. — *В. Н.*), — действительно ли перед ним посланник партии, то есть — *власти!* И так и не успевает понять, что перед ним — посланник НКВД, а также, что это *одно и то же*[32].

В романе постоянны отзвуки московских событий 1930-х гг., связанных с чехардой в обоих «властных структурах». Обладателя «увесистого зада», пришедшего проведать Алоизия, Маргарита спугнула сообщением, что того арестовали, и невинным вопросом: «Как ваша фамилия?» [355]. А власть швейцара Торгсина хрупка, совершенно так же, как и власть председателя акустической комиссии Аркадия Аполлоновича Семплеярова. Уровень ее в глазах человеческих неизмеримо разный, а по сути одинаков — она разбивается шантажом и страхом. Впрочем, директор писательского ресторана Арчибальд Арчибальдович, хотя и сразу прекрасно понял, кто такие необычные посетители его ресторана, ничего не смог поделать с ситуацией [346–347]. Границы земной власти в XX в. не менее узки, чем в веке I.

> Именно в эти дни, когда, наблюдая ежедневное зрелище чьих-то рушащихся карьер и судеб, выслушивая поучения от партийных начальников, нигде не находя опоры, в тяжелом психофизическом состоянии <…> Булгаков судорожно ищет выхода и заново пытается нащупать путь к «источнику подлинной силы» (как обозначил он социальную роль Сталина еще 27 июля 1931 г. в письме к Вересаеву)[33].

Булгаков по привычке полагал, что если власть крепка, то истина во власти. Ницше считал, что любая истина

относительна, и приходил к закономерному выводу о бóльшей ценности не истины, а авторитета. Вот именно поэтому для писателя стало неожиданностью, что

> в романе, претендующем на роль всеобъясняющей книги и, возможно, Новейшего Завета, возвращается с еще большей определенностью и жесткостью система, выстроенная в 1929 году в «Мольере»[34].

Максим Горький в силу глубокой противоречивости своей личности высказывался о Ницше в основном туманно, но по крайней мере однажды он передал свою реакцию на идеи философа со всей определенностью:

> Смысл социальной философии Ницше весьма прост: истинная цель жизни — создание людей высшего типа, «сверхчеловеков», существенно необходимым условием для этого является рабство; древний, эллинский мир достиг непревзойденной высоты, потому что был основан на институте рабовладельчества; с той поры под влиянием христианского демократизма культурное развитие человечества все понижалось и понижается, политическое воспитание рабочих масс не может помешать Европе вернуться к варварству, если она, Европа, не возвратится к восстановлению основ культуры древних греков и не отбросит в сторону «мораль рабов» — проповедь социального равенства. Надобно решиться признать, что люди всегда делились на меньшинство — сильных, которые могут позволить себе все, и большинство — бессильных, которые существуют затем, чтобы безусловно подчиняться первым. Эта философия человека, который кончил безумием, была подлинной философией «хозяев» и не являлась оригинальной, основы ее были намечены еще Платоном, на ней построены «Философские драмы» Ренана, она не чужда Мольтцеру; вообще это древнейшая философия, ее цель: оправдание власти «хозяев», и они ее никогда не забывают. У Ницше она была вызвана — можно думать — ростом германской социал-демократии; в наши дни она — любимый духовный корм фашистов[35].

Такое противоречивое отношение к философу, возможно, отличало Горького всю жизнь. Но может быть и так, что он как-то по-своему понимал ницшеанские идеи. Во всяком случае тезис о «сильных» и «бессильных», о *сверхчеловеке* и *сверхвожде* глубоко запал в его сознание.

Нельзя здесь не привести некоторые любопытные наблюдения Л. Д. Троцкого относительно творчества Горького. Автор статьи оговаривается, что не раз уже Горький многими сравнивался с Ницше, и, хотя это сравнение может показаться странным, он в этом странности не видит, но видит больше сходства, нежели различий. Что бы сам писатель ни говорил по этому поводу, он остается «идеологом известной общественной группы», которая не может считать себя «совокупностью каких-то отбросов». И Троцкий тут прав: не может общественная группа не видеть в своем существовании хоть какой-то общественный смысл. И тем более те ее члены, которые одарены от природы исключительными способностями. Вот поэтому герои Горького «вовсе не униженные и оскорбленные, не последние из последнейших, — они тоже своего рода „сверхчеловеки“»[36]. И Горький, и Ницше «питают уважение» к «сильным людям». Они готовы ради их «рвущейся наружу силы» простить таким людям любой отрицательный поступок. Они увлекательно и с любовью описывают эти поступки. Таков старик Гордеев, видимо, таковы же и все «босяки»... Тут Троцкий находит такой же протест «против норм современного общества, какой выходил из-под пера Ницше»[37].

Сталин создал прозрачную структуру, готовясь к мировой революции, и его мироустройство завораживает своей дьявольской изощренностью. Писатель, по мысли Горького, должен быть идеологом этой власти. Но поскольку Мастер — идеолог истины, и его загадка заинтересовала власть, то Воланд принял участие в его судьбе, освободив от бремени носителя истины. При этом, по Булгакову, гармония все равно присутствует в мироустройстве. А справедливость неустранима.

Воланд у него — метафора власти. Власть дана от Бога, но суть-то ее дьявольская: карать и судить Бог не может, это присуще земной, а не небесной власти.

Если же Воланд — метафора власти, то Мастер — *метафора истины*. Раз уж власть имеет имя конкретного человека, то истина, хотя и носит имя Мастера, — не имеет. Она всюду.

Воланд не знает условностей, не связан долгом и привязанностями к чему бы то ни было. Предельно раскрепощен. Запрет он знает лишь один: не посягать на власть Иешуа. В остальном он полностью свободен от долга и чувств, от обязательств и влияний. То он в рваном халате, то в безупречном европейском костюме, то он историк, то маг. Еще Воланд освобождает человека от обязательств. Найдя в нем злое начало, он дает злу беспрепятственно развиться.

Но Воланд понимает, что люди не могут без справедливости и милосердия, поэтому вынужден мириться с этими качествами.

Воланд — это Пилат! Прося Мастера дописать роман, он заботится о себе. Это второй план. Так же как Мастер — это Иешуа, наделенный надмирной силой решать свою ли, чужую ли судьбу.

Такая необычная гармония романа «Мастер и Маргарита» органично вписала его в 60-е гг. Ведь шестидесятники — *советские романтики*, понявшие роман как обращение к ним и увидевшие в его идее свидетельство разочарования в Сталине. Для них Воланд — в какой-то мере ипостась Сталина как принципа власти.

Только Воланд не совсем Сталин. Это абстрактная фигура, как и подчеркнуто абстрактный Мастер, не имеющий ни имени, ни биографии, не помнящий даже близких людей. Пилат и Иешуа, хотя носят исторические имена, тоже не каноничны, и события, с ними связанные, не всегда имеют достоверные аналогии.

Надо отдать должное главным героям Булгакова: они понимают механизмы, движущие событиями. Сталин, конечно, знал больше, и он стоял, несомненно, на твердой реальной почве, на которой заведомо не могут стоять персонажи. Эти персонажи булгаковских произведений увидели разумное решение тех проблем, которые постоянно могут обостриться перед первым лицом государства. И Сталин как реальное историческое лицо мог даже не рассматривать некоторых верных версий по политическим соображениям: он имел более ограниченные возможности для интеллектуального маневра, чем внутренне свободные Иешуа и Мастер, Ефросимов и Максудов; вопрос о внутренней свободе генсека не стоит на первом месте. Все-таки Сталин высший государственный чиновник, но не все знающий и все могущий Воланд.

Сталин — создатель самой эффективной разведки мира, создал прежде всего эффективную внутреннюю разведку, ибо «социализм — это учет и контроль». Если Ленин, кому власть как бы «свалилась на голову», блестяще импровизировал, создавая новое государство, и, будучи человеком импульсивным, со многими пикировался, то Сталин создал систему власти, терпеливо и методично выжимая все необходимое из друзей и врагов, двигаясь к «всемирному трону» (термин из масонской идеи «мирового правительства»).

Тем не менее Воланд еще далеко не прояснен. И та реальная власть, которую он олицетворяет, пока остается загадочной.

Покровы с нее в последние годы жизни немного совлек Булгаков — и своим знаменитым романом, и горьким «Дон Кихотом», и задуманной пьесой о современности «Ричард I», о которой И. Е. Ерыкалова говорит, что ею завершается галерея

> полицейских чиновников России за целое столетие. Это Леонтий Васильевич Дубельт из 30-х гг. XIX в., усталый и опытный полковник III Отделения Трейниц из начала XX в. и, наконец, всесильный чин НКВД Ричард Ричардович из Москвы 30-х гг. XX в.[38]

Нам только еще важно отметить, что замысел последней пьесы Булгакова в изложении Елены Сергеевны[39] важен уже потому, что он свидетельствует: к концу творческого пути Булгаков потерял иллюзии относительно современного ему режима[40]. И это показательно в двух отношениях: писатель наконец отдал себе отчет, что не видит достойного для страны будущего, и еще почувствовал ловушку для себя в репрессиях против собственных литературных и идеологических врагов.

Относительно же Воланда и Сталина можно сказать одно: Булгаков передал свое понимание власти в Римской империи и в Советском Союзе как сходное и *традиционное*, но не исключительное.

...Чтобы народ одобрил репрессии, надо начинать с начальников. Чтобы террор получил оправдание в глазах интеллигента, начинать этот террор надо с тех, от кого интеллигент натерпелся больше всего. Всякие революции начинались именно с уничтожения одиозных личностей — чтобы, когда дойдет до большой крови, у нее уже было оправдание. Но это становится для деятелей культуры и отменной «проверкой на вшивость»: если они поддержат государственные репрессии против своих оппонентов — тогда нечего жалеть и их самих. Надо полагать, Горький, живущий в центре Москвы и в Подмосковье в европейском комфорте, но в плотном окружении церберов, не раз возвращался памятью к своему по пролетарски хлесткому лозунгу «Если враг не сдается — его уничтожают». Когда взялись за рапповцев, которым он покровительствовал, он не мог этого не вспомнить.

Говорят, ум современного человека находится в XX в., а сердце — в каменном. События истории лучше всего комментируются художниками-очевидцами и оценщиками событий как самыми ролевыми лицами в истории человечества. С ними могут соперничать политики, которые, впрочем, не так

свободны и внутренне раскованны, чтобы могли быстро отстраниться от совершенных ими дел и осмыслить их достаточно непредвзято для истории. Мнение Льва Толстого о состоянии российского общества в 1880–1890-е гг., высказанное журналисту, оказывается более важным для нас, чем заключение специалиста, написавшего об этом целую книгу. Ко всему прочему Толстой, сконцентрировав в суждении свой опыт и разум, воздействует на нас еще и через те культурные ценности, которые воплотила в себе история общества. В этом смысле Толстой уже является рупором истории, ее главным героем. Получается, что лучше сказать о том периоде не может уже никто.

Вот в «Мастере и Маргарите» описана склока литераторов по поводу дач [475], это один из сочных нравоописательных эпизодов мениппеи. Все происходит совсем как в романе Пантелеймона Романова «Собственность». Можно было б даже сравнить изобразительные возможности обоих писателей, но тут важно сказать о другом.

В центре романа «Собственность» — семья художника Виктора Большакова: он, жена Лидия и «ребенок»[41]. В самом начале повествования налицо пренебрежение личностью, конкретизация которой в имени уже значит решающую долю ее характеристики. Хотя «ребенок» — более нейтральное наименование, в отличие от булгаковского Мастера, который определен не просто писателем, но в превосходной степени. И говорит этот «ребенок», оказавшийся впоследствии Муриком, вполне книжным языком.

В Лидии Большаков разочаровывается, в возлюбленной — тоже. И уезжает в Сибирь набираться тем и впечатлений для «большого творчества». Близкие художнику-живописцу женщины являются олицетворением его выбора. Лидия — переродившаяся в мещанку и собственницу преподавательница рабфака — подталкивает его к освобождению от высокого искусства и мастерства, о чем очень много говорят персонажи и повествователь. Она самозабвенно организует освоение ими дачи. Возлюбленная девушка Агафья, после прикосновения к живописи Большакова взявшая себе романтическое имя Светлана, влечет его к мастерству, но и к прошлому. Любовь обеих женщин терпит крах, а художник уезжает с другими живописцами, предводительствуемыми «художником-коммунистом» Идельсоном, в Сибирь за вдохновением. Именно Идельсон приветствует в лице Большакова «еще одного большого *мастера* (так! — *В. Н.*), который решает перестроить

свои методы — методы художника в бархатной блузе с бантом — на методы художника-строителя, золотоискателя, открывателя Северного полюса»[42]. И действительно, он выдает Виктору унты, медвежью шубу, свитер и прочие атрибуты полярника...

Новое наименование — «мастер» — тут же переходит и в речь повествователя. Так булгаковский Мастер обретает своего старшего литературного собрата, хотя и с совершенно иными творческими установками. Общее у них — в скитальчестве, пренебрежении бытовыми радостями, хотя и в тяге к обретению собственного жилья, разочаровании в жене, в слабости характера. Только в своей основе эти обстоятельства имеют противоположные знаки.

История мастера Большакова и булгаковского Мастера принципиально не пересекается в одном: в творческой честности, в чем Горький, заметим, литературную молодежь, да и «писателей-коммунистов», не наставлял. Безымянный Мастер не способен идти на сделки с собственной совестью (в этом он роднится с философом Иешуа), а Большаков довольно легко и почти случайно увлекается творческой «халтурой», чтобы быстрее обрести дачку с земельным участком.

Мастер, как и Иешуа, онтологически несовместим с властью. Его литературная деятельность не предполагает благополучия на этом свете, и гибельное стремление к раскрытию тайн надземной власти предполагает его личное неблагополучие. Художник Большаков П. Романова «заблудился», но, отказавшись от собственности и поехав в экспедицию на Северный полюс, он вернулся в число признанных властью помощников. Это тип советского писателя, так называемого возмутителя общественного спокойствия, который без советской власти ничто. Он нужен ей, она нужна ему. Здесь ключевой признак художника — отношение его к власти; тип власти в данном случае не важен.

Хотя культурный атопизм всякого творца выражается в одной русской черте, которую отметил еще П. Я. Чаадаев, — в отсутствии устойчивости, постоянства, прочности, привязанности, в бездомности, — не это качество является главным. Все герои Булгакова утрачивают свой дом, обретая еще бóльшую свободу, только ради истины.

Примечания

1 *Дэвидсон Ю.* Суд над нацистами. Смоленск, 2001.

2 О ницшеанских «экзерсисах» М. Горького см.: *Клюс Э.* Ницше в России. Революция морального сознания. СПб., 1999.

3 М. С. Петровский (см.: *Петровский М. С.* Мастер и Город: Киевские контексты Михаила Булгакова. Киев, 2001. С. 211–251), угадав творческий принцип раннего Булгакова, распространяет его на все творчество писателя без исключения. Однако «сатириконство» недолго было верно найденным тоном, Булгаков увидел его эстетическую ущербность и довольно скоро обратился вновь к эстетическим достижениям русского реализма. Вернулся же к «сатириконству» в главах о современной Москве, найдя поразительно точный стиль, передающий эпоху.

4 *Булгаков С.* Иван Карамазов (в романе Достоевского «Братья Карамазовы») как философский тип // Вопросы философиии психологии. 1902. № 61. Январь-февраль. С. 826–863;
Трубецкой Е. Н. Философия Ницше: Критический очерк. М., 1904. Эта работа переиздана в сб.: Ницше: pro et contra. СПб., 2001. С. 672–793.

5 *Соловьев В. С.* Фридрих Ницше и русская религиозная философия: Переводы, исследования, эссе философов «серебряного века». В 2 т. Минск; М., 1996. Т. 1. С. 23.

6 Там же. С. 200.

7 *Ясперс К.* Ницше и христианство. М., 1994. С. 41.

8 *Зеркалов А.* Лежащий во зле мир... // Знание — сила. 1991. № 5. С. 38.

9 О понимании искусства, которое в своей основе глубоко нравственно, а также «самосознании великого писателя» в последнем романе Булгакова см.: Михаил Булгаков: становление романиста. Самара, 1991. С. 99–139.

10 *Булгаков М. А.* Собрание сочинений. В 5 т. М., 1989–1990. Т. 5. С. 14. Здесь и далее при обращении к тексту романа «Мастер и Маргарита» указание на страницу приводится в тексте статьи в квадратных скобках.

11 Назовем две важные в этом ключе книги на эту тему, судя по всему, имевшиеся в библиотеке богослова: *Экземплярский В.* За что меня осудили? Киев, 1912; *Экземплярский В.* Евангелие Иисуса Христа перед судом Фр. Ницше: Популярные чтения. Пг., 1915. Киевская исследовательница А. П. Алексеева называет также Н. К. Маккавейского, который, как и А. И. Булгаков, преподавал в Академии и работа которого «Археология истории страданий Господа Иисуса Христа», впервые опубликованная в «Трудах КДА» за 1890–1891 гг., имелась в личной библиотеке М. А. Булгакова и послужила

впоследствии одним из богословских источников романа «Мастер и Маргарита» (см.: *Алексеева А. П.* Традиции Киевской Духовной Академии в творчестве М. А. Булгакова // Мысль, слово и время в пространстве культуры. Вып. 2. Межвузовский сборник научных трудов, посвященный 90-летию проф. В. А. Капустина. Киев, 2000. С. 177).

12 Есть фильм фон Дэникена с таким названием о загадочных явлениях нашей планеты, позволяющих поверить в посещение Земли инопланетными пришельцами.

13 *Грубин А.* Дом и Дорога (Еще раз о пьесе Михаила Булгакова «Дон Кихот») // Михаил Булгаков на исходе XX века: Материалы VIII Международных Булгаковских чтений. СПб., 1999. С. 156.

