МИХАИЛ БУЛГАКОВ В ПОТОКЕ РОССИЙСКОЙ ИСТОРИИ XX–XXI ВЕКОВ

4

Музей
Михаила
Афанасьевича
Булгакова

Михаил Булгаков в потоке российской истории XX–XXI вв.

Материалы Шестых Международных научных чтений, приуроченных к дню ангела писателя (Москва, ноябрь 2015 г.)

Москва, 2016

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

Михаил Булгаков в потоке российской истории XX–XXI вв.: Материалы Шестых Международных научных чтений, приуроченных к дню ангела писателя (Москва, ноябрь 2015 г.) / Музей М. А. Булгакова. — Москва, 2016. — 160 с.

М69 ISBN 978-5-906593-05-4

Сборник включает материалы Шестых Международных научных чтений «Михаил Булгаков в потоке российской истории XX–XXI вв.», проходивших в Государственном музее М. А. Булгакова 20–21 ноября 2015 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+929 Булгаков](082)
ББК 83.3(2Рос=Рус)я43

ISBN: 978-5-906593-05-4

© ГБУК г. Москвы
«Музей М. А. Булгакова», 2016

Содержание

5 БЕНЕДЕТТИ АЛЕССИЯ
Миф о Фаусте в романах «Мастер и Маргарита» М. Булгакова и «Доктор Фаустус» Т. Манна

14 ИВАНЬШИНА ЕЛЕНА АЛЕКСАНДРОВНА
Об испорченном тексте у М. А. Булгакова

26 КАЗЬМИНА ОЛЬГА АЛЕКСАНДРОВНА
«Ну, желаю, чтобы все…» (алкогольные мотивы и их функции в художественной системе М. А. Булгакова)

43 КАПРУСОВА МАРИНА НИКОЛАЕВНА
Семантика образа Патриарших прудов в русской литературе последней трети XIX — начала XXI вв.: направление эволюции

68 КОРАБЛЕВ АЛЕКСАНДР АЛЕКСАНДРОВИЧ
Апология любви в «Мастере и Маргарите»

80 КОХАНОВА ВАЛЕНТИНА АЛЕКСАНДРОВНА
Архитектоника романов М. А. Булгакова: Постановка проблемы

88 МИХАЙЛОВА ЕЛЕНА ИГОРЕВНА
О семантике мотива пути в «Записках на манжетах» М. А. Булгакова

111 МИШУРОВСКАЯ МАРИЯ ВЛАДИМИРОВНА
«Белая гвардия» в парке Чаир
«Царская» пьеса о Колчаке пролетарского драматурга Павла Арского: фрагменты судьбы

129 НАЗАРОВ ИВАН АЛЕКСАНДРОВИЧ
«В “Вечерке” фельетон о каком-то Бройде» (о биографии и литературном творчестве современника М. А. Булгакова)

142 САВРАНСКАЯ МАРИНА ЭРНСТОВНА
История первой публикации перевода романа «Мастер и Маргарита» в ГДР

158 АВТОРЫ

А. БЕНЕДЕТТИ

Миф о Фаусте в романах «Мастер и Маргарита» М. Булгакова и «Доктор Фаустус» Т. Манна

Статья рассматривает фаустианские реминисценции в произведениях М. Булгакова и Т. Манна. Особенное внимание уделено интерпретации фаустианского мифа в трагедии Гете и ее влиянию на романы «Мастер и Маргарита» и «Доктор Фаустус». Автор анализирует специфику представления в этих романах фаустианских образов, действующих в условиях нового социального контекста, в котором прометеевские амбиции интеллигенции задушены.

This article is devoted to Faustian reminiscenses in M. Bulgakov's and T. Mann's works. First of all, the author highlights how the Faustian myth is reinterpreted in Goethe's tragedy. Secondly, attention is given to the influence of Goethe's work over Bulgakov's "The Master and Margarita" and Mann's "Doctor Faustus". Above all, the Faustian characters in both novels are analyzed as acting in a new social context, that strangles intellectuals' promethean ambitions.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА И ФРАЗЫ: миф о Фаусте, М. Булгаков, Томас Манн, «Мастер и Маргарита», «Доктор Фаустус».

KEYWORDS AND PHRASES: Myth about Faust, M. Bulgakov, Thomas Mann, "The Master and Margarita", "Doctor Faust".

Первые доказательства существования Иоганна Георга Фауста как исторического лица мы находим в письме 1505 г. аббата Спонхейма Иоганна Тритемия (в 1536 г. оно было издано в собрании «Epistolae Familiares»[1]). Здесь Фауст описан как путник, практикующий колдовство, оккультные обряды. Однако самым важным источником XVI в., рассказывающим о Фаусте, является опубликованная в 1587 г. так называемая «Народная книга» — «Historia von Dr. Johann Fausten,

dem weitbeschreiten Zauberer und Schwartzkünstler etc.» (далее — «Народная книга»). Этот текст представляет собой сообщение о жизни ученого и чернокнижника Иоганна Георга Фауста, заключившего — с целью достичь высшего уровня познания — договор с дьяволом, но получившего в результате обречение на муки ада[2].

Без сомнения, это не первый вариант реализации темы отношений между человеком и дьяволом, так как в Средние века мотив договора с нечистой силой был очень распространен в фольклоре. Но можно заметить принципиальную разницу между средневековыми легендами и «Народной книгой» XVI в.: в первом случае человек, как правило, обращался к помощи дьявола ради материального (например, ради денег)[3], во втором — наоборот, герой выведен в образе европейского интеллектуала эпохи Возрождения: он жаждет обрести способность к сверхъестественному познанию (и не случайно он влюбляется в женщину по имени Елена — ее имя служит отсылкой к античному идеалу, воспеваемому художниками XV и XVI вв.[4]).

Драма Иоганна Вольфганга фон Гете «Фауст»[5], изданная в 1808 г.[6], частично следует в интерпретации образа главного героя «Народной книге» XVI в., но включает два принципиально новых (и потому ставших впоследствии поводом для дискуссии) элемента — пролог и эпилог.

Сцена, заключающая вводную часть «Фауста», называется «Прологом на небесах» («Prolog im Himmel»). Действующими лицами здесь являются ангелы, Бог и дьявол. Бес (Мефистофель) бросает Богу вызов: он постарается отвести Фауста, лучшего служителя Бога, от пути праведного и повести его к аду. Бог принимает ставку. Тема пари дьявола с Богом происходит из Книги Иова, где Бог разрешает бесу искушать Иова[7]. С одной стороны, Фауст схож с Иовом: оба являются выдающимися личностями и оба представляют перед Богом и дьяволом целое человечество. С другой стороны, Иов (изначально) — счастливый, ведущий спокойную жизнь человек; главной же чертой Фауста является беспокойство, он лицо динамическое[8].

Пари Бога с дьяволом показывает, что зло не является ненормальностью в божественном порядке, что существование дьявола — часть божественного плана. Из этого вытекает, что интерпретация Гете отличается от предыдущих вариаций фаустианского мифа. Кроме того, поскольку Фауст, как Иов, является представителем человечества, Бог и дьявол делают

ставку на возможность искупления всего человеческого рода[9]. Этот момент играет важную роль в эпилоге трагедии.

В отличие от всех предыдущих вариантов мифа, в конце произведения Гете Фауст принимается на небесах. Этот инновационный элемент имеет связь с немецкими философскими тенденциями XVIII в. В частности, согласно И. Канту, философ является человеком, который достигает познания через опыт[10]. Персонаж Гете, много путешествующий и переживающий разные приключения, этому соответствует. Можем заключить, что если герой «Народной книги» XVI в. является примером интеллигента эпохи Возрождения, то Фауст Гете есть совершенный образ просветителя[11]. Именно интерпретация фаустианской темы, предложенная Гете (а именно вынесение в основную позицию мотива пари Бога с дьяволом), была подхвачена и развита в сочинениях литераторов XX в. — в романе «Мастер и Маргарита» М. А. Булгакова[12] и «Доктор Фаустус» Т. Манна.

В романе Булгакова связь с произведением Гете заявлена уже в эпиграфе, в качестве которого выступает фрагмент диалога между Фаустом и Мефистофелем:

> ... так кто ж ты, наконец?
> — Я — часть той силы, что вечно
> хочет зла и вечно совершает благо[13].

По наблюдениям С. Кульюс и И. Белобровцевой, эпиграф не совпадает ни с каким из русских переводов «Фауста», которые могли быть доступны Булгакову. Возможно, писатель придумал этот перевод[14]. Эпиграф вводит тему существования зла и его значения. В романах «Мастер и Маргарита» и «Доктор Фаустус» функция зла очень значима — она проливает свет на проблемы культурной среды советской России и нацистской Германии. В произведении Булгакова, например, Воланд говорит, что он появился, чтобы узнать, изменились ли жители Москвы. И он заключает: москвичи остались такими, какими были при царизме, — революция не превратила столицу в социалистический рай, а жители города все еще охвачены материальными интересами[15].

В романе Т. Манна Германия первой половины XX в. тоже изображается критически. Манн показывает период конца Первой мировой войны: по мнению писателя, которое явствует из романа, немецкая интеллигенция из-за чрезмерного увлечения декадентством, оккультными учениями,

удалилась от классических (античных) ценностей (защищавшихся Гете и его современниками) и склонилась к иррационализму. Согласно логике романа, именно это косвенно довело страну до нацизма[16]. Классические ценности Гете представлены Т. Манном (в том числе с пародийными целями) в образе рассказчика Серенуса Цейтблома, который не в силах отвести главного героя романа Адриана Леверкюна от дьяволского искушения.

Адриан Леверкюн — композитор, заключающий договор с дьяволом с целью достичь совершенства в своей художественной деятельности. Композитор попадает в беду и сходит с ума. Его история отражает соглашение интеллигенции с нацизмом, поэтому Манн отказывается от предложенного Гете оптимистического финала фаустианской истории. В данном отношении ему оказывается ближе версия «Народной книги» XVI в.[17].

В романе М. Булгакова договор с дьяволом также отражает отношение интеллигенции к власти. Косвенно он может отражать и биографические факты жизни писателя, а именно телефонный разговор со Сталиным, после которого у Булгакова могло иметься ощущение сделки с властью. В отличие от Т. Манна, М. Булгаков предлагает спасение своим героям, хотя прибежище, устроенное для мастера и Маргариты, не похоже на рай, описанный Гете. Героям Булгакова, как представляется нам, уготована иная участь. Православие не признает существование чистилища, но идея, мотив упокоения есть в русских сказках, и православное богослужение включает много молитв за покойников[18]. Возможно, Булгаков представлял себе в качестве «вечного дома» мастера и Маргариты именно такое место, похожее на чистилище.

При рассмотрении отношения Булгакова и Манна к трагедии «Фауст» следует учитывать особенности изображения в обоих романах тех персонажей, которые соответствуют главным героям сочинения Гете — Фаусту, Мефистофелю и Маргарите.

Само имя Воланда, булгаковского персонажа, указывает на подтекст, связанный с Гете: в сцене «Вальпургиева ночь» («Walpurgisnacht») Мефистофель представляется как «Junker Woland»[19]. Особое внимание М. Булгаков уделяет внешности Воланда при его первом появлении:

> Он был в дорогом сером костюме, в заграничных, в цвет костюма, туфлях. Серый берет он лихо заломил на ухо,

> под мышкой нес трость с черным набалдашником в виде головы пуделя. По виду — лет сорока с лишним. Рот какой-то кривой. Выбрит гладко. Брюнет. Правый глаз черный, левый почему-то зеленый. Брови черные, но одна выше другой. Словом — иностранец[20].

Такая деталь как набалдашник в виде головы пуделя явно отсылает к «Фаусту», где Мефистофель является герою под видом пуделя. А серая одежда напоминает о серой куртке, в которой ходит демонический персонаж Коппелиус в новелле Э. Т. А. Гофмана «Песочный человек» (1817)[21].

В романе Т. Манна также можно найти элементы, которые связывают его с новеллой Гофмана. В частности, это тема раздвоения личности: герой Гофмана не в силах отличить правду от лжи (притворства) и сходит с ума; аналогично и в финале романа Т. Манна герой становится безумным.

Представляется важным то обстоятельство, что в отличие от булгаковского Воланда, которого окружает целая свита помощников и спутников (Коровьев, Бегемот, Азазелло, Абадонна, Фрида), — у беса Т. Манна нет сопровождения, но дьявольское начало проявляется повсеместно. Так, у крестьянки, работающей у родителей Адриана Леверкюна, демоническая улыбка; профессор теологии, с которым Адриан знакомится в университете, часто переходит на язык лютеранской эпохи (автором этот язык связывается с иррациональностью немецкой души, которую, как сказано выше, он показывает как источник нацизма); наконец, Адриан встречается с администратором театра, пригласившим его полетать с ним на ковре-самолете. Этот эпизод коррелирует со сценой полета булгаковской Маргариты-ведьмы.

Все персонажи романа Т. Манна связаны с дьяволом, который открыто появляется в центральной главе книги. Как и в романе Булгакова, бес Т. Манна выглядит очень интересно. Особенно хочется отметить: он ходит в штанах в клетку, что сразу напоминает об образе Коровьева. Вряд ли это случайное совпадение: хотя Т. Манн и М. Булгаков не могли читать сочинений друг друга, но они могли опираться в своих текстах на общие источники. В этом случае, вероятно, оба вдохновились романом Ф. Достоевского «Братья Карамазовы»[22]: в сцене, где Ивану Карамазову показывается дьявол, он ходит в клетчатых штанах (косвенно подтверждает связь с Достоевским общность имен персонажей, которым явился дьявол, — Ивана Карамазова и Ивана Бездомного).

Роль Фауста в романе Т. Манна играет композитор Адриан Леверкюн. В отличие от героя Гете, как уже было сказано выше, Адриан вступает в сделку с дьяволом не ради знания, но ради обретения гениальных художественных способностей. И сам Т. Манн неоднократно подчеркивал, что его роман совсем не соотносится с трагедией Гете[23]. Напротив, прямая связь «Доктора Фаустуса» с «Народной книгой» XVI в. подтверждается на языковом уровне: роман Т. Манна характеризуется, как было отчасти отмечено выше, постоянными включениями элементов, характерных для языка Библии Мартина Лютера, а предсмертный монолог Адриана Леверкюна целиком написан на этом языке.

Ситуация с булгаковским Фаустом представляется гораздо более сложной. На первый взгляд, Воланд играет роль Мефистофеля, значит мастер должен играть роль Фауста. Однако нетрудно заметить, что цель жизни Фауста не имеет ничего общего с целями и планами мастера. Фауст хотел бы стать титаном, он, как Прометей, хочет знать все, что известно Богу[24]. А чего хочет мастер? Мы говорили, что желания мастера зависят от социальных обстоятельств эпохи: при Сталине люди теряли квартиры, арестовывались, исчезали, их творчество могло быть подвергнуто запрету. И если Фауст Гете ценит опыт и знания, то мастер, интеллигент сталинской эпохи, готов довольствоваться маленькой квартирой и спокойной жизнью[25].

Но даже это не главное отличие мастера от Фауста. Принципиально важно определить его роль в договоре с дьяволом. Просит ли мастер у Воланда чего-либо? Воланд извлекает мастера из психиатрической клиники, однако мастер от него ничего не ожидает. Очевидно, что мастер не соответствует роли Фауста. Но кто же тогда мог бы играть эту роль?

Мастер пишет роман о Понтии Пилате, который, кстати говоря, частично соотносится с фаустианским образом, потому что он интересуется суевериями, а мы знаем, что исторический Фауст был некромантом[26]. Однако если Фауст Гете ничего не боится (он даже пьет опасный напиток Мефистофеля), то у Пилата очень слабая воля, он не спасает Иешуа, хотя знает, что тот «добрый человек»[27].

Несколько связей с образом Фауста имеет Коровьев: обратим внимание на сцены в театре Варьете, где он показывает разные фокусы, как раз такие, которые во второй части трагедии Гете производит же Фауст с Мефистофелем (появление вина и банкнот). Но Коровьев, в отличие от Фауста,

не человек и не титан, он даже ничего не получает от дьявола. Он демон, т. е. он только помощник, и само его имя, *Фагот*, является пародийным вариантом имени *Фауст*[28].

Итак, среди мужских образов мы не находим того, кто соответствовал бы Фаусту. Отвлечемся на время от этой задачи и обратимся к образу Маргариты.

Как было сказано выше, может показаться, что мастер в романе Булгакова — это Фауст, а Маргарита — Гретхен. Е. Стенбок-Фермор писала по этому поводу:

> Дабы провести связь с Фаустом, Булгаков наделил Маргариту не только именем, но и всеми характеристиками женственного идеала Гете: Маргарита — Jungfrau (дева), Mutter (мать), Königin (королева), Göttin (богиня) — конечно, в том смысле, в каком их воспринимают в XX веке.
> Она верна и чиста в любви, и она остается чистой даже обнаженная и окруженная нечистыми желаниями; она по-матерински относится к испуганному ребенку и больному поэту, который, как ребенок с чистой душой, действует смело и импульсивно; она проявляет жалость, и ее заступничество приносит пощаду; она — безрассудная королева Марго из романа Дюма; и она — Венера или Елена из гетевской трагедии — красота, приносящая вдохновение[29].

Это, конечно, интересная интерпретация, но, наверное, женщину, которая обманывает своего мужа, нельзя назвать наивной. Более того, она не только не наивна, но и смело отстаивает свои интересы, не боясь — и мы находим искомое — даже договора с дьяволом:

> — Ну что ж, Бегемот, — заговорил Воланд, — не будем наживать на поступке непрактичного человека в праздничную ночь, — он повернулся к Маргарите, — итак, это не в счет, я ведь ничего не делал. Что вы хотите для себя? <...>
> — Я хочу, чтобы мне сейчас же, сию секунду, вернули моего любовника, мастера, — сказала Маргарита, и лицо ее исказилось судорогой[30].

Маргарита заключает договор с дьяволом, чтобы спасти возлюбленного. А следовательно, Маргарита не Гретхен — она выступает в функции Фауста[31]. Булгаковская фаустиана, таким образом, существенно отличается от интерпретаций темы, предложенных Гете и Т. Манном.

В романе «Доктор Фаустус» ни одна из женщин не играет главную роль, и они все «падшие женщины»: Кларисса Родде хочет стать актрисой, но соблазнитель ее обманывает и шантажирует (поэтому она кончает жизнь самоубийством); ее сестра Инес выходит замуж за мужчину, которого не любит, становится морфинисткой и убивает любовника. Среда, окружающая этих женщин, — это салоны немецкой интеллектуальной буржуазии начала XX в. Манн изображает, как в этой среде люди поддаются демоническому влиянию: соблазнитель, обманывающий Клариссу, наделен животными, демоническими чертами — у него длинные волосы на руках.

Отношение интеллигенции к власти является и главной темой романа «Мастер и Маргарита», где она связана с образами мастера, Ивана Бездомного и Рюхина — каждый из них находится в конфликте между чувством интеллектуальной свободы и необходимостью компромисса с государством[32]. Булгаков, в отличие от Т. Манна, решает спасти своих героев, но рая (света) они не заслуживают.

Таким образом, ни Т. Манн, ни М. Булгаков не пришли к оптимистическому выводу Гете: в романе Манна компромисс с нацизмом ведет в ад, а в романе Булгакова чистилище, т. е. спокойная жизнь, есть все, что советская интеллигенция может ожидать при Сталине. Наконец, в эпоху диктатур первой половины XX в. в жизни нет места для фаустианского героизма и титанизма.

Примечания

1 *Stapper L., Altena P., Uyen M.* Miti e personaggi della modernità: Dizionario di storia, letteratura, arte, musica e cinema. Milano, 1998. P. 149.

2 Там же. С. 152.

3 Там же.

4 Там же.

5 *Goethe J. W.* Faust. Milano, 2005.

6 *Schiavoni G.* Nota al testo // Goethe J. W. Указ. соч. С. 130.

7 *Kaiser G.* Faust o il destino della modernità. Milano, 1994. P. 14.

8 Там же. С. 14, 25.

9 Там же. С. 14.

10 *Vitiello V.* Filosofia teoretica. Le domande fondamentali: percorsi e interpretazioni. Milano, 1997. P. 64–67.

11 *Kaiser G.* Указ. соч. С. 27.

12 Тема фаустианских реминисценций в романе М. А. Булгакова рассматривалась в таких работах, как: *Аристов В.* Магистр Фаустус: Фаустианские мотивы в романах «Мастер и Маргарита» и «Доктор Фаустус» // Вопр. лит. 2014. № 4. С. 60–102; *Белобровцева И., Кульюс С.* Роман М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита»: Опыт комментария. Таллин, 2004; *Галинская И.* Загадки известных книг. М., 1986; *Гаспаров Б.* Литературные лейтмотивы. М., 1993; *Ишимбаева Г.* Русская Фаустиана XX века. М., 2002; *Лесскис Г., Атарова К.* Путеводитель по роману Михаила Булгакова «Мастер и Маргарита». М., 2007; *Соколов Б.* Михаил Булгаков: Загадки творчества. М., 2008; *Яблоков Е.* Михаил Булгаков и мировая культура. СПб., 2011; и др.

13 *Булгаков М.* Мастер и Маргарита // Малое собр. соч. СПб., 2015. С. 449.

14 *Белобровцева И., Кульюс С.* Указ. соч. С. 106–107.

15 *Stenbock-Fermor E.* Bulgakov's The Master and Margarita and Goethe's Faust // The Slavic and East European Journal. 1969. Vol. 13, No. 3. P. 316.

16 *Mann T.* Doktor Faustus. Frankfurt am Main, 2007.

17 *Koopmann H.* Teufelspakt und Höllenfahrt. Thomas Manns Doktor Faustus und das dämonische Gebiet der Musik im Gegenlicht der deutschen Klassik // publikationen.ub.uni-frankfurt.de/frontdoor/index/index/docId/14255. S. 15.

18 *Epštein M.* Russian Spirituality and the Secularization of Culture. New Jersey, 2011. P. 25.

19 *Goethe J. W.* Указ. соч. С. 308.

20 *Булгаков М. А.* Указ. соч. С. 452.

21 *Hoffmann E. T. A.* The Sandman — Der Sandmann and the Tales of Hoffmann-Les contes d'Hoffmann. Place of publication not identified, 2010. P. 1–71.

22 *Достоевский Ф.* Братья Карамазовы. Харьков, 2012.

23 *Saariluoma L.* Nietzsche als Roman: Über die Sinnkonstituierung in Thomas Manns «Doktor Faustus». Tübingen, 1996. S. 74.

24 *Stapper L., Altena P., Uyen M.* Указ. соч. С. 152.

25 *Curtis J.* Bulgakov's Last Decade. The Writer as Hero. Cambridge, 1987. P. 170.

26 *Stenbock-Fermor E.* Указ. соч. С. 319.

27 *Булгаков М. А.* Указ. соч. С. 319–321.

28 *Stenbock-Fermor E.* Указ. соч. С. 313.

29 Там же. С. 323.

30 *Булгаков М. А.* Указ. соч. С. 721–722.

31 Это особенно интересно, потому что в русской литературе модель *лишний человек — сильная женщина* совсем не нова: вспомним ленивого Обломова и его энергичную возлюбленную Ольгу Ильинскую.

32 *Лесскис Г., Атарова К.* Указ. соч. С. 268.

Е. А. ИВАНЬШИНА

Об испорченном тексте у М. А. Булгакова

В статье рассматриваются случаи столкновения и конфликта текстов, инсценированные в разных булгаковских произведениях («Роковые яйца», «Собачье сердце», «Зойкина квартира», «Адам и Ева», «Мастер и Маргарита»). Такое столкновение является системным элементом булгаковского сюжета и позволяет соотнести две ценностные установки: культурную (представленную старым текстом) и историческую (представленную текстом новым). В результате такого столкновения активируется культурная память (старое), которая, подобно невротическим симптомам, вторгается в реальность (новое) и вытесняет ее, заново актуализируя испорченные временем тексты. Особое внимание автор статьи уделяет памяти профессора Ефросимова в «Адаме и Еве» и предсмертным словам Иешуа в «Мастере и Маргарите», которые тоже рассматриваются как испорченные тексты, нуждающиеся в реконструкции и подобные «письму в бутылке».

The article describes the cases of collision and conflict of the texts staged in different Bulgakov's works ("The Fatal eggs", "Heart of a Dog", "Zoyka's apartment", "Adam and Eve", "The Master and Margarita"). Such a collision is a systemic element of Bulgakov's story and allows you to correlate two values: cultural (represented by the old text) and historical (represented by the new text). As a result of this collision activates cultural memory (old), which like neurotic symptoms, invades reality (new) and displaces it, re-updating the time-wasters texts. Particular attention the author pays to the memory of Professor Efrosimov in "Adam and Eve" and the dying words of Yeshua from "The Master and Margarita", which is also regarded as corrupted texts, in need of renovation and similar "message in a bottle".

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА И ФРАЗЫ: конфликт текстов, испорченный текст, письмо в бутылке, испорченный телефон, невротический текст, культурная память, культурная археология.

KEYWORDS AND PHRASES: conflict of text, broken text, message in a bottle, broken telephone, neurotic text, cultural memory, cultural archaeology.

Творчество М. А. Булгакова манифестирует семантический, или символический, тип культуры (Ю. М. Лотман), который предполагает описание себя как совокупности иерархически организованных текстов; высшую ступень иерархии образуют священные тексты, которым приписывается значение истинности.

Моделируя ситуацию культурной катастрофы, сталкивающей несовместимые тексты, Булгаков разыгрывает в своем творчестве в разных вариантах процесс вытеснения (деформации, порчи) одних текстов другими. При этом испорченные или уничтоженные тексты разными способами напоминают о себе, и ситуация осознания утраты запускает механизм реконструкции культурной памяти, соотносимый с археологическим раскопом или прочтением размытого письма, найденного в бутылке (океаном, доставившим письмо, в этом случае является время). Утраченные тексты обнаруживают способность к регенерации, в процессе которой текст-источник неизбежно деформируется, сталкиваясь с другими текстами; результатом метаморфозы оказывается новый текст, который тем не менее несет в себе память о своих предшествующих состояниях.

Метафора *мир — книга* развернута на всем пространстве булгаковского текста. Точнее, в булгаковской версии эта метафора выглядит так: *мир — испорченная книга*. История разрушает тексты культуры, а культура, сопротивляясь истории, включает механизмы регенерации. Эквивалентами текста, который утрачен (уничтожен) или испорчен, являются куры в «Роковых яйцах», собака в «Собачьем сердце», пьеса Дымогацкого и испорченные театральные декорации в пьесе «Багровый остров». Это аналоги *книжки, найденной в подвале Маркизовым* («Адам и Ева»), и сожженного романа безымянного мастера («Мастер и Маргарита»).

В повести **«Роковые яйца»** конфликт текстов — их столкновение, соперничество, взаимное вытеснение и взаимодействие — инсценирован на биологическом материале. Яйца — ресурс культурной памяти; воскрешенная фантазией художника (овеществленной в камерах), память культуры дает новые затейливые «побеги». Яйца (куриные и змеиные) — языки, смешение которых в пространстве семиосферы обеспечивает процесс текстообразования[1]. Этот процесс

инсценирован в повести как преобразование (перевод) традиционного материала на язык нового времени, которое оборачивается возвращением культурного прошлого и его узнаванием. В результате всех этих процессов образуется третий текст-монстр (гигантские змеи), который хранит память о вошедших в него разнородных культурных «вкладах».

Яйцо — свернутый космос. Подобным свернутым космосом является и гипофиз, задействованный в биологических метаморфозах в «Собачьем сердце»[2]. Заместив гипофиз Шарика гипофизом покойного Чугункина, Преображенский добивается замещения текста Шарика (не любящего пролетариев) текстом Чугункина. Шарик и Чугункин в этом опыте эквивалентны языкам (текстам), которые смешиваются в новом лабораторном существе, «работающем» как семиотическое устройство (текст). Чугункинского в этом вновь созданном тексте явно больше, чем шариковского. Еще один испорченный текст — калабуховский дом, в котором происходит столкновение и смешение языков двух разных ритуальных систем — традиционной и новой; результатом такого взаимодействия становится разруха; последним оплотом традиционного порядка остается квартира Преображенского.

Новый текст (собственной жизни) пытается создать и Зоя Денисовна Пельц[3], перепрофилирующая свою квартиру в соответствии с требованиями исторического момента. Но ее замысел тоже оказывается испорченным по вине «соавторов» (Херувима и Аллы), приглашенных в проект самой хозяйкой. Эквивалентом испорченного текста здесь является квартира.

Об испорченном тексте в пьесе «Багровый остров» говорилось особо[4]. Проблема культурной археологии так или иначе разыграна во всех рассматриваемых произведениях, но тематизирована она в пьесе «Адам и Ева» и романе «Мастер и Маргарита»: здесь в разных вариантах развернута коллизия, связанная с воскрешением текста и его автора[5].

Главным событием **«Адама и Евы»** становится обретение памяти как повторения прошлого опыта. В контексте пьесы этот опыт оказывается литературным, так как Адам и Ева — не только первые люди, но и первые литературные персонажи. Пространство культурной памяти для читателя открывается подобно тому, как для Маркизова открывается испорченная книжка, найденная им в подвале. Текст «Адама и Евы» становится таким подвалом для затекстового (реального) читателя, чьей маской является Маркизов. Неизвестная испорченная книжка, в которой «про наших пишут», является

знаком культурной традиции, ее «интегральным» образом. Книжка, найденная Маркизовым в подвале, аналогична проснувшемуся вулкану, извергающему драгоценную лаву, под которой погибают колхозные романы. Автором одного из таких романов является в булгаковской пьесе Павел Пончик-Непобеда. Именно с ним соперничает Маркизов, восстанавливая найденную в подвале испорченную книжку. В ситуацию соперничества поставлены и сами тексты (испорченная старая книжка и новый колхозный роман). В текст Маркизова неизбежно вторгаются и цитаты из пончиковского романа, и текст реальности, где живут другие Адам и Ева (не те, о которых написано в найденной книжке, а современные), но основой его все-таки является старая испорченная книжка, в которой все оказывается понятным и узнаваемым («про наших пишут»).

В подтексте «Адама и Евы» спрятано много культурно значимых имен и адресов, которые текст отражает в «испорченном» виде. Реконструкция испорченной книги (текста культуры) — процесс, объединяющий затекстового читателя с читателем изображенным (Маркизовым). Дешифровка предполагает творческое соавторство и трансформацию исходного текста. Роль Маркизова — не только читательская, но и авторская маска. Текст Маркизова — автопародийный аналог пьесы, «рецепт», описывающий процесс сотворения «Адама и Евы» (ср. с пьесой Дымогацкого как рецептом и уменьшенной моделью «Багрового острова»). Этот текст подобен котлу, в котором перемешаны образы старых и новых книг.

Если Маркизов работает с двумя источниками, «собирая» из них собственный текст, то для читателя текст пьесы является палимпсестом, в котором он должен «проявить» нижний слой, представляющий собой целое собрание старых книг. Это и есть то культурное наследие, которое автор завещает своему читателю и которое открывается как «подвал» текста (подтекст) или как пространство памяти — сундука с сокровищами, которые надо присвоить (как Маркизов «присваивает» найденную книжку своим соавторством). Присвоение старого текста сопровождается его «соавторской» порчей, которая вызвана приспособлением его к новой исторической ситуации.

Память культуры актуализирована в «Адаме и Еве» как испорченная память профессора Ефросимова, жалующегося на то, что он стал забывать простые слова. Речь профессора —

речь замещающая, невротическая, из которой надо уметь вытащить ее причину (травму). Подобно невротической речи устроен и текст «Адама и Евы», автор которого подобен Ефросимову. Герои пьесы то и дело задаются вопросом «Что это значит?», тем самым переадресуя тот же вопрос читателю. «Адам и Ева» — текст, насыщенный криптофигурами, требующими расшифровки. С одной стороны, автор пародирует здесь современные ему сюжетные схемы, с другой стороны, актуализирует в читательском восприятии *другой* литературный фон, составленный из *старой* литературы. Этот фон представлен в разбитых, подлежащих реконструкции формах и проявляется на поверхности текста так, как в невротическом симптоме (сновидении) проявляется его скрытая причина. Задача читателя — проявить сокрытое, вспомнить литературную классику, уйти из текста истории и погрузиться в текст культуры.

Текст пьесы подобен письму в бутылке (размытые места маркированы многоточиями и пропусками слов в речи Ефросимова). Он полон умолчаний и тем самым аналогичен испорченному документу или — на уровне автометаописания — найденной Маркизовым испорченной старой книжке. Утрата (испорченная память) компенсируется соотносимой с ней находкой (испорченной книжкой). То, что потерял профессор, находит его ученик.

В романе **«Мастер и Маргарита»** испорченным текстом является не только сожженный роман мастера, сохранившийся в памяти культуры (ее в романе представляет Воланд), но и текст Иешуа, то есть те слова, которые он говорил при жизни. Вспомним, что во второй главе во время разговора с Пилатом Иешуа говорит о человеке с козлиным пергаментом (Левии Матвее), что тот неверно записывает за ним, и высказывает опасение, что эти неверные записи приведут к путанице в дальнейшем. Так оно и происходит в пространстве романа, где действует *принцип испорченного телефона*, неслучайно этот аппарат иногда вероломно вторгается в действие.

Мир реальности изображен в «Мастере и Маргарите» как реальность письма, как палимпсест, в котором читателю доступны три слоя (пергамент Левия Матвея, роман мастера, московский роман), а героям, по мере удаления, — меньше. Однако доступность записи о событиях не означает доступности самой реальности; по мере удаления от изображаемого один и тот же текст актуализируется то как истинный, то как

неистинный. Все письмена, составляющие роман, столь же достоверны, сколь и не достоверны. Поднимая вопрос об игре на достоверности / недостоверности изображаемого[6], ученые склонны приписывать статус достоверности ершалаимскому рассказу, хотя и ершалаимский, и московский компоненты в конечном счете оказываются плодами литературного творчества, «миром семиотической ирреальности»[7] («недостоверностью»). Признавая более достоверной ершалаимскую историю, читатели тем самым выбирают тот текст, который не выглядит литературным, а производит впечатление откровения. На самом деле видимое отсутствие признаков литературности (вымышленности) ничего не значит, просто мы выбираем в этом случае более старый текст из двух предложенных романом[8]. Проблема в том, что этот «подлинный» текст не более достоверен, чем фантастическое московское повествование, просто он иначе сделан. Ставя читателя перед выбором, автор втягивает читателя в сеанс волшебства наподобие того, что устроил в Москве Воланд с доверчивой публикой, собравшейся в Варьете. Попробуем показать, как автор сам разоблачает свой трюк, то есть обратимся к уровню самоописания, проявляющемуся в результате стратификации трех изображенных текстов. Это необходимо для того, чтобы оценить их «подлинность».

Проблема подлинности / поддельности источников поставлена в главе первой Берлиозом. Редактор сообщает Ивану, «что то место <…> знаменитых Тацитовых “Анналов”, где говорится о казни Иисуса, есть не что иное, как позднейшая поддельная вставка»[9], тем самым бросая тень подозрения на рассказ о казни, коим является шестнадцатая глава романа. Воланд говорит литераторам о «подлинных рукописях чернокнижника Герберта Аврилакского», обнаруженных в государственной библиотеке [5: 19]. В показаниях, свидетельствующих против Иешуа, «записано ясно: подговаривал разрушить храм» [5: 24], хотя *абсолютно честный* Иешуа это опровергает, как и то, что он «явился в Ершалаим <…> верхом на осле» [5: 28] («факт», записанный в *источнике*, известном всему человечеству). От того, «говорил что-нибудь» арестант «о великом кесаре», зависит судьба арестанта; впрочем, если в позднейшей интерпретации «говорил» заменить на «не говорил», эта судьба как будто может стать более счастливой:

> …Отвечай! Говорил?.. Или… не… говорил? — Пилат протянул слово «не» несколько больше, чем это полагается на суде,

> и послал Иешуа в своем взгляде какую-то мысль, которую как бы хотел внушить арестанту [5: 31].

С достоверностью / недостоверностью источников дело в романе обстоит несколько сложнее, чем о том говорится прямым текстом; изображенные здесь «факты» подчас столь «упрямо» противоречат сказанным о них персонажами словам, что противоречия эти ставят читателя перед необходимостью искать «концы», намеренно спрятанные «в воду»[10], и проверять даже те источники, которые у героев заслуживают безграничного доверия.

Читательское восприятие недаром структурировано в романе как восприятие двойственное, субъектами которого являются в равной мере и наивный Иван, и критичный Берлиоз. Признание того или иного источника достоверным / недостоверным зависит от установки реципиента, верящего или не верящего источнику.

