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.