14 Здесь называется имя Вл. Соловьева. «Именно в его трудах впервые возникает образ духовного подвижника, искушенного в умном деянии», — отмечает А. Грубин. См.: там же. С. 158.

15 Там же.

16 Там же. С. 159.

17 Выражение используется в кн.: *Степун Ф. А.* Мысли о России: Национально-религиозные основы большевизма: большевизм и Россия, большевизм и социализм; социалистическая идея и социалистическая идеология: Маркс, Бланки, Бакунин, Ткачев, Нечаев, Ленин // Он же. Чаемая Россия. СПб., 1999. С. 50–53.

18 Там же. С. 51.

19 Призывая к «углубленному религиозному подходу к большевизму», Ф. А. Степун полагает разгадку в том, что существует связь «между мистической бесформенностью русского пейзажа, варварством мужицкого хозяйства, идейностью и бездельностью русской интеллигенции, религиозностью и антинаучностью русской философии» и «изуверским науковерием и сектантским фанатизмом коммунизма». См.: там же. С. 56.

20 «Ubique daemon — дьявол повсюду... такое представление господствовало в Средние века. Возжелала ли бедная монахиня кустик цикория — в кусте сидит сатана. Возрадуется ли монах пению птички в его одинокой келье — в пении ее кроется дьявол... Ни в какой другой религии отрицательное, злое не сосредоточено в таком концентрированном виде, как в фигуре дьявола в христианском учении. У него ноги козла, как у греческого бога Пана, он с крыльями и с рогами, от него несет запахом смолы и серы, он — хитрая змея или страшный дракон, с которым постоянно борется архангел Михаил. Но он может и маленькой темной фигуркой усесться на плече человека, непрестанно внушая ему злые мысли. Таким представляется вездесущий черт христианской мифологии». Цит. по: *Бауэр В., Дюмотц И., Головин С.* Энциклопедия символов. М., 2000. С. 197.

21 *Ковалев Г. Ф.* Воланд и его свита (ономастические этюды) // Вестник Воронежского государственного университета. Сер. 1. Гуманитарные науки. 1996. № 1. С. 89.

22 Там же. С. 90.

23 Там же. С. 91.

24 См. об этом в нашей статье: Оборотничество как артистический прием в романе «Мастер и Маргарита» // The Newsletter of the Mikhail Bulgakov Society. 1996. N. 2. P. 32–39.

25 Переодевается вся нежить у Булгакова, начиная с Воланда: таковы правила, по которым она играет.

26 Ср. качества, необходимые для филеров царской охранки: «благонадежность, честность, трезвость, ловкость, смелость, сообразительность, выносливость, терпеливость, настойчивость, осторожность, дисциплинированность, крепкое здоровье, „особенно крепкие ноги“, хорошее зрение, слух, память, неброская внешность» (См.: *Джанибекян В.* Провокаторы: Воспоминания, мысли и выводы. М., 2000. С. 29).

27 В развитие темы можно обратиться к научному журналу «Исторический архив», где на протяжении нескольких лет публикуется дневник В. Вернадского 1937 г. Помимо чисто научных тем особенно интересны записи, касающиеся того морально-психологического климата, в котором существуют советские люди: «Кругом террор. И на каждом шагу его следствия»; «Все время слухи — часто верные — о новых арестах на верхах — не только коммунистов». Но записи показывают и то обстоятельство, что блестящий ум Вернадского не мог разобраться в подоплеке происходящего. Академик полагает, что идет противоборство между партийно-государственным руководством и органами НКВД; злонамеренные действия последних привели к разгулу террора, которому Сталин якобы пытается не вполне успешно противостоять. Выстраивается довольно причудливая и противоречивая модель происходящего. С одной стороны, Вернадский осознает, что советская пресса «бездарна» и налицо «полный развал основной печати» (центральных газет); с другой — верит в насаждаемую той же «основной печатью» версию о «заговоре» военных и «доказанной» виновности Тухачевского, Гамарника и их «подельников». См.: http://www.sgm.ru/rus/science/vernadsky/index.html.

28 *Чудакова М. О.* Осведомители в доме Булгакова в середине 1930-х годов // Седьмые Тыняновские чтения: Материалы для обсуждения. Вып. 9. Рига; Москва, 1995–1996. С. 394.

29 Там же.

30 Там же. С. 394–395. См. также: «Сходным образом подаются товарищ Пеструхин, Толстяк и Ванечка <...> в их рабочем кабинете (примечательным образом озаренном, по авторской ремарке, всегда положительно значимой в системе поэтики Булгакова „таинственной лампой под зеленым абажуром“)» (см.: там же. С. 396).

31 Там же. С. 398.

32 Там же. С. 400.

33 Там же. С. 417. М. Чудакова вычленяет при этом «три связанные между собой темы — это отношение Булгакова к осведомителям, к сотрудникам сыскных и карательных органов вообще и к массовому террору 1936–1938 гг.; эти материи не столь очевидны, как может показаться, и требуют именно такой дифференциации. Кроме того, следует различать отношение, во-первых, литературное, а во-вторых, биографическое». (См.: Там же. С. 385.)

34 Там же. С. 400.

35 *Горький А. М.* Беседы о ремесле // Русские писатели о прусса-честве: Сборник высказываний. М., 1943. С. 82. Эта статья, написанная Горьким в 1920-е, не вошла в собрание его сочинений в полном виде: приведенный нами отрывок купирован в издании: *Горький М.* Собрание сочинений. В 30 т. М., 1953. Т. 25: Статьи, речи, приветствия (1929–1931). С. 291–359.

36 *Троцкий Л.* Кое-что о философии «сверхчеловека» // Ницше: Pro et contra. Указ изд. С. 318.

37 Там же. С. 319.

38 *Ерыкалова И.* Последний замысел Булгакова // Михаил Булгаков на исходе XX века: Материалы VIII Международных Булгаковских чтений. СПб., 1999. С. 164.

39 Дневник Елены Булгаковой. М., 1990. С. 315–316.

40 Замысел этот у Булгакова возникает в 1939 г. одновременно с работой над пьесой о Сталине «Батум». По свидетельству Е. С. Булгаковой, среди героев предполагался и еще один персонаж — Сталин. Услышав об этом осенью 1939 г., после запрещения «Батума», Елена Сергеевна испугалась. « — А я теперь его в каждую пьесу буду вставлять, — ответил он хладнокровно» (Цит. по: *Чудакова М.* Жизнеописание Михаила Булгакова. М., 1988. С. 477). Здесь образ Сталина гораздо больше связан с современностью и во многом противоречит идеальному герою «Батума». Главными героями должны были стать современный драматург, пытающийся добиться успеха, и крупный чин НКВД. «Если бы „Ричард I“ был написан, то это была бы единственная пьеса Булгакова о современной ему России», — замечает петербургская исследовательница И. Ерыкалова (см.: *Ерыкалова И* Указ. соч. С. 160).

41 *Романов П.* Собственность. М., 1933. С. 11. Роман переиздан в 1973 г. издательством «Художественная литература».

42 Там же. С. 291.

И. Г. РАЙСКИН

Композитор Михаил Булгаков. Звуковой мир писателя

Музыка — все, что звучит
Джон Кейдж

Писатель и музыка, поэт и музыка... Тема, широко разработанная и в литературоведении, и в музыкознании. Преобладают два аспекта, два ракурса освещения темы. Первый — музыка, излюбленная писателем имярек, и тогда лучше всего это можно показать на примере, разумеется, Александра Сергеевича Пушкина. Тут и «упоительный Россини», и «разыгранный „Фрейшиц" перстами робких учениц», и затверженные балетные строки — «она летит, как пух Эола... И легкой ножкой ножку бьет». И крестьянские песни — «девицы, красавицы, душеньки, подруженьки»... Хотите популярную музыку — извольте: «И запоет она, бог мой, приди ко мне в чертог златой...»

Второй ракурс — стихи (или реже проза) писателя, излюбленные композиторами, — тут опять же Пушкин, на стихи и сюжеты которого написана едва ли не половина всей отечественной музыкальной классики — от романсов до опер и балетов, симфоний и ораторий. От «Я помню чудное мгновенье» до «Бориса Годунова» и «Пиковой дамы», от «Салтана» до «Бахчисарайского фонтана».

«Музыкальность» текстов усматривают в их архитектонике, в структуре строфики, в наличии неких лейттем-лейтмотивов, в подобии организации текстов музыкальным формам — сонатной, вариационной, фуге... Говоря о музыкальности поэта, о музыкальности стихов обычно рассуждают о музыкальной плавности поэтической речи, ее ритмической природе, об ассонансах, аллитерациях, о той фонетической стороне ее, что делает стихи музыкой. Кстати говоря, композиторы нередко сторонятся таких стихотворений, справедливо полагая, что их собственной музыке трудно что-либо добавить к внутренней музыке стиха. П. И. Чайковский, написавший

лишь один романс на стихи Пушкина «Соловей» («Соловей, мой соловейко...»), обессмертил своей музыкой таких поэтов, как Д. Ратгауз, К. Р., Д. Мей.

Напротив, музыканты почитают делом чести, делом профессиональной гордости претворить в музыке бытовую, разговорную речь (Мусоргский: «...музыка, творимая говором», до него Даргомыжский: «Хочу, чтобы звук прямо выражал слово, хочу правды»). Недаром Мусоргский называл его «великим учителем музыкальной правды». Вот мы весь 2013 г. праздновали 200-летие Вагнера и Верди, и куда менее громко отмечали 200-летие же Александра Сергеевича Даргомыжского. А он, с его «Каменным гостем» на неизменный текст маленькой трагедии Пушкина, для русской музыки бесконечно важнее всех новаций Вагнера. Без него трудно представить многое и у Мусоргского, и у Чайковского, и у Римского-Корсакова. Из «Каменного гостя» вырос великий Сергей Прокофьев, «омузыкаливший» прозу Толстого в «Войне и мире», Достоевского в «Игроке». А его гениальный «Семен Котко», о котором Святослав Рихтер сказал: «„Семен Котко“ — это Моцарт» (сколько там «вкусных» микроариозо на слова Валентина Катаева и самого Прокофьева!).

Можно подумать, что я отдалился от предмета своего сообщения. Но так только кажется. Разумеется, в очередной раз будет сказано и о музыке, которую любил Булгаков. Но насколько же любопытнее и поучительнее сравнить в этом отношении Булгакова с другими выдающимися мастерами XX века! Автора «Мастера и Маргариты» с автором «Игры в бисер», автора «Театрального романа» с автором «Доктора Фаустуса» — Булгакова и Германа Гессе, Булгакова и Томаса Манна.

Элитарный слушательский круг (его репрезентируют Т. Манн, Г. Гессе) восторгается кантатами Баха, камерными ансамблями Моцарта, последними квартетами Бетховена, музыкой Вагнера, Малера, Шёнберга.

Булгаков же — обратите внимание — любит прежде всего Верди и Чайковского. И это многократно отражается на страницах его произведений.

Любит Гуно с его «Фаустом». Австро-немецкие интеллектуалы чуть ли не с брезгливостью отнеслись к «Фаусту» Гуно, посягнувшего на шедевр их олимпийца Гете (в немецкоязычных странах опера даже шла под названием «Маргарита»). А публика немецкая, как и всякая другая широкая публика, обожала оперу Гуно. Те же интеллектуалы ополчились

на «Аве Мария» Баха-Гуно, религиозную мелодию Гуно на до-мажорную прелюдию Баха из первого тома «Хорошо темперированного клавира» (какое кощунство! Прелюдия Баха низведена до уровня аккомпанемента!). Прошло время, и ее поют в самых респектабельных залах мира.

Не удивительно, скажете вы, это немецкие «культурпатриоты» напали на французского композитора (не сказалась ли здесь вековая германо-галльская взаимная антипатия?). Но почитайте, что передовые русские критики писали о Чайковском. Вот, например, Цезарь Кюи о премьере «Евгения Онегина»:

> Главная, самая характеристическая черта музыки «Онегина» заключается в ее тоскливом однообразии. Это тоскливое однообразие составляет главную суть таланта г. Чайковского, в котором нет ни силы, ни ширины, ни размаха, ни глубины, ни веселости, ни драматизма, а преобладает лишь тихая грусть, сантиментальность и слабонервная слезливость... В его музыке нет ни одного нового слова; вся она вращается в тесном кругу жиденьких мыслей, общеизвестных, много раз повторяемых идеек... А как опера «Евгений Онегин» — произведение мертворожденное, безусловно несостоятельное и слабое[1].

О музыке Первого фортепианного концерта критик Н. Соловьев писал после петербургской премьеры, что она

> ...далеко не соответствует тому, что можно ожидать от композитора столь талантливого, как г. Чайковский. Впрочем, это первый фортепианный концерт г. Чайковского, а как говорится, первый блин часто выходит комом[2].

И это говорилось о произведениях, ставших едва ли не с момента рождения настоящими «хитами» в слушательской аудитории! А в советское время Чайковский поначалу отвергался «пролетарскими» идеологами:

> ...он совершенно заслонен революцией и идеологически увял, погиб <...>. Нет никакого сомнения, что Чайковский — вовсе не пролетарский композитор. Наше бодрое деловое время не созвучно растворению в элегичности.

Но как симптоматично здесь же признание: «Его музыка в высшей степени способна потрясать сердца людей, не искушенных в утонченностях искусства»[3].

Другой автор еще категоричнее: «Чайковский чужд и враждебен нашей революционной эпохе». Но тут же, сквозь зубы, роняет: «Глубину в Чайковском могут находить только профаны»[4].

А Верди, оперы которого мы теперь бесконечно ставим и в любви к которому клянемся. Так называемая прогрессивная русская музыкальная критика XIX в. клеймила «вердятину» (словечко В. Одоевского) под флагом борьбы с засильем «итальянщины» на русской сцене. Осмелюсь на каламбур: вердикт времени Верди вынесли не присяжные критики, не официальные судьи, а присяжные заседатели, то есть народ, музыкальная общественность. Известный журналист Осип Сенковский (Барон Брамбеус) пророчествовал: «Потише, господа, потише! Мы еще вас увидим со временем на коленях и перед Верди. В музыке, как и во всех искусствах, мы — господа, а не вы, знатоки...»[5].

Михаил Афанасьевич Булгаков — на той «срединной» точке зрения («*точке слушания*», *слышания*), которая сторонится крайностей, — «прогрессивной» (она же подчас невежественная) и элитарной. Крайности, как известно, сходятся. Между прочим, культура страны крепка именно этим *средним* культурным, образованным слоем, как экономика и политическая стабильность страны крепки средним классом. *Средний* здесь ни в коем случае не знак средних способностей или тем более посредственности. Мы можем сколько угодно восторгаться высотами духа, чтить наших гениев, ужасаться бескультурью так называемых низов, но вот что печально — на наших глазах скудеет тот *средний* слой воспринимающей публики, который всегда был весом и значим в русской культуре. Скудеет читательская аудитория, тает филармоническая публика, редеют ряды образованных меломанов-театралов. Новую же, молодую аудиторию (публику) нужно еще воспитывать. Впору объявлять, как это сделал в свое время нарком просвещения Анатолий Луначарский, «всеобщую музыкальную мобилизацию».

Во времена отрочества и юности Булгакова в Киеве этот средний уровень в интеллигентных семьях, домах был очень высок. В такой именно семье рос будущий писатель. Он играл на рояле, брал уроки скрипки и, обладая мягким баритоном, учился петь, мечтал о карьере оперного певца. Его отличала «врожденная музыкальность» (это слова заместителя директора Большого театра Якова Леонтьева в пору работы Булгакова штатным либреттистом). В воспоминаниях Елены

Сергеевны Булгаковой рассказывается о том, как главный дирижер Большого театра С. А. Самосуд уговаривал Михаила Афанасьевича перейти к ним из МХАТа: «Мы вас возьмем на любую должность. Хотите — тенором?»[6]

Вы постоянно слышите на страницах Булгакова его любимых «Фауста», «Аиду», «Травиату», «Евгения Онегина», музыку Верди, Чайковского, Глинки, Римского-Корсакова, Бородина, Вагнера... А рядом — что бы вы думали? — частушки, «блатняк», ресторанные оркестры, гитара, куплеты, солдатские марши, революционные песни... — музыкальное сопровождение литературных текстов. Такое ощущение, что он сам, *композитор Михаил Булгаков*, писал музыку к своим произведениям. «Верх» и «низ», высокая классика и быт сочетаются как в жизни, как и у Шекспира. Булгаков не боится прослыть «вульгарным», что вообще, как правило, отличительная черта большого таланта. Не боялся этого Чайковский, когда городскую песню, мещанский романс вводил в симфонию (считалось хорошим тоном брать крестьянский фольклор, а к «порченой» музыке городской слободы относились свысока). Не боялся этого великий симфонист Густав Малер, которого столько раз обвиняли в банальности музыкальных тем. Не боялся этого наш великий современник Дмитрий Шостакович, обожавший быт — от одесских «Бубличков» до джаза.

Моцарт и Гайдн дышали одним воздухом с посетителями венских кофеен и кондитерских. Крестьянские менуэты в деревянных башмаках переходили в аристократические залы. Скрипка, прежде мужицкий инструмент у румын, венгров, евреев, русских (на Руси «гудок»), — крикливая простолюдинка рядом с благородной, матово звучащей виолой. А сегодня скрипка — один из символов «серьезной» академической музыки. Так ведь и джаз (помните, «обезьяний джаз» у Булгакова) — теперь рафинированный камерный жанр, его давно играют не в ресторанах, а в элитных клубах и филармонических залах. Извечный путь популярных и народных жанров — вверх по сословной лестнице. Да вот, свежий пример — танго из портовых борделей шагнуло в филармонию благодаря Астору Пьяцолле. И не только ему — еще в 30-е гг. танго поэтизировал юный Шостакович, а потом Альфред Шнитке сделал его символом зла в Concerto grosso № 1 и в кантате «История доктора Иоганна Фауста».