Пилата интересует, что говорил Иешуа перед смертью, и, если верить Афранию, последними словами казнимого были слова о трусости как худшем из человеческих пороков. Афраний — единственный персонаж, кроме собаки, которому Пилат безгранично доверяет (настолько, что поручает ему убийство Иуды). Афраний послан присутствовать на казни, чтобы потом свидетельствовать обо всем, что там произойдет; при такой степени доверия начальнику тайной стражи любая представленная им версия будет принята прокуратором как истинная. Тем более что опровергнуть эту версию после смерти автора слов будет уже некому. К тому же в пергаменте другого свидетеля казни, Левия Матвея, Пилат найдет подтверждение свидетельства Афрания. Обнаруженный в письменном документе этот факт уж точно не вызовет подозрений в неистинности; гарантами того, что слова о трусости «на самом деле» были произнесены Иешуа перед смертью, являются уже двое.

Ирония ситуации в том, что за самого Афрания в данном случае поручиться некому, кроме Левия Матвея и его записей. Поэтому пересказанное Афранием и записанное Левием должно совпасть во что бы то ни стало. Каким образом осуществляется это совпадение, в романе не изображено, однако подстроенность совпадения несомненна, и единственным, кто может разобраться в фальсификации источников (о которой не зря же рассуждает в первой главе Берлиоз) и отличить *подлинные* слова Иешуа от *позднейших поддельных вставок*, является читатель.

Слов о трусости Иешуа перед смертью не говорил[11]. Читатель главы 16-й наблюдает казнь с позиции, не уступающей в зрительной перспективе позиции Афрания. В данном случае Афраний не имеет преимущества перед читателем, которому происходящее на Лысой горе транслирует всеведающий повествователь. Позиция читателя совмещает позиции Афрания и находящегося в отдалении от столбов Левия Матвея. Афраний помещается «невдалеке от столбов», Левий —

> ...не на той стороне, где был открыт подъем на гору и с которой было всего удобнее видеть казнь, а в стороне северной, там, где холм был не отлог и доступен, а неровен, где были и провалы и щели...» [5: 170].

И далее: «Да, для того чтобы видеть казнь, он выбрал не лучшую, а худшую позицию» (5: 170). В силу своего отдаленного расположения по отношению к столбам Левий не мог *слышать* предсмертных слов Иешуа; он мог только издали *видеть* происходящее. Записать же он мог свои собственные мысли (как делал ранее). Сцену казни недаром наблюдают *два* свидетеля. Тот, кто записывает (Левий), не совсем компетентен, так как располагается поодаль от эпицентра событий; тот, кто сидит близко от столбов (Афраний), видит и слышит то же, что и читатель.

Однако слова и поступки Иешуа, доведенные до читателя (внимательно читающего 16-ю главу) повествователем, расходятся с версией, которую Афраний предоставляет Пилату. В данном случае начальник тайной стражи лжет прокуратору. Но на этом ложь Афрания Пилату не заканчивается. Ложью является рассказ о кошельке с деньгами Иуды, якобы подброшенными Каифе с запиской «Возвращаю проклятые деньги» (скорее всего кошелек Каифе не подбрасывался, а, минуя его, был показан Пилату; остальное — выдумка)[12], и заверение, что «женщины не было в этом деле (в убийстве Иуды — *Е. И.*)» [5: 313] (тогда как читатель видит как раз обратное и даже знает имя женщины).

В «провалы и щели» и без того неверных записей Левия Афраний добавляет путаницы. За слова Иешуа выдаются слова, записанные Левием, а это не один и тот же источник. Чьи это слова, в данном случае не так уж важно; темное место оставлено здесь автором не для того, чтобы читатель открывал какую-то единственно возможную истину, а чтобы он

усомнился в источнике, облеченном безграничным доверием прокуратора. Впрочем, своему заказчику и «хозяину» начальник тайной стражи врет только наполовину.

По отношению к Пилату Афраний ведет двойную игру; очевидно, им движет желание причинить прокуратору максимум страданий. Позволим себе не согласиться с утверждением И. Белобровцевой, которая считает, что

> подобные сомнения (имеется в виду сомнение, касающееся слов о трусости. — *Е. И.*) могут обернуться недоверием к любому *чужому слову* в романе (или выборочным, немотивированным доверием к одним эпизодам и таким же необъяснимым неприятием других)[13].

Возразим: в романе, где манифестирована ситуация «спора о словах»[14], подобные сомнения как раз имеют почву.

Афраний — совесть прокуратора, посещения им Пилата отчасти напоминают посещения чертом Ивана Карамазова[15]. Выданные за слова Иешуа слова Афрания получают вес «факта», не подлежащего опровержению в силу смерти «источника». «Факт» исполнен блестяще. Афраний фабрикует *липовый документ*, заручившись «пособничеством» Левия Матвея (с которым начальник тайной стражи то ли сговорился погубить прокуратора, то ли «сотрудничал» принудительно, вписав или заставив вписать в пергамент слова, которых Иешуа на самом деле *не говорил*).

В случае с Пилатом Афраний выполняет функцию *испорченного телефона* (сквозной мотив романа, тоже являющийся элементом метаописания; именно по испорченному телефону московские персонажи получают предупреждения от нечистой силы), активного переводчика, нарушающего этикет по отношению к источнику и являющегося соавтором переводимого текста.

Подделка становится подлинником, когда она востребована, утоляет чью-то жажду, отвечает чьим-то чаяниям, обеспечена чьей-то верой. Слова Афрания, выданные за слова Иешуа, открывают истину о Пилате, самому прокуратору известную.

Слово Иешуа возвращается Пилату замещенным словом его «соавторов», которыми являются Левий Матвей и Афраний. Еще один соавтор этих слов — сам Пилат. В данном случае неважно, говорил или не говорил Иешуа слов о трусости. Афраний говорит прокуратору правду, как

и Иешуа на допросе. Но говорить такую правду страшному римлянину мог позволить себе только Иешуа, поэтому Афраний говорит от его имени. В ситуации с Пилатом Афраний и Левий наглядно демонстрируют представителю власти, что есть другая власть, более могущественная, чем власть кесаря: это власть слова, которую не может оборвать смерть автора. Подобно Афранию силу слова утверждает Воланд, говоря, что *рукописи не горят*. Подлинное слово — как подкова: кто-то потерял ее, а идущий следом нашел[16]. Подобным образом фрагменты утраченного романа мастера «находит» его ученик Иван Бездомный (или фрагменты находят читателя в лице Ивана).

Идеальным текстом в означенном типе культуры является текст отсутствующий. Самое ценное в булгаковском мире всегда отсутствует (является скрытой величиной). Осознание утраты компенсируется памятью культуры, которая обладает воскресительной силой: она «пересиливает» отсутствие и умножает утраченное как невротический симптом. Но память — не само прошлое, а его субъективный образ, зеркало, имеющее определенную кривизну, пропорциональную степени соавторства хранителя памяти. Таким хранителем является писатель, в чьей компетенции создавать образы минувшего, замещая текст реальности (жизни *как она есть*) той или иной авторской версией, то есть рассказывая историю о том, чего уже не вернуть.

Примечания

1 Создавая особую породу кур, революционер Рокк выступает создателем нового текста, на самом же деле, не обладая креативным потенциалом, лезет не в свое дело: заимствует аппаратуру, перепутывает генетический материал (выбирает змеиные яйца вместо куриных) и в итоге портит чужой текст, находящийся в ведении Персикова. Вместо новой породы кур, символизирующих светлое будущее, на свет появляются гигантские змеи, вызывающие ассоциации с образами прошлого.

2 Гипофизу и производным от него гормонам посвящен и роман А. Р. Беляева «Человек, потерявший свое лицо».

3 Точнее, Зойка пытается сбежать из нового исторического контекста в привычный, старый, сохранившийся в Париже, и, одно-

временно спасаясь от уплотнения, создает иллюзию Парижа в собственной квартире.

4 *Иваньшина Е. А.* Об испорченном тексте в структуре пьесы М. Булгакова «Багровый остров»: к проблеме перевода // Сиб. филол. журн. 2009. № 2. С. 101–108; *Иваньшина Е. А.* Голубая чашка Марии-Антуанетты: Об образе традиции в структуре булгаковского текста // Вестн. Удмурт. гос. ун-та. Сер.: История и филология. 2009. Вып. 2. С. 22–34.

5 Ситуация с найденной рукописью, нуждающейся в расшифровке, сама по себе относится к числу традиционных: она разыграна в «Детях капитана Гранта» и «Графе Монте-Кристо» (ключевые тексты).

6 *Лесскис Г. А.* «Мастер и Маргарита» Булгакова: Манера повествования, жанр, макрокомпозиция // Известия АН СССР. Сер. лит. и яз. 1979. Т. 38. № 1. С. 52–59.

7 *Зверева Т. В.* Мир реальности и реальность рассказа в романе Ф. М. Достоевского «Братья Карамазовы»: К вопросу о повествовании // Корманов.чтения. Вып. 2. Ижевск, 1996. С. 189.

8 В чем-то этот выбор лучшего из двух романов напоминает выбор Рокком яиц из имеющихся двух посылок. Ершалаимский текст подобен более крупным яйцам, которым отдает предпочтение нерадивый куровод. Пока читатель выбирает одно их двух, автор работает с тремя текстами, и самый «маленький» из них — текст Левия Матвея — самый любопытный и культурно продуктивный. Это образ священной Книги, в которой, по версии автора «Мастера и Маргариты», полно невосполнимых пробелов (то есть *испорченной книги*). Роман мастера — не первая из двух, а вторая из трех имеющихся рукописей, которые должен разобрать читатель (в романе к разбору рукописей имеют отношение и Воланд, который рекомендуется специалистом по древним манускриптам, и Иешуа с Левием Матвеем, которым Пилат придумал должность своих библиотекарей, и мастер, до своего сказочного выигрыша служивший в библиотеке). Все три рукописи подобны и, вписанные одна в другую и вместе в третью, составляют геральдическую конструкцию.

9 *Булгаков М. А.* Собрание сочинений. В 5 т. М., 1989–1990. Т. 5. С. 9. Далее ссылки на текст романа будут приводиться по этому изданию в основном тексте с указанием в квадратных скобках.

10 То, как *прячутся концы в воду*, читатель видит, следя за передвижениями Афрания в гл. 26 [5: 307–308].

11 Той же точки зрения придерживается М. Андреевская. См.: *Андреевская М. И.* О «Мастере и Маргарите» // Лит. обозрение. 1991. № 5. С. 62.

12 Читатель становится свидетелем того, как «убийцы быстро упаковали кошель вместе с запиской, поданной третьим, в кожу и перекрестили ее веревкой» [5: 308]. Прослеживая дальнейший путь Афрания (см. со слов: «но путь третьего человека в капюшоне изве-

стен» [5: 308]), читатель видит, что Афраний, минуя дворец Каифы, идет прямиком к прокуратору и кошелек как будто находится у него. Показывая кошелек с запиской прокуратору и рассказывая о панике во дворце первосвященника, Афраний, скорее всего, разыгрывает для Пилата исполнение его желаний.

13 *Белобровцева И. З.* Роман М. Булгакова «Мастер и Маргарита»: Конструктивные принципы организации текста. Dissertationes Philologiae Slavicae Universitatis Tartuensis. Тарту, 1997. С. 15.

14 *Яблоков Е. А.* Проза Михаила Булгакова: Структура художественного мира: Автореф. дис. … д-ра филол. наук. М., 1997. С. 14.

15 Б. Гаспаров указывает на образы Афрания и Воланда как на симметричные (см.: *Гаспаров Б. М.* Литературные лейтмотивы. Очерки по русской литературе XX века. М., 1993. С. 61). О том, что Воланд присутствует в Ершалаиме «в лице» Афрания, см. также: *Андреевская М. И.* Указ. соч. С. 62.

16 В романе подкову, подаренную Воландом Маргарите, находит пресловутая Аннушка. Есть основания считать, что эта подкова восходит к мандельштамовскому стихотворению «Нашедший подкову». К тому же Аннушка становится роковой вершительницей судьбы Берлиоза, являясь *источником* его нелепой смерти: это по ее «вине» *истекает* из разбитой «литровки» на рельсы подсолнечное масло. Аннушка — невольная «соавторша» Воланда в смерти Берлиоза, которая исполнена литературно: еще один текст, который активирует своим присутствием в романе Аннушка, — «Анна Каренина»; смерть Берлиоза пародирует смерть Анны Карениной (трамвай — уменьшенный аналог поезда). Смерть Берлиоза — смерть цензуры, стоящей на пути свободного слова.

О. А. КАЗЬМИНА

«Ну, желаю, чтобы все…» (алкогольные мотивы и их функции в художественной системе М. А. Булгакова)

Статья посвящена исследованию мотива алкоголя в творчестве М. А. Булгакова. Ставится задача изучить значение и функции алкоголя на материале произведений писателя разных лет. Основное внимание в работе уделяется рассмотрению мотивных связей алкоголя с онейросферой, карнавалом, жертвоприношением, болезнью, симпосионом, культом Диониса и Евхаристией и пр. Также в статье говорится о преемственности мотива бражничества и универсализации алкоголя в художественном мире писателя. Выявляется ряд проекций и параллелей, позволяющих сделать вывод об амбивалентности алкоголя, соединяющего в себе огонь и воду, жизнь и смерть, что тесно связано с характерным для поэтики М. А. Булгакова принципом бинарности.

The article is devoted to studying the motif of alcohol in M. A. Bulgakov's creation. The task is to study the meaning and function of alcohol by the material of the different years Bulgakov's compositions. The paper considers the motivic connection of alcohol with oneurosphere, carnaval, sacrifice, sickness, symposium, the cult of Dionysus and the Eucharist. Also in the article says about continuity an important for russian literature motifs and universalization of alcohol in the Bulgakov's poetics. A number of projections and parallels, which allow considering alcohol as a ambivalent substance, includes water and fire, life and death, and this have a strong connection with the principle of binarity tipical of Michael Bulgakov poetics.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА И ФРАЗЫ: М. А. Булгаков, мотив алкоголя, карнавал, онейросфера, культ Диониса, бинарность.

KEY WORDS AND PHRASES: M. A. Bulgakov, alcohol motif, carnival, oneurosphere, cult of Dionysus, binarity.

2016 г. ознаменовался 125-летним юбилеем Михаила Афанасьевича Булгакова, но, как это ни парадоксально, его жизнь в качестве известного писателя, произведениями которого зачитываются люди разных возрастов и социальных групп, началась после физической смерти. Для хорошо знакомых с булгаковским поэтическим миром это лишь очередное доказательство его художественной концепции несуществования смерти, а также «конца света, не имеющего конца»[1], которая, по иронии судьбы, проявилась и в частной биографии писателя.

М. А. Булгаков — явление уникальное для мировой культуры. Уникальность заключается и в особой интертекстуальности сочинений писателя наряду с индивидуальным (булгаковским) почерком, и в богатстве смысловых оттенков, которые вряд ли когда-либо удастся до конца раскрыть, и в том, что его произведения «разобраны» на прочно укрепившиеся в активном запасе носителей русского языка цитаты.

Поскольку юбилей имеет семантику поздравления и застолья, не будем нарушать законов жанра и обратимся к главному атрибуту любого праздника — алкоголю, а точнее к алкогольным мотивам в произведениях М. А. Булгакова.

Выбранная нами тема, безусловно, находила отражение в исследованиях булгаковедов: здесь, прежде всего, стоит упомянуть комментарии к произведениям писателя, справочник-тезаурус, опубликованный в 2011 г.[2], а также ряд работ, посвященных творческому наследию автора[3]. Однако, насколько нам известно, подробного анализа обозначенных мотивов в произведениях М. А. Булгакова пока не представлено[4]. Данная статья не ставит перед собой цель систематизировать все упоминания алкоголя, описать и объяснить всю полисемичность алкогольной темы в творчестве Булгакова, это перспектива для более основательного исследования. Мы лишь попытаемся обозначить контуры, которые в дальнейшем, надеемся, удастся сделать объемными и наполненными смыслами, проанализируем отдельные важные семантические особенности алкогольных мотивов и их функции.

Спирт, водка, «огненная вода», вино (белое, красное), портвейн, херес, мадера, коньяк, пиво, самогон, шампанское — все это и многое другое составляет алкогольную карту произведений Булгакова[5]. Мотив алкоголя представляется релевантным, довольно часто встречающимся в его художественных произведениях.

Михаил Булгаков начинал творческую деятельность в 20-е гг. XX в., и из-под его пера выходили тексты (по большей части фельетоны и короткие рассказы) в том числе и «на злобу дня», понятные даже неискушенному читателю. Но, как убедительно доказывают исследователи, творчество писателя — это шкатулка с двойным дном[6].

Несмотря на то, что в ранних произведениях М. А. Булгакова роль алкоголя подчас сводится к выполнению «бытовой» функции *опьянения*[7], писатель не ограничивается лишь очевидным смыслом, представляя читателю праздники и будни современников, за редким исключением не страдающих алкоголизмом, демонстрирующих вместо культуры пития бескультурье пьянства. Будучи художником, характерным свойством стиля которого является «синтез явной “архитипичности” с острой “фельетонностью”»[8], М. А. Булгаков привносит и мифопоэтические аллюзии в свои на первый взгляд бытоописательные произведения.

И мы начнем наш анализ с рассмотрения алкоголя в контексте мотива *бражничества*. Вообще, бражничество — характерный для русской литературы мотив, встречающийся в том числе и в текстах Древней Руси[9]. Приведем в пример, пожалуй, самый репрезентативный из них — «Повесть о бражнике», где преставившийся герой оказывается у дверей рая, куда ему — пьянице — путь закрыт. В системе древнерусской литературы, безусловно, бражничество имело отрицательную коннотацию и было синонимом греха. Но в «Повести...» бражник, закончивший свою земную жизнь, доказывает святым апостолам Петру и Иоанну, царям Давиду и Соломону, Николаю Мирликийскому, что даже они, великие грешники, слезами и покаянием вымолили себе место в раю. А грехи пьющего человека невелики, наоборот, бражник каждой чашей прославляет Бога: «...Вся дни Божие пил и за всяком корцом имя Господне прославлял»[10]. Тем самым герой не просто отстаивает свое право быть в раю, он, по сути, и попадает в рай только по причине того, что бражничал[11].

В фельетонах М. А. Булгакова бражничество может быть рассмотрено как карнавальная пародия древнерусской повести, ее, используя терминологию М. М. Бахтина, «parodia sacra»[12]. Ярким примером может служить фельетон «О пользе алкоголизма» (1925). По сюжету, Микула явился пьяным на собрание по перевыборам в местком (воплощение земного рая), и рабочая масса не пускала его (ср. как в древнерусском тексте святые и апостолы не пускали бражника в рай):

> К черту с собрания пьяную физиономию! Это недопустимо;
> Долой Микулу! <...> этого пьяницу надо изжить!;
> Вон его! Позор!

и др.[13] Но, как и в древнерусском тексте, «оппонентов» удалось красноречиво убедить, что пьянство — это не грех и не порок, поскольку: «Курица и та пьет», «И пить — умереть, и не пить — умереть»[14]. И алкоголик попадает в желанный местком, опять же во многом благодаря своему пристрастию к спиртному, где он потешает всех рассказами о том, что пить можно, «лишь бы не было вреда»[15]. Отметим, что в тексте есть и непосредственное упоминание рая. На заявление всезнайки-секретаря о том, что

> ...Бывший великий князь Владимир[16], прозванный за свою любовь к спиртным напиткам Красным Солнышком <...>, в одночасье от водки сгорел[17], —

одна старушка из толпы пожелала ему Царства небесного[18]. Причем, явно проассоциировав древнерусского князя с более понятным ей «красным» правителем Владимиром — Лениным: «Хуть и совецкий, а все ж святой»[19, 20].

Вместе с тем, здесь очевидно приравнивание алкоголика Микулы к святому, достойному пребывания в раю. Булгаков, как бы в продолжение литературных традиций, но через призму пародии, изображает «святых» пьяниц, которым лучше всех живется на Руси. Пародийность уподобления простого алкоголика святому князю Владимиру Красно Солнышко, а также М. В. Ломоносову, И. С. Тургеневу и многим другим, от перечисления которых оратор воздержался[21], реализуется в тексте благодаря характерной для поэтики М. А. Булгакова карнавальной логике «обратности»[22].

Говоря о бражничестве как явлении русской жизни, нельзя не упомянуть поэму Н. А. Некрасова с извечным вопросом «Кому на Руси жить хорошо» в заглавии. Некоторые исследователи, ссылаясь на мемуары Н. А. Некрасова, указывают, что автор предлагал завершить поэму тем, что счастливым человеком объявлялся пьяница, т. е. концепция бражничества в поэме тесно связана с центральной проблемой произведения — проблемой счастья. С позиции автора, «бражник»-народ может войти в «рай», имеет на это право (см., например, размышление о том, что представляет собой рай для народа в заключительной части поэмы)[23].

Бражничество в художественном мире М. А. Булгакова также подчас связано со счастьем. А алкоголь в отдельных текстах сравнивается с «живой» водой. Достаточно процитировать произведения с характерными названиями «Чаша жизни», «Вода жизни»[24]:

> Переутомился я, друзья! Заела меня работа! Хочу я отдохнуть, провести вечер в вашем кругу! Молю я, друзья, давайте будем пить **чашу жизни**! (Здесь и далее в тексте выделено нами. — *О. К.*)[25];
> — Две бутылочки <...> **Истомилась** моя душенька...[26].

В последней цитате слово «истомилась» можно понимать в нескольких контекстах. Одно из прямых значений — *страдать, испытывать мучения*. Но это же слово может быть наделено и другим смыслом — *готовиться на медленном огне (томиться)*[27]; в подобном значении алкоголь будет выполнять спасительную функцию жидкости, гасящей пламя.

В связи с этим хотелось бы отметить этимологию самого слова *алкоголь*. Как пишут словари, оно пришло в европейские языки из арабского[28], но, как нам представляется, также созвучно с праславянским словом *алкать* — жаждать. Хотя слова *алкать* и *алкоголь* — не родственные, но языковая игра позволяет связать их общим мотивом *страстного желания*. Сильная потребность (а у многих и жизненная необходимость) в употреблении алкоголя ставит его, во-первых, в один семантический ряд со словом *счастье*, во-вторых, со словом *жажда*; см., например, характерные реплики из пьесы «Зойкина квартира»:

> *Обольянинов*. У меня **жажда**. Нет ли у вас **пива**, Зоя?[29];
> *Аметистов*. Милая, приволоки-ка мне пивца. Умираю от **жажды**...[30].

Наряду с этим алкоголь в текстах Булгакова — это и *лекарство*. Приведем ряд примеров:

> Передо мною поставили толстую кружку пива. «Сделаем опыт, — говорил я кружке, — если они не оживут после пива, — значит, конец. Они померли — мои мозги, вследствие писания рассказов, и больше не проснутся. <...>» Я сделал глоток. Потом другой. При третьем глотке живая сила

> вдруг закопошилась в висках, жилы набухли, и съежившиеся желтки расправились в костяном ящике. — Живы? — спросил я. «**Живы**», — ответили они шепотом[31];
> Сельтерской воды или пива, если я сейчас не выпью, я, дорогие товарищи, помру <...>. Извозчик, где сейчас пива можно выпить в вашей паршивой Москве? <...> В голове у Мохрикова после горшановского пива несколько **светлело**, подобно тому, как светлело за окнами;
> ...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;
> Вчерашний день, таким образом, помаленьку **высветлялся**...[32]

Во всех приведенных примерах употребление алкоголя сопряжено с *выздоровлением*, а также связано с просветлением и со *светом*, в том числе и с началом нового дня. Следовательно, алкоголь является одним из «способов перехода» — в этом заключается его *лиминальная* функция — и создания онирического пространства[33]. Являясь психотропным веществом, алкоголь также способствует формированию иллюзии трансформации пространства и времени. Ярким примером будет упоминание в фельетоне «Не свыше» *райского* топоса (о нем уже говорилось в данной статье), где можно оказаться после употребления алкоголя:

> Да ты глянь, какая рябиновая. Крепость не свыше, выпьешь новинку, закусишь, не будешь знать, где ты — на станции или **в раю**![34].

Следует отметить, однако, что бражничество в художественном мире М. А. Булгакова не только приносит счастье и повышает жизненные силы, но и — в иных случаях — влечет за собой моральную деградацию и гибель личности («Заколдованное место», «Гибель Шурки-уполномоченного», «Собачье сердце», «Мастер и Маргарита» и др.), а также болезнь и смерть. Из фельетона «О пользе алкоголизма» мы узнаем, что «Великий князь Владимир <...> В одночасье от водки **сгорел**»[35]. Здесь, несмотря на безусловную сатиричность, «сгорел» следует понимать в контексте самой природы алкоголя, который есть «соединение» двух противоположных первоэлементов — *огня* и *воды*[36]. Потенциальная

амбивалентность алкоголя отражена и в языке наличием оксюморона *огненная вода*. Именно этот напиток — «огненная вода» — играет очень важную, сюжетообразующую роль в фельетоне «Багровый остров» (1924), ставшем основой для написанной тремя годами позже одноименной пьесы. «Огненная вода» попадает на остров в результате неравного товарообмена[37]. Полагаем, что наличие «огненной воды» на острове — косвенная причина извержения потухшего триста лет назад вулкана. Жаркая лава из огнедышащей горы накрыла королевские вигвамы вождя Сизи-Бузи и жреца, имевших большую страсть к «огненной воде»[38]. Так материализуется метафора «плавать», используемая Булгаковым для создания точного изображения переизбытка употребления ими «огненной воды».

Подчас писатель ставит алкоголизм в один ряд с инфекционными заболеваниями. После «алкогольного» бунта и карательной экспедиции Рики-Тики мертвым и изолированным на семь лет[39] по причине *чумы* стал багровый остров в одноименном произведении. В фельетоне «О пользе алкоголизма» читаем:

> Пьянство есть не что иное, как **социальная болезнь**, подобная туберкулезу, сифилису, чуме, холере...[40].

Параллель между алкоголем и сифилисом встречаем и в «Празднике с сифилисом». Как связаны алкоголь и венерические заболевания? Полагаем, посредством дионисийского мотива, о котором еще пойдет речь в дальнейшем.

В некоторых произведениях встречаем примеры сравнения алкогольного опьянения с умопомешательством. Приведем лишь некоторые из них. В «Мастере и Маргарите» появление Ивана Бездомного в «Грибоедове» и его рассказ о произошедшем на Патриарших прудах расценивается как *белая горячка*, а в психиатрической лечебнице ему ставят вполне конкретный диагноз: «...**Шизофрения**, надо полагать. А тут еще **алкоголизм**...»[41]. Также Степа Лиходеев, отправленный свитой Воланда в Ялту, пытаясь выяснить, в каком городе он находится, произносит: «**Я не пьян** <...> со мной что-то случилось... я болен...»[42]. В пьесе «Блаженство» Бунша, сообщающий милиции, что «физик Рейн без разрешения сделал машину, из которой появился царь!..», специально подчеркивает, чтобы ему поверили: «...да трезвый я, трезвый!»[43].

В фельетоне «Главполитбогослужение» дьякон, не выдержав соседства церковного прихода со школой, напился и пьяным явился в алтарь. При этом его состояние характеризуется так: «внезапная **болезнь**», «скоропостижная **болезнь**», «бормотал в **бреду**»[44].

Употребление алкоголя в художественной системе М. А. Булгакова также синонимично саморазрушению, а, соответственно, опьяняющая жидкость, — неважно, о каком конкретно напитке идет речь, — яд. Обратимся к одному из самых известных «алкогольных» произведений Булгакова — «Самогонное озеро»[45] (1923).

В тексте встречаем следующее: «А тот (пьяный Иван Гаврилыч. — *О. К.*) возьми и **взбеленись**»[46]. «Взбелениться» означает совершать бесконтрольные поступки, буйствовать; классический пример можно найти в известной «Сказке о рыбаке и рыбке» А. С. Пушкина, где старик реагировал на причуды своей старухи вопросом: «Ты что, баба, белены объелась?»[47]

В том же «Самогонном озере» читаем: «Он был похож на **отравленного** беленой (atropa belladonna)...»[48]. Обращает внимание несоответствие русского варианта названия растения белена (*лат.* hyoscyamus) с тем, как автор переводит его на латынь: «atropa belladonna». Последнее — это ботаническое название другой травы, известной как белладонна, или красавка. Учитывая, что М. А. Булгаков по профессии врач, вероятность ошибки невелика. Значит, в тексте нужно искать причину замены одного названия другим.

Поскольку *belladonna (bella donna)* в переводе с итальянского языка — это «красивая девушка», то предположим, что употребление одного термина вместо другого — это намек на отношение к женщинам (или с женщинами) после употребления алкоголя. Доказательства этому есть в тексте фельетона. И очень показательной в данном отношении, как нам кажется, является сцена «обдирания живого петуха». Напомним, что пьяный Иван Гаврилыч по непонятной никому причине «драл пучками перья из хвоста у петуха»[49]. При этом важно, что в этот момент гражданин обливался крупными слезами, славил Воскресение Христа (указание на то, что петух выступает в роли пасхальной жертвы) и кричал: «Так не доставайся же никому», — что есть прямая цитата из драмы А. Н. Островского «Бесприданница»[50]. Возможно, в этой сцене Иван Гаврилыч ассоциирует себя с обманутым ревнивцем, а петух в его пьяных глазах, соответственно,

женщина. Следовательно, самогон в тексте не только опьяняет, но и приводит к сильному нервному и сексуальному возбуждению, являясь своеобразным афродизиаком.

Здесь стоит упомянуть и другие произведения Булгакова, где содержится подобный мотив (его можно условно назвать *«синдром belladonna»)* — когда алкоголь действует на изрядно выпившего человека таким образом, что тот принимает за женщину любые живые и неживые предметы. В фельетоне «Праздник с сифилисом» в пьяных глазах фельдшера председатель собрания предстает женщиной: «Я не работница! — воскликнул председатель. — Непохоже, — икнул фельдшер»[51]. В пьесе «Зойкина квартира» пьяный персонаж Мертвое тело Ивана Васильевича сначала называет китайца Херувима «мадам», а затем, принимая за даму манекен, рыдая, обнимает его за талию, танцует и разговаривает с ним[52].

«Синдром belladonna» и алкогольное опьянение вообще, безусловно, связаны и с ревностью: в «Самогонном озере», например, несколько сцен «расправы» пьяными мужьями над женами показаны на фоне заботливого обращения трезвого рассказчика к своей жене[53].

Полагаем, что это не просто сатирико-нравоучительное изображение слабых к алкоголю людей, неспособных контролировать свои животные страсти, — в этих сценах показана связь между спиртным и дьявольской силой, управляющей пьяным человеком. Например, в какой-то момент председатель произносит: «Ну и самогон у Сидоровны. **Зверь** самогон»[54]. Вероятно, *зверь* — это контекстуальный синоним слова *дьявол,* что приобретает дополнительный смысл в связи с уже упомянутыми пьяными вакханалиями в «Самогонном озере», а также сюжетной линией Ивана Сидорыча[55], который в три часа ночи сильно пьяным явился в комнату к рассказчику и, представившись эсперантистом, «**вдруг** заговорил на эсперанто»[56]. Известно, что по народным представлениям лукавый может говорить на разных языках, а здесь также важно, что он заговорил вдруг, неожиданно. С мотивом появления эсперанто также очень важно отметить, что это искусственный, плановый язык. Упоминание о нем, к тому же негативная оценка («удивительно противный язык», «странные кургузые слова, похожие на помесь латинско-русских слов»[57]) появляется в тексте произведения не случайно. Вероятно, проводится параллель между искусственно созданным языком и различными «фантастическими» проектами того времени. Эсперанто — очередной *эксперимент* (характерный

для поэтики М. А. Булгакова мотив): замена живого и настоящего на искусственное. Характерным примером вышесказанного будет пьеса «Блаженство», герои которой оказались в «золотом» XXIII в., где из крана вместо привычной воды течет спирт и, вероятно, используется людьми будущего в бытовых целях. Персонаж, представляющийся мастером *водонапорной* станции, служит «доказательством» того, что вода в государстве XXIII века все же есть, — тем не менее по трубам течет спирт, стерилизующий, убивающий живую жизнь.

Гораздо глубже и поэтичнее связь мотива алкоголя с *культом Диониса*. Произведения М. А. Булгакова, уровень интертекстуальности которых превращает чтение в подобие археологических раскопок (с каждым последующим обращением к тексту вскрывается новый историко-культурный пласт), безусловно, богаты *дионисийскими* аллюзиями и реминисценциями. Об этом не один десяток раз писали булгаковеды, анализируя различные тексты писателя[58].

Размышления над алкоголем с точки зрения дионисийства приведут нас, во-первых, к его интерпретации как источника *творчества* и поэтического *вдохновения*, что особенно характерно для романтического миропонимания. Связь алкоголя и творчества также проявляется в том, что любая спиртосодержащая жидкость открывает сознание и является метафорой *озарения* и *прозрения*. В фельетоне «Воспаление мозгов», например, герой после нескольких глотков пива «оживил» свои мозги и приказал им: «Ну, теперь сочиняйте рассказ!»[59].

Во-вторых, нередко дионисийская символика может трактоваться и как *вакханалия*. Для подтверждения сказанного обратимся к фельетону «Багровый остров», где алкоголь тесно связан с *жертвоприношением*[60]. Природная катастрофа, накрывшая королевские вигвамы, — аналог необходимого жертвенного ритуала. Это подтверждается и текстом телеграммы, которой корреспондент «Нью-Йоркского Таймса» успокоил мировую общественность: «У дураков на острове национальный праздник байрам...»[61]. Упоминание исламского Байрама — праздника жертвоприношения — свидетельствует о том, что погибшие под вулканической лавой повелитель Сизи-Бузи и жрец выступают в роли ритуальных жертвенных барашков[62]. В этой связи сделаем небольшой комментарий. Барашек имеет синоним: устаревшее слово *агнец* (agnus), которое, в свою очередь, однокоренное со словом *огонь* (agni)[63].

Кроме того, все происходящее на острове, — типичный карнавал, что объясняется и в контексте мотива алкоголя как такового (о чем мы уже писали), и в связи с явным присутствием карнавальной символики — в том понимании, которое представлено в исследованиях М. М. Бахтина[64].

Вместо траура по погибшим начинаются праздничные вакханалии:

> Всю ночь на острове, играя в небе отблесками, горели веселые костры, и пьяные от радости и от огненной воды, плясали вокруг них эфиопы[65].

Пляски, сопровождающиеся алкогольным весельем, — одна из форм проявления древнейшего ритуала, совершаемого в честь бога Диониса.

Интересным, в контексте дионисийства, представляется и мотив *симпосиона*. Можно говорить о проникновении элементов ритуализированного веселого пиршества в поэтический мир произведений М. А. Булгакова (см., например, роман «Белая гвардия»).

Мотивы застолья и угощения подчеркивают потенциальную способность алкоголя объединять и сближать прежде незнакомых людей, а также связаны с главным христианским таинством — Евхаристией. Как пишет исследователь Ежи Фарино,

> ...акт угощения восходит к культовым актам жертвоприношения и обмена сущностями между угощающим и угощаемым. Таков, естественно, и смысл христианского причастия[66].

Поэтому особое значение приобретает на первый взгляд ничем не примечательная фраза Воланда: «Благодарствуйте, я не закусываю никогда»[67].

Возвращаясь, однако, к теме алкоголя, отметим, что один из его видов — вино (как поэтическая метафора крови) — также имеет непосредственное отношение к Евхаристии. Тем самым вино является символом бессмертия и выступает в роли жидкости, несущей жизнь. Это, отчасти, объясняет традицию произносить заздравные тосты. Вместе с тем, как символ крови, вино представляет собой амбивалентное сочетание *смерти* и *воскресения*.

Уже в ранних произведениях М. Булгакова можно заметить интересную особенность — «овеществление» выпивки.

Алкоголь предстает универсальной субстанцией, способной заменить человеку любой товар первой необходимости. В фельетоне «Пивной рассказ» (1924) неудачливые покупатели, желающие приобрести хозяйственные товары (ткани, сапоги, керосин, газолин и т. д.), узнают, что нужные им бытовые вещи в вагоне-лавке не держат, любой спрос рождает только одно безальтернативное предложение — пиво. Приведем пример: «Так что же есть из **материй?**[68] — Пиво бархатное, черное»[69]. Здесь происходит игра смыслов: *материя — бархат*ное пиво. В этом же фельетоне встречаем:

> — Вместо газолина могу предложить вам, тетушка, «Стеньку Разина» или «Красную Баварию»[70].

Аналогичную функцию алкоголь выполняет в фельетоне «Не свыше» (1924), где также вместо съестной продукции предлагаются только разного вида спиртосодержащие напитки:

> — Масло есть? — Нету. Кризис. — Тогда вот что... Сахарного песку отвесь. — На следующей неделе будет... — Крупчатка есть? — Послезавтра получим. — Так что же у вас, чертей, есть? — Ты поосторожней. Тут тебе кооператив. Чертей нету. А, вот, транспорт вин получили. Такие вина, что ахнешь; — Плачу, а пью!.. <...> Сахару нету, а почему в противовес: московская малага есть? Позвольте вам сделать запрос: заместо подсолнечного предлагают цинандали не свыше 1 р. 60 коп. бутылка[71].

Своеобразным откликом на негодование старушки («Тут ждешь товару, а они пойла привезли...»[72]) и просьбу журналиста «Гудка» выехать на линию *с продуктами* в финале «Пивного рассказа» явилось содержание фельетона «Вода жизни» (1925). Во взятом в кавычки заглавии читается пародия на алхимическое понимание спирта. На «истомленную душу» современного человека даже дешевое очищенное вино ложится бальзамом и воспринимается как «aqua vita». По сюжету, в приехавшем к железнодорожной лавке вагоне алкоголь без закуски никому не продают, но съедобные товары быстро заканчиваются, и вместо них предоставляется широкий спектр хозяйственных: зубной порошок, одеколон, ситец, синька, туалетное мыло «Аромат девы», стеариновые свечи, носки и пр.[73] Это доказывает предположение:

алкоголь — дух народа, именно поэтому алкоголь универсален. Следовательно, любые действия, направленные на его истребление, обязательно закончатся провалом[74]. Свежий источник алкоголя, подобно головам огнедышащего Змея Горыныча, будет появляться снова и снова.

Полное отрицание алкоголя сродни философии Премудрого пискаря («В карты не играет, вина не пьет, табаку не курит, за красными девушками не гоняется»[75]), поэтому также находит несогласие с авторской позицией, которую можно выразить словами Воланда:

> Недоброе таится в мужчинах, избегающих вина, игр, общества прелестных женщин, застольной беседы[76].

Итак, проведенный анализ позволил выявить различные проекции, мотивы и параллели, связанные с алкоголем в произведениях М. А. Булгакова. В статье рассматриваются, безусловно, не все тексты, а некоторым мотивам, вероятно, уделяется недостаточное внимание. Но уже на данном этапе исследования можно говорить об амбивалентности алкоголя, что тесно связано с характерным для поэтики М. А. Булгакова принципом бинарности. В одном напитке соединяется разрушение, болезнь и смерть, а также жизнь («aqua vita») и душа («spiritus»).

Примечания

1 *Гаспаров Б. М.* Литературные лейтмотивы: Очерки русской литературы XX века. М., 1994. С. 56.

2 *Яблоков Е. А.* Михаил Булгаков и мировая литература: Справочник-тезаурус. СПб., 2011.

3 Отметим лишь некоторые: *Гаспаров Б. М.* Литературные лейтмотивы: Очерки русской литературы XX века. М., 1994; *Иванышина Е. А.* Метаморфозы культурной памяти в творчестве Михаила Булгакова. Воронеж, 2010; *Казьмина О. А.* Драматургический сюжет М. А. Булгакова: пространство и время в пьесах «Зойкина квартира», «Бег», «Блаженство». Дис. ... канд. филол. наук. Воронеж, 2009; *Яблоков Е. А.* Художественный мир Михаила Булгакова. М., 2001; *Яблоков Е. А.* Текст и подтекст в рассказах М. Булгакова («Записки юного врача»). Тверь, 2002.

4 О мотиве алкоголя в русской литературной традиции написано немало работ. Отметим наиболее значительные: Русские пиры: [Сборник / Рос. акад. наук, Ин-т рус. лит. (Пушкинский Дом). Альманах «Канун» / Под общ. ред. Д. С. Лихачева; Вып. 3]. СПб., 1998.; Литературный текст: проблемы и методы исследования. 8. Мотив вина в литературе. Тверь, 2002.

5 В фельетоне «Не свыше», например, встречаем более подробное перечисление алкогольных напитков: «Херес, портвейн, мадера, аликанте, шабли типа бордо, мускат, порто-франко порто-рико...», «Красные, столовые различных номеров. Сухие белые, цинандали, напареули, мукузани, ореанда!..», «Рислинг, русская горькая, померанцевая, пиво мартовское, зубровка, абрау, портер». См.: *Булгаков М. А.* Не свыше // Собр. соч. В 10 т. М., 1995–2000. Т. 2. С. 196–197.

6 *Иваньшина Е. А.* Указ. соч.

7 Например, фельетоны «Главполитбогослужение», «Гибель Шурки-уполномоченного», «Заколдованное место», «Коллекция гнилых фактов», «По поводу битья жен», «При исполнении святых обязанностей», «Пьяный паровоз», «Самогонное озеро», «Работа достигает 30 градусов», «Праздник с сифилисом» и др.

8 *Яблоков Е. А.* Художественный мир Михаила Булгакова... С. 391.

9 Булгаковедами уже исследовалась тема обращения писателя к древнерусской литературе, например, см.: *Лурье Я. С.* Иван Грозный и древнерусская литература в творчестве М. Булгакова // Тр. Отдела древнерус. лит. ИРЛИ. СПб., 1992.

10 Повесть о бражнике / БЛДР. Т. 16: XVII в. СПб., 2010. С. 419.

11 *Семячко С. А.* К интерпретации «Повести о бражнике» // Труды Отдела древнерус. лит. ИРЛИ. СПб., 1996. Т. 49. С. 408; *Фокина О. Н.* «Повесть о бражнике»: проблемы происхождения и интерпретации // Вестн. НЛГУ, 2006. Т. 5. Вып. 2.

12 *Бахтин М. М.* Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и ренессанса. М., 1990. С. 16.

13 *Булгаков М. А.* О пользе алкоголизма // Собр. соч. В 5 т. М., 1989–1990. Т. 2. С. 538, 539.

14 Там же. С. 540.

15 Там же. С. 541.

16 Одним из характерных для творчества М. А. Булгакова является мотив «бывших». Достаточно упомянуть «бывшего графа Обольянинова», «бывшую курицу» («Зойкина квартира»), «Российскую бывшую империю» («Бег») и др.

17 Там же. С. 540.

18 Там же. С. 540.

19 Там же. С. 540.

20 Справедливым будет отметить, что мотив пьянства среди представителей власти характерен для творчества М. Булгакова. Достаточно привести в пример такие произведения, как «Самогонное озеро», «Гибель Шурки-уполномоченного», «Багровый остров», «Иван Васильевич», «Блаженство» и др.

21 Там же. С. 541.

22 *Бахтин М. М.* Указ. соч. С. 10.

23 Подробнее об этом см. статью: *Николаева С. Ю.* Концепция «бражничества» в поэме Н. А. Некрасова «Кому на Руси жить хорошо» // Литературный текст: проблемы и методы исследования. 8. Мотив вина в литературе. Тверь, 2002.

24 Исследователь Е. А. Яблоков в одной из своих работ отмечает: «Словосочетание “вода жизни” применительно к водке употребляется в одной из ранних редакций “Мастера и Маргариты”; правда, в последней редакции Бегемот противопоставляет водку спирту (чистому), полагая, что водка — нечто “неприличное” и недостойное того, чтобы предлагать ее даме». См.: *Яблоков Е. А.* Текст и подтекст в рассказах М. Булгакова («Записки юного врача»). Тверь, 2002. С. 54.

25 *Булгаков М. А.* Чаша жизни // Собр. соч. В 5 т. М., 1989–1990. Т. 2. С. 265.

26 *Булгаков М. А.* «Вода жизни» // Собр. соч.: В 5 т. М., 1989–1990. Т. 2. С. 607.

27 *Даль В. И.* Толковый словарь живого великорусского языка. В 4 т. СПб., 2002. Т. 4. С. 425.

28 Например, в этимологическом словаре М. Фасмера: «Через нем. Alkohol или гол. alkohol и исп., португ. alcohol из араб. al-koh·l “порошкообразная сурьма”», см.: *Фасмер М.* Этимологический словарь русского языка. В 4 Т. М., 1986. Т. 1. С. 71.

29 *Булгаков М. А.* Зойкина квартира // Собр. соч. В 5 т. М., 1989–1990. Т. 3. С. 90

30 Там же. С. 92.

31 *Булгаков М. А.* Воспаление мозгов // Собр. соч. В 5 т. М., 1989–1990. Т. 2. С. 639.

32 *Булгаков М. А.* Мастер и Маргарита // Собр. соч. В 5 т. М., 1989–1990. Т. 5. С. 78.

33 Интересно, что формула спирта заключает «анаграмму» слова *сон* — обозначения химических элементов, входящих в его состав, читаются как C(2H5)OH.

34 *Булгаков М. А.* Не свыше... С. 196.

35 *Булгаков М. А.* О пользе алкоголизма... С. 540.

36 *Башляр Г.* Психоанализ огня. М., 1993.

37 *Булгаков М. А.* Багровый остров // Собр. соч. В 5 т. М., 1989–1990. Т. 2. С. 412.

38 Исследователь Е. А. Иваньшина объясняет значение имени персонажа следующим образом: «*Сизый* истолковано у Даля как ‘темный, черный с просинью, и с белесоватым голубым отливом’. <…> Определение “сизый” обычно относится к голубю, в частности, сизяк — дикарь, сизый голубь. Таким образом, имя Сизи имеет цветовую (серо-голубой) и птичью (голубь) коннотации и соотносится с дикарским статусом персонажа. *Сизый нос* — говорят о пьянице (ср. с Джузеппе, героем «Золотого ключика»). Слово “буза” имеет два значения: “каменная или горная соль, в твердых комьях (1); сусло, молодое пиво или брага; пшенный, яблочный или грушевый квас или сидр” (2). Вторая часть имени вождя маркирует соотнесенность Сизи с огненной водой…»; см.: *Иваньшина Е. А.* Метаморфозы культурной памяти в творчестве Михаила Булгакова. Воронеж, 2010. С. 237–238.

39 Сакральная для христианства цифра 7, связанная в том числе с сотворением мира, дважды встречается в тексте фельетона. 7 дней потребовалось, чтобы сжечь остров и 7 лет, чтобы «воскресить» его; см.: *Булгаков М. А.* Багровый остров // Собр. соч. В 5 т. М., 1989–1990. Т. 2. С. 416, 420.

40 *Булгаков М. А.* О пользе алкоголизма… С. 540.

41 *Булгаков М. А.* Мастер и Маргарита… С. 63, 71.

42 Там же. С. 85.

43 *Булгаков М. А.* Блаженство // Собр. соч. В 5 т. М., 1989–1990. Т. 3. С. 387.

44 *Булгаков М. А.* Главполитбогослужение // Собр. соч. В 5 т. М., 1989–1990. Т. 2. С. 461.

45 В английском языке этот крепкий спиртной напиток домашнего производства называется *Moonshine*, что дословно переводится как «*фантазия*», «*вздор*» и безусловно находит реализацию в тексте. Также слово «самогон» имеет семантику «*домашний*», «*родной*», «*свой*». Во-первых, как антитеза «чужих» спиртных напитков. Например, в «Багровом острове» за время изоляции островитяне научились делать кокосовую водку, по сути, — самогон из легкодоступного им материала, вместо привозимых спиртных напитков (см.: *Булгаков М. А.* Багровый остров… С. 426). Следовательно, жители острова более не зависят ни от правителей, ни от «первооткрывателей». Во-вторых, указанная семантика лишь укрепляет нас в мысли, что пить не перестанут никогда.

46 *Булгаков М. А.* Самогонное озеро // Собр. соч. В 5 т. М., 1989–1990. Т. 2. С. 322.

47 *Пушкин А. С.* Сказка о рыбаке и рыбке // Собр. соч. В 10 т. М.: ГИХЛ, 1959–1962. Т. 3. С. 341.

48 *Булгаков М. А.* Самогонное озеро… С. 322.

49 Там же. С. 321.

50 *Островский А. Н.* Бесприданница // Собр. соч. В 12 т. М., 1975. Т. 5. С. 330.

51 *Булгаков М. А.* Праздник с сифилисом // Собр. соч. В 5 т. М., 1989–1990. Т. 2. С. 535.

52 *Булгаков М. А.* Зойкина квартира… С. 133.

53 *Булгаков М. А.* Самогонное озеро… С. 322, 324, 325.

54 Там же. С. 322.

55 Интересно созвучие отчеств: Сидорыча, а также торговки самогоном Сидоровны с названием алкогольного напитка сидр, изготавливаемого из яблок.

56 Там же. С. 323.

57 Там же.

58 Например: *Золотоносов М. Н.* Загадки криминально-идеологического контекста и культурный смысл // Слово и тело: Сексуальные аспекты, универсалии, интерпретации русского культурного текста XIX–XX веков. М., 1999. С. 360–457; *Иваньшина Е. А.* Указ. соч.; *Сисикин В.* Дионисов мастер // Подъем. 1989. № 3. С. 135–143; *Яблоков Е. А.* Художественный мир Михаила Булгакова… и др.

59 *Булгаков М. А.* Воспаление мозгов… С. 639.

60 Ср. жертвоприношения в честь бога Диониса.

61 *Булгаков М. А.* Багровый остров… С. 415.

62 Также появление в тексте исламского праздника несет особую смысловую нагрузку, поскольку в этой религии любое опьяняющее вещество запретно, а нарушение запрета — тяжкий грех.

63 Этимологический словарь славянских языков: Праславянский лексический фонд / Под ред. О. Н. Трубачева. Вып. 1. М., 1974. С. 57.

64 *Бахтин М. М.* Указ. соч.

65 *Булгаков М. А.* Багровый остров… С. 414.

66 *Фарино Е.* Введение в литературоведение. СПб., 2004. С. 135.

67 *Булгаков М. А.* Мастер и Маргарита… С. 78.

68 Имеется в виду ситец, бязь, сарпинка, наличием которой интересуются измученные ожиданием вагона-лавки покупатели.

69 *Булгаков М. А.* Пивной рассказ // Собр. соч. В 5 т. М., 1989–1990. Т. 2. С. 464.

70 Там же.

71 *Булгаков М. А.* Не свыше… С. 196-197.

72 Там же. С. 465.

73 *Булгаков М. А.* «Вода жизни»… С. 607.

74 См., например, фельетоны «Самогонное озеро», «Как, истребляя пьянство, председатель транспортников истребил» и др.

75 *Салтыков-Щедрин М. Е.* Премудрый пискарь // Сказки. М., 1973. С. 325–330.

76 *Булгаков М. А.* Мастер и Маргарита… С. 202.

М. Н. КАПРУСОВА

Семантика образа Патриарших прудов в русской литературе последней трети XIX — начала XXI вв.: направление эволюции

В статье рассматривается семантика образа Патриарших прудов, прослеживается направление эволюции этого образа в русской литературе последней трети XIX — начала XXI вв. Большое внимание уделяется роли романа М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита», а также «булгаковского мифа» в формировании образа Патриарших прудов в современной литературе. Также исследуется воздействие традиции изображения Патриарших прудов в русской литературе последней трети XIX и рубежа XIX — XX вв. на произведения авторов конца XX — начала XXI вв. В статье ставится вопрос о специфике функционирования «чужого» слова в художественном тексте.

This article illustrates the semantics of the image of the Patriarch ponds, focusing on the evolution of this image in modern literature.The work is devoted to the study of the influence that the tradition of depicting the Patriarch ponds in Russian literature in the last third of the XIX — beginning of the XXI century had on the works of authors at the end of XX —beginning of the XXI century. The article questions the specific function of the “foreign” word in the literary text.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА И ФРАЗЫ: образ Патриарших прудов, семантика, традиция, влияние, «булгаковский миф», подтекст, аллюзия, мотив, тема, универсалия.

KEYWORDS AND PHRASES: the image of the Patriarch ponds; semantics; tradition; influence; “The Bulgakov’s myth”; implication; allusion; motive; topic; universal.

Сейчас образ Патриарших прудов в сознании большинства людей ассоциируется с романом М. Булгакова «Мастер и Маргарита»: кто-то является поклонником романа, кто-то

подпал под влияние массмедиа (см.: информация о «булгаковских праздниках» на Патриарших, почти обязательная съемка на Патриарших прудах в сюжетах о М. Булгакове и пр.). Однако очевидно, что так было не всегда. Мы поставили своей целью хотя бы схематично проследить эволюцию этого образа в русской литературе указанного периода.

Изначально для нас важны следующие моменты.

1. Патриаршие пруды возникли на месте Козьего болота, а болота издавна считаются местом пребывания нечисти[1]. Это мифологическая составляющая образа.

2. В XVII в. здесь была слобода, принадлежавшая патриарху Филарету. От вырытых в 1683–1684 гг. патриархом Иоакимом трех прудов сейчас остался лишь один. Таким образом, как отметили, в частности, Г. Лесскис и К. Атарова, «в самой топонимике сочетаются темы Господа и дьявола (Патриаршие пруды — Козье болото)»[2].

3. После войны 1812 г. у Патриарших прудов поселился поэт Иван Дмитриев. Он прожил там 20 лет, его гостями были Н. М. Карамзин, В. А. Жуковский, А. С. Пушкин, Н. В. Гоголь, Е. А. Баратынский. Известно, что на Патриаршие пруды, где был популярный в Москве каток, привозил кататься на коньках своих дочерей Л. Н. Толстой. По аллеям Патриарших прудов любил прогуливаться и А. Н. Толстой[3].

4. В основном вокруг Патриарших прудов преобладают дома старой московской застройки. «Ермолаевский переулок начинается от старинной усадьбы (дом № 1), 2-этажный корпус которой расположен во дворе торцом к линии улицы. Он был построен, возможно, еще в XVIII в. В 20–30-х гг. XIX в. усадьба принадлежала князю А. М. Урусову, у которого в 1827 г. часто бывал А. С. Пушкин»[4]. В начале 1900-х — 1910-х гг. поблизости были построены дома архитекторами О. Г. Пиотровичем, А. Н. Кардо-Сысоевым, Э. К. Нирнзее и др.[5].

5. В 1921–1924 гг. невдалеке от Патриарших прудов (на ул. Садовой, д. 10) жил М. Булгаков[6]. В романе «Мастер и Маргарита» дом 10 трансформировался в дом № 302-бис. Действие романа начинается на Патриарших прудах. В Малом Козихинском переулке жил приятель Булгакова адвокат В. Е. Коморский. Здесь в начале 1920-х гг. часто бывали Ю. Олеша, И. Ильф, В. Катаев, М. Булгаков; в мае 1923 г. в квартире Коморских произошла встреча московских литераторов с приехавшим из Берлина А. Н. Толстым[7].

Образ Патриарших прудов в русской литературе XIX в., рубежа XIX–XX вв., первой трети XX в.

Поскольку в действительности рядом с Патриаршими прудами располагались дома знати, влиятельных и богатых людей, то так это изображено и в литературе. Неслучайно Г. П. Данилевский в романе «Сожженная Москва» (1885) поселил свою главную героиню Аврору Крамарину у Патриарших прудов. Этот топоним 13 раз упоминается в романе[8]. Приведем отрывок из романа Г. П. Данилевского:

> В богатом московском доме шестидесятилетней бригадирши, княгини Анны Аркадьевны Шелешпанской, у Патриарших прудов, был многолюдный съезд столичных и окрестных гостей[9].

В романе Г. П. Данилевского Патриаршие пруды изображаются как место встречи для решительного объяснения (романтического свойства). Герой романа Данилевского Василий Перовский, офицер, в преддверии войны с Наполеоном призванный к армии и вынужденный покинуть невесту, мечтает о последнем свидании с ней:

> ...вызову ее как-нибудь, хоть на мгновение, на Патриаршие пруды... <...> Не удалось нам и наговориться... а столько хотелось бы высказать, передать...[10].

Патриаршие пруды упоминаются в ряду милых сердцу каждого москвича мест. Рассказывая о горящей Москве, Г. П. Данилевский называет Покровку, Замоскворечье, Гостиный двор, Зубовскую площадь, Тверскую, Никитскую улицы, Арбат[11], но только сгоревший район Патриарших прудов он описывает подробно:

> Мимо дымившихся и пылающих улиц Тропинин снова достиг Патриарших прудов и теперь их не узнал. Сколько он ни отыскивал глазами зеленой крыши и бельведера на доме княгини, он их не видел. Все окрестные деревянные и каменные дома сгорели или догорали. Улицы и переулки вокруг занесенных пеплом и головнями прудов представляли одну сплошную, покрытую дымом площадь, на которой, среди тлевших развалин, лишь кое-где еще торчали не упавшие печные трубы и другие части догоравших зданий[12];
> Двор был в развалинах, деревья обгорели[13].

Этот соседский сад в районе Патриарших прудов упоминается не единожды[14]. Прятавшийся в саду, оголодавший Илья Тропинин

> заметил в чьем-то недальнем огороде, у колодезя, яблоню, на которой виднелись полуистлевшие от соседнего пожара яблоки. Сорвав их несколько штук, он начал жадно их есть[15].

А ранее старый слуга Карп «принес из пруда воды, дал ему умыться»[16]. Прошли десятилетия —

> Перовскому как живая вспомнилась Аврора, Москва, дом и сад у Патриарших прудов и последняя встреча с невестой[17].

Таким образом, у Данилевского район Патриарших прудов временами приобретает черты уничтоженного райского сада, в котором влюбленные Аврора и Василий не успели вкусить запретный плод. Сад сгорел, осталась одна яблоня, яблоки на ней полуистлели, они уже не символ соблазна, а знак спасения: Илья, который ел их, остался жив и вернулся к своей жене. Образ яблони в романе Данилевского схож с персонажем из русской народной сказки «Гуси-лебеди»: в сказке яблоня, как и речка (вода), и печь, спрятала детей от погони, спасла их[18]. Это позволяет нам говорить о мифологическом и фольклорном подтексте образа Патриарших прудов в романе Данилевского.

У Л. Н. Толстого в романе-эпопее «Война и мир» (1869) у Патриарших прудов живет вдова Баздеева. В то время, когда все бегут из Москвы и стараются увезти или спрятать все самое ценное, опасаясь оказаться под властью Наполеона, вдова Баздеева беспокоится о том, чтобы передать книги и рукописи покойного мужа Пьеру Безухову. Он приходит в этот дом и на какое-то время остается там жить — в окружении книг и масонских рукописей[19]. Так образ Патриарших прудов соединяется с темой культуры. Также отметим, что и у Данилевского, и у Толстого Патриаршие пруды — защищающее главных героев пространство.

Патриаршие пруды для героев книг этого периода — это и их вид из окна, место прогулок, в том числе больных и детей. Так, одного из героев романа М. А. Осоргина «Сивцев Вражек» (1928) Стольникова, ставшего инвалидом на Первой мировой войне, на Патриаршие пруды часто вывозил на кресле его бывший денщик Григорий[20]. Образ

Патриарших прудов присутствует в автобиографических эссе М. Цветаевой «Наталья Гончарова» (1929) и «Мой Пушкин» (1937).

Часто упоминается или описывается каток на Патриарших.

В книге А. Белого «Начало века» (1930), рассказывающей о первой половине 1900-х гг., мы встречаем такие московские топонимы, как «район Гнездниковского, между Тверской и Никитскою», «сквер у храма Спасителя», район Пречистинки: «Левшинский, Мертвый, Обухов, Гагаринский», Арбат, Мясницкая, Сивцев Вражек, Поварская, Собачья площадка, Новодевичий монастырь и др.[21]. Упоминаются и Патриаршие пруды:

> ...Подгорецкий и Постников, — те вырезывали на Патриарших прудах вензеля ледяные: коньками[22].

В книге А. Белого Патриаршие пруды — одно из знаковых мест в столице и одновременно место, ассоциирующееся с музыкой и радостью, — каток.

В романе А. И. Куприна «Юнкера» (задуман в 1911 г., последняя глава опубликована в 1932 г.) тоже несколько раз упоминается каток на Патриарших прудах с его идеальным ледяным полем и музыкой[23].

Образ Патриарших прудов присутствует в стихотворении В. Катаева «Каток» (1923). В нем сливаются два мотива — скорость движения и охватившая лирического героя страсть. Кружение в танце и «огненное кольцо» чувства делают неважным реальное пространство: главное — быть вместе, нестись, не останавливаясь, все равно, где —

> Над Чистыми и Патриаршими
> Фаланги шарфов взяты в плен[24].

Патриаршие пруды как место любовных свиданий изображены в стихотворении «Философское» (1935) И. П. Уткина. Пафос стихотворения в том, что как вечна любовь, так вечны и парочки на скамейках у Патриарших прудов. Вероятно, И. П. Уткин отталкивался от реальности.

Неожиданный на этом фоне образ Патриарших прудов можно найти в повести П. Д. Боборыкина «Однокурсники» (1900). Герои повести — жених и невеста Иван Заплатин и Надежда Синицына, о которых говорится:

> Сначала они мечтали поселиться в одном доме, там, на Патриарших прудах, куда он въехал. Там он жил и раньше[25].

Начало традиционно, и читатель может ожидать продолжения романтической линии в духе повествования Г. П. Данилевского. Но у Боборыкина дом у Патриарших прудов не имеет ничего общего с образом жилища интеллигентного человека, это едва ли не ночлежка:

> Но номера оказались слишком запущенными. Он сам не выжил больше одного месяца[26].

Других упоминаний о Патриарших прудах в повести нет. Часто повторяются такие московские топонимы, как Моховая, Охотный Ряд, Тверская, Каретный Ряд, Красная площадь, Никитская, Остоженка, Воздвиженка и др. Образ Патриарших прудов здесь начисто лишен романтического флера.

Во всех рассмотренных выше произведениях упоминаний о Козьем болоте нам не встретилось, мистического колорита пока тоже нет.

По-новому изображает Патриаршие пруды В. Катаев в рассказе «Зимой» (1923). Здесь впервые образ Патриарших прудов прописывается достаточно подробно, делается многоплановым. Главная тема рассказа — тема любви. Две сопутствующие темы — творчества и основополагающих для человека ценностей.

На Патриарших (вначале они изображаются традиционно: зима, известный в Москве каток, место свиданий) столкнулись писатель и функционер от литературы, который не желает признать себя таковым. Его атрибуты — портфель, корректуры, синий карандаш и наличные деньги, которых нет у рассказчика, ведь он изображен как истинный художник. Вот только напор, с которым рассказчик занимает деньги, заставляет читателя насторожиться. На прощание поэт, только что получивший 20 рублей от издателя, говорит:

> При случае лирические стихи о любви, о катке и о Елене. <...> Вам на юго-восток? До свидания. Мне на северо-запад[27].

Им в разные стороны, поскольку для одного главное — творчество, «любовь на всю жизнь» и идеалы революции, а для другого — теплое место в издательстве, материальная состоятельность и женщина как отвлечение от обыденности

(поэт уверен, что у женатого издателя на Патриарших назначено свидание).

В следующей части рассказа образ этого места приобретает новые черты:

> Какой же дьявол завел меня на Патриаршие проклятые пруды в этот мертвый, ночной московский час? Поют вторые петухи. Прохожу мимо десятого дерева с краю, мимо единственной в мире колючей проволоки.
> Эй, кто там стоит, прислонясь к грубому стволу? Никто не смеет стоять возле этого дерева. Это дерево — мое. Возле него она сказала мне: «Люблю». <...> Или это мой двойник? Он поворачивает ко мне лицо. Ба, да это издатель! Он очень грустен. Он шепчет:
> — Медь не торжествует. Медь плачет о погибшей молодости. О, мои двадцать рублей! О, моя добродетельная жена и мои умные дети!
> И слезы текут по его голубым щекам.
> Он исчез. Он пропал без следа. Никого нет возле десятого дерева с краю[28].

Как видим, образ Патриарших прудов наполняется двумя смыслами: это место судьбоносного объяснения в любви (здесь Катаев продолжает литературную традицию) и мистическое, «проклятое» место, на которое может привести дьявол, где возможна встреча с двойником (трикстером) или галлюцинация. Время действия в данном эпизоде — ночь, и это также отличает рассказ от всех рассмотренных выше текстов. Есть основания говорить о следовании автора мифологической традиции (образ Патриарших прудов в рассказе коррелирует с образом Козьего болота, места обитания нечисти).

Мы решимся предположить, что М. Булгаков в романе «Мастер и Маргарита» вступает в диалог с В. Катаевым. «Какой же дьявол завел меня на Патриаршие проклятые пруды <...> ?» — этот вопрос могли бы задать себе и Берлиоз с Бездомным.

Образ Патриарших прудов в романе М. Булгакова «Мастер и Маргарита»

Действие романа Булгакова начинается на Патриарших прудах «в час жаркого весеннего заката»[29]. Это ново. Изображается жара, а не привычный лед катка.

На Патриаршие приходят Михаил Александрович Берлиоз, редактор толстого художественного журнала, председатель правления Массолита, и пролетарский поэт Иван Бездомный. Они приходят туда не на прогулку и не на любовные свидания (то есть Булгаков не следует литературной традиции), а выпить пива в жаркий день и обсудить в тени на скамейке свои дела. Доминантными образами при описании Патриарших прудов являются: «чуть зеленеющие липы», «пестро раскрашенная будочка с надписью “Пиво и воды”», пустынные аллеи, пустые скамейки[30]. Эти образы отсутствуют в рассмотренных нами ранее произведениях.

Важно и то, что у Булгакова пространство, сам воздух Патриарших прудов напоены мистикой: небывалая жара, безлюдье, неожиданно напавшая икота, тупая игла, засевшая в сердце Берлиоза, необоснованный страх, который его охватил, видение, которое его посетило, составленный гороскоп и др., — все это знаки, подаваемые Воландом и его свитой[31]. Именно на Патриарших Берлиоз доказывает Бездомному, что Иисус никогда не существовал. И тогда «в аллее показался первый человек»[32] — «иностранец», Воланд. Обратим внимание на такую ремарку Булгакова:

> ...иностранец окинул взглядом высокие дома, квадратом окаймлявшие пруд, причем заметно стало, что видит это место он впервые и что оно его заинтересовало[33].

Так писатель сразу обращает внимание читателя на то, что его герой — не местный обитатель, не из Козьего болота (как, например, поминаемый дьявол из рассказа Катаева). Можно предположить, что Булгаков сознательно берет какие-то детали у Катаева и почти до неузнаваемости меняет их, усложняя и раскрашивая. Этим он словно показывает, чем «неплохой» писатель[34] отличается от писателя талантливого.

Булгаков фокусирует внимание читателей на том, что Патриаршие пруды окаймлены домами[35]. Но свойства этих домов совершенно иные, нежели в ранее рассмотренных сочинениях: Воланд

> испуганно обвел глазами дома, как бы опасаясь в каждом окне увидеть по атеисту[36].

Пространство Патриарших прудов у Булгакова насыщено знаковыми деталями: в небе, «предчувствуя вечернюю

прохладу, бесшумно чертили черные птицы»; вечером, когда Воланд закончил свой рассказ, «вода в пруде почернела»[37].

И Берлиоз, и Бездомный остались глухи к истине. Даже после рассказа об Иешуа Берлиоз неотступно думает о телефоне-автомате, по которому необходимо донести на «иностранца». Заключительными доминантными образами при описании Патриарших прудов являются: скамейка, с которой поднимается Коровьев; образ границы — турникет, на который Коровьев указывает Берлиозу; постное масло, разлитое Аннушкой, и трамвай, под который попадает Берлиоз.

Заметим, что пространство Патриарших прудов для героев безопасно, это место постижения истины или отказа от нее, место выбора. Отбросив вечное и устремившись к сиюминутному (доносам, погоням за «шпионами», «диверсантами» и пр.), Берлиоз и Бездомный оказываются без охраны места и теряют жизнь или статус.

Второй раз Патриаршие пруды изображаются в конце романа, в эпилоге. Здесь актуализируются образы «весеннего праздничного полнолуния», вечера, лип, скамейки, на которой сидели когда-то Берлиоз, Бездомный и Воланд, луны, «в начале вечера белой, а затем золотой, с темным коньком-драконом», турникета[38].

Итак, в своем романе Булгаков многократно усиливает мистичность места, на которую лишь намекает герой рассказа Катаева. При этом мистика Булгакова, на наш взгляд, не связана с мистикой Козьего болота. Патриаршие пруды словно оберегают тех, кто находится возле них. Здесь Булгаков продолжает литературную традицию. Отъединенным от людей и военного времени чувствует себя в доме на Патриарших Пьер Безухов; некоторые герои романа Данилевского в горящей, полной врагов Москве прячутся на Патриарших и даже находят пропитание. Охраняли Патриаршие пруды и булгаковских Берлиоза с Бездомным: их погубил собственный выбор.

Автор романа «Мастер и Маргарита» приводит на Патриаршие пруды литераторов для профессиональной беседы, продолжая этим традицию Л. Н. Толстого и В. Катаева. При этом у Булгакова образ Патриарших прудов не связан с темой любви: ни разу не встречаются там мастер и Маргарита, ни он, ни она не живут у Патриарших (хотя в биографии Булгакова эпизод с любовным свиданием на Патриарших прудах и с мистически обставленным рассказом о задуманном романе имел место[39]).

Образ Патриарших прудов в русской литературе XX в. (послебулгаковский период)

В этот период мы заметили несколько тенденций в трактовке образа Патриарших прудов.

Первая — следование литературной традиции XIX — начала XX вв.

Патриаршие пруды — место, без которого невозможна Москва так же, как она немыслима без Сухаревки, Пречистенки, Якиманки, Арбата, Тверской и т. д. Именно в таком ключе упоминаются Патриаршие пруды в книге воспоминаний Дон-Аминадо «Поезд на третьем пути» (1954):

> А музыки московских сочетаний на западный бемоль не переложишь. <...>
> Санкт-Петербург пошел от Невского Проспекта, от циркуля, от шахматной доски.
> Москва возникла на холмах: не строилась по плану, а лепилась.
> Питер — в длину, а она — в ширину. <...>
> Только вслушайся — на век запомнишь!
> — Покровка. Сретенка. Пречистенка. Божедомка. Петровка. Дмитровка. Кисловка. Якиманка. <...>
> — Большой Козихинский. Малый Козихинский. Никитские Ворота. Патриаршие Пруды. Кудринская, Страстная, Красная площадь.
> Не география, а симфония![40].

В таком же ключе упоминаются Патриаршие пруды в вышеупомянутой мемуарной книге А. Белого «Начало века» (1930). Эти два произведения роднит ностальгическая интонация, ведь в них описывается старая, прежняя Москва (во всяком случае, улицы и пруды теперь носили другие названия, проспекты и площади были «одеты» в транспаранты и другую наглядную агитацию, которую мог видеть А. Белый и мог представить себе Дон-Аминадо).

Иногда Патриаршие пруды изображаются как место встречи, изменившей жизнь человека или людей. Так, главная героиня рассказа В. В. Вересаева «Euthymia» (1943) Люся, тяжело больная, обреченная на раннюю смерть, но не растерявшая «радостнодушия», «в слякотный осенний день» «шла через Патриаршие пруды и увидела на скамеечке маленькую

женщину с трясущеюся головою». Эта женщина, Анна Павловна, недавно потеряла единственную дочь восемнадцати лет, отчаяние поглотило ее, но Люся сумела вернуть ее к жизни, поселив у себя[41]. Патриаршие пруды выполнили здесь свою охранительную функцию, как и в произведениях Л. Н. Толстого, Г. П. Данилевского. Булгаковская традиция в рассказе отсутствует. Несмотря на дружеские отношения между В. Вересаевым и М. Булгаковым, первому не был известен роман «Мастер и Маргарита» (во всяком случае, никаких свидетельств об этом нам не встретилось, хотя в письме В. В. Вересаеву от 2 августа 1933 г. М. Булгаков о своем романе говорит:

> Уже в Ленинграде и теперь здесь, задыхаясь в моих комнатенках, я стал мазать страницу за страницей наново тот свой уничтоженный три года назад роман. Зачем? Не знаю. Я тешу себя сам! Пусть упадет в Лету![42]).

В ряде текстов, написанных уже после публикации «Мастера и Маргариты», образ Патриарших рисуется вне связи с романом Булгакова и в ориентации на реальность и литературную традицию XIX и рубежа XIX–XX вв. Так, Н. Берберова в книге «Железная женщина» (1981) пишет о приехавшем в Россию в начале 1910-х гг. Локкарте:

> Очень скоро он обзавелся друзьями, влюбился в молодую русскую женщину, стал играть летом в теннис и зимой кататься на коньках на Патриарших прудах[43].

В повести Е. Марковой «Тайная вечеря» (1981), в «просторном особняке около Патриарших прудов» в 1900-е — начале 1910-х гг. жила дворянка Ариадна Сергеевна Вок, человек благородный и сердечный, «толстовка» по убеждениям. Потом она продаст этот прекрасный дом и уедет из Москвы, чтобы помочь вдовому брату, генералу, воспитывать девочку-приемыша, которую оба станут воспринимать как внучку[44]. И здесь Патриаршие пруды — место жизни знатных, богатых, культурных людей.

Поддерживается указанная традиция и в песне «Патриаршие пруды» А. Суханова. Доминантные образы и темы здесь — старинный дом на углу Малой Бронной, тема театра, тема свидания, тема влюбленности[45].

Вторая тенденция в трактовке образа Патриарших прудов состоит в ориентации авторов одновременно на литературную традицию XIX — начала XX вв. и на булгаковский роман.

Выразителен образ Патриарших прудов в романе «Немец» Н. Садур (1996), где сливаются добулгаковское и булгаковское в интерпретации темы: лед и жар, декабрь и май. Ориентация на Булгакова прослеживается в романе Н. Садур отчетливо. Героиня неотступно думает о своем возлюбленном (то ли немце, то ли демоне), она предчувствует «предгрозовой майский гром»[46] (ср. образ грома в «Мастере и Маргарите»). Образ немца и образ мужчины на Патриарших отсылают к образу Воланда. Местом, где смешение времен, статики и динамики, жизни и смерти героиня ощутила особенно остро и отчетливо, стали Патриаршие пруды[47].