Как невинно звучит для сегодняшних ушей тот самый «обезьяний джаз» (по Горькому — «музыка толстых») — тот самый фокстрот «Аллилуйя» из булгаковского «Грибоедова»!

Чайковский и Верди у всех на слуху, а вот «Аллилуйя» вряд ли (это шлягер из американской музыкальной комедии «Hit the Deck!» — «Свистать всех наверх!». Музыка Винсента Юманса, автора «Tee for two» — «Чай для двоих» — другой пьесы, ставшей весьма популярной в оркестровой транскрипции Шостаковича («Таити-трот»).

Виктор Лосев утверждает, что фокстрот «Аллилуйя» написан Винсентом Юмансом как пародия на христианское богослужение. Не вижу никакого основания для такого утверждения. Не говоря уже о том, что в ханжеской Америке 20-х гг. об этом и помыслить было нельзя.

Выросший в семье профессора духовной академии писатель, как немногие в русской литературе, умел передать в слове звуковую атмосферу православного богослужения. Вот хоровая «аранжировка» Булгакова из «Белой гвардии». Идет служба в Софийском соборе Киева:

> Многая ле-ета, многая лета. // Мно-о-о-о-га-ая ле-е-е-е-т-а… — вознесли девять басов знаменитого хора Томашевского. — Мн-о-о-о-о-о-о-о-о-гая л-е-е-е-е-е-та… — разнесли хрустальные дисканты. — Многая… Многая… Многая… — рассыпаясь в сопрано, ввинтил в самый купол хор. <…> Страшный бас протодиакона Серебрякова рычал где-то в гуще[7].

От хоровой литургии — к русской инструментальной музыке:

> Софийский тяжелый колокол на главной колокольне гудел, стараясь покрыть всю эту страшную, вопящую кутерьму. Маленькие колокола тявкали, заливаясь, без ладу и складу, вперебой, точно сатана влез на колокольню, сам дьявол в рясе, и, забавляясь, поднимал гвалт. В черные прорези многоэтажной колокольни, встречавшей некогда тревожным звоном косых татар, видно было, как метались и кричали маленькие колокола, словно яростные собаки на цепи [1: 384].

А от инструментальной музыки к развернутой оперной сцене. Перечитайте III акт «Дней Турбиных».

> *Вестибюль Александровской гимназии. <…> За сценой грохот: дивизион с музыкой проходит по коридорам гимназии. Николка (за сценой запевает на нелепый мотив солдатской песни).* Дышала ночь восторгом сладострастья, // Неясных

дум и трепета полна! *Свист. Юнкера* (*оглушительно поют*). Я вас ждала с безумной жаждой счастья, // Я вас ждала и млела у окна! *Свист. Николка поет.* <…> *Юнкера* (*ломают парты, пилят их, топят печь. Поют).* Буря мглою небо кроет, // Вихри снежные крутя. <…> (Потом весело. — *И. Р.*) Ах вы, сашки-канашки мои!.. (*Печально.*) Помилуй нас, боже, в последний раз… (Песня замирает. — *И. Р.*) *Мышлаевский.* <…> Юнкера <…>… Чего скисли? Веселей! *Юнкера.* И когда по белой лестнице // Вы пойдете в синий край… <…> (Приближаются гайдамаки Петлюры. — *И. Р.*) *За сценой* <…> *лихой свист, глухо звучит гармоника: «И шумит, и гудит…»* [3: 49–56].

Когда Булгаков создавал музыкальный фон (теперь сказали бы *бэкграунд*) своих сочинений — в ход шло все: церковный благовест и траурные марши, какие-нибудь пошлые «Кирпичики» и Шуберт, оперные арии и сатирические куплеты. В «Зойкиной квартире» эта взрывчатая смесь названа «страшной музыкальной табакеркой». Прислушаемся к партитуре Булгакова: «Шаляпин поет в граммофоне: „На земле весь род людской…“ Голоса: „Покупаем примуса!“ <…> „Точим ножницы, ножи!“, <…> „Паяем самовары!“», из граммофона раздается: «Чтит один кумир священный…». Изредка гудит трамвай. Редкие автомобильные сигналы. Адский концерт. Вот он несколько стихает и «гармоника играет веселую польку» [3: 78].

В «Беге» Булгаков сопроводил «Сон пятый» музыкой, которую сам же наименовал «странной симфонией». Напомню, что в буквальном переводе с итальянского *sinfonia* означает «созвучие». Такова и булгаковская симфония: «Поют турецкие напевы, в них вплетается русская шарманочная „Разлука“, стоны уличных торговцев, гудение трамваев» [3: 250]. «Где-то надрываются» тенора — продавцы лимонов… Басы поют в симфонии: „Каймаки! Каймаки!“ [3: 251].

А вот зарисовка из рассказа «Ханский огонь»: «Вечер настал, и родились вечерние звуки. Где-то под Орешневом засвистели пастухи на дудках, за прудами звякали тонкие колокольцы — гнали коров. Вечером вдали пророкотало несколько раз — на учебной стрельбе в красноармейских лагерях» [2: 390].

Не напоминает ли это ремарки в чеховских пьесах?

Иногда острый музыкальный слух Булгакова выдает одно единственное слово. «…Снизу послышались очень знакомые мне звуки, *сипло* (курсив мой. — *И. Р.*) заиграл оркестр, и тенор в граммофоне запел: Но мне бог возвратит ли все?!» [4: 411] («Театральный роман»).

Оркестр в несовершенной записи на современных Булгакову грампластинках звучал действительно *сипло*!

Читатель тотчас может представить музыкальную часть спектакля ли, циркового ли представления даже из авторских ремарок: «В зале начинается что-то невообразимое. Рев: „Да здравствует король!“ <…> В реве прорываются ломаные сигналы гвардейских труб» [3: 282]. А вот король уезжает из театра, наградив Мольера и его труппу — «Вдали полетел победоносный гвардейский марш» [3: 287] («Кабала святош»). «Фанфары в оркестре и дробь малого барабана… трубы за сценой, фанфары, сопровождающие появление значительных лиц» («Багровый остров»). «Александра Николаевна Гончарова сидит за фортепиано, а часовой мастер Битков с инструментами стоит у часов. Часы под руками Биткова то бьют, то играют. Гончарова тихо наигрывает на фортепиано и напевает. За окном слышна вьюга. *Гончарова*. <…> …буря мглою небо кроет <…>. *Битков*. Какая чудная песня. <…> Воет в трубе, истинный бог, как дитя…» [3: 464] («Последние дни»).

Часы у Булгакова играют нежный менуэт («Театральный роман»). Из окна пожарной команды «слышалось приятное ворчание валторны» [2: 124] («Собачье сердце»), «резко закричали гобои в оркестре и начался балет-комедия» [4: 322] («Жизнь господина де Мольера»). Если к этим примерам добавить не раз встречающийся «плеск клавесина», мы по достоинству оценим редкое тембровое чутье композитора Булгакова.

Музыкант дает о себе знать и в Булгакове-сатирике. Вот доносчик отец Варфоломей (в сцене доноса Людовику на Мольера) юродствует и поет, приплясывая: «Мы полоумны во Христе!» [3: 294]. Вот едва скрытая пародия на советские ритуалы: «„Заседание Кабалы Священного писания объявляю закрытым. Помолимся, братья“. <…> *(встают и тихо поют)* ‘Laudamus, tibi, Domine, rex aeternae gloriae’» («Хвалим, господи, тебе, царю вечной славы») [3: 306–307] («Кабала святош»). Сравните с более известной, растиражированной в превосходном фильме сценой: «Глухой, смягченный потолками и коврами хорал, донесся откуда-то сверху и сбоку» [2: 142] (общее собрание под председательством Швондера, поющее революционные песни в «Собачьем сердце»).

Булгаков-эрудит внимателен к историческому контексту (в том числе и музыкальному). «В опере „Аретуза“, сочиненной господином Камбре, было возвещено так: — Боги правят небом, а Людовик — землей!» [4: 231] («Жизнь господина де Мольера»). Но это едва ли не единственный раз, когда музыка у Булгакова

не звучит. Писатель упоминает оперу, которую наверняка не слышал (да, впрочем, кто из музыкантов-профессионалов знал эту музыку в те годы; ренессанс музыки барокко наступит тремя десятилетиями позже).

Обратите внимание еще раз на эпиграф, взятый мною из Джона Кейджа: «Музыка — все, что звучит». Это своего рода руководство для режиссеров кино- и видеофильмов. Сегодня в титрах чаще можно прочесть вместо привычного: композитор имярек — *саунд-продюссер*, *саунд-мастер*, то есть в буквальном переводе «производитель звуков».

Булгаков избегает возвышенных слов о музыке, не признает ученых монологов, хотя бы отдаленно напоминающих аннотации к концертам или на коробке с грампластинками. Он вкладывает излюбленные музыкальные мотивы — арии, романсы, популярные песенки в уста своих персонажей, он заставляет их играть на клавесине или рояле, на скрипке или гармонике, он накладывает звучание граммофона или шарманки на многоголосие улицы.

Впрочем, однажды нечто похожее на философское обоснование своей любви Булгаков все-таки решается произнести… устами Дон Кихота: «Музыку нельзя не любить, где музыка, там нет злого» [4: 193].

Помните обращенные к Мастеру слова Маргариты в финале романа: «Слушай беззвучие» [5: 372]. Одна эта реплика больше говорит о глубиной музыкальности Булгакова, чем любые оперные цитаты. Еще Скрябин настойчиво подчеркивал, что пауза — часть музыки. У Бориса Пастернака читаем: «Тишина — ты лучшее // Из всего, что слышал»[8]. Знаменитая пьеса Джона Кейджа «4′ 33″» появилась после смерти Булгакова. В этом «фортепианном» произведении пианист в течение 4 минут 33 секунд сидит перед роялем в полной тишине, не прикасаясь к клавишам. В полной тишине? Но ведь тишина каждый раз разная — в новом зале, в каждой слушательской аудитории она другая! (Тем более если она наполнена не только обычными шорохами и покашливанием, но и глумливым хихиканьем, нетерпеливыми возгласами протеста.) У академика Д. С. Лихачева находим сходную мысль:

> Тишина звучит. Все знают, как выражает ночную тишину скрип половицы в деревянном доме, а тишину летнего дня — жужжание мухи, бьющейся об оконное стекло. Пение соловья ночью — это громкая тишина, тишина, разразившаяся громом, гигантским щелканием, великанскими руладами. Тишина ночи, разорванная…[9]

В портретах героев Булгаков выдает свои музыкальные привязанности — главные из них оперы. Это все те же «Аида» и «Фауст», «Севильский цирюльник» и «Демон», «Князь Игорь» и «Сказание о невидимом граде Китеже»... Гришка Кутерьма с его необузданным характером — символ русской вольницы, русского бунта «бессмысленного и беспощадного». Снова перекличка с воспоминаниями Лихачева:

> Этими Гришками, разорявшими церкви и предававшими Русь, была наполнена страна, и когда мы с родителями возвращались на Петроградскую сторону пешком среди полной темноты, стараясь держаться середины улицы по заржавевшим трамвайным рельсам, нам казалось, что нас окружают за углами перекрестков точно такие же Гришки: пропившиеся, продавшие все и вся[10].

Когда Булгаков служил штатным либреттистом в Большом театре, он участвовал в перекраивании «Жизни за царя» в «Ивана Сусанина». Себе же во вред — его собственное либретто «Минина и Пожарского», разумеется, было отодвинуто: рядом с Глинкой Асафьев был «неконкурентоспособен». Нам важны идеологические претензии к Булгакову. Некто Ангаров, один из начальства, заметил, что поляки у него выглядят слишком красивыми, и добавил: «Почему вы не любите русский народ?» Где этому идеологу было знать, что в опере Глинки поляки были показаны не как враги, а как соперники. Глинка (сам на четверть поляк) дал блистательный музыкальный портрет польского национального характера (так называемый польский акт — хоры, полонез, вальс, мазурка, краковяк). Не карикатуру на «полячишек» (в духе Достоевского), а с симпатией, едва ли не с любовью...

Булгакову не довелось узнать, что после подписания пакта Молотова–Риббентропа обе высокие стороны сделали музыкальные комплименты друг другу. В Москве в Большом театре по высочайшему повелению Сергей Эйзенштейн поставил «Валькирию» Вагнера, а в берлинской Штатс-опере пошла в порядке культурного обмена «Жизнь за царя» (с текстом барона Розена) и, конечно, с максимально антипольским акцентом (как же иначе, Польша-то — «панская проститутка» — перестала существовать, поделенная 17 сентября 1939 г. между СССР и Третьим рейхом). В это же время в угоду нашим новым «союзникам» корежили либретто гениальной оперы Прокофьева «Семен Котко»: надо было срочно переносить акцент

с немецких оккупантов на Украине в 1918 г. на гайдамаков. Сняли с экранов фильм Эйзенштейна «Александр Невский». В библиотеках спрятали «Семью Оппенгейм» Фейхтвангера...

Тогда же осталась ненаписанной опера Исаака Дунаевского «Рашель» на либретто Булгакова по рассказу Ги де Мопассана «Мадмуазель Фифи». Композитор сообщал позднее в одном из писем, что за «Рашель» в 1939 г. ему вполне могли бы приписать «антипактовские настроения». Благодаря Науму Шаферу, исследователю биографии и творчества И. О. Дунаевского мы можем послушать «Польку» Михаила Булгакова — единственное собственно музыкальное сочинение писателя. Дунаевский, по счастью, записал несколько тактов, импровизированных Булгаковым на рояле, когда он сочинял слова для польки.

Еще одна музыкальная деталь тех немыслимых лет. Я уже говорил об отношении советского официоза к Чайковскому. Когда оно стало меняться конъюнктурно в лучшую сторону, собрались сыграть увертюру «1812 год».

Только, разумеется, решили убрать «Боже, царя храни» из финала и заменить на «Славься» Глинки — то есть монархический гимн заменили музыкой другого «монархиста». У меня нет точных сведений о том, что при сем присутствовал Булгаков, но уж очень «булгаковская» ситуация возникла.

Рассказывают, что перед премьерой идеологически очищенной увертюры Чайковского помощники дирижера Н. С. Голованова заклеивали в оркестровых партиях царский гимн нотными строками Глинки. «Только вы не сильно заклеивайте, — предупреждал Николай Семенович, — еще отклеивать придется». Как в воду глядел — правда, отклеивать случилось через полвека!

Покуда были силы, Булгаков ходил в Большой театр — не только по службе — на репетиции, на спектакли... Обожал «Князя Игоря», любил особенно Кончака, с его божественной арией в исполнении Максима Дормидонтовича Михайлова. Интересно, что бы он сказал о нынешней постановке в Большом, сделанной Юрием Любимовым (именно арию Кончака в числе прочих «ударных» номеров оперы режиссер купировал под предлогом восстановления исторической правды)?

Тут самое время сказать о консервативных вкусах Булгакова. Он любил в опере ее «невсамделишность», условность. При его критическом отношении к системе Станиславского, он особенно противился любой жизнеподобности (во вред музыке) в опере. Питал особый вкус к обветшавшим старым

постановкам, хранящим тепло и флюиды первых исполнителей, счастливых лет молодости. Думаю, он сегодня резко восстал бы против бесчинства модных режиссеров, идущих поперек партитуры, поперек музыки. Примеры можно приводить бесконечно, но один имеет прямое отношение к Булгакову. Не знаете ли вы, как казнили Кочубея в «Мазепе» Чайковского на сцене Нидерландской Королевской оперы в Амстердаме? Ему отрезали голову трамваем! (Это было в начале 90-х; прочел режиссер Булгакова и «придумал» новаторский ход!)

Еще раз коснемся деления музыки на элитарную и массовую. Оно не совпадает с оппозицией музыки академической и популярной. Элитарные критики, увлеченные новаторством музыкального авангарда, могут пройти мимо ярчайших явлений современности, таких как Дмитрий Шостакович, могут считать музыку Георгия Свиридова, Валерия Гаврилина ретроградной, какой в свое время объявляли музыку Чайковского, Глазунова, Рахманинова. Со временем иные авангардисты открывают для себя глубины чуждой им прежде музыки и даже становятся ее пропагандистами. Так случилось, например, с выдающимся польским композитором Кшиштофом Пендерецким, повсеместно дирижирующим нынче симфонии Шостаковича и ставшим на рельсы неоромантизма. Впрочем, сегодня это всеобщее поветрие — тяга к «новой простоте» (термин Прокофьева). Опять же, желание уравнять в правах все стили и жанры («кроме скучного», как советовал классик) — одна из основных черт постмодернизма.

Публика, напротив, долго адаптируется к «модерну», признавая его, как правило, на излете его авангардной роли, когда он становится новой классикой. Но зато широкая аудитория может *вовремя* воздать должное тем художникам, новаторство которых, укорененное в традиции, глубинно, сущностно и отвечает ее — аудитории — чаяниям. Так случилось с Чайковским и Верди — называю только эти имена, ибо они звучат особенно доказательно в булгаковском контексте. Их новаторство благодарно прочитывается и слушателями-современниками, и следующими поколениями. Булгаков высоко ценил именно таких композиторов. А как создатель музыкальных партитур к своим литературным произведениям, как *саунд-продюсер*, *саунд-мастер,* опирался прежде всего на их музыку.