Третья тенденция — игра автора с читателем, когда для автора и многих читателей Патриаршие пруды очевидно булгаковские, а для героя книги на первый взгляд нет (потом оказывается иначе).

В романе А. Геласимова «Год обмана» (2003) Патриаршие упоминаются только один раз, в разговоре главных героев. Приведем отрывок из него:

> — А Крылов умер от обжорства.
> — Какой Крылов? — я немного насторожился. Был у меня один знакомый Крылов.
> — Который басни писал. Иван Андреевич.
> — Это который на Патриарших?
> — Да...[48].

Писатель здесь прибегает к интересному приему описания и характеристики героя: сначала читателю может показаться, что герой не знает литературы (фамилия Крылов не вызывает у него литературных ассоциаций) и абсолютно равнодушен к Булгакову, ведь для него Патриаршие пруды ассоциируются с памятником Крылову, а не с романом «Мастер и Маргарита». Но потом становится понятно, что если герой сразу вспоминает памятник Крылову на Патриарших, значит, бывал он там не раз. И, возможно, привел героя туда именно интерес к роману «Мастер и Маргарита». Сделать это предположение позволяет наличие других

отсылок к роману Булгакова. Таким образом, упоминание здесь Патриарших прудов — это не только деталь в характеристике героя, но и игра с читателем (другие ее компоненты: решение темы смерти в разговоре героев, образ скамейки в Александровском саду как образ-перевертыш и др.). Кажущийся отказ от булгаковской традиции оборачивается ее актуализацией.

Четвертая тенденция — влияние на произведение «булгаковского мифа».

С образом Патриарших прудов связан один из аспектов «булгаковского мифа»: отражение читательского отношения к описанному в романе как к чему-то действительно случившемуся и могущему повториться с каждым, хотя бы в каких-то своих проявлениях. Это вера в новое явление Воланда или Коровьева и встречу с ними; вера во встречу со своим мастером (Маргаритой) или даже восприятие себя кем-то из героев. Важное место в этом компоненте «булгаковского мифа» занимают сказания о культовых местах и «чудесах», там произошедших (Патриаршие пруды, квартира, где жил Булгаков, и т. д.)[49]. Эта составляющая «булгаковского мифа» была отражена в надписях на лестнице, ведущей к квартире № 50[50].

К «булгаковскому мифу» часто обращаются в рок-текстах, в авторской и эстрадной песне, а также в произведениях сетературы. Об освоении романа массовой культурой еще в 1993 г. говорил Ю. М. Смирнов[51].

Примером функционирования этого аспекта «булгаковского мифа» может служить стихотворение «Патриаршие пруды» *Вадима Константинова 2* (было выложено на литературном портале «Стихи.ру»):

> Элементы чертовщины!..
> Что влекут нас беспричинно...
> Словно бы, им придан некий
> Магнетический заряд?!.
> И, похоже, души наши
> На Прудах, на Патриарших
> Подсознательно увидеть
> Свиту Воланда хотят?!.[52].

Согласно «булгаковскому мифу», на Патриарших прудах могут сойтись все измерения романа «Мастер и Маргарита»,

там возможны чудеса (например, появление в современной Москве кота Бегемота или других героев Булгакова). Примерами отражения «булгаковского мифа» в литературных текстах могут служить: строки песни А. Розенбаума «Покажите мне Москву...»:

> Бродит кот на Патриарших прудах,
> А на Хитровке Гиляровского жду...[53] —

(здесь присутствует один из центральных мотивов «булгаковского мифа»: все еще может повториться, а булгаковские герои могут появиться среди нас); строки песни «Кот Бегемот» группы «Лотос»:

> ...С ним давно на ты
> Патриаршие пруды...[54];

текст песни «Аннушка» из «Булгаковского цикла» Е. Асмус:

> Аннушка, ах, не ходи к Патриаршим,
> Не разбивай, дай пожить хоть чутка...[55] —

(в контексте этого стихотворения Патриаршие пруды, где Аннушка разлила подсолнечное масло, — граница между бытием и небытием); стихотворение В. Егорова «Патриаршие пруды», полностью посвященное этому культурному явлению[56], и др.

«Булгаковский миф» выстроен достаточно четко: он опирается на текст романа «Мастер и Маргарита» и биографию самого писателя. Одно из немногих исключений — связь в мифе мотива «вера во встречу со своим мастером (Маргаритой)» с образом Патриарших прудов (у Булгакова мастер и Маргарита никак с Патриаршими не связаны). Как только роман Булгакова был прочитан, на Патриаршие пруды потянулись поклонники романа, в том числе девушки, мечтающие о такой любви, как у мастера и Маргариты, только обязательно со счастливым концом, а также влюбленные пары. Так жизнь скорректировала роман, вмешалась в создание «булгаковского мифа».

Патриаршие пруды как свидетели былого счастья, ушедшей любви изображены, например, в стихотворении Е. Исаевой «Не надо любовей забытых и старых...»[57].

Пятая тенденция — демонстративный отказ от булгаковской традиции и / или десакрализация «булгаковского мифа» со стороны автора произведения или литературного героя (или констатация автором этого факта).

Оглушительный успех романа «Мастер и Маргарита» в 1960-е гг. вызвал у многих советских писателей раздражение (или непонимание). И это проявилось в их произведениях, особенно мемуарного характера.

Начиная с 80-х гг. XX в., наряду с функционированием «булгаковского мифа» уже можно наблюдать и его десакрализацию. Миф перестает быть мифом, когда писатель делается «модным» (его становится «принято» читать, его образ и образы героев тиражируются и / или выпрямляются) и / или официальным (например, попадает в вузовскую и школьную программы). Часто в результате перехода в статус «модных» произведение начинает восприниматься как факт «массовой культуры» и этим отталкивать от себя.

К. Ваншенкин в мемуарной книге «Писательский клуб» (1998) так характеризует своего друга — поэта Е. Винокурова:

> В его стихах с самого начала присутствовала собственная интонация. Это как голос, с этим надо родиться. Выработанный годами вкус. Он был образован, начитан, но тоже со своим винокуровским упрямством. Не читал, например, «Мастера и Маргариту». На мой вопрос — почему? — ответил:
> — Ну вот я такой. Все читали, а я нет...[58].

Е. Винокуров умер в январе 1993 г. На его жизнь пришлись все три волны «булгаковского бума», связанные со знаковыми публикациями романа «Мастер и Маргарита» (1966–1967 гг., журнал «Москва»; 1973 г., издательство «Художественная литература», тираж 30 000 экземпляров; годы перестройки, когда роман выходил в разных издательствах огромными тиражами и наконец стал доступен всем желающим). Тем не менее, если верить книге К. Ваншенкина, Е. Винокуров роман не прочитал. Слова о вкусе и собственной интонации Е. Винокурова выдают и позицию автора (К. Ваншенкина), который, как следует из текста книги «Писательский клуб», роман Булгакова читал, но говорить о нем не хочет. Легкая обида человека, окончившего Литературный институт, сквозит в таких строках:

> Литературный институт, как и сейчас, помещался на Тверском бульваре, в знаменитом Доме Герцена. В двадцатые годы здесь был писательский клуб с рестораном, столь блистательно описанным Михаилом Булгаковым в «Мастере и Маргарите». Памятника в садике при нас еще не было, и за многослойным новейшим шумом многие почти забыли, что сто тридцать шесть лет назад (считая от нашего поступления) в грозный для России год здесь родился Александр Иванович Герцен[59].

«Многослойный новейший шум» — это и о булгаковском романе, и о «булгаковском мифе». Потому совершенно естественна такая фраза Ваншенкина о Е. Винокурове: «Ездил на каток на Патриаршие пруды (по-московски — на «Патрики»)»[60]. Как мы понимаем, по-московски может быть по-разному. Наименование «Патрики» делает очевидным отсутствие в этой фразе любой литературной традиции (тем более булгаковской). Патриаршие пруды здесь — просто объективная реальность.

Десакрализации «булгаковского мифа» способствуют и позиция некоторых читателей, уловивших в романе «Мастер и Маргарита» лишь поверхностный его слой, не понявших сути, но осмелившихся примерять на себя образы героев или отдельные мотивы.

В рассказе «Косточка авокадо» (1995) Г. Щербакова изображает людей, на которых роман Булгакова оказал огромное влияние, в определенном смысле обозначил их жизнь и судьбу. Герои погружены в «булгаковский миф», но их поведение — это дискредитация «булгаковского мифа», пародия на него, что приводит к десакрализации. В рассказе возникает образ поруганных Патриарших прудов[61].

Шестая тенденция в интерпретации образа Патриарших прудов — в одновременном следовании авторов литературной традиции XIX — первой трети XX вв., ориентации на роман М. Булгакова «Мастер и Маргарита» и актуализации в произведении «булгаковского мифа».

Патриаршие пруды в повести Г. Щербаковой «Уткоместь, или Моление о Еве» (2001) — это и место, где происходит судьбоносная встреча, и место прогулки больного человека (ср.: «Сивцев Вражек» М. А. Осоргина, эссе М. Цветаевой, «Euthymia» В. В. Вересаева).

Но определеннее всего в повести просматривается булгаковская традиция — влияние текста романа и «булгаковского мифа».

У трех подруг — героинь повести — отношение к Патриаршим прудам разное. Процитируем слова Раисы:

> Мы сидим на скамеечке у Патриарших, смотрим на черную воду. Нигде нет такой черной воды, как здесь. Место плохое, «со значением»...[62].

«Черная вода» пруда — отсылка к роману «Мастер и Маргарита». Раиса верит в магию романа и боится ее. Потому Патриаршие пруды и их обитатели — утки — для нее враждебны.

Для Ольги это «свое» пространство. Она любит роман и верит в «булгаковский миф», но без фанатизма (следовательно, и не извращает миф). Именно она говорит слова, которые достаточно точно передают концепцию романа:

> — Они — единая сила, Бог и сатана <...>. Они оба — создатели. И сволочь не получит от Бога благословения, а хорошему Мессир зла не сотворит. Они контролируют друг друга. Боженька солнцем восходит, чертушка его закатывает. Любить надо Бога, а его визави надо уважать за баланс[63].

Саша осторожно произносит: «Я бы с сатаной в такие игры не играла»[64]. А совсем недавно о ней было сказано:

> Саша у нас про Булгакова знает все. И она показывает, где была лавочка Берлиоза и где бегал трамвайчик. Она вскочила с места и чертит нам прутиком на земле маршрут трамвая и поскальзывается на чьей-то сопле. Не больно, не страшно, но присела на попу прилично, задержавшись за железную лапу лавки. Мы смеемся[65].

Здесь пародийно обыгрывается ситуация с Берлиозом, поскользнувшемся на постном масле. Тот тоже был всезнающим. В сцене проявляются и влияние романа «Мастер и Маргарита», и «булгаковского мифа».

Еще одна героиня повести — Полина Нащокина — оказалась на Патриарших случайно: у нее никогда не было «пиетета ни перед Булгаковым, ни тем более перед его фанатиками, расписывающими стены его дома», и она характеризует себя:

> Я по природе своей не мистик, и всякое такое, что нельзя пощупать рукой или увидеть собственными глазами, мне просто неинтересно. Не приемлю всю гоголевскую чертовщину, булгаковскую, а уж от зарубежного мистицизма меня просто с души воротит[66].

Однако именно с ней после посещения Патриарших прудов случается настоящее чудо — она избавляется от ненависти к людям. Человек, отрицающий «булгаковский миф», испытывает на себе его влияние.

Таким образом, Г. Щербакова в этой повести изображает Патриаршие пруды как место, где и в наше время сохраняется энергия Воланда, который в романе М. Булгакова многим преподал урок. В повести Г. Щербаковой урок получают Саша (шуточный) и Полина Нащокина. Патриаршие пруды — место, где особенно уместны размышления о добре и зле, Боге и «чертушке»[67].

Седьмая тенденция — изображение Патриарших прудов как места, где трансформируются пространство и время, где реальность и греза сливаются, где реальность истончается, предметы и существа призрачны, торжествует полуявь-полусон. Булгаковская традиция в этих сочинениях присутствует завуалировано, о ней можно говорить предположительно.

В романе В. Аксенова «Новый сладостный стиль» (1996) Патриаршие пруды упоминаются дважды в одной сцене. Главный герой Александр Корбах почувствовал одиночество и отвращение среди перекрасившихся коммунистов, демократов и «гэбистов» на очередной «гала-тусовке» (открытии клуба). Ему было грустно смотреть на постаревших шестидесятников и больно было увидеть свою любимую (ее зовут Нора), с которой по воле судьбы не встречался более четырех лет, в сопровождении молодого прохвоста, впрочем, он и сам оказался в этот момент не один. Разговора между ним и возлюбленной не получилось. Корбах пытается убежать от этих чужих людей, погрузиться в свои воспоминания, мысли о Норе. Он уходит на Патриаршие пруды. Но побыть одному не удается: девушка, «прикомандированная» на этом вечере к Александру Корбаху, «увязалась за ним». Затем Корбах и девушка оказываются в доме, выходящем окнами на Патриаршие:

> Из окна был виден пруд и аллеи в весенних предрассветных сумерках. По сырой земле меж стволов плелся большой, с проплешинами, уссурийский тигр. Зевал, словно отставной маршал Советского Союза.
> — А это еще что такое? — еще раз удивился АЯ. — Может, вы мне объясните как иностранцу?
> Девушка уже засыпала и зевала, но совсем не так, как олитературенный нами тигр, а как некое новое существо, длиннейшая ласта.
> — Да ведь это же тигр, Александр Яковлевич, неужели не узнаете? Тут ведь зоопарк неподалеку, ах-ах[68].

Хотя Московский зоопарк действительно расположен неподалеку, все же по аллеям Патриарших прудов тигр гулять не может. Это полусон-полуявь, греза, которая возникла на Патриарших. У В. Катаева («Зимой») ночные Патриаршие пруды родили мираж — образ издателя, который стоит у памятного герою дерева. В «Мастере и Маргарите» М. Булгакова на Патриарших перед глазами Берлиоза из воздуха «соткался прозрачный гражданин престранного вида»[69]. Тема сна, столь актуальная в приведенной цитате из романа В. Аксенова (зевал тигр, девушка «уже засыпала и зевала», «ах-ах»), перекликается с темой сна в одном из эпизодов «Мастера и Маргариты». Когда Воланд, сидя на Патриарших прудах, закончил свое повествование и обратился к Бездомному, Ивану показалось, что он спал, видел сон и только сейчас проснулся[70]. Неслучайно, по нашему мнению, видение на Патриарших в романе Аксенова появляется именно в «весенних предрассветных сумерках». «Предрассветные сумерки» — точная формула: это сумерки, которые уже содержат в себе рассвет, ночь, рождающая свет, хаос, рождающий космос или бога всего сущего. Это время, когда сон и явь, мрак и свет меняются местами, одно перетекает в другое. В сущности, это то, о чем рассказывают античные мифы[71], то, о чем писал Булгаков в «Мастере и Маргарите», о чем говорил Воланд Левию Матвею, о чем, возможно, пошутил в свое время «темно-фиолетовый рыцарь»[72]. Также можно предположить, что не случайно именно тигр гуляет по аллеям Патриарших прудов. Во-первых, тигр может быть некой проекцией кота Бегемота. Во-вторых, вспоминается занимательный рассказ Бегемота в духе барона Мюнхаузена, сочиненный котом в ночь бала. Приведем цитату:

— Никакой прелести в нем (бале — *М. К.*) нет и размаха также, а эти дурацкие медведи, а также и тигры в баре своим ревом едва не довели меня до мигрени, — сказал Воланд. <…>
— Я пошутил, — со смирением сказал кот, — а что касается тигров, то я их велю зажарить.
— Тигров нельзя есть, — сказала Гелла.
— Вы полагаете? Тогда прошу послушать, — отозвался кот и, жмурясь от удовольствия, рассказал о том, как однажды он скитался в течение девятнадцати дней в пустыне и единственно, чем питался, это мясом убитого им тигра. Все с интересом прослушали это занимательное повествование, а когда Бегемот кончил его, все хором воскликнули:
— Вранье![73].

Полагаем на основании вышеизложенного, что булгаковская традиция в романе В. Аксенова присутствует, хотя завуалированно. Отношение к Патриаршим прудам как к таинственному месту, где границы между реальным и нереальным стираются, возможно, обусловлено «булгаковским мифом».

Можно предположить, что на стыке традиций мифологической, литературной XIX в., романа «Мастер и Маргарита» и «булгаковского мифа» выстроено и стихотворение Е. Евтушенко «Патриаршие пруды» (1957). Стихотворение пронизано темой воспоминания о любви к женщине, живущей у Патриарших, и темой загадки этого места:

Туманны Патриаршие пруды,
Мир их теней загадочен и ломок…[74].

Впрочем, доказательств, что Евтушенко в 1957 г. знал роман Булгакова или историю о встрече писателя с Еленой Сергеевной Шиловской ночью на Патриарших[75], у нас нет.

Подведем итоги

В литературе последней трети XIX — начала XXI вв. образ Патриарших прудов представляет собой единство, наделенное, говоря словами А. А. Фаустова об универсалиях,

достаточной стабильностью и вместе с тем энергией изменчивости и варьирования и по-разному — в неодинаковом объеме и в неодинаковых проекциях — воплощающиеся в различных авторских реальностях и в конкретных текстах[76].

Неизменными остались следующие составляющие этого образа: 1) место свидания влюбленных; 2) место прогулок и бесед; 3) милое сердцу москвичей место; 4) место, оберегающее тех, кто сюда пришел; 5) каток. Эти мотивы могли варьироваться.

При этом и «энергия изменчивости» присутствует. В. Катаев изобразил Патриаршие пруды мистическим местом. Писатель актуализировал мифологическую традицию (Патриаршие пруды — Козье болото). Но, по нашему мнению, такое восприятие писателем Патриарших прудов не было замечено широким кругом читателей или писательским сообществом. За одним исключением — этот рассказ не мог пройти мимо внимания М. Булгакова, который был прототипом одного из героев рассказа Катаева. Булгаков принял вызов.

То, что было у предшественников деталью, у Булгакова делается сюжетообразующим, приобретает подтекст и контекст. Мимолетный разговор на Патриарших двух литераторов у Катаева превращается в романе «Мастер и Маргарита» в центральный вопрос о бытовании и взаимодействии света и тени, Иешуа и Воланда. И Воланд — не жилец Козьего болота, в отличие от черта из рассказа Катаева. Булгаков не связывает образ Патриарших прудов с темой любви и свиданий: ни разу не встречаются там мастер и Маргарита, ни он, ни она не живут у Патриарших.

Булгаковские Патриаршие пруды — место, где люди делают мировоззренческий выбор, определяющий их судьбу.

В «добулгаковский» период образ Патриарших прудов еще мог быть просто реалистической деталью, как, например, у П. Боборыкина. После того как роман «Мастер и Маргарита» стал известен, образ Патриарших прудов стал знаковым. При обращении к этому образу писатели последней трети XX — начала XXI вв. осознанно или неосознанно вступают в диалог с Булгаковым (обращение к литературной традиции XIX в., минуя булгаковскую, — это тоже диалог).

В современной литературе Патриаршие пруды чаще всего изображаются в контексте «булгаковского мифа» (актуализованного или десакрализованного). Для авторов, работающих в рамках булгаковской традиции, важна мистичность места, характерна ориентация на булгаковские знаковые образы (невидимое присутствие Воланда и видимое — кота Бегемота, пустынность места, лавочка, турникет, Аннушка с подсолнечным маслом, темная вода и пр.). Реже булгаковская традиция полностью отбрасывается, идет ориентация

на традицию XIX в. Так поступают, например, авторы, которые не видят в романе Булгакова ничего особенного, считают его явлением массовой культуры, или писатели, которые не хотят повторять уже открытое Булгаковым (боятся скатиться до подражания).

Интересны и случаи синтеза булгаковской традиции и более ранней, как это происходит, например, в романе Н. Садур «Немец».

Примечания

1 Русский демонологический словарь / авт.-сост. Т. А. Новичкова. СПб.: Петербург. писатель, 1995. С. 59.

2 *Лесскис Г., Атарова К.* Путеводитель по роману Михаила Булгакова «Мастер и Маргарита». М.: Радуга, 2007. С. 314–315.

3 *Крол А.* Патриаршие пруды. История // prime-realty.ru/cmi/raiony/nv4d.htm (дата обращения: 27.11.2014)

4 Там же.

5 Там же.

6 *Варламов А.* Михаил Булгаков. М.: Молодая гвардия, 2008. С. 189–191, 299–300.

7 *Крол А.* Указ. соч.

8 *Данилевский Г. П.* Сожженная Москва; Княжна Тараканова. Воронеж: Изд-во Воронеж. ун-та, 1986. С. 8, 30, 38, 86 (2), 87, 123 (2), 160, 220, 221, 227, 233.

9 Там же. С. 8.

10 Там же. С. 38.

11 Там же. С. 96, 100, 112, 122.

12 Там же. С. 123.

13 Там же. С. 124.

14 Там же. С. 124, 125, 127.

15 Там же. С. 127.

16 Там же. С. 124.

17 Там же. С. 233.

18 Народные русские сказки А. Н. Афанасьева. В 3 т. М.: Гос. изд-во худож. лит., 1957. Т. 1. С. 185–186.

19 *Толстой Л. Н.* Война и мир // Собр. соч. В 22 т. М.: Худож. лит., 1978–1985. Т. 6. С. 334.

20 *Осоргин М. А.* Времена: Автобиографическое повествование. Романы. М.: Современник, 1989. С. 407.

21 *Белый А.* Начало века. М.: Худож. лит., 1990. С. 94, 107, 109, 121, 139–140.

22 Там же. С. 118.

23 *Куприн А. И.* Юнкера // Собр. соч. В 5 т. М.: Правда, 1982. Т. 5. С. 230, 232–233, 237, 240–241.

24 *Катаев В. П.* Собрание сочинений. В 9 т. М.: Худож. лит., 1968–1972. Т. 9. С. 600.

25 *Боборыкин П. Д.* Однокурсники // az.lib.ru/b/boborykin_p_d/text_0040.shtml (дата обращения: 27.11.2014)

26 Там же.

27 *Катаев В. П.* Зимой // Собр. соч. В 9 т. Т. 1 // everytell.com/read28416_0.html (дата обращения: 27.11.2014)

28 Там же.

29 *Булгаков М. А.* Мастер и Маргарита // Собр. соч. В 5 т. М.: Худож. лит., 1992. Т. 5. С. 7.

30 Там же. С. 7–8.

31 См., например: *Белобровцева И. З., Кульюс С. К.* Роман М. Булгакова «Мастер и Маргарита»: Комментарий. Таллин: Арго, 2006. С. 124, 133, 139–140, 152–153 и др.

32 *Булгаков М. А.* Указ. соч. С. 10.

33 Там же. С. 11.

34 *Катаев В. П.* Зимой.

35 *Булгаков М. А.* Указ. соч. С. 11.

36 Там же. С. 13.

37 Там же. С. 17, 43.

38 Там же. С. 381.

39 *Лакшин В.* Вторая встреча: Воспоминания и портреты. М.: Сов. писатель, 1984. С. 360–361.

40 *Дон-Аминадо.* Поезд на третьем пути // royallib.com/book/donaminado/poezd_na_tretem_puti.html (дата обращения: 27.11.2014)

41 *Вересаев В. В.* Euthymia // Собр. соч. В 4 т. М.: Правда, 1985. Т. 4. С. 294–295.

42 *Булгаков М. А.* Письма // Собр. соч. В 5 т. М.: Худож. лит., 1992. Т. 5. С. 491.

43 *Берберова Н.* Железная женщина. М.: Кн. палата, 1991. С. 31.

44 *Маркова Е.* Тайная вечеря // royallib.com/book/markova_ekaterina/taynaya_vecherya.html (дата обращения: 27.11.2014)

45 *Суханов А.* Патриаршие пруды // musicgu.ru/aleksandr_suhanov/patriarshie_prudi.html (дата обращения: 7.09.2016)

46 *Садур Н.* Немец // *Садур Н.* Иголка любви: проза. М.: Вагриус, 2007. С. 202.

47 *Капрусова М. Н.* Образ Патриарших прудов в современной русской прозе: некоторые замечания // Русская литература в ино-

язычном культурном пространстве: монолог, диалог, полилог. Саранск: Изд-во Мордов. ун-та, 2016. С. 160–162.

48 *Геласимов А.* Год обмана // strogino.com/MCL/Lib/Year.htm (дата обращения: 10.07.2016)

49 *Капрусова М. Н.* «Булгаковский миф»: вариант определения и описания // Русская литература XX–XXI вв.: проблемы теории и методологии изучения: Материалы Второй Междунар. науч. конф. 16–17 ноября 2006 года. М.: Изд-во Моск. ун-та, 2006. С. 116–120.

50 *Чудакова М. О.* Нехорошая лестница. М.: Гос. музей М. А. Булгакова, 2009. С. 15, 19.

51 *Смирнов Ю. М.* Театр и театральное пространство в романе М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита» // Михаил Булгаков: «Этот мир мой...»: Сб. статей. Т. 1. СПб., 1993. С. 140.

52 *Вадим Константинов 2.* Патриаршие пруды // stihi.ru/2011/04/03/1858 (дата обращения: 27.08.2011)

53 *Розенбаум А.* Покажите мне Москву // shansonprofi.ru/person/rozenbaum/lyrics/rozenbaum_pokazhite_mne_moskvu.html (дата обращения: 27.08.2016)

54 *Фрадкина И.* Кот Бегемот // ficd.ru/songtext-print-3639.html (дата обращения: 27.08.2016)

55 *Асмус Е.* Аннушка. Булгаковский цикл // bards.ru/archives/part.php?id=33665 (дата обращения: 27.08.2016)

56 *Капрусова М. Н.* «Булгаковский миф» в современной русской «звучащей» и сетевой поэзии // Michail Bulhakow, jego czasy i my = Михаил Булгаков, его время и мы. Коллективная монография под ред. Гжегожа Пшебинды и Януша Свежего. Краков: Изд-во Scriptum, 2012. С. 586–588.

57 *Капрусова М. Н.* Образ ландышей в романе М. Булгакова «Мастер и Маргарита» как отражение и отражающее // Поэтика художественного текста: Материалы IV Междунар. заоч. науч. конф. Борисоглебск: ООО «Кристина и К», 2015. С. 133–134.

58 *Ваншенкин К.* Писательский клуб // royallib.com/book/vanshenkin_konstantin/pisatelskiy_klub.html (дата обращения: 27.11.2014)

59 Там же.

60 Там же.

61 *Капрусова М. Н.* Один из вариантов отношения к «Булгаковскому мифу» в современной литературе: юмор, ирония, самоирония, сатира // Юмор и сатира в координатах XXI в.: сб. науч. статей по материалам I Междунар. науч.-практ. конф. 1 апреля 2015 г. (Варна, Болгария) / Хумор и сатира в координатите на XXI в.: сборник научни статии по материали от I Международен научно-практическа конференция на 1 април 2015 г. (град Варна, Република България). Варна: Център за научни изследвания и информация «Парадигма, 2015. С. 40–44.

62 *Щербакова Г.* Уткоместь, или Моление о Еве // royallib.com/book/shcherbakova_galina/utkomest.html (дата обращения: 27.11.2014)

63 Там же.

64 Там же.

65 Там же.

66 Там же.

67 *Капрусова М. Н.* Образ Патриарших прудов в современной русской прозе: некоторые замечания... С. 158–160.

68 *Аксенов В.* Новый сладостный стиль // book-online.com.ua/read.php?book=7543&page=227 (дата обращения: 27.08.2016)

69 *Булгаков М. А.* Мастер и Маргарита...

70 Там же. С. 43–44.

71 *Грейвс Р.* Мифы Древней Греции. М.: Прогресс, 1992. С. 18, 20–21.

72 *Булгаков М. А.* Мастер и Маргарита. С. 349–350, 368.

73 *Там же.* С. 269.

74 *Евтушенко Е.* Патриаршие пруды // Евтушенко Е. Мое самое-самое. М.: ХГС, 1995 // rupoem.ru/evtushenko/all.aspx#tumanny-patriarshie-prudy (дата обращения: 27.11.2014)

75 Дневник Елены Булгаковой. М., 1990. С. 326–327.

76 *Фаустов А. А.* Литературные универсалии: на пути к терминологической демаркации // Универсалии русской литературы: Сб. статей. Воронеж: ВГУ, 2009. С. 24.

А. А. КОРАБЛЕВ

Апология любви в «Мастере и Маргарите»

В статье проанализирован риторический аспект темы любви в романе М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита». Показано, что автор, предвидя читательскую и литературно-критическую реакцию, соответственно выстраивает свою художественную аргументацию. Образ Маргариты предстает не только как пример, но и как концепт любви, акцентирующий ее сущностные характеристики: «настоящая», «верная», «вечная».

The article analyzes the rhetorical aspect of the topic of love in Mikhail Bulgakov's novel "The Master and Margarita". It illustrates that the writer is building up his artistic argumentation, predicting the reader's and critic's reaction. The depiction of Margarita is not only an example, but also a concept of love, which emphasizes its essential characteristics, such as "real", "faithful", "endless".

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА И ФРАЗЫ: «Мастер и Маргарита», читательская рецепция, литературная критика, художественная аргументация, любовь.

KEY WORDS AND PHRASES: "The Master and Margarita", reader's reception; literary criticism; artistic argumentation; love.

Роман М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита» — не только о любви, но его название, его структура и стилистика ясно указывают, что эта тема — особенная, сквозная, собирающая все другие темы в единый смысловой фокус, и точка соединения этих смыслов — образ Маргариты. И потому так указующе, на середине романа, в начале второй части и как раз именно в главе «Маргарита», произносится прямое и патетическое обращение к читателю, акцентируя и направляя его внимание:

> За мной, читатель! Кто сказал тебе, что нет на свете настоящей, верной, вечной любви? Да отрежут лгуну его гнусный язык!

> За мной, мой читатель, и только за мной, и я покажу тебе такую любовь![1]

Пообещав читателю показать идеальную любовь, повествователь показывает Маргариту, из чего с очевидностью следует, что именно она и есть образ такой любви. Именно так ее увидели критики, встретившие роман, а затем и литературоведы: «душа мира»[2]; «вечная женственность»[3]; «прекрасный, обобщенный и поэтический образ Женщины, которая Любит»[4]; «идеал вечной, непреходящей любви»[5]; «идеал, средоточие достоинств», «воплощение мечты», «греза о бессмертной, непобедимой, всепоглощающей, жертвенной любви»[6] и т. п.

Однако самоотверженность Маргариты, готовой ради своей любви идти на любые жертвы, вызывала двоякое отношение. Возникла даже дискуссия, напоминающая судебное разбирательство. Один критик, принимая на себя роль прокурора, рассуждал так:

> ...Маргарита ведет деятельную борьбу за счастье любить, быть любимой. И героиня побеждает. Но какой ценой — вот в чем вопрос?[7]

Другой, оказываясь, соответственно, в роли адвоката, возражал:

> И эта мука мученическая, которую терпит Маргарита ради своей любви, — приятие зла? И Маргарита не отличает его от добра? И ей все равно?.. Нет, как угодно, а я не знаю, на какой недоступной горней высоте морали нужно стоять, чтобы серьезно поставить отчаявшейся Маргарите в вину *такого рода* призрачный, чисто условный компромисс со злом[8].

Судя по тому, как велась эта дискуссия, для спорящих это были не частные вопросы, а принципиальные, и не только этические, но и мировоззренческие. Является ли любовь такой ценностью, которая оправдывает любые жертвы? Может ли компромисс со злом не быть злом? Выбор, который совершала Маргарита, был богатым поводом легально обсудить в условиях советского эвфемизма важные экзистенциальные проблемы.

Правда, кое-что смущало и в самом образе, сделавшемся предметом обсуждения, — что-то эстетически притягательное,

но этически двойственное, небезусловное. И, наверное, закономерно, что первым, кто громко высказался на эту тему, был не профессиональный критик, а исследователь-любитель, не искушенный в эстетских тонкостях, — некто А. Н. Барков. С обескураживающей непосредственностью, подобно мальчику из известной сказки, он во всеуслышание объявил, как будто этого никто до него не замечал, что королева-то голая! Ниспровергая символ якобы настоящей любви, он объяснял, почему она не настоящая:

— Маргарита — ведьма, причем еще до встречи с мастером;
— лишена целомудрия и кротости (в отличие от Гретхен из «Фауста»);
— неверна, причем не только мужу, но и мастеру (сначала прогнала попытавшегося заговорить с ней мужчину, а потом задумалась: почему?);
— ругается;
— не стыдится наготы;
— и вообще, так ли уж сильна и подлинна ее любовь?[9]

Эти обвинения мало кто воспринял всерьез — скорее как забавный казус. Но когда через десять лет их почти в точности повторил другой дилетант, только с философским и богословским образованием, — известный христианский миссионер диакон А. Кураев, то такое повторное и, судя по отсутствию ссылок, независимое расследование сложнее оставить без должного внимания. Итак, сравним:

— как и А. Барков, А. Кураев обвиняет Маргариту не только в обретенном, но и в изначальном ведьмовстве: «Маргарита стала ведьмой задолго до встречи с Воландом...»[10];
— он тоже считает существенным, что «Маргарита мастера, в отличие от Маргариты Фауста, — далеко не девственница»[11];
— он подвергает сомнению ее милосердие и доброту, ссылаясь на ее же признание, когда на прямой вопрос Воланда: «Вы, судя по всему, человек исключительной доброты? Высокоморальный человек?» [275] — она отвечает *отрицательно*[12] (вероятно, отец диакон полагает, что она должна была ответить: «Да, я человек исключительной доброты, я высокоморальный человек»);

— опровергая добропорядочность героини, А. Кураев находит в черновиках романа примеры, где «Маргарита утешается своей тотальной ненавистью»[13], а также обстоятельства, которые, по-видимому, усугубляют ее вину: «во всех вариантах романа Маргарита мстит совершенно незнакомым ей людям»[14];
— как и А. Барков, А. Кураев полагает, что прогнать мужчину, пожелавшего познакомиться с красивой и одинокой женщиной, недостаточно высокоморально — надо было отогнать и мысли о нем[15].

Примечательно, что, характеризуя поведение Маргариты, оба критика противопоставляют ее идеалам отечественной классики:

> Нет, как-то не укладывается в голове ситуация, в которой пушкинская Татьяна и тургеневские женщины «отплевывались» бы, как булгаковская Маргарита...[16];
> Вы можете себе представить, чтобы у Льва Толстого Наташа Ростова улыбнулась Пьеру, «оскалив зубы?»[17].

А сходство если и находится, то с антиидеалами. Причем находится оно в основном в черновых редакциях романа, где ведьмовство Маргариты более откровенно и еще не прикрыто эстетическим флером, что дало основание А. Кураеву привлечь к ответу и самого Булгакова: «Пожалуй, со времен Баркова такой порнографии в русской литературе не было...»[18] (имеется в виду, конечно, Барков-поэт, а не Барков-булгаковед...).

Наконец, характеризуя отношения мастера и Маргариты, А. Кураев заключает:

> Маргарита — не Муза. Она лишь слушает уже написанный роман[19];
> Хуже того. Именно Маргарита подталкивает его к самоубийственному поступку — отдать рукопись в советские издательства <...>. Это или сознательная провокация, или потрясающее безмыслие[20];
> Нет, эта блудливая ведьма не сможет вдохновить мастера на новые творения...[21];
> Маргарита владеет мастером. Мастеру же не обрести свободы от Маргариты[22].

У нас есть некоторые основания думать, что Булгаков предвидел подобные обвинения. Может, не настолько, чтобы различать за будущими блюстителями нравственности мрачные тени инквизиторов Шпренгера и Крамера, авторов знаменитой средневековой инструкции по распознаванию ведьм, но все же достаточно ясно, чтобы предположить, какого рода испытания ожидают его любимых героев, — не зря же образ «кабалы святош» присутствовал в его творческом сознании.

Разногласия и дискуссии о литературном персонаже — явление обычное. Они указывают, с одной стороны, на неоднозначность объекта спора, а с другой — на неоднородность читающей публики. Но, как выясняется, в романе Булгакова эти рецептивные различия имеют существенную и конструктивную особенность: они становятся предпосылками его нарратива и даже сюжета. Логика и риторика повествования обусловлены в нем предполагаемой полемикой с будущими критиками, а поступки героев наглядно концептуализируют те или иные позиции. Так, обещание показать любовь содержит и ответ «лгуну», который ее отрицает, а отношение к лгущим критикам выразилось в показательном разгроме квартиры критика Латунского.

Филологический эффект этой акции зависит от того, насколько сознается читателем типичность наказуемого. Если видеть в нем не только виновника гибели мастера, но и непреходящий тип литературного инквизитора, то в такой призматической перспективе открывается, что Маргарита расправляется и со своим будущим обвинителем. Типичность ненавидимого ею критика подчеркнута выразительной чертой: будучи безбожником, он похож *на патера* [218]. Эта ассоциативная автоцитата, отсылающая к «кабале святош», вызывает представление о «патернальном» типе личности, когда вера и воззрения не так важны, как предрасположенность быть властителем умов и блюстителем нравственности, так что, в зависимости от обстоятельств, патерналист может быть как идеологом атеизма, так и религиозным миссионером.

В том, что именно А. Кураев стал главным врагом Маргариты, совпав, таким образом, с критиком О. Латунским, есть известная доля неслучайности, которая отчасти объясняет подобные совпадения. Заключается она, по-видимому, в типе мышления, оказавшемся существенней перехода от безбожия к богословию, который совершил в свое время

преподаватель атеизма, в неизжитом при этом переходе рационализме, применяемом там, где речь идет об иррациональных темах.

Латунскому посчастливилось избежать встречи с разъяренной Маргаритой, а то бы и его ожидало то же, что и Алоизия Могарыча, написавшего вслед за разгромной статьей критика донос на мастера:

> Шипение разъяренной кошки послышалось в комнате, и Маргарита, завывая:
> — Знай ведьму, знай! — вцепилась в лицо Алоизия Могарыча ногтями [280].

Если это ответ критикам, уличающим Маргариту в ведьмовстве, то он лишь подтверждает предъявляемые ей обвинения. Каверза, устроенная в романе, состоит в том, что всякий, кто выступит против мастера или Маргариты, оказывается на месте Латунского или Могарыча, даже если это принципиальные и образованные критики. Маргарита не в состоянии их опровергнуть, но она реагирует на справедливую бесчеловечность их правоты.

В романе показано, что есть иная, неформальная, эзотерическая позиция, с которой надлежит судить человека, но к этой позиции нужно прийти, а главное — уверовать и убедиться, что она действительно есть. Поэтому глава, с которой начинается рассмотрение деяний Маргариты, предваряется проникновенным призывом увидеть любовь, проникнуться ею и судить о человеке не по букве нравственного закона, а на других основаниях — по законам любви.

* * *

Образ Маргариты в романе М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита» стилистически возвышен, но и концептуально отчетлив, он побуждает читателя не только к сопереживанию, но и к соразмышлению. Сочувствие героине настраивает на особое, нестороннее восприятие ее неординарных поступков, а концептуальность этого образа, логика его презентации и системность его соотношений с другими персонажами должны, по-видимому, формировать у читателя осмысленное представление о таком, казалось бы, глубоко личном и непостижимом чувстве, как любовь. Пообещав читателю показать «настоящую, верную, вечную» любовь, «правдивейший»

повествователь должен был выполнить свое обещание, и он его выполняет, следуя своему же плану: он *показывает* любовь Маргариты, с нарочитой наглядностью демонстрируя и доказывая, почему она а) настоящая, б) верная и в) вечная.

НАСТОЯЩАЯ. Чтобы показать, что такое настоящая любовь, Булгаков применяет нехитрый, но достаточно доходчивый прием. Он щедро одарил героиню всевозможными жизненными бонусами и житейскими благами, словно взятыми из сокровенных женских желаний:

— «она была красива и умна» [210] — уже этого редкого сочетания хватило бы если не для полного счастья, то хотя бы для комфортного самоощущения;
— разумеется, удачное замужество: Маргарита была женой очень крупного специалиста государственного значения;
— читатель ждет уже, чем оплачена эта статусность, но у Маргариты и в этом плане все идеально: «муж ее был молод, красив, добр, честен и обожал свою жену» [210].

Далее следовали некоторые подробности, которые читатель мог бы и сам домыслить, но повествователь называет их для цельного и живого впечатления:

— она жила в центре Москвы, в особняке близ Арбата;
— она не нуждалась в деньгах;
— у нее были интересные знакомые;
— у нее был благоустроен быт...

И весь этот перечень составлен лишь для того, чтобы на обобщающий вопрос: «Словом... она была счастлива?» — повествователь мог эффектно ответить: «Ни одной минуты!» [210].

Это логика любви: все, что вне ее, — мнимо, изменчиво, преходяще. Это логика романтизма, противопоставляющая любовь всему остальному. В конце концов, это логика мировых религий, провозглашающих любовь главным законом бытия и основным содержанием человеческой жизни, без которой все тлен, суета и пустота.

Маргарита поставлена перед романтическим выбором: благополучие без любви или любовь без благополучия.

Разумеется, она выбирает любовь, подтверждая, что она достойная подруга «трижды романтического» мастера.

Этот выбор возникает и перед другими персонажами в той или иной степени, в той или иной форме. Это выбор между вечными и вещными приоритетами, который, собственно, и определяет самого человека: человек есть то, что он любит.

Любовь проходит границей между материальным и духовным, разделяя эти ценности, но и самоопределяясь ими. В этой логике любовь не является настоящей, если она обусловлена различными благами и удобствами, которыми обеспечивает любимый. И наоборот, любовь к вещам, даже к деньгам может быть проявлением любви к тому, с кем они связаны. Маргарита хранит старый альбом с фотографией мастера, сберкнижку на его имя, лепестки розы и часть рукописи. Для нее это не просто вещи, а реликвии — «вещественные знаки невещественных отношений», как изъяснялись романтики.

Любовь как духовная сущность испытывается материальными ценностями, в том числе и такими, которые представляются духовными, далеко не всегда являясь таковыми, — в виде физиологических, психологических или эстетических удовольствий. В романе показано, что отличить настоящую любовь от ненастоящей несложно. Сложность — во множестве ее обманчивых подобий, простота — в готовности все отвергнуть ради любимого. Поступки Маргариты определяют ее любовь как сверхценность, которая превосходит любые жизненные блага и даже самую жизнь.

ВЕРНАЯ. Настоящая любовь выражается в верности любящих. Это не обязанность, а естественная природа их общего бытия. Повествователь прямо называет мастера и Маргариту *верными любовниками* [372], и этим этическим оксюмороном, или, лучше сказать, эзотерическим парадоксом, провоцирует читателя на размышления. Понятие «любовники» подразумевает супружескую неверность, тогда как понятие «верность» предполагает единственность. Выходит, встречаясь с мастером и оставаясь замужем, Маргарита оказывается неверна и мужу, и любовнику. Но если повествователь тем не менее называет любовников «верными», значит, имеются в виду некие иные, сущностные связи, не сводимые к физической близости.

Разлука мастера и Маргариты, притом полная, прерывающая не только телесные контакты, но и всякое общение,

вплоть до отсутствия каких-либо вестей друг о друге, подтверждает сверхфизическую природу их отношений. В разлуке раскрывается сверхчувствительность Маргариты: она видит вещий сон, предчувствует перемену в своей жизни. В разлуке любовь Маргариты не только не умаляется, но возрастает, становится решительной и жертвенной. Вместе с любовью, готовой на все, возникает надежда, что «все будет правильно», и обретается вера в силу, которая контролирует «правильность» происходящего. Это сакраментальное триединство веры, надежды и любви выражено в ее страстном монологе: «Я верую! — шептала Маргарита торжественно, — я верую! Что-то произойдет!» [211].

Искушение в образе робкого ловеласа, попытавшегося познакомиться с Маргаритой в Александровском саду, кажется ничтожным и невозможным: другая любовь для нее — нонсенс, онтологическая невозможность. Верность ее любви не нуждается в каких-либо усилиях и самоограничениях — она естественное следствие самой любви.

Отвергнув одно искушение, Маргарита тут же подвергается другому, более коварному. Рядом с ней на скамейку вновь подсаживается незнакомец (возможно, тот же самый, только в другом обличье) и обещает содействие в ее сердечных делах, но за определенные услуги. Маргарита думает, что речь идет о сексуальных услугах, и все же соглашается на эти условия. Ее согласие равнозначно совершению: для души мысленный грех и телесный не имеют принципиальных различий. Но именно поэтому, в силу состояния души, а не поступков, какие совершает Маргарита, ее вынужденная неверность становится проявлением ее верности, подтверждением ее любви.

В подобных ситуациях были оправданы Гретхен (в «Фаусте» Гете) или Соня Мармеладова (в «Преступлении и наказании» Достоевского). Но грех Маргариты серьезнее, и он был осознанным, она понимала, что с ней произошло: «Я потеряла свою природу и заменила ее новой» [355].

Все совершаемые Маргаритой непотребства, которые так возмущают строгих критиков, — агрессия, сквернословие, бесстыдство и т. д. — суть проявления ее ведьмовской природы. Это тоже испытание для души, которая согласилась пребывать в таком теле, но это испытание и для читателей, которые должны суметь различить в Маргарите внешний, принятый ею облик, и внутреннее, страдающее и любящее существо. К такому же различению побуждали на Руси и юродивые, которые оскверняли святыни, будучи святыми.

Маргарита была избавлена от необходимости отдаться сатане физически, но она всячески вынуждается к тому, чтобы отдаться ему душой. И стоило в отчаянии подумать: «Ах, право, дьяволу бы заложила душу...» [216], как ее мысль была мгновенно услышана, рядом с ней оказался бес, и высказанное пожелание стало обретать контрактную форму.

Отдаться душой, как и отдаться телом, означает передать себя во власть и владение другого. Отдаваясь сатане, Маргарита изменяет мастеру — так решил бы любой инквизитор, но роман побуждает принимать во внимание ее любовь, и не как смягчающее, а как оправдывающее обстоятельство. Природные изменения, которые произошли с Маргаритой, — прямое следствие ее измены с дьяволом, но, в силу парадоксальности высшего правосудия, даже этот альянс не исключает ее святости.

Маргарита поступает нерасчетливо, безрассудно, когда соглашается на дьявольские условия. Расчет мог быть только в том, что цель оправдывала средства, хотя, в сущности, это тоже логика дьявола. Единственным ее доводом, побудившим решиться на это безрассудство, была любовь. Любой другой поступок, кроме тех, которые она совершала, спасая любимого, означал бы измену их любви.

Был момент, когда казалось, что этот спасительный и оправдательный довод у нее отнимается, — когда, словно забыв о своей цели, она помогает Фриде. Но, как оказалось, это был правильный выбор. Изменив свое намерение, Маргарита изменяет и планы тех, кто ее испытывал, выйдя из-под их власти. Пожертвовав спасением мастера, она подтвердила верность и себе, и ему.

Верность, как она показана в романе Булгакова, это сохранение любви во времени, разделяющем и разлучающем, это верх над временем и его условностями, над самой временностью. Верность — это вера, по которой воздается героям, это вера в любовь, и это надежда, что любовь реальна и спасительна.

ВЕЧНАЯ. Словосочетание «вечная любовь» — еще один парадокс, и тоже эзотерический, такой же, как и рукописи, которые «не горят». Разумеется, все человеческие чувства изменчивы и преходящи, как и брошенная в огонь бумага. Значит, когда говорится о «вечной любви», имеется в виду нечто неочевидное, находящееся по ту сторону психофизических закономерностей.

Рассказ о первой встрече мастера и Маргариты содержит подробность, которая может показаться тривиальной: им кажется, что они любили друг друга *давным-давно* [137] и что знали друг друга *много лет* [138]. Булгаков не избегает тривиальностей — наоборот, именно на них он строит свою концепцию любви. Тривиальности указывают на частотность употребления, а значит, свидетельствуют о некоторой закономерности. Поскольку героям доподлинно известно, что прежде они не встречались, то возникает и формируется представление о предопределенности подобных встреч, о суженом и суженой, т. е. данных судьбой, о браках, заключаемых на небесах, и т. д. Иначе говоря, «вечная любовь» безначальна, поскольку обретается в той сфере, где не актуальны понятия «начало» и «конец».

Мастер и Маргарита умерли в один день, и это тоже тривиальная сказочно-романтическая примета «вечной» любви, объясняемая тем, что любящие стали единым существом. Правда, им не довелось жить вместе «долго и счастливо», но для представления о «вечности», этого и не нужно, чтобы не смешивать это понятие с «продолжительностью». Какой бы долгой и счастливой ни была человеческая любовь, если она заканчивается смертью, то уже поэтому не является вечной. Вечной она является лишь в том случае, если «смерти нет», если жизнь продолжается и после ее физического прекращения. Учитывая этот параметр, правильнее было бы считать, что «вечная любовь» — это любовь, которая находится вне времени, а значит, не измеряется и не изменяется. Она не умирает, потому что и не рождается. Она входит в человеческую жизнь, которая длится от рождения до смерти, чтобы перенаправить ее из времени в вечность.

Вечность, уготованная для верных любовников, в романе не только предсказана, но и показана. Маргарита на правах хозяйки показывает ее мастеру: «Вот твой дом, вот твой вечный дом» [372]. Почему мастер и Маргарита обрели именно такую вечность — отдельная тема, но важно удостовериться, что вечность существует — в таких представимых, неопровержимых подробностях: вечный дом, вечный колпак…

Образ Маргариты, как видим, осуществлен по законам любви и тем самым являет эти законы. Любовь заполнила пустоту ее жизни, предопределила ее судьбу и стала залогом ее вечности.

Примечания

1 *Булгаков М. А.* Мастер и Маргарита // Собр. соч. В 5 т. М., 1992. Т. 5. С. 209-210. Далее при обращении к тексту романа «Мастер и Маргарита» указание на страницу приводится в тексте статьи в квадратных скобках.

2 *Круговой Г.* Гностический роман М. Булгакова // Новый журн. Нью-Йорк, 1979. Кн. 134. С. 69.

3 *Якушева В.* О некоторых «фаустовских» реминисценциях в советской прозе // Филол. науки. 1982. № 3. С. 6.

4 *Яновская Л.* Творческий путь Михаила Булгакова. М., 1983. С. 292.

5 *Соколов Б. В.* Роман М. Булгакова «Мастер и Маргарита»: Очерки творческой истории. М., 1991. С. 36.

6 *Ребель Г.* Художественные миры романов Михаила Булгакова. Пермь, 2001. С. 158.

7 *Скорино Л.* Лица без карнавальных масок (полемические заметки) // Вопр. лит. 1968. № 6. С. 38.

8 *Виноградов И.* Завещание мастера // Вопр. лит. М., 1968. № 6. С. 66.

9 *Барков А. Н.* Роман Михаила Булгакова «Мастер и Маргарита»: альтернативное прочтение. Киев, 1994. С. 27–40.

10 *Кураев А.* «Мастер и Маргарита»: за Христа или против? // Фантазия и правда «Кода да Винчи». М., 2007. С. 115.

11 Там же. С. 113.

12 Там же. С. 111.

13 Там же. С. 112.

14 Там же. С. 113.

15 Там же. С. 114.

16 *Барков А. Н.* Роман Михаила Булгакова «Мастер и Маргарита»... С. 34.

17 *Кураев А.* «Мастер и Маргарита»... С. 112.

18 Там же. С. 114.

19 Там же. С. 116.

20 Там же. С. 116.

21 Там же. С. 116.

22 Там же. С. 118.

В. А. КОХАНОВА

Архитектоника романов М. А. Булгакова: Постановка проблемы

В данной статье рассматривается проблема исследования архитектоники романов М. А. Булгакова, которая является актуальной для современного булгаковедения. Опорными для автора стали положения теории М. Ю. Лотмана, в которых художественное произведение рассматривается как целостная модель без жесткого разделения на форму и содержание. В статье описывается многоуровневая структура художественного мира романов «Белая гвардия» и «Мастер и Маргарита».

This article is devoted to studying the architectonics of the novels by M. Bulgakov, an issue that is proving relevant in modern studies about his writing. The author begins with M. Lotman's theory, that views the artistic work as an entire model without separation between form and content. The article describes a multileveled structure of the artistic world within the novels "The White Guard" and "The Master and Margarita".

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА И ФРАЗЫ: архитектоника, теоцентрическая модель, трансцендентный уровень, имманентный уровень, эмпирический уровень, архетипический уровень.

KEYWORDS AND PHRASES: architectonics, theocentric model, transcendental level, immanent level, emblematic level.

Архитектоника художественного произведения отражает представление писателя о мироустройстве, дает достаточно полное представление о той модели мира, которая существует в его творческом сознании. Так, в статье «Структура художественного мира» Ю. М. Лотман писал, что «произведение искусства представляет собой конечную модель бесконечного мира»[1].

Действительно, модель художественного мира, понимаемая как творимая автором особая реальность, заключенная

в рамки литературного произведения, во все века составляла предмет размышлений литературоведов, критиков, да и самих писателей. Модель художественного мира писателя — яркое отражение его творческого сознания, его индивидуальности.

Понятие *архитектоника* в теоретическом ракурсе рассматривалось многими исследователями (В. В. Виноградовым, Ю. М. Лотманом, С. Т. Русаковым, Б. А. Фортунатовым и др.), однако в современном литературоведении нет единства в толковании данного термина. Анализ определений, данных разными авторами, приводит к выводу о том, что понятие *архитектоника* чаще всего используют в двух основных значениях: *структура* и *композиция*. При этом рассматриваемое нами понятие, в целом перекликаясь с выше названными терминами, обладает собственной спецификой.

Архитектоника представляется более широким понятием, чем термины *структура* и *композиция*, так как рассматривает не только строение, компоненты художественного произведения, но и внутреннюю соразмерность и взаимосвязь всех его структурных элементов (Ю. М. Лотман, Б. А. Успенский и др.).

По наблюдениям Д. С. Лихачева, во внутреннем мире художественного произведения, подобно миру реальному, имеются свои особые пространство и время, свои законы, события, своя психология, свой топос, свое население и т. д. При этом Лихачев подчеркивает, что

> ...внутренний мир художественного произведения <...> не автономен. Он зависит от реальности, «отражает» мир действительности, но то преобразование этого мира, которое допускает художественное произведение, имеет целостный и целенаправленный характер[2].

По утверждению Ю. М. Лотмана,

> художественный текст — сложно построенный смысл. Все его элементы суть элементы смысловые[3].

Само художественное произведение он называет «авторской системой моделирования мира»[4].

Для нас опорными стали положения теории М. Ю. Лотмана, в которых художественное произведение рассматривается как целостная модель без жесткого разделения на форму и содержание. Ю. М. Лотман утверждает, что

> структура, которую автор придал своему тексту, отражает определенный облик мира, его определенную художественную модель и облик того, кто эту модель строит, — сознания художника (моделирующего сознания)[5].

В соответствии с данным утверждением, в романах М. А. Булгакова отражено его моделирующее сознание, наделившее созданный им художественный мир несколькими характерными особенностями. Рассмотрим их последовательно.

Во-первых, его художественная вселенная *теоцентрична*, то есть имеет ярко выраженный центр мироздания, или духовный центр вселенной, или образ Бога как проявление Высшего начала. Именно наличие организующего центра, разумного начала гармонично уравновешивает всю архитектонику произведений М. А. Булгакова и фокусирует повествование на нескольких уровнях, существующих в едином, хотя и многоуровневом мироздании его романов.

По мысли Ю. М. Лотмана,

> идейное содержание произведения — структура. Идея в искусстве — всегда модель, ибо она воссоздает образ действительности. Следовательно, вне структуры художественная идея немыслима. Дуализм формы и содержания должен быть заменен понятием идеи, реализующей себя в адекватной структуре и не существующей вне этой структуры[6].

Взяв за основу данное положение Ю. М. Лотмана, можно сформулировать, что главная идея романов Булгакова, объединяющая их форму и содержание в единое целое, — утверждение существования Божия. В романе «Мастер и Маргарита» она выражена автором прямо в первой главе: «И доказательств никаких не требуется. Просто Иисус существовал». Именно эту мысль призван подтвердить роман мастера, встроенный в текст произведения. Доказательством этой мысли является также сам факт пребывания Воланда в Москве. Все остальные идеи либо являются ее следствием, либо второстепенны по сравнению с ней.

Иерархически по отношению к центру, то есть к идее бытия Божьего, расположены в тексте несколько повествовательных уровней, каждый из которых обладает пространственно-временной структурой, системой образов, набором языковых средств, стилистической окраской, аксиологическими

и онтологическими характеристиками. Для их номинации были выбраны философские термины, поскольку М. А. Булгаков, бесспорно, религиозный философ.

Наиболее близок к центру повествовательный уровень, который может быть условно назван *трансцендентным*. Он тесно связан с центром и, по сути, отражает проявление сакральных начал в земном мире. В выборе данного термина мы опирались на несколько определений.

Трансцендентный — одно из центральных понятий ряда течений идеалистической философии, характеристика абсолюта, превосходящего всякое бытие; в теологических учениях — синоним потусторонности Бога. В философии Канта — выходящее за пределы возможного опыта и недоступное теоретическому познанию (например, идея Бога, души, бессмертия)[7].

Трансценденция (*лат*. transcendo — «переступать») — философский термин, характеризующий недоступное теоретическому познанию, не основанное на эмпирическом опыте. Наряду с термином *трансцендентальный* употреблялся в философии Канта, в частности, для обозначения таких понятий, как Бог, душа и др.[8]

Кроме того, данное понятие тесно связано с именем И. Канта, упомянутым в романе «Мастер и Маргарита» М. А. Булгаковым, а значит, не противоречит идейному замыслу автора.

Трансцендентный уровень художественного мира романа «Мастер и Маргарита» отражает существование невидимой большинству реальности, соотносимой с вечностью и космосом, с Божественным началом, с Высшими Силами мироздания. Сюжеты этого уровня имеют протяженность, не соотносимую со временем земной человеческой жизни, выходят за границы земного пространства и включают бесконечность. На этом уровне система образов представляет героев, существующих во вневременном пространстве вечности (Воланд, Иешуа, Понтий Пилат), и героев, способных соприкоснуться с этим пространством (мастер, Маргарита). В «Белой гвардии» на трансцендентном уровне все происходящее в Городе можно рассматривать как фрагмент христианской истории, ознаменовавший начало апокалиптической эры, как свидетельство приближения Страшного суда и второго пришествия. Трансцендентный уровень обоих романов отражает изменения, произошедшие в человеческой жизни в апокалиптическую эпоху.

Оба романа носят ярко выраженный эсхатологический характер и в этом смысле как бы продолжают друг друга. В канун Сретения завершаются события первого романа Булгакова: в ночь со 2 на 3 февраля большевики вошли в Город. Тогда же в феврале 1918 г. был изменен календарь, в России началась новая эра — антихристианская. В «Мастере и Маргарите» все перевороты давно позади, жизнь в большевистской атеистической Москве упорядочена, поэтому действие «закатного» романа начинается со встречи с дьяволом, а не с Богом.

В художественном мире романов М. А. Булгакова этот уровень задается автором через определенную систему знаков, рассчитанных на внимательного читателя: эпиграфы, датировка событий, имеющая сакральный смысл, цифровая, цветовая, образная символика, совокупность мотивов и сюжетов, множественные аллюзии и др.

Второй по удаленности от центра уровень повествования (назовем его *эмпирическим*) связан с героями и событиями, вписанными в узнаваемую реальность земного, материального мира. Например, в романе М. А. Булгакова «Белая гвардия» это семья Турбиных и события, происходящие с ними в Городе в конце 1918 — начале 1919 гг. В романе «Мастер и Маргарита» — события, происходившие с москвичами во время пребывания Воланда и его свиты в столице и сразу же после их отбытия.

Третий уровень художественной модели романов М. А. Булгакова — *имманентный* — отражает пространство сознания внутреннего мира автора и персонажей, занимающее промежуточное положение между двумя предыдущими уровнями.

На этом уровне автор показывает динамику сознания героев в момент столкновения с необъяснимыми явлениями, во время встречи с сакральным. Так, в романе «Белая гвардия» Турбины переживают ряд потрясений: это и катастрофа захвата Города петлюровцами, и осознание неопределенности будущего, и смерть близких людей. Затем их взгляд на жизнь переворачивается столкновением с чудом спасения от неизбежной, казалось бы, гибели. В романе «Мастер и Маргарита» с героями происходит неожиданная для них встреча с Воландом и его свитой, коренным образом изменившая их сознание и земное существование.

Поскольку толчком любого творчества является, по М. Элиаде, потрясение от столкновения с сакральным,

манифестация сакрального (иерофания), подлинное художественное произведение всегда обращается к глубинам человеческой души. Этот контакт образует скрытый нерв человеческой культуры. Потрясение от такой встречи и содержание опыта этого столкновения становятся источником создания всего наиболее значимого в культуре: мифов, религиозных символов, художественных образов, ритуалов, которые, закрепляясь как образцы для повторения, формируют каркас культурной жизни.

Способность соизмерять поступки и события с фактом бытия Божьего есть мера авторской оценки всего, что происходит во вселенной, и мера нравственно-этической состоятельности героев обоих романов.

Кроме того, нельзя не обозначить так называемый *базисный*, или *архетипический,* уровень, который представляет собой архетипическую основу системы образов и сюжетно-мотивной структуры произведения. Это уровень, на котором, условно говоря, можно выделить матричную форму человеческого сознания, впоследствии наполненную содержанием, соответствующим авторскому замыслу. При анализе можно выявить также ключевые образы-архетипы, архетипические темы, сюжеты и мотивы, которые писатель облекает в узнаваемую читателями оболочку, подсказанную современной эпохой. А главное — данный уровень определяет основную архетипическую парадигму сознания автора художественного текста. В романах М. А. Булгакова главная архетипическая парадигма писателя может быть выражена триадой: Бог — Герой — Женщина. Резонно предположить, что данная матрица имеет, скорее всего, в качестве источника Ветхий Завет.

Еще раз подчеркнем, что каждый из выше названных уровней представлен определенным кругом действующих лиц, сюжетом, описательными характеристиками, хронотопом. С помощью определенных авторских приемов уровни переплетены в тексте и составляют цельный, единый художественный мир романа.

Тот факт, что в системе образов романов М. А. Булгакова «Белая гвардия» и «Мастер и Маргарита» центральное место занимает образ Бога, вокруг которого на всех уровнях фокусируются остальные персонажи, подтверждает наш тезис о теоцентризме булгаковской модели художественного мира.

Задается автором присутствие многоуровневой структуры, как правило, в первых главах романов. Так, в обоих рассматриваемых текстах о существовании Божием заявлено

в первой главе, а потому именно это определяет содержание последующего повествования и архитектонику текста произведения в целом.

Скрепляющим трансцендентный и эмпирический уровни приемом является символика христианского календаря. Действительно, два главных романа писателя по сакральной сущности сюжетов непосредственно связаны с архетипом Бога и соотнесены с двумя важнейшими событиями христианской истории, закрепленными в календаре: «Белая гвардия» — с Рождеством Христовым, а «Мастер и Маргарита» — с Пасхой. Если обратиться к духовной сущности этих событий, то Рождество связано с чудом прихода Сына Божьего к людям, с чудом зарождения любви, в которой, собственно, и раскрывается богоподобная природа человека, а Пасха — это праздник воскресения, то есть перехода человека от жизни через смерть в бессмертие.

На сюжетно-эмпирическом уровне роман «Мастер и Маргарита» отражает современную Булгакову жизнь, однако по структуре аналогичен сюжетной матрице Нового Завета, в центре которой — встречи Христа с разными людьми и трансцендентными сущностями. По сути, все встречи, которые происходят в человеческой жизни, не случайны. Самые важные из них могут помочь во внутреннем пробуждении личности. Возможно поэтому, подобно Евангелию, сюжет эмпирического уровня романа «Мастер и Маргарита» построен автором как цепочка встреч разного уровня. Наиболее значимые из них по последствиям — встреча Воланда с Иваном, встреча Ивана с мастером, встреча Маргариты с Воландом и его свитой, встреча мастера с Маргаритой и Воландом и др. Вообще-то всем москвичам уготованы важные встречи, круто изменившие их судьбы, однако их последствия далеко не всегда осознаются адекватно случившемуся.

Таким образом, в данной статье описание архитектоники романов М. А. Булгакова, многоуровневой модели его художественного мира, и способов ее создания писателем представлено как одна из проблем, решение которой является перспективным направлением современного булгаковедения. Нужно отметить также, что основные категории, в которых преломляется архитектоника эпического произведения, нуждаются в комплексной разработке, которая подразумевает осмысление каждой категории как части целого — самого художественного мира.

Примечания

1 *Лотман Ю. М.* Структура художественного мира. М., 1970. С. 256.

2 *Лихачев Д. С.* Внутренний мир художественного произведения // Вопр. лит. 1968. № 8. С. 74.

3 Там же.

4 *Лотман Ю. М.* Структура художественного текста // Об искусстве. СПб., 1998. С. 24.

5 Там же. С. 30.

6 Там же.

7 Советский энциклопедический словарь. М, 1987. С. 1351.

8 ru.wikipedia.org/wiki.

Е. И. МИХАЙЛОВА

О семантике мотива пути в «Записках на манжетах» М. А. Булгакова

Статья посвящена специфике функционирования одного из ключевых для раннего творчества М. А. Булгакова мотива пути в его первой повести «Записки на манжетах». В статье не только показывается сюжетообразующая роль данного мотива, приводятся актуальные подтекст и контекст реализации темы, но и выявляется ее многоаспектность и своего рода универсальность: путь в повести — это и поиск автобиографическим героем места под солнцем, и его путь в литературу (в литературе), и путь осознания себя как писателя — сам «становящийся» в процессе повествования текст «Записок» есть путь определения в слове своей этико-эстетической и мировоззренческой позиции.

The article is devoted to the specifics of one of the key motives in the early works of M. A. Bulgakov — the motive of the journey in his first short novel «Notes on a Cuff». The article not only shows the plot-creating part of the motive, actual sub-context and context of the topic “realization”, but also shows its manifold and flexibility: the journey in the novel is an autobiographical search for a place in the sun; it is a way of finding the writers path. Throughout the text, «Notes on a Cuff», a narrative journey to the ethical, aesthetic and ideological position of the writer is established.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА И ФРАЗЫ: М. А. Булгаков, «Записки на манжетах», автобиографический герой, лейтмотив, мотив пути, странствия, плавания, дороги.

KEYWORDS AND PHRASES: M. Bulgakov, «Notes on a Cuff», autobiographical protagonist, key notes, the motive of the journey, adventure, wander, road.

В конце сентября 1921 г. М. А. Булгаков приезжает в Москву с целью устроиться здесь и начать литературную деятельность. Этой же осенью он диктует машинистке И. Раабен начатую еще во Владикавказе повесть «Записки на манжетах». Фрагменты первой части повести будут опубликованы в газетах «Накануне», «Бакинский рабочий», в альманахе «Возрождение», вторая часть (в сокращенном виде) однажды выйдет в журнале «Россия». Попытки напечатать повесть целиком окажутся безрезультатными.

Впоследствии, по-видимому, именно усеченность сюжета (ни рукописи, ни машинописные варианты повести не сохранились) и явилась причиной относительного (в сравнении с другими повестями писателя 1920-х гг. — «Дьяволиадой», «Роковыми яйцами», «Собачьим сердцем») невнимания исследователей к «Запискам...»: хотя превосходно изучена автобиографическая основа повести[1], но попытки анализа ее как художественного повествования очень немногочисленны[2].

А между тем сам Булгаков утверждал о «Записках на манжетах»: «Мне лично они нравятся»[3]. Очевидно, что нравились они ему, весьма требовательному к своим текстам, именно художественно, отсюда и настойчивые попытки издать повесть отдельной книгой:

> ...он долго не мог их напечатать. Он **приходил в отчаяние** (здесь и далее выделено нами. — *Е. М.*), рассказывал, что не принял никто...[4];
> ...книгу у меня **купило** берлинское издательство «Накануне», обещав выпустить в мае 1923 года. И **не выпустило** вовсе. Вначале меня это **очень волновало**, а потом я стал равнодушен[5].

Не претендуя в статье на всесторонний анализ художественных особенностей повести, постараемся тем не менее продемонстрировать ее далеко не второстепенное значение в творческом наследии М. Булгакова. Предметом нашего исследования при этом станет реализация в повести одного из ключевых для раннего Булгакова мотива пути (см. «Необыкновенные приключения доктора», «Бег», «Богема», «Я убил» и др.). Слово (понятие, концепт) *путь* при этом должно пониматься в самом широком смысле — как движение, странствие, плавание, дорога и т. д. Само функционирование данного отдельного мотива в «Записках на манжетах»

является яркой иллюстрацией принципа лейтмотивного построения повествования, описанного на примере романа «Мастер и Маргарита» Б. М. Гаспаровым:

> Имеется в виду такой принцип, при котором некоторый мотив, раз возникнув, повторяется затем множество раз, выступая при этом каждый раз в новом варианте, новых очертаниях и во все новых сочетаниях с другими мотивами. При этом в роли мотива может выступать любой феномен, любое смысловое «пятно», — событие, черта характера, элемент ландшафта, любой предмет, произнесенное слово, краска, звук и т. д.; единственное, что определяет мотив, — это его репродукция в тексте, так что в отличие от традиционного сюжетного повествования, где заранее более или менее определено, что можно считать дискретными компонентами («персонажами» или «событиями»), здесь не существует заданного «алфавита» — он формируется непосредственно в развертывании структуры и через структуру[6].

Мотив пути заявлен в самой что ни на есть начальной точке семантической организации повествования — в заглавии повести, далее его ключевая роль подтверждается эпиграфом: «Плавающим, путешествующим и страждущим писателям русским». *Записки на манжетах* — записки в пути, на бегу, в условиях, не располагающих к записи впечатлений, в отсутствие, как надо полагать, бумаги, письменного стола — привычных и необходимых атрибутов писательского труда (см., например, характерное замечание рассказчика о комнате персонажа Слезкина: «Письменного стола нету»[7]). И более того, это, возможно, и не записки в прямом смысле слова, а лишь условно фиксируемые («здесь и сейчас» или по горячим следам, в сознании рассказчика) мысли — нарративная дистанция, как и рефлексия по поводу пережитого, в повествовании практически не ощущается: время события и время рассказа о событии в основном разделены незначительно или даже совпадают — отсюда обилие специфических речевых средств: регулярные переходы к настоящему повествовательному времени («Отчаянием я пьян. И бормочу…» [427]; «Сон мой мне тоже не нравится»[452]; «А я пропаду, как червяк?» [420] и др.); предпочтение коротких фраз, усеченных, номинативных и подобных предложений («В 6-м подъезде у сетчатой трубы мертвого лифта. Отдышался. Дверь. Две надписи. Кв. 50. Другая загадочная: Худо. Отдышаться…» [435]; «Тогда

я смирился. Я смирился. Сказал, что я взволнован. Извинился. <…> Черкнули: „Выдать“. Закорючка» [451] и т. п.); чрезвычайно эмоциональный стиль повествования более соответствует ситуации устной, нежели письменной, речи[8]. И в названии, и в повествовательном стиле текста при этом вполне отражаются реальные обстоятельства его создания, о которых машинистка И. Раабен вспоминала:

> Он (Булгаков. — *Е. М.*) приходил каждый вечер, часов в 7–8, и диктовал по два — три часа и, мне кажется, отчасти **импровизировал**. У него в руках были, как я помню, **записные книжки, отдельные листочки, но никакой рукописи как таковой не было.** Рукописи, могу точно сказать, не оставлял никогда. Писала я **только под диктовку.** Он упомянул как-то, что ему **негде писать**[9].

Эпиграф, неточно воспроизводящий, а точнее — существенно трансформирующий строки великой ектеньи[10], маркирует не только религиозный, библейский подтекст (об этом см. далее), но и неодноплановость сюжета: повесть рассказывает о пути литератора как в смысле прямом (географическом), так и в метафорическом (его пути к литературе, в литературе). Примечательно в связи с этим посвящение Ю. Слезкину (прототипу вышеназванного персонажа) на подаренном ему М. Булгаковым сборнике «Дьяволиада»:

> Милому Юре Слезкину в память наших скитаний, страданий у подножия Столовой горы. У подножия ставился первый акт Дьяволиады; дай нам Бог дожить до акта V-го — веселого, с развязкой свадебной. М. Булгаков. Москва. 15.III. 1924.

Автобиографическая, порой даже в мелочах (хотя некоторые важные детали автор все же меняет: так, например, его герой одинок, тогда как автор, хотя и прибыл в Москву один, но и во Владикавказе, и в Москве проживал со своей женой Т. Н. Булгаковой (Лаппа); одиночество героя есть значимый в контексте рассматриваемой темы момент: герой в пути один, он один отвечает за этот путь, наконец, это путь главным образом не человека, но литератора) повесть рассказывает о реальных фактах из биографии писателя начиная с февраля 1920-го до конца осени 1921 г.: о его работе в двух Литературных отделах (Лито) при владикавказском и московском Наркомпросах, о переезде в столицу, о встречах с литера-

турной средой, первых надеждах и разочарованиях, о первых литературных планах и первых реализованных выступлениях.

> ...Я сочинил нечто, листа на четыре приблизительно печатных. Повесть? Да нет, это была не повесть, а так что-то такое вроде **мемуаров**[11], —

скажет Булгаков о «Записках на манжетах» в повести «Тайному другу». В «Записках...» масса реальных имен и фамилий, причем многие из них — имена и фамилии фабульных персонажей (Юрий Слезкин, Евреинов, Рюрик Ивнев, Осип Мандельштам, Пильняк; наконец, и самого рассказчика зовут Михаил — по имени автора повести, см.: «Мишуня, поставьте термометр!» [410], «Мишенька, не разговаривайте» [415] и др.).