Я сознательно не касаюсь многократно изученных внешних знаков музыкальности Булгакова, его эрудиции — музыкальных фамилий и «кличек»: Берлиоза, Стравинского,

Римского, Ликоспастова, церковного регента Коровьева (Фагота), созвездия знаменитых музыкантов на балу у Воланда... Не напоминаю цитаты из арий Веденецкого гостя или Садко, арий Демона, частых обращений к «Аиде», «Евгению Онегину», «Пиковой даме» — все это сегодня хорошо отражено в литературе о писателе. По этой же причине не привожу другие (кроме названных) примеры «композиторских» решений Булгакова — создателя музыки, музыкального фона к сценам из повестей, романов, пьес... Внимательным читателям ясно, о чем идет речь.

Не могу согласиться с тем, что, поместив великих музыкантов в оркестр на балу у Сатаны, Булгаков тем самым признал косвенно, что в каждом из них есть дьявольское начало. Так недалеко и до оправдания католических клерикалов, не позволявших хоронить Паганини — его смычком, дескать, водил дьявол. Полагаю, Булгаков отлично понимал, что музыкант, как никто другой из творцов, обращен к небу. Композиторы не рисуются, когда говорят, что они подобны антенне, улавливающей звуки, музыкальные мысли, идеи — откуда? Свыше — назовите как угодно — от Бога, от Высшего разума, из космоса. И потому композитор не может быть *нерелигиозным*.

Договоримся о терминах. Латинское *re-ligio* означает восстановление связи (*лига* — связь, это знают все, кто учился хотя бы немного музыке, *legato* — значит связно). София Губайдуллина — замечательный современный композитор (верующая, православная) — нашла определение своей музыке: «легато земного и небесного». Вы можете не быть верующим, воцерковленным — это вопрос вашей личной совести, но творческий труд (композитора, поэта, художника, посягающих на монополию единственного Творца!) неизбежно заставит задуматься о связи земного и небесного. То есть, не будучи верующим, вы можете быть религиозным. Кому-то необычные дефиниции покажутся спорными, но я хотел сказать о религиозности многих творческих людей (в том числе и далеких от церкви), всегда ощущавших связь с высшими силами.

Композитор Михаил Афанасьевич Булгаков конечно же из их числа.

Примечания

1 *Кюи Ц.* Музыкальные заметки. «Евгений Онегин», лирические сцены г. Чайковского // Неделя. 1884. № 45. Стлб. 1539–1544.

2 *Соловьев Н.* Музыкальное обозрение // Новое время. 1875. 5 (17) ноября. С. 1–2.

3 *Сабанеев Л.* Чайковский. К 30-летию со дня смерти // Известия. 1923. 14 ноября. С. 7.

4 *Углов А.* Начало концертов в Большом театре // Известия. 1923. 13 сентября. С. 5.

5 Цит. по: *Кремлев Ю.* Русская мысль о музыке. Т. 1. Л., 1954. С. 228.

6 Цит. по: *Булгакова Е.* Дневники Елены Булгаковой. М., 1990. С. 122.

7 *Булгаков М. А.* Собрание сочинений. В 5 т. М., 1989–1990. Т. 1. С. 381. Далее ссылки на произведения М. А. Булгакова будут приводиться по этому изданию в основном тексте с указанием тома и страницы в квадратных скобках.

8 *Пастернак Б.* Стихотворения и поэмы. М.; Л., 1965. С. 125.

9 *Лихачев Д.* Заметки и наблюдения. Л., 1989. С. 369.

10 *Лихачев Д.* Воспоминания. СПб., 1995. С. 95.

И. А. СИРЕНКО

Музыка и М. А. Булгаков

Тему «Музыка и М. А. Булгаков» фрагментарно затрагивали в своих трудах известнейшие булгаковеды и музыковеды: И. Бэлза, Я. Платек, М. Чудакова, М. Черкашина-Губаренко, Н. Шафер и др.

Наша цель — попытка развить предшествующий опыт, дополнить его новыми материалами и объединить разрозненные музыкальные сюжеты, сплетающиеся в особую, «странную симфонию»[1] жизни и творчества М. А. Булгакова.

О значении музыки писатель однозначно ответил сам: «Потребность слушать музыку для меня очень характерна. Можно сказать, что музыку, хорошую, я обожаю. Способствует творчеству»[2].

Действительно, его произведения буквально пронизаны музыкальными образами и реминисценциями. К своим пьесам автор создавал подробнейшие «партитуры звуков» (особенно это касается пьесы «Бег»).

Известно, что на формирование человека огромное влияние оказывает как исторический, так и культурный контекст, в котором развивается его личность. И Булгаков — не исключение. Вполне закономерно, что мировосприятие и творчество нашего великого земляка неразрывно связаны с жизнью родного города, его социально-эстетическим континуумом. Для подкрепления этой мысли приведем замечательное высказывание о М. А. Булгакове литературоведа М. С. Петровского: «Писателя из Киева следовало бы рассматривать вместе с Киевом подобно тому, как геолог рассматривает золотую жилу вместе с прилегающим куском породы»[3].

Будущий писатель глубоко впитывал окутывающую его духовную атмосферу и, соответственно, впоследствии воплощал ее в своих сочинениях. Три страстные привязанности сопровождали Михаила Афанасьевича от первых до последних дней земного бытия — Литература, Театр и, не в меньшей степени, Музыка. Это триединство породил «жирный киевский воздух», питала благодатная почва утопающего в садах и парках

над Днепром города, где росло «беспечальное поколение». Пока в существование этого поколения не вмешалась грозно история. Тогда на небе рядом с пастушеской Венерой взошел красный воинственный Марс и «налетел какой-то вихрь и смыл всю жизнь, как страшный вал смывает пристань»...[4] В первой половине разрубленной на две части жизни остались: «родное гнездо», большая и дружная семья, шум и смех в «богоспасаемом» доме, часы, играющие гавот, «вечный Фауст» на пюпитре. Вторая половина — желание выжить, быть услышанным, попытки склеить разбитый мир, собрать из уцелевших осколков мозаику вечных ценностей. И музыка для Булгакова в системе вечных ценностей занимает особое место. Неслучайно, когда в финале своего «закатного романа» автор награждает Мастера Покоем, в его доме — «вечном приюте» — будет звучать музыка Шуберта...

* * *

Время жизни М. Булгакова в Киеве — рубеж XIX–XX вв. — ознаменовано бурным строительством города, развитием его экономики, научной и философской мысли, культуры, музыкальной жизни. Киев становится «южной столицей» Российской империи.

Не станем утверждать, что бытие определяет сознание (скорее наоборот), но именно в этот период расцвета киевская земля особенно щедро дарит миру уникальные личности, обогатившие «сокровищницу» общечеловеческого духа. Редко кто из мировых знаменитостей не посещал Киев. Здесь выступали выдающиеся музыканты и артисты, давали концерты звезды оперной сцены.

Музыкальная, театральная атмосфера города, вполне закономерно, наложила свой отпечаток на жизнь булгаковского семейства.

Как известно, в доме № 13 на Андреевском спуске царила необычайно живая, музыкальная, творческая обстановка. Об этом оставила воспоминания Лидия Николаевна Сынгаевская-Васнецова, музыкант, режиссер, сестра Н. Н. Сынгаевского, близкого друга М. А. Булгакова:

> Посреди Андреевского спуска стоит небольшой дом, из окон постоянно слышится музыка. То ли кто-то играет гаммы, то ли разучивает легкую детскую пьесу. Часто слышно было пение — дуэт детских голосов: «Ванька Таньку полюбил, ей колечко

подарил», — это поют дети Афанасия Ивановича и Варвары Михайловны Булгаковых[5].

Все Булгаковы были музыкальны. Глава семейства, доцент (незадолго до смерти — профессор) Киевской духовной академии, — обладатель мягкого красивого баса и скрипач-аматор. Его супруга, Варвара Михайловна, играла на фортепиано. Их дочь Надежда, главный семейный летописец, будет вспоминать, что дети Булгаковых привыкли засыпать под музыку Ф. Шопена. Игрой на фортепиано в той или иной степени владели все члены семьи. В доме часто играли в шарады, устраивали спектакли, танцы, журфиксы, ставили шутливые оперы и кантаты. Был создан домашний хор с участием близких друзей. Учителем пения и регентом хора во 2-й киевской гимназии служил родной дядя будущего писателя Сергей Иванович Булгаков (в Киеве же, в 1901 г., была издана книга С. И. Булгакова «Значение музыки и пения в деле воспитания и в жизни человека»). В гимназическом церковном хоре (1-й Императорской Александровской гимназии) пели младшие братья Михаила — Николай и Иван. Старшая сестра Вера брала уроки вокала, а после окончания гимназии участвовала в знаменитом киевском хоре Александра Кошица.

В булгаковском семействе, по воспоминаниям Надежды, преобладало увлечение оперой. Михаил, обладавший приятным баритоном, также некоторое время мечтал о карьере оперного певца. Письменный стол будущего писателя украшал фотопортрет солиста Киевской оперы Льва Сибирякова с дарственной надписью: «Мечты иногда претворяются в действительность».

Пылкому увлечению Михаила Булгакова оперным искусством способствовал тот факт, что в студенческие годы он посещал театральные курсы, скорее всего — открытое в Киеве в сентябре 1911 г. драматическое отделение курсов М. Е. Медведева. Среди членов этого отделения были режиссер В. Е. Мейерхольд[6], искусствовед П. П. Муратов, публицисты Л. Н. Войтоловский и А. А. Яблоновский. На курсах проводили лекции по истории русского театра и изобразительного искусства, занимались актерским мастерством. Слушателям читали произведения Пушкина, их учили рисованию, вокалу, на лекциях звучала музыка Баха, Грига, Сибелиуса. Возглавлял курсы Михаил Ефимович Медведев — в прошлом оперный певец, только что отметивший 30-летний юбилей творческой деятельности[7].

Очевидно, возможное посещение Михаилом медведевских курсов совпадает со временем начала его романа с Тасей (Т. Н. Лаппа), окончившегося их свадьбой в апреле 1913 г. Татьяна Николаевна по поводу театральных курсов вспоминала: «Приехала я в Киев только в 1911 г., в августе, после окончания гимназии — и уехала (в Саратов, в родительский дом. — *И. С.*) уже после убийства Столыпина, в начале сентября. Михаил в это время был студентом и еще ходил на какие-то курсы»[8].

С большой вероятностью можно предположить, что Михаил Афанасьевич в данной ситуации подошел к своим вокальным талантам самокритично и с долей самоиронии.

Кроме оперы, молодые Булгаковы постоянно посещали симфонические концерты в зале Купеческого собрания и в консерватории, парковые концерты, часто бывали в театре «Соловцов»[9].

Кстати, именно в здании театра «Соловцов» состоялись в апреле 1897 г. первые киевские гастроли Ф. И. Шаляпина, где он пел в «Жизни за царя» («Иван Сусанин») М. Глинки и в «Фаусте» Ш. Гуно.

Впоследствии Шаляпин неоднократно выступал в Киеве. Киевские меломаны имели возможность слышать великого певца в партиях Бориса Годунова, Дона Базилио, Дон Кихота и Мефистофеля.

Опера «Фауст» Ш. Гуно так же, как «Аида» Дж. Верди, сопровождала М. Булгакова в течение всей жизни. Только в родном Киеве он слушал «Фауста» 41 раз. Именно эта музыка помешала однажды булгаковскому герою Максудову (из романа «Записки покойника») покончить с собой. И, без сомнений, шаляпинский Мефистофель сыграл значительную роль в создании образа Воланда из «Мастера и Маргариты». К слову, имя Воланд созвучно музыкальному термину: Volando (итал.) — «летая, мимолетно порхая».

В числе сокровищ дома № 13 (Литературно-мемориального музея М. Булгакова) в комнате Елены Турбиной (или же — в комнате старших девочек Булгаковых) экспонируется почтовая открытка с репродукцией картины М. Врубеля «Полет Фауста и Мефистофеля». Татьяна Николаевна Лаппа прислала ее сестрам Булгаковым к именинам со словами: «Поздравляю милую Верочку и Надюшу со днем ангела и желаю от души всего, всего хорошего. Целую Вас крепко Тася Саратов 14. 9. 1911»[10].

Случайность? Возможно... Но, скорее всего, хорошо зная увлечения и интересы Булгаковых, она выбирает для поздравительной открытки именно этот сюжет.

Конечно же в произведениях М. Булгакова в изобилии встречаются музыкальные образы, реминисценции, термины и «музыкальные» фамилии. Даже на первый взгляд ничем не примечательная фамилия доктора Бакалейникова («В ночь на 3-е число» из романа «Алый мах») неожиданно приобретает «музыкальное» звучание, когда обнаруживаешь хранящиеся в экспозиции музея ноты семьи Булгаковых, трепетно листаешь пожелтевшие страницы и вдруг — задерживаешь взгляд на названии романса «Пожалей...» композитора Бакалейникова! Невольно приходит в голову мысль, что, возможно, фамилия Тальберг также навеяна музыкальными увлечениями автора[11].

Заметим, что в семье Булгаковых ноты считались достойным подарком к празднику. Из воспоминаний кузины Лили[12] известно, что скрипач А. П. Гдешинский[13] подарил 21 ноября 1914 г. на именины Михаилу ноты 5-й рапсодии Ф. Листа, «от которой зажигаются огни в душе». Сравним с фразой из неопубликованного письма Александра Гдешинского: «Миша как-то сказал, что от музыки Листа загораются огни в душе»[14]. В свою очередь, Надежда Афанасьевна в мемуарах упоминает «Мишину музыку» — 2-ю рапсодию Листа[15].

А в гостиной Литературно-мемориального музея М. Булгакова, на пюпитре мемориального булгаковского фортепиано, стоит нотный конволют, переданный в музей семьей Карумов, — ноты «бессмертного «Фауста»[16] соседствуют с оперой Рихарда Вагнера «Лоэнгрин». Именно на клавире о «светоносном рыцаре» Лоэнгрине Михаил Афанасьевич оставляет свой владельческий автограф. В Киевской опере в начале XX в. шли многие вагнеровские оперы, включая и тетралогию «Кольцо нибелунга». Когда на сцене была поставлена «Валькирия», в гостиной на Андреевском спуске в исполнении Михаила зазвучал знаменитый «Полет» дев-воительниц. «*Очень люблю Вагнера. Предпочитаю* симфонический оркестр с трубами...»[17] — скажет Булгаков уже в Москве. А в 1935 г. Е. С. Булгакова оставит запись в своем дневнике: «День рожденья М. А. Мы с утра положили на стол подарки: Джин голландский, Ерофеич, коробки „Казбека“, ноты — Вагнера „Зигфрид“ и „Гибель богов“, книгу Лессажа»[18].

Повзрослевшие дети Булгаковых со временем разлетятся из киевского «родного гнезда» по разным городам, странам; а «домашние» воспоминания будут сопровождать их, согревать, придавать силы, подпитывать жизнь и творчество.

Варвара Михайловна Светлаева, дочь Лели (Елены) Булгаковой (Светлаевой), рассказывает, что, выйдя замуж, Елена Афанасьевна сохранила многое из атмосферы родного дома:

> В московскую жизнь мама внесла свои привычки из Киева. Она очень любила музыку, и именно те оперы, которые слышала в детстве: «Аиду» и «Фауста». Часто напевала... Маму очень удивляло полное отсутствие музыкального слуха у меня и у папы. Иногда, услышав, что мы что-то пытаемся петь, она высказывалась: «А бывают голоса — дыбом встанут волоса»[19].

Эту же фразу, очевидно, бывшую «в ходу» в семье, мы встретим в «Белой гвардии».

Надежда Афанасьевна Булгакова (Земская), поступив на Московские высшие женские курсы, грустила по родному городу, старалась при любой возможности съездить домой. В ее дневнике есть запись, сделанная после посещения Киева во время рождественских праздников:

> Ах, да и тоска же меня берет... Мне хочется до смерти в обстановку, которую я так несвоевременно покинула: за три комнаты от моей трио из пикколо, домры-альта и домры-баса лихо нажаривает «Светит месяц над полянкой», в соседней комнате Варя и Мура Герман (подруга Вари. — *И. С.*) разучивают на двух пианино «Детскую сюиту» Аренского, кот-ю в их исполнении Миша метко окрестил «Храбрый генерал Онисимов, или Суматоха в коридоре». Когда они делают паузу и Мурка начинает высказывать замечания по поводу исполнения, слышно, как в столовой звенят стаканы. Это кто-то запаздавший (в это Рождество таким запаздавшим обычно бывала я) пьет утренний чай, а мама тут же распоряжается по хозяйству[20].

Воспоминания Надежды, написанные ею почти через два года, в Царском Селе, и помеченные 30 ноября 1917 г., звучат как заключительные аккорды, как прощание со старой жизнью, — это последние страницы ее дневника:

> Внизу трио — рояль, скрипка и голос — исполняют колыбельную из Жоселена[21]. Как давно я не слыхала музыки! Вообще хорошую музыку слушаю так редко теперь, а эту, такую до каждой нотки знакомую, нашу «домашнюю» — обычный в Киеве репертуар — почти никогда. И так далеко-далеко ушло то прошлое, когда мы,

> изнывая в романтических настроениях, слушали по вечерам в киевской гостиной наш обычный репертуар[22].

А репертуар, звучавший в гостиной дома № 13, был разнообразен...

Каждую нечетную субботу месяца Булгаковы устраивали *журфиксы*[23] — домашние вечера. В такие дни у Булгаковых собиралась молодежь; пели, музицировали, танцевали... Часто бывали братья Гдешинские — Платон и Александр. Александр тесно общался не только с Михаилом. Очень доверительные, нежные, дружеские отношения связывали его и с Надей. В переданном музею архиве Н. А. Булгаковой (Земской) сохранилась ее обширная переписка с А. П. Гдешинским. Его письма[24] добавляют новые детали к рассказу о булгаковском доме. Приведем в качестве примера отрывок из письма Александра Петровича к Надежде Афанасьевне от 28 марта 1941 г.:

> ...мне дороже всего память о днях нашего детства, и я бы многое отдал, чтобы вернуть именно их. Часто какой-нибудь внешний толчок заставляет ожить минувшие виденья — или это по радио услышишь «Дивные очи»[25] и погрузишься в рой воспоминаний и в ту особенную атмосферу, которая царила тогда у Вас. Вижу комнату с мягким полусветом от большой лампы с абажуром... Слышу тембр Вашего пианино, звуки пения, веселые возгласы мальчиков, играющих в столовой в «блошки», вижу рыбу, которая висела в столовой под лампой и называлась «имитацией рыбы окуня» — и тысячи возможных вещей, которые живут ярче, чем события сегодняшнего дня...[26]

Дополнительные штрихи к картине киевской жизни Булгаковых содержатся и в письмах брата Коли к сестре Наде в Москву, где она училась на Высших женских курсах и жила у крестного — Николая Михайловича Покровского. Приведем цитату из Колиного письма от 12 октября 1913 г.:

> Знаешь, мы все трое, Коля[27], Ваня и я, взяли себе в гимназии балалайки. Коля — бас, я — альт, а Иван — секунду. Но Ваня скоро переменил балалайку на виолончель, на которой думает учиться. Сын Воячека (известного киевского скрипача. — *И. С.*) дает ему даром частные уроки, и Ваня ходит к нему. Мы, дразня друг друга, рисуем такие картины: Ваня (обращаясь к нам): «Коля и другой Коля в широких шароварах, цветных рубахах

и кушаках стоят у ворот и „бринькают“ на балалайках. Кругом горничные „лузгают“ семечки и смеются» — «Я же сижу в симфоническом оркестре в купеческом (собрании) и играю „соло“ на виолончели»[28].

Умение играть на музыкальных инструментах в будущем станет основой профессиональных занятий младшего сына Булгаковых — Вани, однако не на виолончели, а именно на балалайке. Иван Афанасьевич закончил 1-ю Императорскую Александровскую гимназию с серебряной медалью, в 19-летнем возрасте вступил в ряды Добровольческой армии. В ноябре 1920 г. вместе с «белой гвардией» братья Булгаковы — Николай и Иван — навсегда покинули родину. В Варне Иван Афанасьевич станет организатором русского оркестра народных инструментов, позднее, в Париже, до конца своих дней проработает в оркестре русского ресторана, будет писать нотные партитуры, сочинять мелодии к собственным стихам и исполнять их во время выступлений.

Если Ивана жизнь подводит к профессии музыканта, то его сестра Варя занятия музыкой избирает. После окончания Екатерининской женской гимназии при Киевской Евангелическо-лютеранской церкви она поступает в музыкальное училище, в класс фортепиано. (В отчетах Киевского отделения Императорского Русского музыкального общества и учрежденного при нем музыкального училища указана годовая плата за 1910/1911 учебный год, внесенная В. А. Булгаковой. Она составила 137 руб. 50 коп.)[29].

А через год в музыкальной жизни города произойдет важнейшее событие, которое будет иметь прямое отношение к семье Булгаковых.

1912/1913 учебный год — последний в истории существования Киевского музыкального училища как самостоятельного учебного заведения. В следующем году оно будет реорганизовано в высшее учебное заведение — консерваторию.

Торжественное открытие Киевской консерватории состоялось 15 ноября 1913 г. В этот долгожданный день (а разрешения основать консерваторию киевляне добивались 22 года!) во всех храмах города служили благодарственные молебны, торжественно звонили колокола, были устроены праздничные фейерверки.

Таким образом, Варя Булгакова становится консерваторкой. В «Книге поступивших в Киевскую консерваторию» можно найти список сдававших приемные экзамены. Среди

них: «255 Булгакова Варвара Афанасьевна (дочь доц. Дух. Акад. 10 окт. 1895 г.р., ок. гимн., фортеп., преп. Тринитатская) прин. 16 авг. 1913 г.»[30]

На Рождество 1917 г. в гостях у доктора Брянцева консерваторка Варя знакомится с выпускником Петербургской военной юридической академии, капитаном Леонидом Сергеевичем Карумом. Леонид Сергеевич начинает бывать в семействе Булгаковых, естественно, оказывается «втянутым» в творческую, возможно, несколько шумную атмосферу дома на Андреевском спуске.

В музейных фондах находятся воспоминания Л. С. Карума, обнародованные только частично. Среди сюжетов дома — описание булгаковского журфикса, никогда ранее не публиковавшееся. Процитируем его полностью:

> Дома у них два пианино, часто собирается молодежь, поет, танцует, дает любительские концерты <…> Я был приглашен на очередную субботу у Булгаковых. Там собирались через субботу. Когда я вошел, весь зал был переполнен молодежью. Вера пела. Оказывается, она училась петь у лучшей киевской преподавательницы пения, Муравьевой[31], у которой учился Козловский[32]. Она пела Рахманинова и Лето прошло (не помню, кто композитор, кажется Кашеваров). Затем Варенька и какой-то молодой человек по фамилии Красовский[33] играли на двух роялях. Затем начались танцы. Сестры вышли в русских костюмах с кокошниками на головах. Вера в розовом, а Варенька в голубом. Танцевали они известную «русскую», которую танцевала Гельцер[34]. Обе сестры были очень грациозны, но Варенька мне больше понравилась. Потом танцевали все. Вечеринка закончилась чаем с булками и колбасой[35].

Итак, в марте 1917 г. Варя получила предложение руки и сердца от Л. С. Карума и ответила ему согласием. 27-го числа состоялась помолвка, свадьба была назначена на 30 апреля. Леониду Сергеевичу пришлось поближе познакомиться с родными невесты:

> Приехал в отпуск старший брат Вареньки, Михаил Булгаков — военный врач. Он отнесся ко мне очень официально и сухо. У него оказался хороший голос — бас[36]. Он немного играл на пианино и, наигрывая, пел арию Дон-Базилио из «Севильского цирульника» и арию Мефистофеля из «Фауста»[37].

Пройдет совсем немного времени, и Леонид Сергеевич начнет ощущать себя частью этой многочисленной, дружной семьи:

> Я помню, мы все — Булгаковы — взяли ложу в оперу — приезжал знаменитый итальянский певец Ансельми, давалась опера «Ромео и Джульетта». Партию Ромео пел Ансельми[38].

Вскоре кадровый военный Л. С. Карум отозван из Киева. Варя вынуждена оставить консерваторские занятия в классе Г. Нейгауза[39].

Вслед за мужем Варвара Афанасьевна переезжает в Петроград, затем — в Москву, где поступает на заочные Высшие курсы иностранных языков. Леонид Сергеевич направляется на службу в Киев, Феодосию, опять — в Киев. Варвара Афанасьевна следует за ним. Как и в дальнейшем, когда в 1929 г. она отправилась вслед за арестованным и сосланным мужем в Новосибирск. Именно в новосибирские годы полученное в родном городе музыкальное образование становится профессиональным занятием Варвары Афанасьевны: она становится учительницей музыки и немецкого языка. Более того, фортепиано из родного дома на Андреевском спуске сопровождает хозяйку в Харьков, затем — в Новосибирск: при изучении фондовых материалов автором статьи было установлено, что на сохранившихся фотографиях киевского и новосибирского периодов жизни В. А. Карум (Булгаковой) представлен один и тот же музыкальный инструмент, правда, лишившийся части своего декора.

Вокруг этого «путешествующего» фортепиано завязывается необычайно любопытная история: вполне вероятно, что этот инструмент совершал дальние вояжи по необъятным просторам страны и значительно раньше. В архиве Н. А. Булгаковой (Земской) сохранена переписка матери, Варвары Михайловны, с родителями и братьями после ее замужества и переезда в Киев. Процитируем письмо к Варваре Михайловне от брата Захария Михайловича Покровского из г. Карачева, датируемое 11 августа 1890 г.:

> По получении твоего письма Папаша, между прочим, взялся за мысль отправить вам пианино в Киев. Мамочка против этого ничего не имеет, но только сильно опасается, как бы вы вместо пианино не получили инструмента немного получше балалайки. Я сам этого отчасти боюсь. Поэтому весь домашний синклит решил предоставить это дело на ваше

> благоусмотрение: как вы решите, так и будет (радуйтесь и веселитесь, как дорожат здесь вашим мнением!)[40].

Склонность Афанасия Ивановича Булгакова к музыке была хорошо известна в семействе Покровских: он любил оперу, пел, танцевал, играл на скрипке, посылал Варваре Михайловне ноты Ф. Мендельсона и других композиторов[41]. 22 ноября 1889 г. он пишет своей тогда еще невесте Варваре Михайловне о киевской жизни, быте и среди прочего:

> Есть тут театры, посещение которых, правда, дорого обходится, однако изредка есть возможность послушать хорошего пения и хорошей музыки. Есть возможность составить свой кружок для наслаждения пением и музыкою и изгнать возможность карточной игры... Я довольно исправно посещаю оперу и сам изредка пою, хотя без музыки пение в квартире довольно скучно[42].

Так вот, в сложившейся ситуации вряд ли приходится сомневаться, что по «благоусмотрению» Афанасия Ивановича и к радости его молодой супруги карачевское фортепиано прибыло в Киев, а в дальнейшем перешло по наследству к маминой любимице — Варе.

К сожалению, дальнейшая судьба «музыкального путешественника» нам неизвестна.

Сегодня в гостиной комнате так же, как при Булгаковых, стоят два фортепиано, однако напротив «живого», мемориального инструмента на месте второго находится белый «двойник» из литературного мира. Возможно, реальное пианино, увезенное Варей из Киева, сохранилось и наполняет своими звуками пространство какой-нибудь новосибирской квартиры...

В прошлом к музыкальным инструментам, как мы видим, отношение было особенно трепетным. Они передавались по наследству и, как члены семьи, переезжали за владельцами на дачи или в другие квартиры. Именно так было у Булгаковых: когда они в летний период обосновывались на бучанской даче, фортепиано с Андреевского спуска на подводе кочевало за ними.

Инна Васильевна Кончаковская, дочь бывшего хозяина дома № 13, гражданского инженера Василия Павловича Листовничего, рассказывала:

> ...мы приехали на Андреевский спуск (мой папа купил этот дом с жильцами на втором этаже), когда Булгаковы уже потеряли отца.

> Во главе семьи стояла Варвара Михайловна, которая уверенно держала дом, умело воспитывала детей и была для всех непререкаемым авторитетом... В тот день, когда мы въезжали в свой дом на Андреевском спуске, квартиранты Булгаковы как раз отбывали на дачу. Во дворе стояла большая подвода, на которую было уже погружено пианино. Как оказалось позднее, в их семье почти все музицировали, и поэтому они не могли оставаться без инструмента все лето[43].

Итак, делая обзор (далеко не полный!) материалов «киевского периода» семьи Булгаковых, мы убеждаемся, что музыка была неотъемлемой частью ее жизни. И представляется совершенно закономерным факт, что еще один сын профессора Духовной академии — Михаил — также на профессиональном уровне столкнется с музыкой. Но случится это уже позже, в Москве.

* * *

Как известно, родной город знал Михаила Булгакова гимназистом, студентом, медиком. Писателем он становится, только покинув Киев.

В 1921 г. он приезжает в Москву и вскоре оказывается в центре художественной жизни столицы, приобретает множество знакомств в среде интеллигенции. Многие, кто встречал М. Булгакова, отмечали его необычайные артистизм и музыкальность.

По словам Л. Е. Белозерской, в день их знакомства он сел за рояль, стал напевать итальянский романс и наигрывать вальс из «Фауста» Ш. Гуно. Тогда Михаил Афанасьевич показался ей похожим на Шаляпина[44].

На дружеских встречах писатель с удовольствием принимал участие в домашних музицированиях. Любовь Евгеньевна описывала, как в гостях у художника М. М. Черемных писатель вместе с хозяином под фортепиано пели «Севильского цирюльника», причем Михаил Афанасьевич исполнял большинство арий, в том числе и партию Розины.

Любил М. Булгаков бывать и в семье литературоведа П. С. Попова и слушать пение под гитару его жены Анны Ильиничны Толстой, внучки Льва Толстого.

Бывал он вместе со своим другом хирургом Николаем Леонидовичем Гладыревским и на вечерах у профессора Алексея Васильевича Мартынова, где светила медицины,

чудесно подготовленные в музыкальном отношении, устраивали выступления камерно-инструментальных ансамблей.

С годами круг музыкальных знакомств Булгакова расширялся.

Он был частым гостем в семье композитора С. Н. Василенко, общался с А. А. Спендиаровым, В. П. Соловьевым-Седым, дружил с главным дирижером Большого театра А. Ш. Мелик-Пашаевым.

В 1934 г. Булгаков получил неожиданное задание от Союза писателей — консультировать студента консерватории Михаила Александрова, взявшегося за сочинение киносценария о Людвиге ван Бетховене. Студент, кроме занятий музыкой, подрабатывал грузчиком на Брянском вокзале и в то же время неким загадочным образом сумел заключить договор с «Союзфильмом». Михаил Афанасьевич поначалу был не в восторге от свалившегося на него задания, но все же стал добросовестно помогать Александрову в работе над сценарием и, судя по всему, даже начал получать от этого занятия удовольствие. Он любил музыку Бетховена и с интересом знакомился с очередными фактами, подробностями из жизни и творчества композитора.

Сценарий был почти закончен. Режиссер Григорий Рошаль уже готовился к съемкам фильма, но в этот момент издается приказ Госкомитета по кинематографии: всем киностудиям страны предписано снимать фильмы только на современную, пролетарскую тематику. «Неканоничный» сценарий о Бетховене занял свое место на дальней полке[45].

Нереализованными остались и совместные творческие планы М. Булгакова с С. Прокофьевым и Д. Шостаковичем. В 1936 г. композиторы одновременно заинтересовались новой пьесой Михаила Афанасьевича «Последние дни (Александр Пушкин)» и начали вести активные переговоры о создании оперы на ее основе. Стиль и эстетика этих музыкальных гениев XX в. удивительным образом созвучны творчеству писателя (здесь вполне уместным будет заметить, что в легендарном спектакле Ю. Любимова «Мастер и Маргарита» на Таганке использовались фрагменты музыки С. С. Прокофьева, а в Национальной опере Украины в балете «Мастер и Маргарита» звучит музыка Д. Д. Шостаковича).

К величайшему сожалению потомков планы относительно оперы о Пушкине остались лишь в замыслах: после начала кампании по борьбе с «формализмом в искусстве» Прокофьев ссылается на срочные гастроли в Африке, Шостаковича «громят» в прессе за оперу «Катерина Измайлова» и балет «Светлый

ручей»[46]. Не заставляют себя ждать и злобные статьи о творчестве Булгакова — о «Мольере», об «Александре Пушкине»[47].

Долгожданная премьера булгаковского «Мольера» («Кабалы святош») состоялась в театре МХАТ 16 февраля 1936 г. Спектакль при полном аншлаге успели сыграть в театре 7 раз, после чего его сняли с репертуара по указанию Комитета по делам искусств. МХАТ не смог (или не пожелал) защитить пьесу своего драматурга. Как следствие, в сентябре 1936 г. Михаил Афанасьевич по собственному желанию ушел из МХАТа и 10 октября поступил на службу в Большой театр СССР — на должность консультанта и либреттиста.

Е. С. Булгакова вспоминала, что сближение с Большим театром рождало у писателя новые замыслы: он уже размышлял о возможной режиссерской работе над своими любимыми операми «Фауст» и «Аида».

По условиям договора с театром Михаил Афанасьевич обязан был писать одно либретто в год. Автор пунктуально исполнял это условие, и не без удовольствия. Как записал С. Ермолинский:

> Булгаков любил оперу, поэтому пребывание в Большом театре не было ему в тягость. Напротив, ему нравилось, что он нежданно-негаданно стал причастен к этому академическому колоссу, в золотых ярусах которого отсвечивается, как нигде, и наше и былое искусство театра[48].

Михаилом Булгаковым было создано четыре либретто: «Минин и Пожарский»[49] и «Петр Великий»[50] — для композитора Б. В. Асафьева; «Черное море»[51] — для композитора С. И. Потоцкого; «Рашель»[52], по новелле Мопассана «Мадемуазель Фифи», — для композитора И. О. Дунаевского.

Осталось незавершенным либретто оперы «Дружба» (1937–1938, композитор В. П. Соловьев-Седой). Существовали замыслы и наброски относительно создания опер «О Владимире» (1936, на сюжет из жизни князя Владимира Святого), «1812 год» (1937), «Калоши счастья» (1939, по Г. Х. Андерсену).

Приведем слова тогдашнего директора Большого театра Я. Л. Леонтьева:

> То, что писал Михаил Афанасьевич Булгаков для Большого театра, это не только конспекты, инсценировки и либретто, а это — настоящие драматические произведения в стихах, которые, если бы даже были переложены для оперных спектаклей, могли бы представить самостоятельные произведения[53].

С сожалением заметим, что в роскошном издании, посвященном истории Большого театра и охватывающем период с 1825 по 1993 г. (со множеством иллюстраций, оперных либретто, перечнем всех постановок и сотрудников за все указанные годы, включая даже цеха пошивочный и осветительный)[54], фамилия Булгаков упоминается только в разделе о балетной труппе. И имеется в виду не либреттист Михаил Афанасьевич, а его однофамилец Алексей Дмитриевич Булгаков — солист и в дальнейшем главный режиссер балета Большого театра[55]. Очевидно, о Михаиле Афанасьевиче не сочли нужным упоминать по той причине, что ни одно из булгаковских либретто не было воплощено на сцене.

Условным исключением стало либретто оперы «Рашель», законченное писателем в марте 1939 г. Музыку к опере должен был создать композитор Исаак Осипович Дунаевский, ограничившийся, однако, только набросками увертюры.