Сюжет повести (здесь и далее имеется в виду дошедший до нас, реконструированный вариант текста) симметрично удвоен: первая часть посвящена владикавказским, вторая — московским событиям из жизни героя-рассказчика. Действие в каждой из частей начинается с некоторой точки провала планов героя, за этим следует поступление на службу в Лито, новые надежды, первые успехи и наконец — вновь все перечеркивающий внезапный поворот событий, завершающий один жизненный цикл героя и начинающий цикл другой.

Исходной точкой первой части оказывается болезнь рассказчика, совпавшая с отступлением белогвардейцев[12]. Мотив болезни, как было неоднократно отмечено булгаковедами, — яркий в поэтике Булгакова маркер революционной темы[13], и шире — слома, катастрофы[14]. Герой «Записок...» заболевает трижды, но и не раз — даже не будучи болен — он сомневается в своем здоровье или в своих силах. Это мотивы не только физического, но и психического недуга (расстроенного сознания, страха, аффекта и т. д.), см.: «... Бредит... бредит, бедный!..» [412]; «В глазах страх с тоской в чехарду играют» [413]; «...извольте дать мне мой бра... браунинг! Ларочка-а! Достаньте! — Хорошо. Хорошо. Достанем. Не волнуйтесь!..» [413]; «Буду жить на полу у Разумихина. Он не прогонит меня — душевнобольного» [446] и др.

Первым симптомом болезни оказывается головная боль (обратим внимание на лейтмотивные соответствия с историей Пилата):

> Постойте, что же меня мучит? <…> Ах, да. Голова. Второй день болит. Мешает. Голова! [410]
> …демоны трубят и раскаленными крючьями рвут череп. Го-ло-ва!.. [413]

Болезнь оборачивается невозможностью двигаться, а главное — совершать / продолжать путь:

> Стойте! <…> …внезапно махнул рукой, вяло поморщился и сел на диванчик. <…> …ни за что не встал бы. Какая лень! Не хочется руку поднять. <…> Ничего… и эту ночь проваляюсь, а завтра пойду, пойду! И в случае чего — еду! Еду! Не надо распускаться! <…> Вы не понимаете. Меня бросят! Бросят! <…> Только нужно доползти… [410–412].

Конец одной истории, одного пути явится началом истории другой, пути другого — странного, полного неожиданных и малопонятных обстоятельств, внезапных решений и т. д.

С самого начала повести герой погружен в соответствующую атмосферу — полухаотичного и трудно объяснимого в своем размахе движения: все или почти все откуда-то прибывают, куда-то направляются:

> …Сквозняк подхватил. Как листья летят. Один из Керчи в Вологду, другой из Вологды в Керчь. <…>
> Вчера ехал Рюрик Ивнев. Из Тифлиса в Москву.
> — В Москве лучше. <…>
> Другой поэт. Из Москвы в Тифлис.
> — В Тифлисе лучше.
> — Третий — Осип Мандельштам. <…>
> — Из Крыма. Скверно. <…>
> Беллетрист Пильняк, в Ростов, с поездом за мукой, в женской кофточке.
> — В Ростове лучше?
> — Нет, я отдохнуть!! [423];
> Видел поэта из неизвестных. Рассказал, что из Пензы едет в Ялту. Я чуть не засмеялся. Но вдруг вспомнил: а я?.. [431].

Характерны детали одежды литераторов: «…Френч, молью обгрызенный, и под мышкой — дыра. На ногах серые обмотки…» [413], «…иду в темноте по лужам. <…> На ногах обрывки носков и рваные ботинки» [427], «…старик <…> был в папахе, солдатской шинели» [436] и т. д. Как явствует из

текста, эти литераторы зачастую — бывшие военные.

Глобальный характер движения (скитания, странствия) подчеркивается маркированием не только его географических, но и временны́х координат: «Не ночью, а завтра, с утра...» [414], «Ночь плывет» [416], «Солнце» [416], «О, пыльные дни! О, душные ночи!» [419], «Луна в венце» [420] и т. д.

Примечательна и широчайшая география повести: помимо Кавказа и Москвы, где происходят события, она включает упоминаемые Рим, Париж, Берлин, неназванный городишко, где заведовал когда-то Слезкин, и др. В том числе это отсылки к разным городам (странам) через упоминания литературных имен: «...вдруг забормотал, как диккенсовский Джингель...» [410], «Леса и горы. Но не эти проклятые, кавказские. А наши, далекие... Мельников-Печерский» [411]; «...точь-в-точь описанная Твеном мальчишкина голова...» [413] и др. Топонимика повести одновременно — на мерцании смыслов — и географическая, и литературная панорама.

Обратим внимание: это двухполюсная панорама, включающая *мечту* (со знаком *подлинное, светлое*: «Я бегу в Париж, там напишу роман...» [412]) и *реальность — «вымученное»*[15]*, вынужденное, чужое* («Чужое все...» [410]), связанное с образом тьмы, сумерек, тумана («Проклятый февральский туман!» [410]), с нездоровьем. Как и в географическом, в пространстве литературном контрастируют *вечное* («До бледного рассвета мы шепчемся. Какие имена на иссохших наших языках. Какие имена. Стихи Пушкина удивительно смягчают озлобленные души. Не надо злобы, писатели русские!..» [421]) и *мнимо актуальное*, программно заявляющее о себе:

> ...входил смелый с орлиным лицом и огромным револьвером на поясе. <...> проклял сирень и грянул:
>
> Довольно пели вам луну и чайку!
>
> Я вам свою чрезвычайку! <...>
>
> Затем другой прочитал доклад о Гоголе и Достоевском. И обоих стер с лица земли. <...> предложил в заключение Пушкина выкинуть в печку... [418];
>
> Теперь пишут. Необыкновенно пишут. Возьмешь. Раз прочтешь. Нет! Не понял. Другой раз — то же [424];
>
> — Па иному пути пайдем! Не нады нам больше этой парнографии: «Горе от ума» и «Ревизора». Гоголи. Моголи. Свои пьесы сачиним [431].

Реальность, в которой герой находится, — однозначно демоническое пространство, ср.: о Владикавказе:

> У черта на куличках, у подножия гор, в чужом городе, в игрушечно-зверино-тесной комнате, у голодного Слезкина родился сын.

о Тифлисе:

> И было в лето от Р. Х. 1920-е из Тифлиса явление. Молодой человек, весь поломанный и развинченный со старушечьим морщинистым лицом приехал и отрекомендовался: дебошир в поэзии [420];
> Что за проклятый город Тифлис! [420][16]

Ничуть не менее демонична Москва, но о ней речь пойдет далее.

Героя сопровождает ощущение невозможности выбраться из замкнутого пространства («Мальчики в коробке» [420], «Горы замкнули нас...» [421]) и одновременно — отчаянный порыв бежать: «Доктор! Я требую... Немедленно отправить меня в Париж! Не желаю больше оставаться в России...» [413], «...Бежать! Бежать! На 100 тысяч можно выехать отсюда. Вперед. К морю. Через море и море, и Францию — сушу — в Париж!» [429]. Важно отметить: мечта[17], ни в географическом, ни в литературном плане, в «Записках на манжетах» окажется недостижима для героя (он не уедет в Париж и не напишет роман).

Невозможность выбраться связана с мотивами (по сути, эсхатологическими) конца, гибели: «...Горе мне. <...> На обточенных соленой водой голышах лежу как мертвый. <...> Слезы такие же соленые, как морская вода» [430], «Finita?! Что? Катастрофа?!» [410], «Мне надоела эта идиотская война!» [412], «Ингуши, когда грабят, то... они грабят. А осетины грабят и убивают... — Всех будут убивать?» [414], «...все кругом мертво спит...» [421], «Кончено. Все кончено!.. Вечера запретили...» [427] и др. Сравнения с мелкой живностью транслируют мысль о ничтожности человека перед стихией: «А я пропаду, как червяк» [420], «И опять, как жуки на булавках, будем подыхать» [421], «...Мух на tangle-foot'е видели?» [421].

В этом же ряду — пронизывающие текст мотивы неизвестности (туманности, случайности пути, невозможности

спланировать жизнь):

> Евреинов приехал. <…> С Черного моря, проездом в Петербург. Где-то на севере был такой город. Существует ли теперь? [422];
> Натурально, не доедешь, ежели не знаешь, куда едешь! [422];
> Куда я еду? Куда? [430];
> Мама! Мама! Что мы будем делать?! [414]

Характерно это неоднократно повторенное обращение (слова из известной песни), звучащее почти по-детски, почти бессознательно, и коррелирующее с повсеместными обращениями / мольбами персонажей и рассказчика к Богу: «Боже мой, боже мой, бо-о-же мой!» [410], «…но только, храни бог, не сейчас!..» [411], «Гос-по-ди! Что это за простыня…» [413], «Ах, боже мой! Какой вы странный!» [414] и под.

Вполне понятно в связи с этим и то, что путь в «Записках на манжетах» — это и психологический уход от действительности — абсурдной, «полунастоящей», сюрреалистичной — закономерным образом в тексте звучат ключевые для Булгакова мотивы театра, кино: «Finita la comedia!» [410], «Уехал беллетрист… Антракт» [424], «…загорелась огненная надпись, как в кинематографе…» [445]. В реальности, описываемой в повести, постоянно смешиваются явь и видение: герой бредит[18], видит странные сны[19], галлюцинирует, признается, что давно ему уже «кажется, что кругом мираж. Зыбкий мираж» [445]. Это мнимый, но уход — в болезнь («Хорошо болеть. Чтобы был жар. Чтобы все забылось. Полежать, отдохнуть…» [411]), в состояние забытья («После морфия исчезают ингуши» [416]; «Какая гнусная водка! Мерзость! Но выпьешь, и легче» [420]). Один из способов отвлечения от реальности — книги (литература), уводящие в вымышленный мир: «В этой дьявольской суматохе некогда почитать… А сейчас так хочется… <…> Мельников-Печерский. Скит занесен снегом. Огонек мерцает, и баня топится…» [411]. Характерна реплика Ларисы Леонтьевны: «Мишуня, нельзя читать!..»; впрочем, в данном случае важнее другое — книга, которую выбирает герой, активизирует его «опасный» бред: «Понеже… Какое хорошее, солидное, государственное слово — по-не-же! Леса, овраги, хвоя ковром, белый скит. И хор монашек поет нежно и складно: Взбранной воеводе победительная!..» [411]. Примечательны в связи с этим примеры своеобразного «вторжения» литературы в реальный план истории героя: в числе едущих по просторам страны — гоголевский Осип, слуга Хлестакова[20];

огненные цитаты из гоголевского «Носа» возникают перед его глазами на стене здания, в котором «пропало» московское Лито; и др.

Герой-рассказчик «Записок на манжетах» — отнюдь не подхваченный ветром листок: на фоне полуосознанно мигрирующей литературы (повесть не говорит о причинах этой миграции, но очевидно, что имеется в виду «большая буря» — революция, Гражданская война, сместившие прежние ориентиры, обусловившие кризис, в том числе культурный) он смело отстаивает свои идеалы (полемика по поводу Пушкина стоила ему относительного благополучия, но не могла не случиться), знает, куда он движется и зачем. Однако стихия сильнее — герой находится в тисках демонического времени («в лето 1920-е от Р. Х.») и демонического пространства, из которого выбраться не удается:

> Вечером идет пароход. Он не хотел меня пускать. Понимаете? Не хотел пускать... [431]

Путь в центр, в Москву[21], для героя Булгакова оказывается то ли бегством от злой судьбы, то ли отчаянным порывом добраться до сути: «Довольно! Пусть светит Золотой Рог. Я не доберусь до него. <...> Но здесь я больше не останусь»[22]. Решение ехать в Москву — второй важный рубеж. Принципиально значима амбивалентность этого вводимого в повествование образа: в конце второй части Москва характеризуется как дом:

> Домой. По морю. Потом в теплушке. Не хватит денег — пешком. Но домой. Жизнь погублена. Домой!..
> В Москву! В Москву!! [431]

Но следущий образ не подтверждает ожидания героя: глава, открывающая вторую часть повести, носит название — «Московская **бездна**. **Дювлам**».

Сюжетно простая и автономная, эта глава чрезвычайно нагружена образно и семантически, сообщая ракурс и ключ к восприятию всего нижеследующего. Москва, встретившая героя-рассказчика, — мир во тьме (контрастирующий с ярким кавказским солнцем), он страшен и непонятен. Герой мало что видит («Где это? Какое место? Все равно. Безразлично. Вся Москва черна, черна, черна» [433]), потому больше проработан его звуковой и перцептивный ряды, нежели

визуальный, см., например:

> Лязг. Грохот. <…> На секунду внимание долгому мощному звуку. <…> Смолк студенческий вагон… <…> Какое-то мягкое тело выскользнуло из-под меня со стоном. <…> …демонические голоса серых балахонов ругали цеплявшийся воз и того, кто чмокал на лошадь. <…> В чернильном мраке <…> металась фигурка и шептала: «Папа, а масло?.. папа, а сало?.. папа, а белая?» [432–434].

На перцептивном уровне Москва — ощущение толпы, бездны, провала (*бездонный, провалился, чудовищные грузы, упало, нагрузился, в темную глубь* и пр.).

На этом фоне — глобальной темноты — высвечиваются из мрака, как кадры кинофильма, как детали сна, немногие (визуальные) образы новой, прежде невиданной героем-рассказчиком столицы: вокзал весь в огнях; церковь; две лампы на мосту; фонарь, а под ним на сером заборе афиша юбилея Владимира Маяковского и др. Затем эти образы погружаются (*ухнула, бултыхнули)* во тьму. И сам герой «следует» за ними: «Воз превратился в огромную платформу <…>. И мы сели, свесив ноги, и уехали в темную глубь» [435]. И тьма (провал на визуальном уровне), и бездна (провал на уровне телесного ощущения) коррелируют с образом преисподней, см.: «из кромешного ада» [434], «Куда ж, к черту. Ан Москва не так страшна, как ее малютки» [433] и др. Выхваченный из мрака странный «Дювлам» (подробнее о нем см. далее) наделяется той же семантикой: это своего рода *бездна, конец, финал, предел* несоответствия герою-рассказчику в литературном плане. Понятен на этом фоне «неясный, растерянный» [433] вид церкви. Важную функцию выполняет при этом чередование света и тьмы — один из повторяющихся в повести моментов (символически своего рода борьба светлого и темного начал мироздания), ср.: «Опять тьма. Опять луч. Тьма. Москва! Москва» [433], «Тьма. Просвет. Тьма… просвет. <…> Тьма и сорок один и одна…» [413] — о болезни героя, с которой все началось; «…коридоры. Мрак. Свет. Свет. Мрак…» [449] — о панических метаниях героя по коридорам громадного учреждения, когда сотрудники рисковали остаться без жалования, то есть средств к существованию.

С началом «московской» части повести тема пути получает принципиально новое развитие. Москва — пространство обширное (включает множество локусов:

вокзал, улицы города, Лито и весь дом, чердак-квартира, Трубная площадь, семикомнатное жилище богатых знакомых, «столовка») и протяженное — как в плане горизонтали («…пересек всю Москву…» [435], «Решил идти назад через всю Москву к Разумихину. Забыть все» [446], «Сдал ведомости. Их пошлют в другое какое-то здание на другой конец Москвы…» [450]), так и в плане вертикали («мертвый лифт», купола церквей и бездна под ногами на перроне). Оно выстроено, как лабиринт, из ходов и путей («…шестиэтажное здание было положительно страшно. Все пронизано продольными ходами, как муравейник, так что его все можно было пройти из конца в конец, не выходя на улицу» [446]). Но при этом Москва, явившись *концом* пути героя («Конец. Самый настоящий, всем концам конец. Больше ехать некуда» [432], что коррелирует со словами *бездна, ад, тьма*), в целом *статична*, движение в ней если не останавливается, то существенно замедляется. Лишены энергии движения: и вокзал, и медленно движущиеся от него люди с грузами на спинах, и медленно катящий груженый воз, и словно вне времени и пространства существующее московское Лито с его представителями:

> Плетеный дачный стул. Пустой деревянный стол. Раскрытый шкаф. Маленький столик кверху ножками в углу. И два человека. Один высокий, очень молодой, в пенсне. Бросились в глаза его обмотки. Они были белые, в руках он держал потрескавшийся портфель и мешок. Другой, седоватый старик с живыми, чуть смеющимися глазами, был в папахе, солдатской шинели. На ней не было места без дыры, и карманы висели клочьями. Обмотки серые и лакированные, бальные туфли с бантами [436]

(перед нами — образ литератора-бродяги, но, очевидно, уже прекратившего свой путь);

> …**Никто не приходил**. Вообще **ничего**. Я и барышня… Меня осенило сегодня: Лито не включено. Над нами есть какая-то жизнь. Топают ногами. За стеной тоже что-то. Туда приходят какие-то люди с бритыми лицами… [440].

Другой важный признак этого нового пространства (далее речь пойдет в основном о центральном локусе — Лито) — пустота:

> ...в Лито не было ни стульев, ни столов, ни чернил, ни лампочек, ни книг, ни писателей, ни читателей. Коротко: ничего не было.
> И я. Да, я **из пустоты** достал конторку красного дерева, старинную. <...> За конторкой появился стул. Чернила и бумага и, наконец, барышня, медлительная, печальная [439]

(ср. о владикавказском лито: «...сидит в центре писатель и **из хаоса** лепит подотдел» [417]);

> Комната с оборванными проводами была **глуха**... [436];
> Посмотрели они напряженно:
> — Мы думали — **вас нет** [441].

Движется и действует в этом новом для героя-рассказчика пространстве в основном он один, изо всех сил стараясь сообщить движение и всему окружающему:

> И я стрелой полетел наверх. Ворвался в двери, пронесся через комнату с женщинами и вошел в кабинет. В кабинете сидящий взял мою бумагу и черкнул: «Назн. секр.» Буква. Закорючка. Зевнул и сказал: «Вниз» [438];
> Я решил включить Лито. <...> Лито включено. <...> Написал бумагу в хозяйственный отдел: дайте машину. <...> Мы с женой бандита начали составлять требовательную ведомость на жалованье. Лито зацепилось за общий ход.
> Моему будущему биографу: это сделал я [440];
> Бросился сам. Опять коридоры... [449].

Общий ход — это некий действительный путь и процесс, почва под ногами (ср. характерный в данном случае фрагмент из воспоминаний И. Раабен: «Однажды он пришел веселый: „Кажется, я почувствовал почву под ногами“. Он поступил тогда секретарем Лито Наркомпроса»[23]). Пропажа Лито, вскоре последовавшая, закономерно будет воспринята как потеря чувства реальности:

> ...Клянусь, это сон!!. Что же это, колдовство, что ли?! <...> Я не сумасшедший. <...> Нетвердой походкой, стараясь скрыть взгляд под веками (чтобы сразу не взяли и не свезли) пошел по полутемному коридорчику... [444–445].
> Одна важная метафора прорисовывается из описания

истории Лито и совместного с ним пути героя-рассказчика. Он приезжает в Москву после неудачной попытки устроиться на корабль. Функционально Лито (а точнее — все огромное шестиэтажное здание, в котором оно находится) — нечто вроде корабля, спасительного судна для героя повести, возможность продолжения пути — не лучшая (Лито без литературы, без книг[24]), но единственная. Со всей ясностью метафора проясняется в финале повести: «…Как капитан с корабля, я сошел последним» [454]. Это устойчивая метафора в творчестве Булгакова: см. образ дома-корабля в «Записках покойника»:

> Дом спал. Я глянул в окно. Ни одно в пяти этажах не светилось, я понял, что это не дом, а многоярусный корабль, который летит под неподвижным черным небом. Меня развеселила мысль о движении…[25] —

см. также яркий образ из «Мастера и Маргариты» — хозяина ресторана в Доме Грибоедова Арчибальда Арчибальдовича:

> И было в полночь видение в аду. Вышел на веранду черноглазый красавец с кинжальной бородой, во фраке и царственным взором окинул свои владения. Говорили, говорили мистики, что было время, когда красавец не носил фрака, а был опоясан широким кожаным поясом, из-за которого торчали рукояти пистолетов, а его волосы воронова крыла были повязаны алым шелком, и плыл в Караибском море под его командой бриг под черным гробовым флагом с адамовой головой[26].

Характерны и строки из письма М. А. Булгакова брату Н. А. Булгакову от 16 янв. 1930 г.[27]:

> …все мои литературные произведения погибли, а также и замыслы. Я обречен на молчание и, очень возможно, на полную голодовку. <…> корабль мой тонет, вода идет ко мне на мостик. Нужно мужественно тонуть <…> замучился, неработоспособен[28].

Проакцентируем метафорические заглавия, мотивы, микросюжеты, связанные с *морем, плаванием, стихией, водой*. Присоединив Лито к общему ходу, герой-рассказчик *набирает команду* (в сущности, как капитан; «старик» — фигура полуфиктивная, хотя, впрочем, есть и глава всего

«судна» в целом, к которому все бегут за подписями: «Идите наверх, пока он не уехал» [442]). Как только забрезжила перспектива денег, в Лито «слетаются», как «первые ласточки», литераторы: «кудрявый, румяный и очень жизнерадостный поэт Скарцев», «в хорошем, теплом пальто и котиковой шапке <…> поэт. Саша», «…еще один новый, подвижной и шумный, в золотых очках, называвший себя — король репортеров» [442–443]. Набрав команду, Лито *развивает энергию* (глава «Мы развиваем энергию») — пишет лозунги (корабль трогается с места — герои получают деньги). Не найдя Лито на следующее утро, герой, не теша «себя мыслью, что удастся <…> добраться домой сухим» [446], бредет под ливнем домой — не перепрыгивая, как обычно, с камня на камень, а *«прямо по лужам»* [446]. Обнаружив Лито и получив комнату, герой чувствует, будто вновь в него *«влилась жизнь»* [448] — работа продолжилась, «из провинции начали присылать рукописи», до конца укомплектовали штат: «Больше мест не было. Лито было полно. И грянула работа» [448]. Соответствующая глава называется *«Полным ходом»*. Мрачному финалу предшествует ощущение героя: «Что-то грозное начинает нависать в воздухе. <…> Под нашим Лито что-то *начинает трещать*» [453]. Герой навсегда покидает Лито — на него обрушивается: «…снег. Затем дождь. Затем не снег и не дождь, а так что-то лепило в лицо со всех сторон» [454]. Непогода (так или иначе в повести связанная с дождем — водой), несомненно, яркий маркер неудач героя:

> …Идет жуткая осень. Хлещет косой дождь. Ума не приложу, что ж мы будем есть? <…> Голодный поздним вечером иду в темноте по лужам… [427];
> У-у, как дует… Вот оно, вот, начинает моросить. Пирог на Трубе с мясом, сырой от дождя… [444] и пр.

Лито — работа, деятельность, а значит — жизнь. Мотивы жизни (связанные в повести с едой, деньгами) и смерти (или болезни), обретения / крушения надежд, контроля над обстоятельствами / потери связи с действительностью, — устойчиво чередуются в повествовании. Герой периодически слаб, повержен, отвергнут: его увольняют, громят в прессе, он боится, он болен, он видит странные сны (предвестником увольнения служит сон, в котором герой перевоплощается в Льва Толстого, но не может соответствовать этой роли: «Нужно писать. А что писать, я не знаю» [451]). Но тем не менее

этот же герой, обнаруживая огромную силу воли, борется со стихией, не останавливается, ср.:

> Вчера ехал Рюрик Ивнев. <…>
> Доездился до того, что однажды лег у канавы:
> — Не встану! Должно же произойти что-нибудь!
> Произошло: случайно знакомый подошел и обедом накормил [423];
> Из Сибири приехал необыкновенно мрачный в очках <…>.
> Идите наверх… <…>
> Никуда я не пойду [442].

Укажем некоторые важные составляющие подтекста повести, актуальные в связи с рассматриваемой темой. Чрезвычайная широта самого понятия *путь* настраивает нас на поиск, прежде всего, ключевых, универсальных подтекстовых элементов, чему, конечно, в наибольшей степени отвечает подтекст библейский. Знаки, сообщающие истории героя дополнительное, вневременное, звучание, рассеяны в тексте буквально повсеместно.

Это и вышеупомянутый эпиграф. Это и постоянное «пульсирование» в тексте темы божественного и дьявольского:

> Божественным глазком светит лампадка и поет хрустальным голосом… [416];
> …хор монашек поет нежно и складно: Взбранной воеводе победительная!.. [411];
> Ходит какой-то между столами. В сером френче и чудовищное галифе. Вонзается в группы и те разваливаются. Как миноноска режет воду (Очередной образ судна на море, с иным знаком. — *Е. М.*). На кого ни глянет — все бледнеют. <…> Подошел. Просверлил глазами, вынул душу, положил на ладонь и внимательно осмотрел. Но душа — кристалл.
> Вложил обратно [417];
> …я улыбнулся. Каюсь. Улыбнулся загадочно, черт меня возьми. <…> И я выступил, чтобы меня черти взяли [419];
> …море непрерывно поет у гранитной глыбы. Не лгали в книгах: солнце в море погружается. Краса морская. Высота поднебесная… [430];
> Боже ты мой! Родному брату… [447] и др.

Это и отдельные маркеры *прасюжетов*, с которыми так или иначе соотносится путь героя «Записок…», в частности:

«С Креста снятый сидит в самом центре писатель и из хаоса лепит подотдел» [417] — одновременно отсылает к теме сотворения мира[29], чрезвычайно актуальной в контексте революционного переворота, и обозначает отозвавшуюся затем в «Мастере и Маргарите» параллель истории литератора с историей Иисуса Христа: в данном случае это тема крестного пути, жертвенной миссии литератора. Также имеет значение, что путь — это встречи: множеством встреч усеян путь несущего в себе слово героя «Записок на манжетах», это некоторым образом соотносится с проповеднической деятельностью странствовавшего Христа.

«Казнь египетская» [447] — эти слова, выразив эмоцию героя-рассказчика, в то же время являются прямой аллюзией на книгу Исход, а значит, маркируют соответствующую тему: с Исходом евреев, их спасением (с божьей помощью), соотносится эмиграция белогвардейцев. Аллюзия акцентирует мотив спасительного моря (море позволило евреям переправиться на другой берег, но поглотило врагов), а также мотив божественного возмездия (ср. также: «Я против смертной казни. Но если madame Крицкую поведут расстреливать, я пойду смотреть» [449]). Образ тьмы, в которую погружена Москва, очевидно, также имеет связь с «казнями египетскими».

В подтекст повести, мы полагаем, входит и еще одна ветхозаветная история. Речь о не отмеченной прямо, но сквозящей в повествовании параллели всего происходящего в судьбе героя с легендой о Всемирном потопе (и Ноевом ковчеге). Возникает мотив корабля в самом конце «кавказской» части «Записок...» и затем, как было показано выше, метафорически обыгрывается вплоть до самого финала повести. (Заметим: прямая аллюзия на легенду о Ноевом ковчеге присутствует в тематически связанной с «Записками...» пьесе «Бег»[30]).

В повествовании, тесно сочетающем в себе два модуса — драматический и комический, пародийный — все указанные сюжеты прочитываются далеко не буквально и исключительно амбивалентно. Но выраженная связь с ними поднимает повествование на высокий уровень обобщения, служит средством мифологизации истории автобиографического героя.

Последняя параллель — с древним ковчегом — требует при этом дополнительного комментария. Не прописанная буквально, она имеет важное подтверждение в структуре повести, а именно — специально выделенный в тексте, оказывающийся вне линии развития сюжета, но очень яркий образ

поэта Маяковского, за которым — та же легенда о Всемирном потопе и та же тема миссии литератора в стихии революционного переворота. 1 мая 1921 г. в Театре РСФСР 1-м под руководством Вс. Мейерхольда, прошла премьера пьесы В. Маяковского «Мистерия-буфф» — остропародийно переосмысливающей и даже, в сущности, коверкающей указанный библейский сюжет. О критическом отношении Булгакова к мейерхольдовскому театру красочно сообщается в цикле очерков «Столица в блокноте», и в «Записках на манжетах» Мейерхольд назван дважды: «Басом кто-то сказал: „Мейерхольд“» [435], «...Свет. Мрак. Мейерхольд. Личный состав...» [449]. Посетил ли М. Булгаков спектакль по пьесе, неизвестно, но пьеса и в печатном виде была в свободном доступе. Булгаков явился в Москву непосредственно к чествованию юбиляра[31] в литературе, о чем и сообщается в главе «Московская бездна. Дювлам».

Взаимная параллель «Записок на манжетах» и «Мистерии-буфф» с вышеуказанным сюжетом из Библии проясняет и ряд других важных корреляций между этими двумя текстами (написанная уже после премьеры пьесы Маяковского повесть Булгакова была, по всей видимости, его литературным ответом оппоненту). Укажем лишь некоторые моменты, в которых тексты соотносятся и противопоставлены. Герой Маяковского (на сцене театра автор сам играл эту роль) — поэт из будущего, возвещающий человечеству новую правду; герой Булгакова — литератор, несущий в себе правду традиции. Революция-«прачка» у Маяковского смывает грязь с мира, поэт восторжен, радуется потопу и — как сверхчеловек — идет по волнам стихии; герой Булгакова — маленький человек, в потопе-катастрофе он рискует погибнуть, он выброшен в этот поток и цепляется за любую возможность спасения, человек перед Богом — он мокнет в стихии, пропитывается ею. Два принципиально разных мироощущения эпохи выражены и принципиально разным словом — записки, материальное слово, Булгакова противопоставлены устному слову «агитатора, горлана-главаря».

Исследователями необнократно подчеркивалась сатирическая функция образа Маяковского в «Записках на манжетах», в связи же с рассматриваемой темой выделим два значимых признака этого образа, проясняющих, мы полагаем, и смысл вышеуказанной переклички текстов. Первый из них: Дювлам-Маяковский — самая статичная, совершенно застывшая фигура в повести (весь он — афиша юбилея; ср. с вечно

движущимся героем-рассказчиком); второй момент — еще более существенный: Маяковского, при всей акцентированности его образа и даже намеренного выписывания его, в изображенном мире «Записок...» как такового нет, а есть подмена одного образа другим[32]. Фиктивность и инертность образа Маяковского, очевидно, должны пониматься как факт дискредитации позиции главного поэта эпохи: рассказчик относительно слаб, но реален; Маяковский успешен, доволен, силен, но не миф ли он сам? (Обратим внимание на характерный, связанный с мотивом жертвы, момент двойничества — между героем-рассказчиком «Записок на манжетах» и первым *для него* поэтом Пушкиным: «...Тень от фонаря побежала. Знаю: моя тень. Но она в цилиндре...» [427]).

Итак, мотив пути (странствия, плавания, дороги), впервые давая о себе знать еще в заглавии повести, проходит через весь ее текст. Варьируясь, он связывает различные элементы сюжета, обнаруживая их специфические значения и притягивая к элементам всей мотивной цепочки отдельные подтекстовые смыслы. Именно так раздвигают семантические рамки рассказанной истории эпиграф, аллюзии на библейские сюжеты, и именно так работает внешне не прописанная, но вероятно значимая корреляция с «Мистерией-буфф» В. Маяковского.

«Записки на манжетах» пронизаны мотивами бегства, конца, катастрофы, абсурда, тумана, неизвестности перед завтрашним днем. Героя бросает по волнам стихии жизни, он в тисках демонического времени и пространства, не имея возможности выбраться. Он терпит неудачу за неудачей. Но и не сдается, словно черпая силы[33] в осознании особого значения своего пути, равно как и того багажа, который он несет с собой. Чрезвычайно значим здесь и другой момент: понятие *путь* в «Записках на манжетах», помимо всего остального, это и *судьба, данная свыше*.

> Я не могу понять, почему этот дьявольский пучок (Крицкая. — *Е. М.*) оказался здесь. Кто мог ей поручить работу! Тут, действительно, Рок! [450];
> Господи! Дай так, чтобы дебошир умер! Ведь болеют же кругом сыпняком. Почему же не может заболеть он? [427];
> И лишь один из таинственных знаков я расшифровал. Он значит: горе мне. Кто растолкует мне остальные?! [430] —

герой повести постоянно задает себе и Всевышнему вопросы

о предначертанном пути. Судьба героя Булгакова трудна, но осознание факта ее предначертания, несомненно, дает возможность ее принять. Он понимает: у каждого — свой путь и свой крест.

Столь сложным образом семантически организованная, повесть читается не только как автобиография, но и как автопортрет, автохарактеристика (заявка на уровень) дебютировавшего с нею М. Булгакова и даже как своего рода его этический и эстетический манифест — программное высказывание о литературе, о судьбе и миссии литератора в новое время. Герой повести не уедет в Париж и не напишет роман, но сами его *записки на манжетах* становятся этапом его самоосознания и самоутверждения.

Примечания

1 См., прежде всего: *Янгиров Р.* М. А. Булгаков — секретарь Лито Главполитпросвета // М. А. Булгаков-драматург и художественная культура его времени: Сб. статей. М.: Союз театр. деятелей РСФСР, 1988. С. 225–245; *Чудакова М.* Жизнеописание Михаила Булгакова. М.: Книга, 1988; Лурье Я. С., Рогинский А. Б. («Белая гвардия»), М. О. Чудакова: Комментарии // Булгаков М. А. Собр. соч. В 5 т. Т. 1. С. 598–609.

2 Отметим вышеуказанную статью, предваряющую комментарии к повести в изд.: *Булгаков М. А.* Собр. соч. В 5 т. ... Т. 1. С. 598–609; а также статьи Т. А. Алпатовой (например: *Алпатова Т. А.* От «Записок на манжетах» к «Запискам покойника»: Эволюция повествования в прозе М. А. Булгакова // Михаил Булгаков: его время и мы: Монография Т. А. Алпатова и др.; под ред. Гжегоша Пшебинды и Януша Свежего. Краков, 2012. С. 137–150), в которых повесть рассматривалась как эстетическая декларация, ответ на явления «крушения языка» в эпоху духовной катастрофы общества.

3 *Булгаков М. А.* Письмо П. Н. Зайцеву. 25 мая 1924 г., Москва // Собр. соч. В 8 т. М.: АСТ: Астрель; Восток — Запад, 2009–2011. Т. 8. С. 49.

4 *Раабен И.* В начале двадцатых // Воспоминания о Михаиле Булгакове. М.: Сов. писатель, 1988. С. 129.

5 *Булгаков М. А.* Автобиография // Собр. соч. В 8 т. ... Т. 1. С. 30.

6 *Гаспаров Б. М.* Из наблюдений над мотивной структурой романа М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита» // Гаспаров Б. М. Литературные лейтмотивы. Очерки по русской литературе XX века. М., 1993. С. 28–82. С. 30.

7 *Булгаков М. А.* Собрание сочинений. В 8 т. … Т. 1. С. 421. Далее ссылки на текст повести будут приводиться по этому изданию в основном тексте с указанием страницы в квадратных скобках.

8 Нами указаны лишь некоторые релевантные для нас повествовательные черты повести, более подробный их анализ может быть материалом отдельной статьи.

9 *Раабен И.* Указ. соч. С. 128.

10 М. А. Булгаков неточно цитирует великую ектенью (ектеньи — молитвенные прошения в православном богослужении; великая ектенья — наиболее полная, около 10 прошений): «О плавающих, путешествующих, недугующих, страждущих, плененных и о спасении их Господу помолимся». См., например, комментарии к повести в изд.: *Булгаков М. А.* Собр. соч. В 8 т. … Т. 1. С. 695.

11 *Булгаков М. А.* Тайному другу // Собр. соч. В 10 т. М.: Голос, 1995–2000. Т. 5. С. 315. Обратим внимание при этом на несоответствие «Записок…» мемуарной форме: мемуары — воспоминания, которые, как правило, пишутся спустя годы; записки же — это зарисовки, записи для памяти по свежим следам.

12 В «Записках на манжетах» (в том виде и объеме, в каком они до нас дошли) врачебного этапа своей жизни автор уже не касается. У героя «Записок…», как пишет М. О. Чудакова, «есть прошлое, но оно непредъявимо. <…> Бывший статус героя — часть разрушенной иерархии — вызывающе зафиксирован в самом названии…», см.: *Булгаков М. А.* Собр. соч. В 5 т. … Т. 1. С. 605.

13 Симптоматично, что в числе самых первых его работ — киевские «Наброски земского врача» и «Недуг»; владикавказский большой роман по канве «Недуга»; над «Записками земского врача» и «Недугом» велась работа и осенью 1921 г., когда писались «Записки на манжетах».

14 *Чудакова М. О.* Новые работы: 2003–2006. М., 2007. С. 397; *Булгаков М. А.* Собр. соч. В 5 т. … Т. 1. С. 608–609.

15 Обратим внимание на характерные слова Булгакова из письма сестре Вере: «…Творчество мое разделяется резко на две части: подлинное и вымученное». См.: *Булгаков М. А.* Письмо В. А. Булгаковой. 26 апреля 1921 г., Владикавказ // Собр. соч. В 8 т. … Т. 8. С. 19.