В РГАЛИ хранится пронзительное письмо от Елены Сергеевны Булгаковой к Дунаевскому, которое она написала, уже, очевидно, осознавая, что и этот труд ее мужа не будет реализован:

> Дорогой Исаак Осипович, Миша мне поручил отправить Вам письмо, и я пользуюсь случаем, чтобы вложить мою записку. Неужели и «Рашель» будет лишней рукописью, погребенной в красной шифоньерке? Неужели и Вы будете очередной фигурой, исчезнувшей, как тень, из нашей жизни? У нас было уже много таких случаев. Но почему то в Вас я поверила. Я ошиблась? Елена Булгакова[56].

Время «Рашели» приходит после начала Великой Отечественной войны. И эта история тесно связана с именем еще одного киевлянина — Рейнгольда Глиэра[57].

Москва стала для Глиэра второй родиной, так же как для Булгакова. Но, в отличие от булгаковского, прижизненный творческий путь композитора был долгим и успешным: оперы и балеты Глиэра шли в Большом театре, в Мариинке, он был удостоен высших наград и званий страны, в том числе народного артиста СССР; он создал множество музыкальных произведений различных жанров, воспитал блестящую плеяду учеников: Б. Лятошинского, Л. Ревуцкого, С. Прокофьева, Н. Мясковского, А. Хачатуряна, Б. Александрова и др. Сергей Прокофьев шутил: «Как-то так выходит, что у кого из композиторов ни спросишь, он оказывается учеником Глиэра — или прямым, или внучатым, то есть учеником ученика»[58].

Именно в Москве и произошло пересечение творческих линий Р. М. Глиэра и М. А. Булгакова.

В 1924 г. закончен первый булгаковский роман «Белая гвардия». В финале романа, когда на истерзанный Гражданской войной Город опускается короткая передышка — ночь, временный покой, — Елену Турбину окутывает сновидение. В ее сне:

> Смутная мгла расступилась и пропустила к Елене поручика Шервинского. <...> Туманы сна ползли вокруг него, его лицо из клубов выходило ярко-кукольным. Он пел пронзительно, не так, как наяву:
> — Жить, будем жить!!

Это — строки из романса Глиэра[59].

А в феврале 1936 г. в МХАТе состоялась премьера булгаковского «Мольера». Музыку к спектаклю написал Р. Глиэр[60].

И уже после смерти писателя, в 1943 г., композитор создает на основе либретто М. Булгакова оперу «Рашель». Правда, либретто было урезано и сюжет претерпел значительные изменения: опера из трехактной стала одноактной, многие персонажи выпали, по сути, сохранились только две последние картины, связанные с историей спасения Рашели. Переработку булгаковского либретто осуществила Маргарита Алигер. Тогда же, в 1943 г., опера «Рашель» впервые транслировалась по московскому радио в исполнении оркестра под управлением дирижера А. И. Орлова. Первое концертное исполнение состоялось 19 апреля 1947 г. в московском Концертном зале им. П. И. Чайковского в исполнении артистов Оперно-драматической студии им. К. С. Станиславского.

* * *

Таким образом, когда мы соединяем все мелодические линии булгаковской жизни в единый контрапункт, то получаем ответ на вопрос, который периодически слышим в нашем киевском музее: почему в доме писателя (не музыканта, не композитора!) так часто сегодня звучит музыка?

Здесь необходимо упомянуть, что в доме № 13 уже около девяти лет существуют два музыкальных проекта[61]. Первый — «Журфиксы у Булгаковых», возрожденная традиция булгаковских домашних концертов; музей проводит их 13-го числа каждого месяца, начиная с апреля 2006 г.

Второй проект — «Призраки оперы в Доме Булгакова». Первый «Призрак оперы» явился в день рождения Мастера, 15 мая 2005 г., благодаря совместным усилиям музея с режиссером Татьяной Зозулей, при участии солистов Национальной оперы Украины. В дальнейшем в сотрудничестве с режиссером Ларисой Левановой состоялись постановки еще трех опер: «Орфей и Эвридика» К. Глюка, «Нежность» В. Губаренко и, к 120-летию со дня рождения М. Булгакова 15 мая 2011 г., спектакль «Фауст. Отражения» по мотивам оперы А. Бойто «Мефистофель».

В финале поднятой темы хочется процитировать слова Михаила Афанасьевича, которыми заканчивается его письмо киевскому другу детства, скрипачу Александру Петровичу Гдешинскому. Это — последнее письмо Булгакова в их переписке, написанное в 1939 г. из подмосковного санатория «Барвиха»: «От всего сердца желаю тебе здоровья — видеть солнце, слышать море, слушать музыку»[62].

Примечания

1 См.: *Булгаков М. А.* Собрание сочинений. В 5 т. М.,1990. Т. 3: Пьесы.

2 ОР РГБ. Ф. 547. Оп. 2. Ед. хр. 1. (*Попов П. С.* Заметки автобиографического характера). Автор благодарит научного сотрудника музея Т. А. Рогозовскую за предоставленный материал.

3 *Петровский М.* Мастер и Город: Киевские контексты Михаила Булгакова. Спб., 2008. С. 21–22.

4 *Булгаков М.* Белая гвардия; Киев-город. Киев, 1995. С. 148.

5 Весь Булгаков в воспоминаниях и фотографиях. Киев, 2006. С. 22.

6 Подтверждение того факта, что Булгаковы были знакомы с деятельностью еще не ставшего всероссийской знаменитостью В. Э. Мейерхольда, мы находим в дневнике Н. А. Булгаковой-Земской. Когда Надежда Афанасьевна описывает отдых на бучанской даче летом 1909 г., она приводит сюжет празднования именин Сергея Семенцова, соседа по даче: «Среди других номеров… был и наш спиритический сеанс, „образцовая стилизация по Мейерхольду“, как гласила афиша „Нервных людей просим не смотреть“. <…> Медиумами были Миша Булгаков, Миша Фаас (сосед по бучанской даче. — *И. С.*). Сеанс удался… Публика была в восторге». (См.: Материалы Литературно-мемориального музея М. Булгакова: Дневник Н. А. Булгаковой-Земской. Запись от 5 июля 1909 г. — Публикуется впервые).

7 Маски. 1911. № 1–4. // Контекст — 1978. М., 1978. С. 264.

8 Воспоминания о Михаиле Булгакове. М., 1988. С. 110.

9 Речь идет о первой сценической площадке труппы Николая Соловцова, которая с 1891 г. размещалась в помещении бывшего театра Бергонье. (Сегодня в нем размещается Национальный русский академический театр им. Леси Украинки.) В конце 1898 г. «Товарищество драматических артистов» Соловцова перебирается в новое здание, сооруженное на месте засыпанного пруда в усадьбе киевского профессора-медика М. Меринга. Сейчас это здание Национального академического драматического театра им. Ивана Франко. Спектакли труппы Н. Соловцова отличались высоким художественным уровнем и были необычайно популярны.

10 Музей истории Киева. Литературно-мемориальный музей М. Булгакова. № КВ 61173. — Публикуется впервые.

11 Сигизмунд Тальберг (1812–1871) — выдающийся австрийский композитор и пианист-виртуоз. Неоднократно гастролировал в Российской империи и в свое время считался соперником Ф. Листа.

12 Иларии Михайловны Булгаковой. Ее письма к Н. А. Булгаковой-Земской хранятся в фондах киевского музея.

13 Александр Петрович Гдешинский — профессиональный скрипач, друг детства и юности М. А. Булгакова.

14 Материалы Литературно-мемориального музея М. Булгакова: Архив Н. А. Булгаковой-Земской: Письмо А. П. Гдешинского к Н. А. Булгаковой-Земской (сентябрь 1913 г.). — Публикуется впервые.

15 Материалы Литературно-мемориального музея М. Булгакова: Дневник Н. А. Булгаковой-Земской. Запись от сентября 1910 г. Тетрадь 1. С. 425. — Публикуется впервые.

16 Дар И. А. Гусевой Литературно-мемориальному музею М. Булгакова; в конволют не входят.

18 ОР РГБ. Ф. 547. Оп. 2. Ед. хр. 1. (*Попов П. С.* Заметки автобиографического характера).

19 Дневник Елены Булгаковой. М., 1990. С. 98.

20 *Светлаева В. М.* Леля Булгакова (Елена Афанасьевна Светлаева) // Цит. по: Журнальный зал / НЛО 2002, № 56, magazines.russ.ru.

21 Материалы Литературно-мемориального музея М. Булгакова: Дневник Н. А. Булгаковой-Земской. Запись от 21 января 1915 г. Тетрадь 4. С. 999. — Публикуется впервые.

22 Имеется в виду Колыбельная из оперы «Жоселен» (ор. 100) французского композитора Бенджамина Годара (1849–1895).

23 *Земская Е. А.* Михаил Булгаков и его родные. Семейный портрет. М., 2004. С. 142.

24 Журфикс (от *фр.* — фиксированный день) — распространенное в прошлом слово, означавшее определенный, назначенный день для сбора гостей без особого приглашения. Эти домашние вечера были

широко распространены в среде интеллигенции и служили не только способом изысканного проведения досуга, но и своеобразными творческими лабораториями.

25 Все письма хранятся в Литературно-мемориальном музее М. Булгакова.

26 Очевидно, имеется в виду популярный в начале XX в. романс «Дивные очи» (Л. Денца — С. Уколов).

27 Материалы Литературно-мемориального музея М. Булгакова: Архив Н. А. Булгаковой-Земской. — Публикуется впервые.

28 Николай Петрович Булгаков («Коля-японец»), двоюродный брат, живший в киевской семье Булгаковых.

29 *Земская Е. А.* По материалам семейного архива // Творчество Михаила Булгакова. Исследования и материалы. Кн. 2. СПб., 1994. С. 40–41.

30 Сведения из кн.: *Зильберман Ю., Смилянская Ю.* Киевская симфония Владимира Горовица. Кн. 1. Киев, 2002. С. 199.

31 ГАГК. Ф. 297. Оп. 1. Ед. хр. 24.

32 Муравьева Е.А. (1867, Москва — 1939, Киев) — оперная певица и педагог.

33 Козловский И.С. (1900, с. Марьяновка, Киевская губерния — 1993, Москва) — оперный и камерный певец, режиссер. Народный артист СССР (1940).

34 Красовские — соседи Булгаковых по бучанской даче.

35 Гельцер Е.В. (1876–1962) — выдающаяся балерина московского Большого театра.

36 Материалы Литературно-мемориального музея М. Булгакова: Архив Л. С. Карума. Тетрадь 16. С. 2145–2147. — Публикуется впервые.

37 Здесь Л. С. Карум ошибается: на самом деле Михаил Афанасьевич был обладателем баритона.

38 Материалы Литературно-мемориального музея М. Булгакова: Архив Л. С. Карума. Тетрадь 17. С. 2202. — Публикуется впервые.

39 Там же. С. 2257. — Публикуется впервые.

40 Нейгауз Г.Г., выдающийся пианист и педагог, в 1919–1922 гг. преподавал в Киевской консерватории. Среди его учеников — Св. Рихтер, Э. Гилельс, Я. Зак, В. Крайнев, С. Нейгауз и др.

41 Материалы Литературно-мемориального музея М. Булгакова: Архив Н. А. Булгаковой-Земской. Папка № 27. — Публикуется впервые.

42 *Земская Е. А.* Михаил Булгаков и его родные... С. 41.

43 Там же. С. 43.

44 Легенды дома Турбиных. Киев, 2003. С. 136–137.

45 Воспоминания о Михаиле Булгакове: Сборник. М., 1988. С. 194–195.

46 *Шемета Л.* «Странная симфония» Михаила Булгакова // Еженедельник 2000. Аспекты. 2006. 10–16 марта. № 10. (309). С. 5.

47 28 января 1936 г. в «Правде» вышла статья «Сумбур вместо музыки», 6 февраля в той же газете — статья «Балетная фальшь» о балете «Светлый ручей».

48 О «Мольере» — 11 февраля 1936 г. в журнале «Советское искусство» критика А. Литовского; 17 февраля в газете «Вечерняя Москва»; 15 февраля во МХАТовской газете «Горьковец» — интервью с Булгаковым под названием «Он был велик и неудачлив»; 22 февраля там же — обвинительные выступления Вс. Иванова, А. Афиногенова и Ю. Олеши; 9 марта 1936 г. в «Правде» — «Внешний блеск и фальшивое содержание»; 16 марта — публикация в газете «Советское искусство» интервью М. Яншина «Поучительная неудача»); о пьесе «Александр Пушкин» — 17 марта в «Советском искусстве».

49 *Ермолинский С.* Драматические сочинения. М., 1982. С. 635.

50 Закончено в июле 1936 г. Оригинал либретто хранится в РГАЛИ (Ф. 2658. Оп. 1. Ед. хр. 90).

51 Сентябрь 1937 г. Оригинал хранится в РГАЛИ (Ф. 656. Оп. 5. Ед. хр. 9661).

52 Март 1937 г. Оригинал хранится в РГБ (Ф. 562. Оп. 16. Ед. хр. 7, 8).

53 Март 1939 г. Оригинал хранится в РГАЛИ (Ф. 2062. Оп. 1. Ед. хр. 442).

54 РО ИРЛИ. Ф. 369. № 556. (Цит. по кн.: Творчество Михаила Булгакова. Исследования. Материалы. Библиография. Кн. 1. СПб., 1991. С. 105.)

55 *Зарубин В. И.* Большой театр: Первые постановки опер на русской сцене. 1825–1993. М., 1994.

56 Булгаков А.Д. (1872–1954) — вначале солист балета, впоследствии главный режиссер балетной труппы Большого театра.

57 Сохранена пунктуация автора письма (см.: РГАЛИ. Ф. 2062. Оп. 1. Ед. хр. 442).

58 Глиэр Р.М. (1874–1956) родился в семье потомственных мастеров музыкальных инструментов, закончил Киевское музыкальное училище, после него — с золотой медалью — Московскую консерваторию, далее стажировался в Германии. В 1914 г. возглавил Киевскую консерваторию и был ее директором на протяжении шести лет. В 1920 г. был приглашен на должность профессора Московской консерватории и окончательно переехал в Москву.

59 *Прокофьев С. С.* Мой первый педагог // Рейнгольд Морицевич Глиэр. Статьи. Воспоминания. Материалы. В 3 т. М.; Л., 1965. Т. 1. С. 53–55.

60 *Булгаков М.* Белая гвардия; Киев-город. Киев, 1995. С. 321.

61 РГАЛИ. Ф. 2085. Оп. 1. Ед. хр. 105, 106 (*Глиэр Р.* Автограф и рукопись: музыка к спектаклю «Мольер» по пьесе М. Булгакова. 1936 г.)

62 Автор проектов — И. Сиренко.

63 Письмо М. Булгакова от 2 декабря 1939 г. (Цит. по: *Земская Е. А.* Михаил Булгаков и его родные... С. 187.)

Б. Я. ФРЕЗИНСКИЙ

Илья Эренбург как антипод Михаила Булгакова

Понятие «антиподы» («люди с противоположными взглядами, вкусами или чертами характера», как разъясняет Современный словарь иностранных слов) в нашем контексте сопоставления писателей содержит еще и литературно-художественную компоненту, то есть противоположность свойств и качеств их литпродукции (именно в этом специальном смысле наиболее принципиальным и стратегическим литературным антиподом М. А. Булгакова был, конечно, М. М. Зощенко, которому был посвящен доклад М. О. Чудаковой). Мы же, противопоставляя Булгакову Эренбурга, исходим преимущественно из приведенного здесь стандартного смысла слова «антипод».

Писатель Илья Григорьевич Эренбург, как и писатель Михаил Афанасьевич Булгаков, родился в Киеве в 1891 г. (но был на четыре месяца старше). На этом совпадения их жизненных траекторий кончаются и начинаются различия. Адресуя эти заметки знающим в общих чертах булгаковскую биографию, перечислим достаточно подробно бросающиеся в глаза *несовпадения* с ней биографии Эренбурга.

Начнем с интервала пространства-времени от Киева 1891-го до Киева 1918-го. Вот эти, отличные от булгаковских, биографические «данные» Эренбурга: еврейская буржуазная и скорее нерелигиозная семья, переехавшая в 1895 г. в Москву; образование — пять классов гимназии (прочее — самообразование всю жизнь); участие в революции 1905 г., социал-демократический союз учащихся, дружба с Бухариным и Сокольниковым, арест в январе 1908-го, тюрьмы, высылка и затем отъезд в Париж под залог в декабре 1908-го; группа содействия большевикам, Ленин, неудовлетворенность, осень 1909-го: Вена — Троцкий и газета «Правда», в итоге всего — выпуск нелицеприятных сатирических журналов, изгнание из партии; стихи (с 1909), женитьба (1910), рождение дочери (1911), с 1912-го русско-французская богема (художники и поэты), мир парижских кафе; Первая мировая война – антивоенная книга «Стихи

о канунах» (1916), работа корреспондентом российских газет на франко-германском фронте (1915–1917); возвращение в Россию (июль 1917-го); неприятие октябрьского переворота, книга стихов «Молитва о России» (М., 1918), антибольшевистские статьи в эсеровских газетах; бегство из Москвы в Киев (сентябрь 1918-го).

Отсюда понятно абсолютное несовпадение человеческих обликов, формировавшихся уже в юности (у Эренбурга в Париже, в богемно антибуржуазных условиях кафе, среди художников-авангардистов; у Булгакова в Киеве в традиционно православной среде, с университетом, оперой, симфоническими концертами и проч.).