16 В «Необыкновенных приключениях доктора» Кавказ ассоциирован с «противным» Лермонтовым. В письме к брату Константину М. А. Булгаков аттестует Владикавказ в словах: «…Какая печаль была у меня в душе, что пьеса идет в дыре захолустной…» (*Булгаков М. А.* Письмо К. П. Булгакову. 1 февраля 1921 г., Владикавказ // Собр. соч. В 8 т. … Т. 8. С. 13). Тифлис — в тексте повести маркер болезненной темы разочарования в планах писателя: 26 мая 1921 г., через Баку, Булгаков покинул Владикавказ и отправился в Тифлис, прибыв туда самое позднее 2 июня. Он надеялся поставить там пьесу, но безуспешно; спустя недолгое время, он отправился вместе с прибывшей к нему супругой в Батум, где надеялся сесть на теплоход до Констан-

тинополя. См. об этом: *Чудакова М. О.* Жизнеописание… С. 145.

17 Симптоматично высказывание М. А. Булгакова в письме к К. Н. Булгакову: «Когда меня вызвали после 2-го акта, <…> думал: „а ведь это моя мечта исполнилась, … но как уродливо: вместо московской сцены сцена провинциальная, вместо драмы об Алеше Турбине, которую я лелеял, наспех деланная, незрелая вещь. Судьба — насмешница“», см.: *Булгаков М. А.* Письмо К. П. Булгакову. 1 февраля 1921 г., Владикавказ // Собр. соч. В 8 т. … Т. 8. С. 13.

18 О мотиве бреда, бредовой, абсурдной реальности не раз писали исследователи относительно других произведений писателя: В. Гудкова — о мотиве «действительности, которая бредит», начиная с «Дьяволиады» (*Гудкова В.* Повести Михаила Булгакова // Булгаков М. А. Собр. соч. В 5 т. … Т. 2. С. 665); В. В. Химич — о том, что «от самых первых рассказов, написанных автором для „Гудка“, до „Театрального романа“ и „Мастера и Маргариты“ попавший в поле зрения материал будет неизменно помечаться словом „странный“» (*Химич В.* В мире Михаила Булгакова. Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 2003. С. 13). Однако эти мотивы берут яркое начало именно в «Записках на манжетах».

19 Так же сильны, мотивы сна, забвения и в других сочинениях писателя: в «Морфии», «Необыкновенных приключениях доктора», «Белой гвардии», «Беге» и др.

20 Об этом см.: *Булгаков М. А.* Собр. соч. В 5 т. … Т. 1. С. 611.

21 В автобиографии 1924 г. М. А. Булгаков не без горечи констатировал: «Без денег, без вещей, я приехал в Москву, чтобы остаться в ней навсегда». Предшествовавшие переезду письма фиксировали совсем иные его планы: «Во Влад[икавказе] я попал в положение „ни взад ни вперед“. Мои скитания далеко не кончены. Весной я должен ехать: или в Москву (м. б., очень скоро), или на Черное море, или еще куда-нибудь. Сообщи мне; если у тебя возможность мне перебыть немного, если мне придется побывать в Москве» (*Булгаков М. А.* Письмо К. П. Булгакову. 16 февраля 1921 г., Владикавказ // Там же. С. 16); «…вызываю к себе Тасю из Влад[икавказа] и с ней уезжаю в Батум <…> Может быть, окажусь в Крыму…» (*Булгаков М. А.* Письмо К. П. Булгакову и Н. А. Земской 2 июня 1921 г., Тифлис // Там же. С. 17–18).

22 Т. Кисельгоф (Лаппа) вспоминала, что пребывание во Владикавказе было крайне рискованным: «Я вообще не понимаю, как он в тот год остался жив — его дясять раз могли опознать! <…> могли сказать, что он печатался в белогвардейских газетах» (цит. по: *Чудакова М. О.* Жизнеописание… С. 135).

23 *Раабен И.* Указ. соч. С. 129.

24 Авторы комментариев к повести в изд.: *Булгаков М. А.* Собр. соч. В 5 т. … Т. 1. — разделяют понятия «книга» и «литература» в прозе М. Булгакова: «В новой действительности литература свертывается в Лито <…> “книгами” названы сочинения Пушкина и Мельникова-

Печерского, сюда относятся Гоголь, Некрасов, Островский, Чехов. “Литература” же в словоупотреблении Булгакова становится неологизмом <…> Книги — литература, мастер — писатель — эти противопоставления станут устойчивыми в художественном мире Булгакова…» (С. 607–608).

25 *Булгаков М. А.* Записки покойника // Собр. соч. В 8 т. … Т. 5. С. 348.

26 *Булгаков М. А.* Мастер и Маргарита // Собр. соч. В 8 т. … Т. 7. С. 73–74.

27 В марте 1929 г., который он обозначит позже в повести «Тайному другу» как «год катастрофы», все пьесы М. А. Булгакова были запрещены к постановке; ситуация разрешится только после звонка к Булгакову И. В. Сталина в апреле 1930 г.

28 *Булгаков М. А.* Письмо к Н. А. Булгакову. 16 января 1930 г., Москва // Булгаков М. А. Собрание сочинений. В 8 т… Т. 8. С. 96–97.

29 В рассказе «Богема» соотнесены истории написания пьесы и сотворения мира: «Мы ее написали в 7 1/2 дней, потратив, таким образом, на полтора дня больше, чем на сотворение мира. Несмотря на это, она вышла еще хуже, чем мир». См.: *Булгаков М. А.* Богема // Собр. соч. В 8 т. … Т. 1. С. 457.

30 *Яблоков Е. А.* Михаил Булгаков и мировая культура: Справочник-тезаурус. СПб.: Дмитрий Буланин, 2011. С. 496.

31 Вечер «Дювлам» («Двенадцатилетний юбилей Владимира Маяковского») прошел 19 сентября в Политехническом музее.

32 В написанном несколько позже фельетоне «Бенефис лорда Керзона» образ В. Маяковского столь же малопривлекателен, но в целом соответствует реальному: «…На балкончике под обелиском Свободы Маяковский, раскрыв свой чудовищный квадратный рот, бухал над толпой надтреснутым басом…» // *Булгаков М. А.* Бенефис лорда Керзона (От нашего московского корреспондента) // Собр. соч. В 8 т. … Т. 3. С. 182.

33 «Энергия героя „Записок на манжетах“ не падает под напором неудач, а едва ли не нарастает к концу сочинения», — пишут авторы комментариев к повести в изд.: *Булгаков М. А.* Собр. соч. В 5 т. … Т. 1. С. 606.

М. В. МИШУРОВСКАЯ

«Белая гвардия» в парке Чаир
«Царская» пьеса о Колчаке пролетарского драматурга Павла Арского: фрагменты судьбы

В статье рассматриваются две редакции пьесы П. А. Арского «Белая гвардия (Адмирал Колчак)». В частности, упомянуты основные печатные источники, послужившие основой для сюжета пьесы, освещены некоторые обстоятельства, предопределившие ее появление, рассмотрены фрагменты творческой биографии автора, подписавшего в декабре 1928 г. знаменитое письмо пролетарских драматургов к И. Сталину. (Письмо пролетарских драматургов — документ, призванный обратить внимание главы СССР на «особое положение» М. А. Булгакова, писателя, «воспевающего белогвардейщину», но востребованного советским театром.) Основное внимание автор статьи уделяет приближению к ответу на вопрос: в чем почти незаметно, но все же пересеклись две, казалось бы, противоположные друг другу «Белых гвардии» — М. Булгакова и П. Арского?

The article addresses two editions of the play “The white guard (Admiral Kolchak)” by P. Arskiy. The author refers to the main published sources that form the basis of the plot and illustrates fragments of the artistic biography of the writer who signed a famous letter from proletarian dramatists to J. Stalin in December 1928. (The letter from the proletarian dramatists was a document aimed at turning the attention of the head of the USSR toward “the exceptional position” of Mikhail Bulgakov, the writer who was “praising the White Guardists” whilst also being in the demand of soviet theatre.) The author focuses on getting closer to the answer to the question: where do these two opposite works cross each other?

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА И ФРАЗЫ: Павел Арский, Михаил Булгаков, И. Сталин, пьеса «Белая гвардия (Адмирал Колчак)», сюжет пьесы, пролетарская литература.

KEYWORDS AND PHRASES: Pavel Arskiy, Mikhail Bulgakov, J. Stalin, play "The white guard (Admiral Kolchak)", the plot of the play, proletarian literature.

В декабре 1928 г. члены объединения «Пролетарский театр» пишут письмо И. В. Сталину. В письме, как известно, много вопросов к адресату, касающихся неверной, с точки зрения пролетарских драматургов, политики Главреперткома и шире — Главискусства, возглавляемого в то время А. И. Свидерским. Авторы письма к Сталину интересуются:

> Как расценивать фактическое «наибольшее благоприятствование» наиболее реакционным авторам (вроде Булгакова, добившегося постановки четырех явно антисоветских пьес в трех крупнейших театрах Москвы; притом пьес, отнюдь не выдающихся по своим художественным качествам, а стоящих, в лучшем случае, на среднем уровне)? —

(напомним, четыре пьесы — это «Дни Турбиных», «Зойкина квартира», «Багровый остров» и «Бег»).

Среди авторов письма — поэт и драматург Павел Александрович Арский, написавший к сентябрю 1926 г. пьесу «Белая гвардия (Адмирал Колчак)». Как складывалась и от чего зависела судьба этой пьесы, совпавшей названием и темой с пьесой Михаила Булгакова «Белая гвардия (Дни Турбиных)», 5 октября 1926 г. впервые сыгранной на сцене Московского Художественного академического театра (МХАТ)? В чем почти незаметно, но все же пересеклись две, казалось бы, противоположные друг другу «Белых гвардии» — Булгакова и Арского?

В списки драматургических произведений, регулярно составляемые Московским Обществом драматических писателей и композиторов (МОДПиК) для пополнения каталога пьес Общества, пьеса Булгакова попадает осенью 1926 г.[1]. Она названа в списке именем окончательной — третьей редакции: «Дни Турбиных». До августа 1926 г. пьеса называлась «Белая гвардия» (под таким именем в 1925 г. она была принята к постановке в МХАТе[2]), с августа 1926 г. пьеса меняет название, теперь она называется «Семья Турбиных», вскоре на коллегии МХАТа будет принято ее почти окончательное имя — «Дни Турбиных (Белая гвардия)» (на афише появится только его первая часть — «Дни Турбиных»).

В октябре 1926 г. Арский испрашивает у Главреперткома разрешения на публичное исполнение пьесы «Колчаковщина (Адмирал Колчак)». Так пока называется написанная им пятиактная драма — одна из ее первых редакций. Передавая в Театрально-музыкальную секцию Главреперткома два машинописных экземпляра пьесы, он прилагает к ним специальную и обязательную для заполнения в таких случаях форму-бланк № 4 (для рукописей и изданных текстов, предлагаемых авторами текстов к публичному исполнению). В графе «Форма произведения (драма, комедия, куплет, частушки и т. п.)», он пишет: «Социальная драма»[3].

Не дожидаясь ответа от Главреперткома, Арский, проживающий в Ленинграде, в ноябре 1926 г. обращается в ленинградский отдел МОДПиК с просьбой о включении в каталог новых пьес пьесы «Белая гвардия (Адмирал Колчак)»[4]. Под таким названием «социальная драма» включена в списки Общества, которые, как известно, формировались исключительно для служебных целей — для агентов, извещающих Правление МОДПиК о новых постановках драматургических произведений в театрах СССР.

Общество, не беря на себя функции цензурного органа — Главреперткома, контролировало своевременную уплату театром отчислений, полагаемых автору инсценированного произведения с каждого показа спектакля. В одном из дополнений к каталогу МОДПиК подчеркивалось:

> Настоящее дополнение не может служить указателем разрешаемых к постановке пьес, а служит лишь справочником для агентов Московского общества драматических писателей и композиторов. <…> Выдается на руки агенту лишь в количестве одного экземпляра и не может быть передаваемо другому лицу[5].

В январе 1926 г. Общество уверяло отдел политического контроля ОГПУ в том, что

> пьесы, неизданные и запрещенные Главреперткомом к постановке, нами не рассылаются и не продаются. И впредь, рассылаться и продаваться не будут[6].

Хотя исключения из правил все же бывали.

Например, история с текстом пьесы А. Д. Поповского «Наместник Христа», отправленным МОДПиК в Астраханский

театр; 17 февраля 1926 г. Общество информировало ОГПУ: пьеса Поповского «нами не печаталась и распространяться не будет», а отправку текста в Астрахань объясняло тем, что автор ввел в заблуждение МОДПиК, заверив, «что пьеса его “Наместник Христа” разрешена к постановке по литере “А”»[7]. Данной литерой обозначались произведения

> безусловно рекомендуемые к постановке, представляющие значительную идеологическую и художественную ценность[8].

Арский в заблуждение никого не вводил. Разрешение Главреперткома на постановку не получено, но драматург, видимо, уверен в том, что его пьеса получит одобрение цензоров. Уверенность отчасти объясняется биографией Арского, на которой следует ненадолго остановиться.

Путь Арского в пролетарскую литературу начался в церковно-приходской школе при Полтавской духовной семинарии и с пропагандистской работы, которую он, служа матросом на военном корабле «Сестрица», вел в 1905 г. среди матросов Черноморского флота. За это он был арестован, приговорен к нескольким годам тюремного заключения, бежал из-под стражи, жил (по подложному паспорту) у родственников в Полтаве.

В Полтаве Арский участвует в рабочих выступлениях, снова попадает в тюрьму. В полтавской тюрьме он пишет стихотворение «Красное знамя», посвященное царскому манифесту 1905 г.:

> Царь-самодержец на троне сидел,
> Он на Россию в окошко глядел.
> Плачет Россия!
> Все люди простые
> Стонут от горя — тюрьма да расстрел.

Стихотворение расходится в листовках. Далее — снова революционная работа и ссылка в поселок Арск под Казанью, отсюда псевдоним — Арский, настоящая фамилия драматурга — Афанасьев.

В 1912 г., со слов его внучки Натальи Арской, написавшей книгу о своем деде[9], Арский приезжает в Петербург. Сочиняет скетчи и водевили: «Где ее невинность?», «Муж без маски», «Пьяная аптека», «Долой женщин!», «Хочу негра» и др. Содержание этих драматургических веселых

поделок для кабаре и «уютных кафе» незамысловато. Но их издают, востребованность их очевидна. Арский продолжает писать стихи: как лирические («Нет! Продли еще сладость томленья», «В бокал с вином упала роза»), так и политические. Некоторые из них (и ранние, и написанные позже — в 1917 г.) впоследствии будут напечатаны, некоторые — войдут в советские антологии, как, например, небезызвестное стихотворение «За честь России-матушки» («Солдатская баллада»), посвященное солдатам, гибнущим на фронте Первой мировой:

> В сраженье — дело ясное,
> Судьба солдат опасная,
> Их губят пули меткие,
> Кусают блохи едкие.
> Порой под пулеметами
> Они валятся ротами...[10].

С началом Первой мировой войны Арский мобилизован в лейб-гвардии Павловский полк и снова берется за борьбу с самодержавием, доставляя в казармы подпольные большевистские газеты и прокламации. За проведение среди солдат «разъяснительной работы» рядовой Арский отправлен на передовую. Ранен. Вернувшись в Павловский полк, он снова занимается революционной агитацией. Февральской революции не принимает, включается — на стороне большевиков — в неспокойную жизнь предреволюционного Петрограда. Стихотворение «За честь России-матушки» понравилось В. И. Ленину: он публикует его в газете «Правда» (в номере от 16 июня 1917 г.). После октябрьских событий Арский вступает в РКП(б), занимает руководящие посты в петроградском Пролеткульте, работает в двух отделах — литературном (Лито) и театральном (Тео). Его пьесы ставит Первый рабочий революционный театр Мгберова, выступавший по боевым частям с пьесой Арского «Красные и белые»[11]. Совпадений в биографиях Булгакова и Арского немного — слишком разные судьбы: разве что увлечение бильярдом и работа в Лито. (Первым местом работы Булгакова — после переезда в Москву осенью 1921 г., как известно, был Литературный отдел, Лито Наркомпроса РСФСР. Жизнь литературных отделов была недолгой: никто не хотел писать книг, как говорилось в одном из отчетов московского Лито за 1921 г., «за смешное грошовое вознаграждение, не обеспечивающее затраченной энергии»[12].)

В 1920-е гг. Арский известен (и не только в Ленинграде) как плодовитый литератор. К середине 1920-х его пьесы идут в театрах Ленинграда и в провинции, их выпускают «Издательство Пролеткульта», «Прибой», издательство МОДПиК. Среди изданного — «За Красные Советы»[13], «Голгофа: трагедия из эпохи Парижской коммуны. 1871 год»[14], «Черная пена»[15] и др. Пьеса «Конец Романовых»[16] (написана в соавторстве с Марком Евгеньевичем Волоховым) шла в Ленинграде в Театре драмы и комедии (в начале ноября 1925 г. она по распоряжению Реперткома снята с репертуара), Ташкенте, Чите. Кроме того, «Государственное издательство» выпускает литературно-исторический сборник «1905 год»[17], составленный Арским. В 1925 г. выходит его книга «М. М. Володарский (Материалы для биографии и характеристики)»[18] и — под его редакцией — сборник «Загадка Савинкова»[19]. Литературная карьера Арского складывается вполне успешно. Творческое осмысление недавних исторических событий подводит его — человека весьма умеренных литературных способностей, но большой энергии и с революционным жизненным опытом в «копилке», — к теме Белой гвардии.

Толчком для написания «социальной драмы», скорее всего, послужила вышедшая в 1925 г. книга «Допрос Колчака»[20]. В ней собраны стенограммы протоколов заседаний Чрезвычайной следственной комиссии по делу белого адмирала, одного из руководителей Белого движения. Бывший главнокомандующий Императорским Черноморским флотом и в Гражданскую войну — «правитель Омский» становится главным героем драмы Арского. Социальный конфликт в этой пьесе — между Колчаком, героем Белого движения, и набирающим силу движением рабочих — драматургу дается с трудом, и дело не только в степени одаренности Арского. Главной помехой выступает его желание — оперативно совпасть с конъюнктурой текущего момента, как можно стремительнее ответив на его «запрос»: советскому театру нужны пьесы о «революционной современности», о Гражданской войне? Так мы их дадим. В 1926 г. популярные в пореволюционные годы пьесы-суды, построенные на идее «суда истории» над представителями «царского режима», весьма незатейливые по композиции, все еще ставились, но популярность их сходила на нет. Бесконечно «выжимать» из зрителей восторг сопричастности к «суду истории» — невозможно. Кроме того, театры были озабочены кассовыми сборами. Так, Киевский драматический театр летом 1926 г. гастролировал в Виннице

с пьесой «Суд над домом Романовых». В пьесе, как сообщала «Винницкая рабочая газета», были выведены «все существующие особы дома Романовых, от Петра I-го до Николая 2-го»[21]. В качестве свидетелей в суде участвовали «Емельян Пугачев, Наполеон, Бейлис, А. С. Пушкин»[22]. Постановка успеха не имела. В винницкой прессе она была названа оскорбительной для театральной публики (особенно обидным рецензентам показалось то, что в роли осуждаемых «особ дома Романовых» в спектакле выступали куклы).

В 1925 г. пьеса «Белая гвардия» Михаила Булгакова о Гражданской войне в Киеве, среди главных героев которой — гетман Скоропадский и «петлюровская сила», принята к постановке в Художественном театре и репетируется, несмотря на недовольство Главреперткома ее «белогвардейским» содержанием, идеологически чуждым пролетарским массам. Разве на драматурга, вышедшего из этих масс, запрос современности не распространяется? Вполне. И даже, казалось бы, в большей степени. Неслучайно Арский, отправляя письмо в МОДПиК, переназывает свою пьесу о Колчаке, давая ей название пьесы булгаковской — «Белая гвардия» (именно это название пьесы о Турбиных, переименованной к премьере в МХАТе в «Дни Турбиных», закрепилось не в зарубежной, а в советской периодике 1920-х гг.).

Пьесу о Турбиных Булгаков создавал, используя важный для драматургической композиции прием: социальный конфликт, буря Гражданской войны, как в капле, отражена в жизни одной семьи. Эта пьеса в высшей степени не документальна. И в этом ее бесконечное преимущество перед «текущим моментом», угодить которому возможно только в одном случае — доверив изменчивую современность полноте *большого времени* (М. М. Бахтин). Текст пьесы Булгакова, перекроенный (и не раз) по цензурным соображениям, смог выжить, уступая «текущему моменту», но — в своей открытой цельности — он оказался сильнее запросов *малого времени*. Арский взялся за «Белую гвардию» иначе — будто не доверяя самому себе: творческой свободе он предпочел «силу» документального источника, «историческую правду», которая излагает факты, но художественной интерпретации не учит.

Реальные факты биографии адмирала и ученого, действительного члена Императорского Русского географического общества — договор с американским адмиралом Джеймсом Гленноном о поездке в Америку, недовольство

Колчака правительством Керенского и самим Керенским, предательство союзников-«белочехов» — Арский пытается изобразить объективно, почти дословно переводя сведения, изложенные в стенограммах суда над Колчаком и опубликованные Центрархивом, в узкое пространство создаваемого им художественного текста — странного в своей размытости, но водевиля, где все беды, как правило, случаются из-за глупой гордыни и самодурства лубочных барынь. В пьесе этой гордыне подвержена жена Колчака, Софья Федоровна, мечтающая увидеть своего мужа Наполеоном, диктатором России. Водевилен немощный и истеричный Керенский, которому Колчак докладывает о планомерном «нравственном развале» армии[23]. Реплика Керенского на просьбу Колчака освободить его от командования флотом — «Нельзя отмазываться от работы, адмирал»[24].

В первой редакции пьесы «Белая гвардия (Адмирал Колчак)», переданной Арским в Главрепертком в 1926 г. — пять действий и семь картин (возможно, были и другие варианты первой редакции пьесы, но нам о них ничего неизвестно). Главные действующие лица — их не так много: Керенский, адмирал Колчак, его жена Софья Федоровна. В пьесе выведены и другие реальные исторические персонажи: генералы Болдырев, Алексеев, Дудоров, чехословацкий генерал Гайда, адмирал Гленнон.

Время в «Белой гвардии» Арского будто застыло вокруг одного-единственного человека — Колчака. Он, предпочитая разговоры о военной дисциплине каким-либо действиям, словно говорит из прошлого с будущим, которое его, по сути, уже похоронило. В этом заранее уверены и автор пьесы, и ее главный герой, и потенциальные зрители. Пожалуй, единственная живая картина в пьесе — вторая картина второго действия. В ней провокаторы Серая Кэпи (так! — *М. М.*) и Рваная Шинель смущают толпу рабочих речами о бегстве «большевичков», ограбивших народ. Но и эта картина жива до тех пор, пока не появляются сами большевички — партизан Мураш и матрос Чуднов: они — с помощью разъясняющей речи — берут ситуацию в свои руки (в пьесе Арского, изобилующей длинными монологами, все много говорят, но без особого удовольствия, как обычно и бывает на допросе). Чуднов выступает перед смущенным провокаторами народом, говоря о необходимости противостояния союзу Англии, Германии, Франции и Японии, заключенному для того, чтобы «заглушить пролетарское государство»[25].

Зачем Арский взялся «инсценировать» стенограммы допроса Колчака? Возможно, надеясь на повторение кратковременного успеха «Конца Романовых»? В этом драматургическом произведении так же выпукло представлена фигура главного героя — Николая II, выходящего «на зрителя» с «глупыми размышлениями», и здесь плохо влияет на главного героя его супруга — истеричная Александра Федоровна. (При написании драмы соавторы Арский и Волохов, в частности, пользовались сведениями из очерка П. М. Быкова «Последние дни последнего царя», опубликованного в 1921 г. в сборнике «Рабочая революция на Урале. Эпизоды и факты»[26].)

Какова же оценка первой редакции пьесы цензором? Отзыв политического редактора на «Колчаковщину», написанный 18 ноября 1926 г., весьма точно характеризует «социальную драму» Арского:

> Последний акт — допрос Колчака следственной комиссией, сделанный по книге «Допрос Колчака» (как, впрочем, и вся пьеса). Изложение, принятое в пьесе, отличается большим политическим «объективизмом», вполне уместном в историческом документе. Но сохранение его в пьесе привело к изображению Колчака, как индивидуального героя с громадной волей, необычайной честностью и, в конце концов, непонятно почему он, как личность, несет ответственность. Финал пьеса — канонада, которая вынуждает следственную комиссию принять решение о расстреле (Колчака. — *М. М.*) звучит каким-то актом мести большевиков, так как повторяю, персональная вина Колчака не установлена, а пьеса рисует его личную судьбу таким образом, что единственным мотивом выступления Колчака против большевиков являются лишь честолюбивые замыслы его жены, а причина его гибели — интриги чешских генералов[27].

Вывод рецензента, отнесшего пьесу «к категории псевдоисторических “царских” пьес», однозначен:

> Считаю, что показать пьесу было бы неудобно по политич[еским] соображениям[28].

С политическим редактором согласен заведующий Театрально-музыкальной секцией Главреперткома. Его заключение — «запретить»[29]. Но окончательное решение о запрещении все же не принято.

На бланке Главреперткома с отзывом политического редактора член Главреперткома и один из борцов с «булгаковщиной» на театре Ричард Витольдович Пикель оставляет свой автограф-напоминание:

> Автор — коммунист. Дать т. т. Маркарьяну и Орлинскому прочитать, затем — в Г. Р. К.[30].

Товарищ Маркарьян — Сергей Николаевич (Седрак Микаэлович) Маркарьян, в 20-е гг. — помощник начальника отдела информации и политического контроля ОГПУ. Его точку зрения на пьесу «Дни Турбиных», отразившую, по мнению Маркарьяна, «великорусский шовинизм» Булгакова, сохранил стенографический отчет партийного совещания по вопросам театра при Агитпропе ЦК ВКП(б), состоявшегося в мае 1927 г.[31]. Александр Робертович Орлинский — советский театральный критик и «мхатоед», принимавший активное участие в непростой судьбе пьесы «Дни Турбиных» в МХАТ, в представлении и вовсе не нуждается. Отзывы Маркарьяна и Орлинского на пьесу Арского в фонде Главреперткома в РГАЛИ, просмотренном нами, отсутствуют. Скорее всего, пьеса была отправлена автору на доработку — ее запрещение не было окончательным.

Судьбой «социальной драмы» о Колчаке, переданной в 1926-м г. в Главрепертком, Арский начинает интересоваться лишь в конце марта 1927 г. Доверяя получить пьесу товарищу А. И. Воронцу, он высылает в Главрепертком доверенность — на бланке Всеукраинского товарищества «Друзья детей»[32], расположенного в Харькове по адресу Спартаковский переулок, 3. Видимо, если судить по отметке «исх.» на бланке-отзыве, пьеса передана доверенному лицу 6 мая 1927 г. Но что Арский делал в Харькове?

Обратимся к книге его внучки. Она пишет, что в 1925 г. Арский и его жена (дочь коллежского асессора М. Ф. Федина — казначея великого князя Константина Константиновича Романова) уезжают из Ленинграда сначала в Псков, а затем в Харьков — драматургу поручили «организацию газетно-журнального дела» в провинции. В Пскове Арский был заместителем редактора газеты «Псковский набат», в Харькове — членом редколлегии журнала «Красное слово»[33]. Однако и заявление в Главрепертком о разрешении к постановке пьесы о Колчаке, приложенное к двум экземплярам «социальной драмы», и письмо в МОДПиК с просьбой о включении

в каталог пьесы «Белая гвардия (Адмирал Колчак)» Арский отправляет в 1926 г. из Ленинграда, указывая свой домашний адрес: ул. Ракова, 29, кв. 5. Семейные предания не всегда надежны, но ими, само собой, не стоит пренебрегать. Из книги внучки Арского мы, в частности, узнаем, что ее дед был заядлым бильярдистом. Конечно же, среди его партнеров по бильярду — В. В. Маяковский. Играли в Клубе писателей. Об одном эпизоде, передаваемом по воспоминаниям поэта Михаила Александровича Зенкевича[34], его внучка пишет:

> Играли они долго дед проиграл, и, видимо, не только одну бутылку вина. Расставаясь, Маяковский сказал: «Я тебе верю, ты отдашь», но дед не успел вернуть свой долг — Маяковский вскоре застрелился[35] —

(самоубийство пролетарского поэта номер один произошло 14 апреля 1930 г.). Кто только не играл с Маяковским в бильярд... Среди его партнеров по игре был, как известно, и Булгаков.

В 1929 г. Арский с семьей приезжает в Москву, ожидая, когда закончится строительство дома писателей в проезде Художественного театра, в котором он, «в числе первых новоселов», поселится в 1931 г. К этому времени Арским написан роман «Человек у конвейера», вышедший в 1929 г. в издательстве «Земля и фабрика»[36], МОДПиК переиздает его комедию «Черная пена»[37] (в 1927-м издана одноактная комедия «Мокрое дело»[38]), в 1929-м тем же Обществом издана пьеса Арского «Атаман Булак-Балахович»[39]. Для Булгакова 1929 г. — год запрещения[40] его пьес «Зойкина квартира», «Багровый остров», прекращение в МХАТе репетиций «Бега». В сентябре 1929 г. «Дни Турбиных» исчезают из репертуара Художественного театра (последний спектакль прошел в конце июня)[41], чтобы возвратиться к зрителю только 18 февраля 1932 г. В июле 1929 г. Булгаков пишет письмо И. В. Сталину с просьбой «об изгнании <...> за пределы СССР» (эту просьбу он повторит в Письме Правительству СССР в марте 1930 г.).

Пьеса о Колчаке не оставляет Арского: он берется за ее переделку. Возникает вторая редакция «социальной драмы», о датировке которой мы можем говорить лишь предположительно — конец 1920-х гг., так как экземпляр пьесы — машинопись, хранящаяся сегодня в фонде Главреперткома в РГАЛИ[42], даты не имеет. Пролетарский драматург меняет название пьесы. Теперь она называется «Разгром Колчака».

Исчезло и уточнение — «социальная драма». С точки зрения классового подхода к искусству — более внятно и идеологически приемлемо. Но далее...

Стараясь учесть все замечания цензоров, Арский привносит в пьесу «красноармейский элемент», вводятся новые персонажи: главным героем пьесы становится Ольга Стругова — красавица и командир партизанского отряда, ей Арский поручает «установить персональную вину Колчака». Матрос Чуднов превращается в командира полка Красной армии, партизан Мураш — в военкома, исчезает Керенский (его репликами отчасти завладевает новое действующее лицо — контр-адмирал Лукин). Роль адмирала Колчака значительно сокращена. Обаяние одинокого и по-военному жесткого человека, до последнего остающегося «на тонущем корабле» белой армии и одновременно — пленника на веселом корабле драматургии Арского, теперь сильно разбавлено присутствием в пьесе многочисленных красноармейцев и партизан, уже в первом действии пришедших с обыском на флагманский корабль «Георгий Победоносец».

Однако документальный образ Колчака, заимствованный из документов Центрархива, упорно и сам по себе сопротивляется окружающей его художественной клоунаде. Его сценическое благородство, иной раз доведенное до оперного гротеска (читателю почему-то кажется, что Колчак вот-вот запоет), достигнуто нечаянным (против замысла автора) совпадением в пьесе документальной основы реплик адмирала — реального исторического персонажа — и частушечной стихии красноармейцев и партизан, рожденной исключительно воображением драматурга. (Вспомним Хлудова из булгаковского «Бега», наделенного теми же скупыми чертами — «душа суда требует», но при этом человека «клоунского» упорства, понимающего, что белая армия бессильна, «что ничего не выйдет».)

Во второй редакции пьеса значительно оживает: адмирал — жест отчаяния — бросает за борт флагманского корабля «Георгий Победоносец» свое золотое оружие, «дорогой подарок государя императора», полученный Колчаком за храбрость «в делах против неприятеля под Порт-Артуром». Он уточняет — перед побегом с корабля: «Флота нет. Россия гибнет». В этот момент на палубе появляется военком Мураш — с песней:

> Славное море, Священный Байкал.
> Славный корабль, омулевая бочка...

Эту же песню, но только «с болью и гневом», во втором действии хором поют плененные белыми красноармейцы. Едва они заканчивают, приходит освобождение: красавица Ольга Стругова и ее отряд совершают на тюрьму налет. Все спасены, только муж Ольги, большевик-подпольщик Шепелев, убит. (Невольно текст пьесы Арского отсылает современного читателя к главе 17 «Беспокойный день» романа Булгакова «Мастер и Маргарита», в которой сотрудники филиала зрелищной конторы в Ваганьковском переулке — после визита Коровьева-Фагота — «против своего желания» охвачены странным недугом: пением «Славного моря...».)

Мураш в пьесе Арского — не единственный «поставщик» народных и веселых мотивов, но он ответственен за жизнерадостную тему любви, выраженную, например, такими частушками:

> Я вас люблю, и вы поверьте,
> Когда моряк Вам говорит...
> Любить он вас до тех пор будет,
> Пока у пристани стоит[43].

Веселит потенциального зрителя и начальник штаба партизанского отряда Груздев, объясняя Марье Ивановне, матери Ольги Струговой, почему на нем галифе не по росту — снял с белогвардейца:

> Нет, извиняюсь я... Вам надо знать. Он был жестокий феодал, полковник царской армии, а после белый колчаковец, что позорно убежал от нас. И на ходу им был потерян этот непревзойденный трофей. <...> А вы знаете, как он блистал на всех балах и пикниках в своем нахальном самомнении матерого и злого феодала. И в каких огромных удовольствиях и неге утопал он многие года[44].

Опытный создатель скетчей и водевилей для «уютных кафе» предлагает зрителю свой вариант партизанской жизни. Здесь никто не унывает. Здесь все свидетельствует о благонадежности народных интермедий.

Но меткий карандаш неизвестного цензора все равно подчеркивает некоторые сомнительные — с идеологической точки зрения — фрагменты пьесы. Например, реплику Шепелева об «эффективности пыток», применяемых «колчаковской контрразведкой»:

> Это (предательство некоторых членов партийной организации большевиков. — *М. М.*) произошло потому, что белые применяют жесточайшие пытки. И благодаря этому им удается узнать очень многое[45].

Главный противник Колчака — красавица Ольга Стругова (среди мотивов — муж погиб в белогвардейском застенке) в финале пьесы проводит допрос Колчака. Она же говорит заключительную речь, обвиняя адмирала

> в бунте и восстании при помощи и поддержке иностранных правительств, против власти рабочих и крестьян[46].

Колчака уводят, за сценой свершается приговор. А победившие красноармейцы получают две телеграммы. Первая:

> Поздравляем с победой вас и всех активных участников разгрома колчаковских банд. Ленин... Сталин...[47].

Вторая следует за первой:

> Желаем дальнейших успехов в работе. Привет. Ленин. Сталин[48].

Пьеса заканчивается игрой на гармонике шутника-Груздева, он играет и поет: «Погон французский, табак японский, правитель Омский»[49]. Последняя ремарка пьесы: «За окном марш. Песня красноармейцев»[50].

Арский переделал «Белую гвардию», но это не помогло пьесе: она так и не вышла на сцену (от печатания этого текста тоже решили воздержаться). Вероятно, и не могла выйти. Помимо невысоких драматургических достоинств, в «Разгроме Колчака» допущена еще одна, едва ли не главная, ошибка — упоминание имени Сталина, и не только в финале пьесы (хотя и этого вполне достаточно, так как две телеграммы, подписанные одновременно двумя вождями, производят эффект вполне комический — откровенно фарсовый), но и в ее начале. Командир полка Красной армии Чуднов, вторя Ольге, рассказывающей об успехах Сталина и Дзержинского в деле освобождения Урала от белогвардейцев, говорит следующее:

> Сталин смелым и решительным маневром выправил ошибки и восстановил боевые качества нашей армии. Мы перешли в наступление и Колчак покатился назад[51].

В феврале 1929 г. Сталин пишет ответ пролетарским драматургам, обратившимся к нему в 1928 г. с вопросом: как же расценивать фактическое «наибольшее благоприятствование» наиболее реакционным авторам вроде Булгакова?

В ответном письме Сталин обращается к Владимиру Наумовичу Билль-Белоцерковскому, но ответ ясен всем, кто это письмо подписал:

> Почему так часто ставят на сцене пьесы Булгакова? Потому, должно быть, что своих пьес, годных для постановки, не хватает. На безрыбьи даже «Дни Турбиных» — рыба. Конечно, очень легко «критиковать» и требовать запрета в отношении непролетарской литературы. Но самое легкое нельзя считать самым хорошим. Дело не в запрете, а в том, чтобы шаг за шагом выживать со сцены старую и новую непролетарскую макулатуру в порядке соревнования, путем создания могущих ее заменить настоящих, интересных, художественных пьес советского характера. А соревнование — дело большое и серьезное, ибо только в обстановке соревнования можно будет добиться сформирования и кристаллизации нашей пролетарской художественной литературы[52].