С конца 1918-го по ноябрь 1919-го в Киеве у Эренбурга выходят книги стихов (в частности, стихотворный роман «В звездах») и печатаются политические статьи в «Киевской жизни»; он активный участник литературно-художественной среды города (клуб «ХЛАМ» и др.), выступает с лекциями и докладами, организует «Мастерскую художественного слова». Судя по всему, в Киеве 1918–1919 гг. Эренбург о Булгакове не слышал ничего. О том, знал или не знал тогда Булгаков об Эренбурге, читал ли его стихи или публицистику, слушал ли выступления — неизвестно. Сошлюсь здесь, однако, на весьма компетентного биографа:

> Это время жизни Булгакова остается наименее изученным, но ясно одно — многие последующие литературные и личные его симпатии и антипатии ведут свое начало именно с этого времени, когда в исключительно сложной ситуации все время меняющейся власти в Киеве оказались многие литераторы, впоследствии ставшие участниками московской культурной жизни[1].

В любом случае первый рассказ Булгакова написан в 1919-м, когда его мобилизовали белые и он служил военврачом (рассказ этот автор напечатал в газете, выходившей на Северном Кавказе).

И Эренбург, и Булгаков — каждый по-своему драматично — пережили кошмар Гражданской войны и в итоге (опять же, каждый своим путем) появились в Москве: Эренбург в октябре 1920-го (и прожил там до середины марта 1921-го, когда с советским паспортом уехал за границу, а в следующий раз появился в Москве уже в январе 1924-го и наезжал в 1926-м, 1932-м, 1934–1935, 1937–1938, а затем окончательно вернулся в июле 1940-го, когда Булгакова уже не было в живых); Булгаков же приехал в Москву в сентябре 1921-го и поселился там, как оказалось, до самого конца.

И в 1920-е гг. стиль жизни, круг общения и вкусы Эренбурга и Булгакова никак не совпадали. Немыслимо представить себе Илью Эренбурга с моноклем в глазу в окружении старомосковских интеллигентов — поклонников Художественного театра, — внутренне не принимающих большевистского режима, но, понятно, и не оппонирующих ему открыто. Как и Булгакова — не пропускающим премьер Мейерхольда, любящим живопись Пикассо и поэзию Пастернака.

Потому меня нисколько не удивило признание Л. М. Козинцевой (вдовы Эренбурга): «Илья Григорьевич прочитал Булгакова лишь в последние годы своей жизни, а прежде знал его только по мхатовской постановке „Дней Турбиных“»[2]. Потому-то имя Булгакова, сколько я знаю, совершенно не встречается в переписке Эренбурга и в его текстах до середины 1960-х.

Между тем в текстах М. А. Булгакова имя Эренбурга (прямо и зашифрованно) встречалось в 1920-х по крайней мере дважды.

В первый раз — в Литературном приложении к берлинской (сменовеховской, а по существу едва ли не просоветской) газете «Накануне» в цикле «Столица в блокноте» (десять фельетонов, печатавшихся в трех номерах, начиная с 21 декабря 1922 г., написанных от лица москвича эпохи НЭПа). Шестой фельетон «Биомеханическая глава» (уже название указывало на Мейерхольда) появился 9 февраля 1923-го, и в нем речь шла о московском работяге, так изматывающимся за неделю, что в выходной он мечтал лишь о «наслаждении, покое и развлечении». Вот начало фельетона:

> Признаюсь, прежде чем написать эти строки, я долго колебался. Боялся. Потом решил рискнуть. После того как я убедился, что «Гугеноты» и «Риголетто» перестали меня развлекать, я резко кинулся на левый фронт. Причиной этого был И. Эренбург, написавший книгу «А все-таки она вертится»[3], и двое длинноволосых московских футуристов, которые, появляясь ко мне ежедневно в течение недели, за вечерним чаем ругали меня «мещанином». Неприятно, когда это слово тычут в глаза, и я пошел, будь они прокляты! Пошел в театр ГИТИС на «Великодушного рогоносца» в постановке Мейерхольда. <…> Я не Эренбург и не театральный мудрый критик, но судите сами…»[4] —

далее издевательски живописался кошмар мейерхольдовского спектакля и даже помещения театра, сцены, декораций (по сравнению с которыми «проект Татлина может считаться

образцом ясности и простоты») и т. д. Характерно, что в седьмом фельетоне «Ярон», написанном от лица того же персонажа, живописался восторг героя от посещения московской оперетки. Эти простенькие фельетоны Булгаков строчил для заработка между делом, сочиняя одновременно массу иных газетных текстов.

Второе упоминание имени Эренбурга было в сатирической (и фантастической) повести Булгакова «Роковые яйца» (написана в октябре 1924-го, напечатана в феврале 1925-го); в ее шестой главе есть такой хлесткий эпизод:

> Театр имени покойного Всеволода Мейерхольда, погибшего, как известно, в 1927 году, при постановке пушкинского «Бориса Годунова», когда обрушились трапеции с голыми боярами, выбросил движущуюся разных цветов электрическую вывеску, возвещавшую пьесу писателя Эрендорга «Куриный дох» в постановке ученика Мейерхольда, заслуженного артиста республики Кухтермана[5].

Этот сюжет требует нескольких пояснений. Начнем с тривиального: Мейерхольд в 1927-м не погиб (он был арестован в 1939-м и расстрелян в 1940-м). Его театр весной 1924-го (сначала на гастролях в Ленинграде, затем в Москве) показал спектакль «Д. Е.» по фантастическому роману Ильи Эренбурга (1923) «Трест Д. Е. История гибели Европы»[6]. Этот роман спровоцировал законченную 1 апреля 1924-го приключенчески-фантастическую повесть Валентина Катаева «Остров Эрендорф»[7], герои которой, спасаясь от предстоящей миру геологической катастрофы, прибыли на единственный в мире остров, где она была не опасна, и

> заняли четыре лучших номера в миллиардерском флигеле фешенебельного отеля «Хулио Хуренито», который принадлежал, как и все, впрочем, в окружности на 100 километров, господину Эрендорфу, самому влиятельному, популярному и знаменитому романисту земного шара[8].

Эрендорф у Катаева — один из главных героев книги, и число издевательских стрел в его адрес велико. Об «Острове Эрендорф» Эренбург узнал из письма одной своей поклонницы, пообещавшей прислать ему книжку в Париж[9].

Так как одессит Катаев неизменно появлялся в редакции «Гудка», где вместе с Булгаковым работали приехавшие

в Москву из Одессы Олеша, Ильф и брат Катаева Е. Петров и где он тогда считался признанным мэтром пера, то повесть «Остров Эрендорф» Булгаков, несомненно, знал, а потому, когда ему потребовалось назвать современный спектакль не принимаемого им театра Мейерхольда, он выбрал имевший шумную прессу «Д. Е.», но «гибель Европы» заменил «Куриным дохом», а его автора назвал Эрендоргом (чтоб не заимствовать не менее прозрачный намек Катаева).

Спутница жизни Булгакова (в 1924–1931 гг.) Л. Е. Белозерская в поздних записках «О, мед воспоминаний», сочиненных по прочтении мемуаров Эренбурга «Люди, годы, жизнь», рассказала, что в 1931 г. Мейерхольд приглашал Булгакова работать в свой театр. Прокомментировано ею это так: Мейерхольд-то забыл про «Роковые яйца», а вот Эренбург не забыл и не простил Булгакову «Курий (так! — *Б. Ф.*) дох»[10]. Думаю, что эта реплика вызвана тем, что в шести книгах мемуаров Эренбурга Белозерская ни разу не встретила имени М. А. Булгакова. Между тем в первом томе Краткой литературной энциклопедии, вышедшем в 1962 г., Булгаков не удостоен даже фотографии, там есть только маленькая заметочка о нем случайного автора (главные книги его или были еще не изданы, или, как «Белая гвардия», давным-давно не переиздавались). Эренбург прочтет Булгакова лишь в 1966–1967-м в журнале «Москва», где впервые печатался роман «Мастера и Маргарита», и мы об этом еще скажем. А сейчас речь пойдет о том, как нетривиально складывалось отношение к Эренбургу Л. Е. Белозерской (оно, надо думать, как-то корректировало и отношение к нему Булгакова, которое, видимо, изначально, то есть с Киева 1919-го, было не слишком доброжелательным).

Итак, Любовь Евгеньевна Белозерская (1895–1987) узнала о писателе Илье Эренбурге в Париже весной 1921 г., когда туда дошла вышедшая в Софии в декабре 1920-го его книга «Лик войны» о франко-германском фронте по личным впечатлениям 1915–1917 гг. Война была ей не безразлична, поскольку она уже в 1914-м служила сестрой милосердия на русско-немецком фронте. На юге она повстречалась с журналистом Ильей Марковичем Василевским-Не-Буквой[11] (1883–1938), которого знала еще по довоенному Петербургу, и вышла за него замуж, а в 1920-м они бежали из Одессы в Константинополь, откуда сумели добраться до Парижа, где Не-Буква, в частности, начал сотрудничать в «Последних новостях», редактором которых с 1 марта 1921-го стал П. Н. Милюков. В «Последних новостях» начала служить линотиписткой и Белозерская, а 19 апреля

1921-го[12] она там напечатала восторженную рецензию на книгу Эренбурга «Лик войны». Процитируем ее:

> Большую книгу написал Илья Эренбург. Так она странно волнует, трогает... Ее можно читать несколько раз, открывая все новые страницы, новые штрихи... Книга о войне — это значит книга о смерти. Но книга Ильи Эренбурга — это книга жизни... Хорошо, искренне и талантливо написана книга И. Эренбурга. У автора зоркий, наблюдательный глаз, он умеет смотреть и умеет видеть, сравнения его образны и выпуклы... У французской литературы о войне последних лет есть Барбюс[13]. С радостью и гордостью надо сказать, что и у нас есть Илья Эренбург, автор большой, талантливой книги!

В Париже Василевский-Не-Буква рассорился с Буниным и осенью 1921-го перебрался в Берлин, где начал работать вместе с А. Н. Толстым, редактировавшим Литературное приложение к газете «Накануне»[14].

29 октября 1922-го Не-Буква напечатал в Литературном приложении к «Накануне» развязный и неприлично грубый фельетон «Тартарен из Таганрога. О двенадцати новых книгах г. Ильи Эренбурга». Подобно Катаеву, Не-Буква завидовал удачливости и плодовитости Эренбурга[15]. Но, в отличие от Катаева, он написал по этому поводу не повесть, где подлинное имя мишени изменено, но фельетон, в котором это имя положено называть прямо. Этот фельетон заканчивался так:

> Перед нами или безнадежно лишенный своего стиля и своих слов имитатор, графомански плодовитый коммивояжер, кривляющийся на разные лады суетливый Тартарен из Таганрога, или и впрямь больной, которого надо лечить, от души пожалев его и по-человеческому пожелав ему скорейшего и радикального выздоровления.

Надо ли говорить, что в кругу большой берлинской литературной эмиграции публикация столь разнузданного текста вызвала большой скандал[16]. Разумеется, Л. Е. Белозерская об этом сюжете не вспоминает и пишет о Василевском-Не-Букве и Эренбурге в Берлине так:

> Уже не помню, в этом <<Ноллендорф>> или в каком другом кафе увидела я впервые Эренбурга. Они были давно знакомы с Василевским и остановились поговорить. До чего же он

> мне не понравился! (Во-первых, почему писатель должен ходить всклокоченным? Можно ведь и причесаться!) А потом разговаривал он «через губу», недружелюбно. Я наблюдала его несколько раз. Ох, не хотела бы я зависеть от этого человека![17]

В августе 1923-го Не-Буква и А. Н. Толстой вернулись в Россию, а спустя некоторое время вернулась и Л. Е. Белозерская; она развелась с Не-Буквой и в 1924-м стала женой Булгакова. А Не-Буква в 1925-м издал пасквиль «Что они пишут» — теперь уже на Бунина, Куприна, Мережковского и др., и говорить о нем больше мы не будем…

Вернемся к Эренбургу и Булгакову и отметим, что в очень популярных в те годы «аналитических» обзорах современной литературы Советской России, где И. Эренбург и А. Толстой с 1923 г. возглавляли списки буржуазных авторов, после 1924 г. в этом качестве появляется и новое имя — М. Булгаков. Так, ленинградский филолог новой выделки Георгий Горбачев (ему не было еще и тридцати, он очень старался, не зная, что впереди его ждет ГУЛАГ) в большом обзоре «На переломе», обсуждая эволюцию русской литературы за 1924–1925 гг., написал, что «к 1926 году русская литература представляет совершенно иную картину, чем в 1923-м в момент наибольшего расцвета пильняковско-эренбурговской полосы нашего литературного развития»[18]. Говоря о социально-политическом составе «движения попутчиков, в центре которого есть очень крупные художники, которых пролетлитературе предстоит идеологически завоевать», Горбачев утверждал, что именно вправо от этого центра начинается правый фланг литературы, состоящий из двух групп.

> Одна — это писатели с определенно устряловской, сменовеховской, необуржуазной идеологией (Эренбург, отчасти А. Н. Толстой, О. Форш, Булгаков)… Эта группа художественно вырождается или спускается к потребностям «улицы». Но эта группа может очень сильно оживиться на фоне оживления кулака и нэпмана.

Сегодня, когда подобным прогнозированием никто не занимается в силу его неактуальности, читать подобные прогнозы, пожалуй, даже любопытно, хотя они, надо думать, мало интересовали тогда и Эренбурга, и Булгакова. Характерно, что уже в 1926-м в связи с Булгаковым в критике признавалось отсутствие серьезных статей о его прозе: «До сих пор имя его затрагивалось лишь в небольших рецензиях, которые отводили ему обычно полочку между Эренбургом и Замятиным, и этим оценка

Булгакова как писателя исчерпывалась»[19]. Между тем и Эренбург (о котором идеологические пустобрехи уже настрочили тысячи метров чепухи), и Булгаков (о котором еще не сказано были почти ничего) понимали важность для себя суждений об их работе подлинных мастеров прозы (в первую очередь Замятина).

Эренбург познакомился с Замятиным в Ленинграде в марте 1924 г.[20], когда Замятин уже написал:

> Эренбург — самый современный из всех русских писателей, внутренних и внешних, — или не так: он уже не русский писатель, а европейский, и именно потому — один из современнейших русских. Это — конечно, еретик (и потому — революционер) настоящий. У настоящего еретика есть то же свойство, что у динамита: взрыв (творческий) — идет по линии *наибольшего* сопротивления[21].

В дальнейшем они регулярно переписывались; Эренбург, которому понравился роман Замятина «Мы», помог его изданию по-французски в Париже. Он искренне ждал Замятина в Париже в 1932-м... Процитированное суждение Замятина связано главным образом с романом Эренбурга «Необычайные похождения Хулио Хуренито и его учеников», и здесь будет естественным сослаться на соображения М. О. Чудаковой о начале работы Булгакова над романом «Мастер и Маргарита» (в первоначальной редакции 1928 г. — романом о дьяволе). Они вкратце состоят в том, что появление дьявола в первой сцене романа Булгакова было гораздо менее неожиданным для литературы в 1928 г., чем через десять лет – в годы работы над последней редакцией; эта сцена вырастала из текущей беллетристики и полемизировала с ней. Так как отрывок из романа «Хулио Хуренито», изданного в Берлине в начале января 1922-го, был помещен в том же № 4 журнала «Рупор»[22], где и один из первых московских рассказов Булгакова (здесь я прерву мысль М. О., добавив уже от себя, что в том же № 4 была напечатана статья Андрея Соболя о «Хуренито», написанная так, что не прочитать ее, мне кажется, Булгаков не мог — при том, что наверняка ее не принял. Статья Соболя ни разу с тех пор не перепечатывалась, потому процитируем подробно. Отметив про книгу Эренбурга, что она «жжет», что в ней

> на каждой странице причудливые переливы горящего ума, скорбного сердца и трепетной души сплетаются с тончайшей иронией, с глубоким презрением к затхлости, к плесени, к мертвой тиши, как отдельной человеческой единицы, так и мира всего, —

Соболь продолжил:

> «Необычайные похождения» — это книга о великой смеси. Это книга о той «русской каше», которая, давным-давно разопрев, на куски разнесла все горшки как руками человеческими сделанные, так и те, что обжигаемы были богами, и осколками покрыла весь мир. <…> И в эту русскую кашу, которой любое масло не вредит, Илья Эренбург, иудей из Москвы, вливает ложку, — нет, не дегтя, ибо русская каша не бочка меда, — горячей еврейской крови, собрав ее на длинном тернистом пути от Кинешмы до Парижа и от Мексики до Конотопа. Прочтите пламенную одиннадцатую главу о предсказаниях Учителя о судьбах иудейского племени, эту изумительную по внутренней напорной силе и по внешней, почти библейской, сжатости главу — и вы поймете, почему по этой книге проносится от странице к странице горячее дыхание юродствующего пророка…

Соглашусь с М. О.:

> Не будет натяжкой предположить, что этот номер был изучен писателем от корки до корки. В дальнейшем личность Эренбурга быстро привлекла не слишком дружелюбное внимание Булгакова: роман Эренбурга в 1927 году — накануне обращения Булгакова к новому беллетристическому замыслу — был переиздан дважды[23].

И главный вывод: о том, что начала и эренбурговского романа, и первого варианта романа Булгакова несомненно и неслучайно перекликаются…

Возвращаемся к Замятину. Булгаков, видимо, познакомился и подружился с Е. И. в Ленинграде в 1926-м, уже зная его строгий отзыв о «Дьяволиаде», кончавшийся выражением надежды: «Абсолютная ценность этой вещи Булгакова — уж очень какой-то бездумной — невелика, но от автора, по-видимому, можно ждать хороших работ»[24]. В дальнейшем (так уж получилось) именно Булгаков стал посредником между Эренбургом и Замятиным в получении для него романа Эренбурга «Бурная жизнь Лазика Ройтшванеца», вышедшего в Париже в 1928 г. по-русски и тогда же запрещенного в СССР[25]. Вот фрагменты их переписки[26] на эту тему:

> ***Эренбург — Замятину*, 26 февраля 1928 г.:** …через Наркоминдел (Москва — Канторович) послал я Вам экземпляр «Лазика Ройтшванеца». Напишите мне, пожалуйста, что думаете

об этой книге. Сейчас я пристраиваю Ваше «Мы» на французский и думаю, что на сей раз удастся...

21 марта 1928 г.: Мой роман («Ройтшванец») опять лежит у Канторовича в Н.К.И.Д. Напишите ему, и он Вам его вышлет. Другого способа переслать нет, а мне хочется, чтобы Вы его прочли. Напишите мне о нем. Роман зарезали, и дела мои шатки**.**

***Булгаков — Замятину*, 12 апреля 1928 г.:** Москва встретила меня кисло и прежде всего я захворал. Тем не менее Канторовича я постараюсь найти.

22 апреля 1928 г., Гудермес: Поручение Ваше выполнил, — говорил с Канторовичем. Он еще не получил роман Эренбурга, обещал его Вам послать по получении.

***Эренбург — Замятину*, 6 мая 1928 г., Париж:** Получили ли «Лазика»?

1 июня 1928 г., Париж: Мне удалось устроить французский перевод романа «Мы» в издательстве «Нувель Ревю Франсез»... Получили ли Вы наконец «Лазика»?

10 октября 1928 г., Париж: Прочли ли Вы «Лазика»?

17 марта 1930 г., Париж: Спасибо большое за письмо, которое меня очень обрадовало...

Никакими иными сведениями о взаимоотношениях Эренбурга и Булгакова и даже о том, видел ли Эренбург во МХАТе спектакль «Дни Турбиных» и, если видел, то когда — мы не располагаем. В 1931-м живший в Париже, печатавшийся в Москве и почти никогда не писавший в стол Илья Эренбург в силу комплекса причин[27] «присягнул» сталинскому режиму, о котором имел тогда далеко не полное представление (он примерно представлял, как это ограничит его возможности в литературе, но надеялся, что сможет так или иначе главные трудности обойти, никогда не забывая, что есть граница, которую переступать нельзя). Что касается Михаила Булгакова, то у меня (например, по тексту его повести «Собачье сердце») сложилось впечатление, что, хотя в своей литературной работе он в общем плане и должен был считаться с советскими политическими реальностями, но писал-то скорее в стол, не держа в голове

тогдашнюю цензуру. М. О. Чудакова, признанный мэтр булгаковедения, с этим моим утверждением не согласилась письменно и в ответ на мою просьбу позволила процитировать здесь присланное ею мне письмо (прошу извинения за большую цитату):

> Держал ли Булгаков в голове цензуру? В 20-е годы — держал, но в меру. В меру — поскольку трудно оценить меру смелости писателя, назвавшего в 1923–1924 свой роман «Белая гвардия»! И усадившего на сцене МХАТа симпатичных людей в *погонах* (тех, кто их носил, в официальной устной и письменной речи не называли иначе как *золотопогонной сволочью*).
>
> Он долго искал издателя для романа — и перепечатывал его, по словам машинистки, не менее 3-х раз — несомненно, и в цензурных видах тоже.
> Ему очень повезло с сатирическими — попросту говоря, антисоветскими — повестями. Глава «Недр» «старый большевик» <…> Ангарский (Клестов) напечатал «Роковые яйца» — видимо, уверенный, что такая критика принесет пользу его партии, <…> и полтора года пытался напечатать «Собачье сердце»! (редакция не стесняясь писала автору, что пытается протащить повесть через цензуру!) — пока Каменев не произнес свой решительный приговор. В то же время Ангарский отказался наотрез печатать «Белую гвардию» — его редакторская цензура имела свои строгие границы… Ангарский совершил чудо — в 1925 году конфисковали тираж сборника «Дьяволиада» (там были и «Роковые яйца» — сборник печатался одновременно с изданием повести в альманахе «Недра») — он выпустил в 1926 году 2-е его издание. <…>
> Журнал «Россия» закрыли — «Белая гвардия» осталась на треть не напечатанной. Но Булгаков *легально* выпустил в Париже сначала в 1928 году напечатанную часть — в издательстве «Concorde», затем в 1929-м ненапечатанную (в новой редакции!) — в издательстве «Москва». <…> И даже «Мастера и Маргариту» — он надеялся напечатать![28]

Приведенные в этой цитате примеры подтверждают, что в 1920-е гг. литературная стратегия Булгакова была сходной с литературной стратегией его антипода. Но с 1931 г. (ликвидация частного книгоиздания в СССР и экономический кризис на Западе) живший в Париже Эренбург был вынужден избрать для себя иную литературную стратегию. При этом о работе москвича Булгакова в 30-е гг. он ничего (сверх театра)

не знал, тогда как Булгаков с того же времени литературной работой Эренбурга вообще перестал интересоваться.

Поэтому перейдем к последнему сюжету из истории «Эренбург-Булгаков», который относится к 1954–1967 гг.

13 ноября 1966-го (когда еще не был опубликован «Мастер и Маргарита») алма-атинский литературовед и биограф Эренбурга Е. И. Ландау, беседуя в Москве с Ильей Григорьевичем, в частности, обратился к нему с просьбой определить свое отношение к советской прозе 1920-х гг. При этом Ландау не спрашивал о Бабеле, потому как знал и предисловие Эренбурга к первой после его гибели книге, и главу о Бабеле из мемуаров «Люди, годы, жизнь». Ответы Эренбурга Ландау кратко записал. Вот эта запись:

> Русская проза 1920-х годов не выдерживает сравнения с Чеховым, даже с Буниным. Были, правда, Тынянов, Замятин, Зощенко, Олеша, хорошие рассказы Вс. Иванова, «Художник неизвестен» Каверина. Булгаков — это уже не то. У Федина даже лучшая его вещь — «Трансвааль» — «не дотягивает». Леонов — эпигон. «Тихий Дон» написан позже[29].

22 июня 1967 г. Ландау послал свою запись беседы Эренбургу для авторизации, попутно задав ему вопрос: «Не меняет ли публикация „Мастера и Маргариты“ Вашего прежнего суждения о Булгакове?», на что Эренбург ему написал: «Появление „Мастера и Маргариты” вносит поправку в мою оценку Булгакова, несколько слов я вычеркнул!»[30].

Тогда Эренбург продолжал работу над седьмой книгой мемуаров, которую он так и не успел закончить. В ней имя Булгакова встречается дважды. Сначала в 3-й главе о Втором съезде писателей (1954). Цитируя полемическую речь Каверина на этом съезде о том, какой он видит будущую русскую литературу, Эренбург приводит такие слова (их выбор, думаю, отнюдь не случаен):

> Я вижу литературу, в которой приклеивание ярлыков считается позорным и преследуется в уголовном порядке, которая помнит и любит свое прошлое. Помнит, например, что сделал для нашего исторического романа Юрий Тынянов и что сделал Михаил Булгаков для нашей драматургии[31].

Второе упоминание Булгакова связано уже с собственным мнением Эренбурга о романе «Мастер и Маргарита», мгновенно ставшим в СССР сенсацией. Мнение это сформулировано в 14-й

главе[32], посвященной драматургу Е. Л. Шварцу, в том месте, где речь идет о пьесе Шварца «Дракон». Этот рассказ Эренбург завершает словами:

> Я еще раз убедился, что художественное произведение, написанное на злободневную тему, если оно создано художником, не умирает.

И продолжает свою мысль так:

> Недавно опубликовали фантастический роман М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита», написанный 35 лет назад. Ершалаим — живой город, и главы, посвященные Понтию Пилату, я читал как замечательное повествование о нашем современнике, а главы, сатирически изображающие московский быт двадцатых годов, на мой взгляд, устарели[33].

Илья Эренбург умел признать настоящую литературную удачу и тех авторов, кто ему лично не был близок (скажем, он высоко оценил книгу «Святой колодец», хотя и удивился тому, что Катаев позволил себе ее написать[34]). Он не только оценил удачу Михаила Булгакова в «Мастере и Маргарите», но и счел необходимым сказать об этом в своей последней книге.

Примечания

1 *Чудакова М.* Жизнеописание Михаила Булгакова. М., 1988. С. 78.

2 В беседе с алма-атинским литературоведом Е. И. Ландау (архив автора). Остается неизвестным: видел ли он спектакль или только слышал о нем.

3 *Эренбург И.* А все-таки она вертится. Берлин, 1922.
Это своего рода гимн конструктивизму (искусству вещи) во всех областях (характерный пример в архитектуре: памятник III Интернационалу Татлина). В 7-й главе 2-й книги мемуаров «Люди, годы, жизнь», посвященной отношению автора к левому искусству в России и в мире и его судьбе в недалеком будущем, Эренбург писал: «В 1921 году я написал книгу „А все-таки она вертится“, шумливую и наивную, напоминающую декларации лефовцев...» В начале 1923 г. эту книгу разрешили к продаже в России, но впоследствии ее запретили по целому ряду причин и ни разу не переиздавали (см.: *Блюм А.* Запрещенные книги русских писателей и литературоведов 1917–1991. СПб., 2003.

С.198–199). В 1922–1923 гг. Булгаков вполне мог с ней познакомиться и, разумеется, ее не принять.

4 См.: *Булгаков М. А.* Собрание сочинений. В 5 т. Т. 2. М., 1989. С. 258–259.

5 Там же. С. 76.

6 Узнав из газет, что Мейерхольд готовит этот спектакль, пьесу для которого состряпал по его роману некто Подгаецкий, Эренбург вежливо опротестовал это в письме Мейерхольду (см.: *Эренбург И.* Дай оглянуться... Письма 1908–1930. М., 2004. С. 326–327. Далее: *Чудакова М.* Жизнеописание... С. 78. Там же см. об этом жалобы Эренбурга друзьям). Письмо Эренбурга вместе со своим гневным ответом Мейерхольд напечатал в журнале «Новый зритель» (1924, № 18. С. 16–17; см. также: Почта Ильи Эренбурга. 1916–1967. М., 2006. С. 50–51). «Ответ был страшен, — вспоминал Эренбург, — в нем сказалось неистовство Мейерхольда, и никогда бы я о нем не вспомнил, если бы не любил Всеволода Эмильевича со всеми его крайностями». (*Эренбург И.* Люди, годы, жизнь. В 3 т. Т. 1. М., 2005. С. 350.)

7 Это была завистливая реакция Катаева на выход в 1922–1923 гг. в Берлине полутора десятка книг Эренбурга (большинство их было невелико по объему и писались они, начиная с 1918 г., а роман «Хулио Хуренито» замышлялся еще в 1916-м); впервые «Остров Эрендорф» напечатан в Омске приложением к газете «Рабочий путь» в 1924 г., а затем в Москве в 1925-м. После 1925 г. включался Катаевым в его собрания сочинений лишь в 1969 и 1983 гг. (сообщено С. Г. Боровиковым), то есть после смерти Эренбурга.

8 *Катаев В.* Остров Эрендорф. М., 1925. С. 46.

9 См.: *Чудакова М.* Жизнеописание... С. 361.

10 *Белозерская-Булгакова Л. Е.* Воспоминания. М., 1990. С. 168.

11 В отличие от известного фельетониста и публициста И. Ф. Василевского (1849 — после 1918), который печатался под псевдонимом Буква.

12 Это было еще до знакомства с Эренбургом (он приехал в Париж 8 мая 1921 г. и через две недели был оттуда выслан; существует версия, что выслали его по доносу А. Н. Толстого); неизвестно встречался ли он в Париже с Не-Буквой, но в Берлине, куда он перебрался в октябре 1921-го, встречался несомненно.

13 Имеется в виду антивоенный роман Анри Барбюса «Огонь». Первым в России о нем написал Илья Эренбург («Биржевые ведомости», 24 февраля 1917 г.; см. нашу републикацию: Иностранная литература. 1983. № 10. С. 209–211, а также подготовленную нами книгу: *Эренбург И.* Лик войны. СПб., 2014).

14 Заметим, к слову, что работа в просоветской газете «Накануне» послужила Не-Букве (как и его боссу А. Н. Толстому) трамплином для возвращения уже в 1923-м в Советскую Россию.

15 Среди выпущенных им тогда в Берлине книг были и не утратившие поныне своего литературного значения: роман «Необычайные

похождения Хулио Хуренито и его учеников», «Портреты русских поэтов», книга рассказов «Неправдоподобные истории», сборники стихов «Опустошающая любовь» и «Звериное тепло».

16 Эренбург писал в Петроград Е. Полонской: «Меня очень весело ненавидят. Была здесь обо мне большая статья в „Накануне“ некоего Василевского. Предлагает бить меня по морде костью от окорока. По сему случаю Василевского и Толстого хотят откуда-то исключить и прочее, а я веселюсь в полное семейное удовольствие, сказал бы Зощенко» (*Чудакова М.* Жизнеописание… С. 210).

17 *Белозерская-Булгакова Л. Е.* Указ. соч. С. 65.

18 Звезда. 1926. № 1. С. 238–239.

19 *Булгаков М. А.* Собрание сочинений. В 5 т. Т 2. М., 1989. С. 664.

20 Подробнее см. главу «Эренбург и Замятин» в: *Фрезинский Б.* Об Илье Эренбурге. Книги, люди, страны. М., 2013.

21 Россия. 1923. № 8. С. 28 (републикация: Новое литературное обозрение. 1996. № 19. С. 169).

22 Вышел в октябре 1922 г.

23 *Чудакова М.* Жизнеописание… С. 387–388.

24 Русский современник. 1924. № 2. С. 266.

25 Немецкая критика оценила этот роман, как «еврейского Швейка». См., например, суперобложку немецкого перевода романа (Лейпциг, Цюрих, Мюнхен, 1930), которая воспроизведена в цит. книге «Об Илье Эренбурге» (с. 128–129).

26 Письма Эренбурга цитируются по: *Чудакова М.* Жизнеописание…, а письма Булгакова по: *Булгаков М.* Письма. Жизнеописание в документах. М., 1989. Поскольку весь эпистолярный архив Эренбурга был уничтожен им лично при переселении в здание советского посольства в Париже, оккупированном гитлеровцами, то можно лишь предполагать, что его благодарность за письмо Замятина 1930 г. связана с суждениями о его прозе того времени.

27 О них см.: *Фрезинский Б.* Об Илье Эренбурге… С. 160–165.

28 В свою очередь, прошу извинения у М.О., что вынужден был несколько уплотнить ее текст; надеюсь, не изменив его по сути.

29 Машинопись записи Е. И. Ландау (собрание автора).

30 Собрание автора.

31 *Эренбург И. Г.* Люди, годы, жизнь. Т. 3. С. 329.

32 Всего для седьмой книги из запланированных 34 глав Эренбург успел написать 21.

33 *Эренбург И. Г.* Люди, годы, жизнь… С. 407.

34 Думаю, что написанные потом книги Катаева («Алмазный мой венец» и «Уже написан Вертер») вряд ли понравились бы Эренбургу.

Авторы

БОБРОВ СЕРГЕЙ ДМИТРИЕВИЧ (ПЯТИГОРСК)
Исследователь творчества М. А. Булгакова.

БОРОВИКОВ СЕРГЕЙ ГРИГОРЬЕВИЧ (САРАТОВ)
Писатель, член Союза писателей и Академии Российской словесности.

ИВАНЬШИНА ЕЛЕНА АЛЕКСАНДРОВНА (ВОРОНЕЖ)
Доктор филологических наук, доцент Воронежского государственного педагогического университета.

КОРАБЛЕВ АЛЕКСАНДР АЛЕКСАНДРОВИЧ (ДОНЕЦК)
Доктор филологических наук, профессор, заведующий кафедрой теории литературы и художественной культуры Донецкого национального университета.

МИШУРОВСКАЯ МАРИЯ ВЛАДИМИРОВНА (МОСКВА)
Завсектором персональной библиографии Отдела научной библиографии Российской государственной библиотеки искусств.

НЕМЦЕВ ВЛАДИМИР ИВАНОВИЧ (САМАРА)
Доктор филологических наук, член Попечительского совета Музея М. А. Булгакова.

РАЙСКИН ИОСИФ ГЕНРИХОВИЧ (САНКТ-ПЕТЕРБУРГ)
Музыковед, музыкальный критик, главный редактор газеты «Мариинский театр», ведущий редактор газеты «Санкт-Петербургский музыкальный вестник»; председатель секции критики и музыкознания, член Правления Союза композиторов Санкт-Петербурга.

СИРЕНКО ИРИНА АЛЕКСАНДРОВНА (КИЕВ)
Старший научный сотрудник Литературно-мемориального музея М. А. Булгакова.

ФРЕЗИНСКИЙ БОРИС ЯКОВЛЕВИЧ (САНКТ-ПЕТЕРБУРГ)
Член Исполкома Петербургского отделения Международного ПЕН-клуба писателей.

Для заметок

Для заметок

Для заметок

Для заметок

научная серия Музея М. А. Булгакова

Михаил Булгаков
в потоке российской истории XX–XXI веков

Материалы Четвертых Международных научных чтений,
приуроченных к дню ангела писателя
(Москва, ноябрь 2013 г.)

Издание второе

Редактор Е. Михайлова
Корректор Е. Елочкина
Дизайн М. Савранская
Верстка Т. Донскова, М. Савранская

Подписано в печать 2015
Формат 60x84/16
Бумага офсетная.
Тираж 200 экземпляров

Москва, 2015

ISBN: 978-5-906593-02-3

Государственное бюджетное учреждение культуры
города Москвы «Музей М. А. Булгакова»
Москва, улица Большая Садовая, дом 10, квартира 50
e-mail: bulgakovmuseum@gmail.com
www.bulgakovmuseum.ru

Музей
Михаила
Афанасьевича
Булгакова
2015