«Белая гвардия» Павла Арского, прожившего долгую жизнь и написавшего впоследствии еще не одну пьесу, не выдержала литературной конкуренции. Слишком явно Арский-драматург увлек «историческую тему» в пространство легких скетчей — в тот мир, где уместнее звучит популярное танго, написанное на стихи поэта Павла Арского:

> В парке Чаир распускаются розы,
> В парке Чаир расцветает миндаль...

Примечания

1 Список пьес. Дополнение пятое: с 1 сентября по 1 ноября 1926 года // РГАЛИ. Ф. 675. Оп. 1. Ед. хр. 37: Переписка Правления [МОДПиК] с драматургами и композиторами о вступлении в Общество, о выходе из него и сообщения о новых произведениях членов Общества: 6 июля 1926 — 19 мая 1927. Л. 155.

2 В Картотеке пьес, предлагаемых МХАТом в 1925–1929 гг., пьеса о Турбиных зарегистрирована (№ 32) под своим первым назва-

нием — «Белая гвардия», с пометой, что текст пьесы находится «в репертуарной конторе». См.: Картотека пьес, предлагаемых МХАТ. Сезоны 1925/26 — 1928/29 // Музей МХТ. № 311. Карточка № 32 [без сплошной нумерации листов].

3 *Арский П. А.* Заявление в Театрально-музыкальную секцию Главреперткома от 11 октября 1926 г. : [автограф на бланке — форма № 4, Главрепертком] // РГАЛИ. Ф. 656. Оп. 1. Ед. хр. 145. Л. 1.

4 *Арский П. А.* Письмо в Ленинградский отдел МОДПиК от 8 ноября 1926 г. : [автограф] // РГАЛИ. Ф. 675. Оп. 1. Ед. хр. 37: Переписка Правления [МОДПиК] с драматургами и композиторами о вступлении в Общество, о выходе из него и сообщения о новых произведениях членов Общества: 6 июля 1926 — 19 мая 1927. Л. 186.

5 Дополнение первое к каталогу пьес МОДПиК с 1 января по 1 марта 1926 года // РГАЛИ. Ф. 675. Оп. 1. Ед. хр. 34: Переписка Правления [МОДПиК] с драматургами и композиторами о вступлении в Общество, о выходе из него и сообщения о новых произведениях членов Общества: 28 декабря 1925 — 27 июня 1926 года. Л. 266.

6 Докладная записка в отдел политического контроля ГПУ от 13 января 1926 года : [машинопись] // РГАЛИ. Ф. 675. Оп. 1. Ед. хр. 34: Переписка Правления [МОДПиК] с драматургами и композиторами о вступлении в Общество, о выходе из него и сообщения о новых произведениях членов Общества: 28 декабря 1925 — 27 июня 1926 года. Л. 61.

7 Справка МОДПиК — в отдел политического контроля ГПУ от 17 февраля 1926 года // РГАЛИ. Ф. 675. Оп. 1. Ед. хр. 34: Переписка Правления [МОДПиК] с драматургами и композиторами о вступлении в Общество, о выходе из него и сообщения о новых произведениях членов Общества: 28 декабря 1925 — 27 июня 1926 года. Л. 188.

8 Репертуарный указатель: официальный справочник разрешенных и запрещенных драматических, музыкальных и эстрадных произведений. М.: Гос. изд-во худож. лит.; Глав. упр. по контролю за зрелищами и репертуаром, 1934. С. 4.

9 *Арская Н. А.* Родные лица. 2-е изд., испр. Новосибирск: Свиньин и сыновья, 2013. 432 с.: ил.

10 *Арский П. А.* За честь России-матушки // Пролетарские поэты. В 3 т. Т 3: 1914–1917. Л.: Сов. писатель, 1939. С. 183.

11 Об этом см.: Арская Н. А. Родные лица. 2-е изд., испр. Новосибирск: Свиньин и сыновья, 2013. С. 93–94.

12 Цит. по: *Паршин Л. К.* Чертовщина в Американском посольстве в Москве, или 13 загадок Михаила Булгакова. М.: Кн. палата, 1991. С. 140.

13 *Арский П. А.* За Красные Советы: драм. этюд в 1 д. Пг.: Изд-во Пролеткульта, 1920. 15 с. (Б-ка Пролеткульта).

14 *Арский П. А.* Голгофа: трагедия в 5 актах с прологом. Л.: Прибой, 1924. 108 с.

15 *Арский П. А.* Черная пена: пьеса в 4 д. М.: МОДПиК, 1925. 36 с. (Союз рев. драматургов).

16 *Арский П. А., Волохов М. Е.* Конец Романовых : историческая драма в 5-ти актах и 7-ми картинах: [машинопись]. Л.: [б. и.], 1925. 145 л.

17 1905 г.: литературно-исторический сб. / сост. П. Арский; под ред. И. Садофьева. Л.: Гос. изд-во, 1925. 218 с.

18 *Арский П. А.* Володарский М. М. (материалы для биографии и характеристики) / предисл. В. М. Андерсона. Л.: Губком при Ленинградском губисполкоме, 1925. 96 с.: ил.

19 Загадка Савинкова: сб. / под ред. П. А. Арского. Л.: Губком при Ленинград. губисполкоме, 1925. 98 с. (Ист. б-ка «Тени революции». № 1).

20 Допрос Колчака / предисл. К. А. Попова, прим. М. М. Константинова. Л.: Гос. изд-во, 1925. XI, 233 с. (Центрархив).

21 Суд над домом Романовых // Винниц. раб. газета. Винница, 1926. 27 июня (№ 45). С. 4.

22 Там же.

23 *Арский П. А.* Адмирал Колчак (Колчаковщина): социальная драма в 5 действиях и 7 картинах: [машинопись] // РГАЛИ. Ф. 656. Оп. 1. Ед. хр. 145. 119 л.

24 Там же. Л. 8.

25 Там же. Л. 27 об.

26 *Быков П. М.* Последние дни последнего царя // Рабочая революция на Урале. Эпизоды и факты. Екатеринбург: Гос. изд-во «Урал. Обл. Управление», 1921. С. 3–29.

27 Главный Комитет по контролю за репертуаром при Главлите: отзыв политического редактора на пьесу П. А. Арского «Адмирал Колчак (Колчаковщина)»; форма № 5, № 1265: 18 ноября 1926 г.: [автограф на бланке] // РГАЛИ. Ф. 656. Оп. 1. Ед. хр. 145. Л 2 об.

28 Там же. Л. 3.

29 Там же.

30 Там же. Л. 3 об.

31 Пути развития театра: (стенографический отчет и решения партийного совещания по вопросам театра при Агитпропе ЦК ВКП(б) в мае 1927 г.). М.; Л.: Теакинопечать, 1927. 524 с.

32 *Арский П. А.* Служебная записка в Главрепертком от 30 марта 1927 года: [машинопись, подписи — автограф, на бланке Всеукраинского товарищества «Друзья детей», Харьков] // РГАЛИ. Ф. 656. Оп. 1. Ед. хр. 145. Л. 4.

33 *Арская Н. А.* Родные лица. 2-е изд., испр. Новосибирск: Свиньин и сыновья, 2013. С. 114.

34 *Зенкевич М. А.* Сказочная эра: стихотворения; повесть; беллетристические мемуары. М.: Школа-пресс, 1994. 688 с.

35 Там же. С. 147.

36 *Арский П. А.* Человек у конвейера: роман. М.; Л.: Земля и фабрика, 1929. 212 с.

37 *Арский П. А.* Черная пена: пьеса в 4 д. М.; Л.: МОДПиК, 1929. 48 с.

38 *Арский П. А.* Мокрое дело: комедия в 1 д. М.; Л.: МОДПиК, 1927. 8 с.

39 *Арский П. А.* Атаман Булак-Балахович: пьеса в 5 д. М.; Л.: МОДПиК, 1929. 63 с.

40 См.: Репертуарный указатель ГРК: список разрешенных и запрещенных к исполнению произведений / под ред. Н. А. Равича. М.; Л.: Теакинопечать, 1929. С. 27.

41 МХАТ. Дневник спектаклей: сезон 1928–29 г. // Музей МХТ. Опись 28 сезона. Ч. VIII. № 410. Лл. 40–55.

42 *Арский П. А.* Разгром Колчака: пьеса в 4 д. 8 карт.: [машинопись, б. д.] // РГАЛИ. Ф. 656. Оп. 5. Ед. хр. 396. 96 лл.

43 Там же. Л. 14.

44 Там же. Л. 17.

45 Там же. Л. 43.

46 Там же. Л. 93.

47 Там же. Л. 94.

48 Там же. Л. 95.

49 Там же.

50 Там же.

51 Там же. Л. 24.

52 *Сталин И. В.* Письмо к В. Н. Билль-Белоцерковскому от 2 февраля 1929 // Сталин И. В. Сочинения. Т. 11. М.: ОГИЗ; Гос. изд-во полит. лит., 1949. С. 328.

И. А. НАЗАРОВ

«В “Вечерке” фельетон о каком-то Бройде» (о биографии и литературном творчестве современника М. А. Булгакова)

В статье рассматривается творческая биография писателя Соломона Оскаровича Бройде, который в 1920–1930-х гг., пользуясь услугами наемных литераторов, опубликовал под своим именем несколько романов и сборников с рассказами. Дело Бройде было раскрыто в рамках литературного скандала в 1934 г.

The article addresses the artistic biography of Solomon Broyde, the writer who published several novels and collections of short-stories in 1920–1930s under his name, using the services of hired writers. Broyde’s case in the literary scandal was solved in 1934.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА И ФРАЗЫ: С. О. Бройде, М. А. Булгаков, «Литературная газета», Московское товарищество писателей, 1920–1930-е гг., литературное мошенничество.

KEYWORDS AND PHRASES: S. Broyde, M. Bulgakov, “Literaturnaya gazeta” (Literary newspaper), Moscow union of writers; 1920–1930s, literary fraud.

В художественном мире М. А. Булгакова одной из значимых тем является противопоставление истинного и мнимого творчества. В романе «Мастер и Маргарита» эта тема реализуется через яркую смысловую оппозицию *творчество / членский билет*. В этом контексте представляется интересным поиск возможных прототипов не только основных героев произведения, но и второстепенных, в частности, представителей писательской организации — современников М. А. Булгакова. Одним из таких прототипов, на наш взгляд, мог послужить литератор Соломон Оскарович Бройде (1892–1938). На основе материалов НИОР РГБ, ГА РФ, РГАЛИ

и советской периодики мы постараемся дать представление об этом писателе, а также о том, чем он запомнился общественности в 1920–1930-е гг.

Согласно анкетным данным[1], С. Бройде родился в 1892 г. в Киеве и начал печататься с 1910 г. как публицист. Хранящееся в НИОР РГБ письмо С. Бройде к известному литератору В. Г. Короленко (от 28 марта 1916 г.)[2] проливает свет на деятельность Соломона Оскаровича во время Первой мировой войны. Обращаясь к автору повести «Слепой музыкант» как представитель кружка журналистов, С. Бройде просил известного писателя быть автором предисловия к литературному сборнику (в котором предполагалось участие М. Горького, И. С. Шмелева и др.). Мы полагаем, что письмо С. Бройде было откликом на статью В. Г. Короленко, опубликованную в газете «Русские ведомости» в марте 1916 г. и призывающую оказать финансовую помощь семьям русских эмигрантов. После революционных событий 1917 г. С. Бройде стал публиковаться в советских изданиях — в 1918 г. его статьи по вопросам снабжения обнаруживаются на страницах газеты «Родина»[3] и в бюллетене «Продовольственное дело»[4]. Позже, в 1920-е гг., статьи и очерки С. Бройде печатались в журналах «Огонек», «Красная нива» и других изданиях.

В 1922 г. в издательстве «Стрелец» была опубликована повесть «Страницы современного человека» — возможно, первое художественное произведение С. Бройде как советского писателя. Тема произведения была крайне актуальна для начала 1920-х гг.: главный герой повести (рассказчик-интеллигент) остро переживал гибель одной эпохи и рождение новой — записки из дневника становятся отражением его переживаний и воспоминаний, а также внутреннего конфликта, результатом которого становится присяга большевикам. Критики нашли произведение хоть и актуальным по содержанию, но невыразительным в художественном отношении — форма повести была охарактеризована как «неврастенический надрыв размагниченной интеллигенции»[5].

В 1923 г. в издательстве «Москва — Петроград» вышла повесть С. Бройде «В советской тюрьме». В предисловии к книге Н. Л. Мещеряков сообщал о ней, что это первое в советской литературе произведение, посвященное исправительному дому. Особо ценным Н. Л. Мещеряков находил то, что в сочинении отражен личный опыт автора, проведшего в общей сложности более полутора лет в нескольких московских тюрьмах. Действительно, для некоторых произведений

С. Бройде характерна автобиографичность: в части романов, повестей и рассказов обнаруживаются одни и те же эпизоды-воспоминания о пребывании героя в Берлине, о нахождении в тюрьме и др., совпадающие с (немногочисленными) известными о литераторе фактами. Книга «В советской тюрьме» в идеалистических тонах отразила картины положения в тюрьме различных социальных групп: интеллигенции и революционеров, духовенства, белогвардейцев и интервентов. С. Бройде описывал быт тюремной жизни — повседневную жизнь заключенных в камерах, тюремной больнице, библиотеке, театре и лектории. Образ дома заключения автор снабдил исключительно положительной характеристикой: ощутить настоящую (не иллюзорно-буржуазную) свободу и оценить масштаб Октябрьской революции герои повести оказывались способны только в стенах тюрьмы.

«В советской тюрьме» был показан привлекательный образ работников ГПУ. Примечательно, что в советской периодике прослеживаются следы некоторой взаимности. Так, в газете «Рабочая Москва»[6] (за 1927 г.) обнаруживается заметка «Что читать о ЧК-ГПУ», где, наряду с трудами и книгами В. И. Ленина, Н. И. Бухарина, Ф. Э. Дзержинского, читателям рекомендовалось ознакомиться и с «тюремной повестью» С. Бройде. Отметим, что в разное время авторами предисловий к книгам С. Бройде становились В. В. Ульрих и А. Я. Вышинский. Известные сотрудники органов юстиции подчеркивали, что подобные сочинения являются действенным оружием против «тумана лжи и клеветы, который буржуазная пресса Западной Европы в течение ряда лет пытается напустить на советские тюремные порядки»[7], и должны быть ориентированы, прежде всего, на зарубежного читателя. Примечательно и то, что С. Бройде, наряду с М. Зощенко, А. Соболем и другими известными литераторами, публиковался в ленинградском журнале «Суд идет!» (очерки «О самоубийцах», «Культура в исправдоме» и др.).

Художественный уровень произведений С. Бройде был невысок — романы и повести изобилуют языковыми клише, повторами и т. д. Рецензенты издательства «Федерация»[8] отмечали «полубеллетристический, полуочерковый характер» его книг. Впрочем, литературные критики замечали, что если бы материалом книг С. Бройде мог «воспользоваться художник, то вышел бы психологический этюд большой ценности»[9]. Смысловое содержание произведений С. Бройде «оправдывало» отсутствие внешней красоты. Художественная

проза и публицистика Соломона Оскаровича соответствовали требованиям эпохи: они критиковали фальшивомонетчиков и шпионов, религиозных деятелей и белобандитов и рисовали исключительно положительный образ красноармейца, советского судьи и работника следствия.

Интерес представляет и следующая повесть С. Бройде — «В сумасшедшем доме» (1925) — на актуальную и широко отраженную в современной писателю литературе тему безумия и психиатрических клиник (см. творчество А. Т. Аверченко, В. Я. Зазубрина, М. А. Булгакова, А. С. Грина, С. Д. Кржижановского, А. М. Соболя, Е. Д. Зозули и др.). Интерес к патологиям человеческой психики отмечен также в повести С. Бройде «Страницы современного человека», образ лечебницы и симулянтов встречается в произведениях «Дело Павлова», «Сумасшедшие новеллы», «Страхи», «Дни и ночи» и др.

В предисловии к повести А. Я. Вышинским была отмечена заслуга С. Бройде как человека, ярко показавшего жизнь в доме скорби — не без ошибок или недочетов, но представившем широкое панно «жизни вне жизни». Главным в повести «В сумасшедшем доме», считал А. Я. Вышинский, является демонстрация того, что такое безумие и симуляция безумия в настоящей жизни, а не в научной литературе. Допустимо предположить, что работник юстиции несколько преувеличил заслуги С. Бройде в отечественной литературе:

> Показать нутро сумасшедшего дома — задача безмерно трудная. Но показать нутро дома, где даже глаз опытного психиатра-наблюдателя с трудом отделяет действительно больного от мнимо-сумасшедшего, от симулирующего свою болезнь <...> — показать нутро такого дома — это задача, решение которой, как нам кажется, еще неизвестно литературе.[10]

Некоторые критики усмотрели в беллетристике С. Бройде принцип «кинематографии» и отметили заслуги писателя перед отечественной литературой:

> Книга С. Бройде впервые, кажется, в русской литературе дает эту остро психологическую и до конца реальную картину жизни сумасшедшего дома[11].

Но, основном современники встретили новую повесть С. Бройде сдержанно: в прессе был отмечен невнятный лите-

ратурный язык автора, подражание «буржуазному» писателю Л. Н. Андрееву.

В период с 1922 по 1934 г., помимо указанных произведений, за подписью С. Бройде вышли повесть «В плену» (1931), сборники рассказов «Дни и ночи» (1928) и «Судьи народные» (1934), роман «Фабрика человеков» (1933), а также несколько книг в публицистическом жанре — «Ярославский мятеж» (1930), «Фальшивомонетчики за работой» (1930), «Вредительство, шпионаж и белый террор» (1930), «Генеральные штабы действуют» (1931). Книги публиковались в издательствах «Федерация», «МТП», «Молодая гвардия», «Госюриздат», «Советское законодательство» тиражами от 2000 до 30 тыс. экземпляров. Несколько произведений С. Бройде («В плену», «Вредительство...») были переведены на иностранные языки: немецкий, румынский, польский.

В разное время С. О. Бройде числился председателем ревизионной комиссии московского городского продовольственного комитета, сотрудником управлений «Всекохудожник» и «Всеутильсырье», членом ревизионной комиссии издательства МТП («Московское товарищество писателей») и РЖСКТ «Советский писатель», а также казначеем в Горкоме писателей.

Однако современникам он запомнился отнюдь не литературными заслугами. Немногочисленные и противоречивые воспоминания о С. Бройде большей частью связаны с его авантюрными похождениями в литературе. Персона Бройде была запечатлена в мемуарах и произведениях В. Шаламова, И. Ильфа и Е. Петрова, Б. Пильняка. М. Ардов в книге «Table-Talks на Ордынке» приводил воспоминания отца, сатирика Виктора Ардова:

> В двадцатые годы напротив Моссовета стояла статуя Свободы. Так вот Соломон Бройде однажды рассматривая это изваяние, произнес: — Нет, с этой дуры ничего не возьмешь... Тут <...> взгляд его обратился на здание Моссовета. — А вот здесь, — сказал он, — поживиться можно. Он перешел Тверскую и через час вышел из Моссовета, имея два договора на издание книг[12].

В том же источнике приводятся анекдотические истории о том, как С. Бройде принимал посетителей в банке, как, будучи под арестом, он звонил из Бутырской тюрьмы генеральному прокурору А. Я. Вышинскому. Не обошел вниманием В. Ардов историю об автомобиле:

> Дела Соломона Бройде шли настолько хорошо, что это, в конце концов, его погубило. Первым советским писателем, который обзавелся автомобилем, был Маяковский. Вторым — стал Бройде. Этого уже собратья по перу вынести не могли[13].

Об этом же упоминается в книге Е. Петрова «Из записной книжки»:

> Вон прошел Шкловский. Вы знаете, что он сказал про Бройде, когда тот достал автомобиль? «Теперь Бройде пропал, правосудие настигнет его. Ему ездить в автомобиле, все равно, что зайцу бегать по полю с фонарем»[14].

Особо примечательно, что Соломон Оскарович был упомянут в дневнике Е. С. Булгаковой — 5 мая 1934 г. она записала:

> В «Вечерке» фельетон о каком-то Бройде — писателе. <...> Этот Соломон Бройде — один из заправил нашего дома. У него одна из лучших квартир в доме[15], собственная машина. Ходит всегда с сигарой во рту, одет с иголочки. В фельетоне сообщается, что он — мошенник, который нанимал какого-то литератора, чтобы тот писал за него его вещи[16].

Можно предположить, что Бройде отразился не только в дневнике Е. С. Булгаковой, но и в ее воспоминаниях. Со слов Владимира Лакшина, она рассказывала, что в начале 1930-х гг. Булгаков отправился

> ...на собрание пайщиков в Союз писателей. Первым в списке называют Б-на. Булгаков тянет руку. «Что сделал тов. Б-н? В чем его заслуга перед литературой?» — «О, его заслуги велики, — отвечает председательствующий. — Он достал для кооператива 70 унитазов». Булгаков снова тянет руку: «Скажите, а как он это сделал?» Тут председатель не выдержал: «Сядьте, тов. Булгаков, ваша квартира № 44». Потом, когда они с Е. С. встречали этого маленького, кругленького Б-на на улице, Булгаков говорил: «Смотри, смотри на него внимательнее, в нем зреет “Война и мир”!»[17].

В свою очередь, дочь писателя И. Ильфа, Александра Ильф, вспоминала, что унитазы для кооператива достал именно Соломон Оскарович Бройде[18].

Литературный скандал, связанный с С. Бройде, требует дополнительного комментария. В 1933–1934-е гг. в отечественной периодике была развернута кампания в связи с подготовкой к Первому съезду советских писателей. Наряду со статьями о значимости идеалов, был обозначен курс на борьбу за качество художественных произведений и чистку от приспособленцев. В рамках подготовки к съезду обнаруживались вопиющие прецеденты. Так, в марте 1934 г. в Московском городском суде слушалось дело о литературном мошенничестве: писатель Яков Ганзбург обвинялся в том, что роман «Кусты и зайцы»[19], опубликованный за его подписью, был написан другим человеком. Следствием было установлено, что Я. Ганзбург договорился с литератором Иоасафом Любич-Кошуровым, что издаст книгу под своим именем и поделится с ним гонораром. Опубликовав книгу, Я. Ганзбург

> ...стал писателем. Он уже обедает в Доме Герцена, говорит о социалистическом реализме, получает квартиру, живет полгода в доме отдыха Голицыно[20].

Впоследствии, находясь под давлением Я. Ганзбурга, И. Любич-Кошуров спешно работал, вставляя в текст свои дореволюционные рассказы, над вторым и третьим томом романа «Кусты и зайцы»; попутно же — обратился за помощью в Горком писателей. За свое преступление Я. Ганзбург был осужден на два года, а пострадавший получил авторские права на роман и гонорар в размере 5000 рублей. В прессе[21] подчеркивалось, что «если в деле Ганзбурга обвиняемый был один, то виновных можно насчитать больше»[22] — к их числу был отнесен Горком писателей, давший сомнительным личностям почетное звание советского писателя и предоставивший им «материально-бытовые льготы и преимущества, какими пользуются литераторы в советской стране»[23].

Через несколько месяцев советские газеты писали, что «десять Ганзбургов» равны одному С. Бройде.

В апреле–мае 1934 г. резкой критике подверглись и издательства. Так, несколько номеров «Литературной газеты» были посвящены деятельности издательства «Московское товарищество писателей» (далее — МТП)[24] — в газете отмечалось, что редакция издательства является поставщиком литературного брака. В статьях Осипа Брика и Василия Катаняна аббревиатура МТП получила расшифровку «Товарищество малограмотных писателей». Накануне съезда писателей

пресса остро ставила вопрос о необходимости реорганизации издательства:

> ...Не может больше существовать издательство — поставщик брака, равняющееся на плохую книгу, на плохого писателя, на плохого редактора и издателя![25].

Деятельность издательства МТП и литератора С. Бройде были представлены в прессе как взаимосвязанная проблема. В мае 1934 г. газета «Вечерняя Москва» опубликовала фельетон Евгения Вермонта «На ту же скамью», в котором С. Бройде был открыто обвинен в мошенничестве и, в частности, в том, что с 1927 г. на «плантации бройдотреста» работали «литературные негры». Вермонт в грубой форме порицал «наглого коммерсанта» — обладателя «собственного автомобиля», «лучшей квартиры писательского дома» и «наиболее высокого гонорара». На страницах советской прессы С. Бройде был заклеймен как «литературный Аль-Капоне» и «литературный комбинатор».

Образ писателя, представленный в прессе, обрастал все новыми деталями. 12 мая 1934 г. на первой полосе «Литературной газеты» была напечатана карикатура А. Радакова «Последнее воплощение Остапа Бендера», где пародировалась одна из сцен романа И. Ильфа и Е. Петрова. Также Бройде упоминался и в фельетоне артиста Н. П. Смирнова-Сокольского «Разговор человека с собакой. Почти по Чехову» (1934), где герой спрашивал у четвероного друга:

> ...Хочешь, я тебе последнее произведение Бройде почитаю... (Собака в ужасе визжит как зарезанная и с визгом скрывается.) Ну, ну... Не буду, дура. Этого писателя никогда ни одна собака не читала. Если бы читала, не напечатали бы. У нас потому его, очевидно, и напечатали, что никогда не читали[26].

Также в «Вечерней газете» было напечатан отклик П. Замойского «Накануне суда», утверждавшего, что в новом союзе писателей не должно быть места для литераторов, видящих в литературе источник заработка, а

> после съезда должна быть совершенно исключена возможность таких явлений, как истории с литературным вором Ганзбургом и более крупным, можно сказать, махровым аферистом, как Бройде и ко[27].

Замойский обрушился с критикой в адрес сотрудников редакции, разрешивших издавать книги С. Бройде в обмен на полезные знакомства, предоставление письменной бумаги и аренду автомобиля, оформление кредита и прочие услуги. Издательство МТП осуждалось не только за потерю политической бдительности, но и за принцип «семейственности» в работе, выразившийся в специфической системе выплат поощрений — в прессе подчеркивались несправедливо высокие гонорары заурядных писателей. Также оказалось, что из-за финансовых махинаций в издательствах МТП многие авторы не получали денег, в то время как ежемесячный гонорар С. Бройде составлял 3000 рублей.

История об аферисте С. Бройде была освещена и в эмигрантской прессе. Так, в парижской газете «Возрождение» были напечатаны статьи «Двойники» и «Литературный двурушник под судом»[28], в которых с опорой на советскую прессу были созданы портреты С. Бройде и Я. Ганзбурга. Издание находило весьма характерным признание рабочими корреспондентами наличия в советской литературе «негров» и «плантаторов» —

> ...это признание, так сказать, «на литературном примере», наглядно изображает всю советскую систему[29].

В июле 1934 г. имена *«литературных негров»* стали известны общественности[30]. Сотрудниками горпрокуратуры было установлено, что произведения С. Бройде, изданные с 1928 г., являлись плодом коллективной работы: сборник рассказов «Дни и ночи» был написан Лугиным и Моренцом; дневники Нуринова и Ульяновского «стали» повестью «В плену у белополяков», автором романа «Фабрика человеков» оказался журналист Игорь Силенкин, книга «Судьи народные» — плод творчества Лугина и Смирнова[31]. В советской периодике упоминались и новые, готовящиеся к выпуску произведения С. Бройде: его совместная с Я. Ганзбургом пьеса «Фрунзе» (над которой работал Лугин), а также книга о советской авиации «Аэро» (совместно с Б. Местоном).

Примечательно, что в советской периодике обозначились полярные взгляды на случившийся скандал: одни требовали скорейшего наказания «литературного Аль-Капоне», а другие оказались

> ...«осторожными» товарищами, которые под предлогом «неудобства» и боязни скомпрометировать всех (?! — *И. Н.*) советских писателей, ратуют за то, чтобы не придавать особого значения похождениям Бройде и Ко[32].

Еще на один аспект проблемы обратили внимание братья Тур (это псевдоним писателей П. Л. Рыжея и Л. Д. Тубельского). В газете «Известия» был опубликован их фельетон «Золотая Орда»[33], высмеивавший «сотворцев» литературного комбинатора — многочисленных поставщиков разоблачительных пьес, писателей-обличителей «шептунов, болтунов, летунов, маловеров», «многоликих нахлебников горкома писателей и Всероскомдрама и прочих “бройдохов”», мечтающих вступить в СП СССР. «Золотая Орда» советской литературы — малограмотные и бесталанные «“песатели”, авторы “скетычей”, приспособленцы и чужаки», олицетворяющие собой, по мысли авторов фельетона, «бройденный» этап советской литературы. На сатиру братьев Тур в газете «Правда» сразу же последовала заметка-отклик «Безответственность», в которой авторы упрекались в том, что легкомысленно позволили себе

> характеризовать пройденный этап советской литературы как «бройденный», писать, что литературное воровство есть типичное у нас явление, что вообще лжеписатели «олицетворяют» какой-то «этап» советской литературы[34].

Согласно постановлению бюро МГК ВКП(б) от 2 июля 1934 г., председатель правления МТП Шульц и бухгалтер Лапчинский были освобождены от своих обязанностей; известный венгерский писатель Матэ Залка был лишен должности председателя ревизионной комиссии издательства. Остальным сотрудникам был вынесен выговор за отсутствие «необходимой большевистской твердости и бдительности» и «примиренческое отношение к безобразиям»[35]. В 1934 г. «Московское товарищество писателей» вместе с «Издательством писателей в Ленинграде» и издательствами «Советская литература», «Посредник» и «Север» были реорганизованы и объединены в новое — «Советский писатель» при оргкомитете СП СССР. Цели нового издательства были сформулированы лаконично: ликвидация «традиций МТП с его ориентацией на средненькую литературу»[36].

В середине июля 1934 г. в Московском городском суде началось слушание дела по обвинению С. Бройде в присвое-

нии чужих рукописей и литературном шантаже, а также использовании служебного положения в личных интересах.

К тому времени советские периодические издания уже утратили интерес к скандалу. Однако письмо С. Бройде к В. Г. Лидину (от 12 октября 1935 г.) позволяет узнать о судьбе «литературного Аль-Капоне»:

> Близится декабрь 1935 г. — стало быть, прошел почти год, 365 дней лагерной и тюремной жизни, а всего, с начала ареста 17 месяцев <...> думается, что меня можно было бы уже освободить или, на худой конец, заменить остающийся срок (огромный! 40 месяцев!) ссылкой[37].

В письме заключенного упоминались фамилии тех, кто пытался помочь ему —

> ...Энергично сделали это Толстой, Тихонов А., Славин, Шкловский, Низовой, но, к сожалению, в декабре 1934 года и это не имело успеха[38].

В 1938 г. С. Бройде был вновь арестован по обвинению в шпионаже в пользу Японии. 25 мая 1938 г. С. Бройде был расстрелян на Бутовском полигоне[39]. Согласно данным мартиролога, в тот день было казнено еще 229 человек — акт о приведении в исполнение смертного приговора подписали И. Д. Берг, И. Я. Ильин и М. И. Семенов. 12 февраля 1959 г. С. О. Бройде был реабилитирован.

Примечания

1 РГАЛИ. Ф. 1651. Оп. № 1. Ед. хр. 1.

2 НИОР РГБ. Ф. 135. Оп. 19. Ед. хр. 67.

3 *Бройде С.* Письмо в газету // Родина. 1918. № 8.

4 *Бройде С.* В пути с мешочниками // Продовольственное дело (Изд. МГПК). 1918. № 9.

5 *Гиммент фарб Б.* Отзыв на книгу С. Бройде // Известия. 1922. № 250. С. 4.

6 Что читать о ЧК-ГПУ / [Б. п.] // Рабочая газета. 1927. № 1601. С. 5.

7 *Бройде С.* Фабрика человеков. М.: МТП, 1933. 230 с.

8 РГАЛИ. Ф. 625. Оп. № 1. Ед. хр. 100.

9 *Гиммент фарб Б.* Указ. соч.

10 *Бройде С.* В сумасшедшем доме. М.; Л.: Изд-во Л. Д. Френкель. С. 5.

11 Хроника / Б. Б. // Книгоноша. 1925. № 11. Ситуация, впрочем, была неоднозначной: в газете «Известия» (1925, № 251) впечатление от книги сравнивалось с приписываемыми Л. Н. Толстому словами «*Он пугает, а мне не страшно*» о произведениях Л. Н. Андреева. Журнал «Сибирские огни» (1925. № 2), напротив, называл С. Бройде «*в лучшем случае — художником-портретистом, в худшем — фотографом*», а его книгу — «*добросовестным, живо написанным протоколом*».

12 *Ардов М. В.* Легендарная Ордынка / Михаил Ардов, Борис Ардов, Алексей Баталов. СПб.: ИНАпресс; М.: Нева, 1997. 381 с.

13 Там же.

14 *Петров Е.* Мой друг Ильф / Сост. и коммент. А. И. Ильф. М.: Текст, 2001. 349 с.

15 С 1934 г. С. Бройде проживал в доме № 3/5 на улице Фурманова в квартире № 28; в этом же доме в том же году поселились М. А. и Е. С. Булгаковы.

16 Дневник Елены Булгаковой / Гос. б-ка СССР им. В. И. Ленина; Сост., текстол. подгот. и коммент. В. Лосева и Л. Яновской; Вступ. ст. Л. Яновской. М.: Изд-во «Кн. палата», 1990. С. 57.

17 Воспоминания о М. Булгакове. М.: Сов. писатель, 1988. С. 417.

18 *Ильф А. И.* Дом, милый дом… Как жили в Москве Ильф и Петров. М.: Ломоносовъ, 2013. 222 с.

19 *Ганзбург Я. Д.* Кусты и зайцы / Я. Ганзбург. М.: Федерация, 1930. Т. 1. 304 с.

20 *Вермонт Е.* Человек со статьей // Вечерняя Москва. 1934. № 3082. С. 1.

21 Статья «Дело “биллектриста” Ганзбурга», карикатура «После процесса или краткая история о литературном зайце (Карьера Ганзбурга) и т. д.

22 *Кальм Д.* Дело «Биллектриста» Ганзбурга // Литературная газета. 1934. № 345. С. 4.

23 Там же.

24 «Московское товарищество писателей» было создано в 1924 г. по инициативе литературного объединения «Кузница» как кооперативное издательство. МТП ориентировалось на произведения пролетарско-крестьянских писателей и начинающих авторов. В разное время с МТП сотрудничали В. Вересаев и Н. Ляшко; были изданы: сборник стихотворений 1910–1925 гг. С. Есенина (1933), книги: М. Пришвина «Жень-Шень. Корень жизни» (1933), Ю. Слезкина «Бабье лето» (1928), Л. Гроссмана «Записки Д Аршиака. Петербургская хроника 1836 года» (1933), произведения Н. Огнева, П. Орешина, А. Веселого, А. Перегудова и других авторов.

25 Дневник «Литературной газеты» / [Б. п.] // Литературная газета. 1934. № 375. С. 1.

26 *Смирнов-Сокольский Н. П.* Сорок пять лет на эстраде: Фельетоны. Статьи. Выступления / Общ. ред. и вступ. статья С. Дрейдена. М.: Искусство, 1976. 382 с.

27 *Замойский П.* Накануне суда // Вечерняя Москва. 1934. № 3139.

28 Литературный двурушник под судом / [Б. п.] // Возрождение. 1934. № 3336. С. 2.

29 Двойники / И. Л. // Возрождение. 1934. № 3284. С. 2.

30 Дело Бройде / П. Р. // Вечерняя Москва. 1934. № 3188. С. 5.

31 Роман «Фабрика человеков» пестрит сюжетными заимствованиями из книги «В советской тюрьме», что позволяет говорить о нем, как об «улучшенной» версии тюремной повести С. Бройде. В свою очередь, книга «Судьи народные» наполовину состоит из уже ранее опубликованных произведений С. Бройде — спустя пять лет они были переименованы: рассказ «Из дневника болгарского революционера» стал называться «Кнут и дыба», эпизод из повести «В сумасшедшем доме» был представлен как «Дневник симулянта», очерк «Бред адвоката» стал «Делом генерала Милкова» и т. д.

32 Дневник «Литературной газеты» / [Б. п.] // Литературная газета. 1934. № 375. С. 1.

33 *Рыжей П. Л., Тубельский Л. Д.* Золотая орда / Братья Тур // Известия. 1934. № 116. С. 2.

34 Безответственность / Л. Р. // Правда. 1934. № 138. С. 3.

35 МГК ВКП(б) об издательстве МТП / [Б. п.] // Литературная газета. 1934. № 401. С. 1.

36 «Советский писатель» / [Б. п.] // Литературная газета. 1934. № 411. С. 1.

37 РГАЛИ. Ф. 3102. Оп. № 1. Ед. хр. 369.

38 Там же.

39 Бутовский полигон. 1937–1938 гг. Книга памяти жертв политических репрессий. М.: Ин-т эксперимент. социологии, 1997. С. 50.

М. Э. САВРАНСКАЯ

История первой публикации перевода романа «Мастер и Маргарита» в ГДР

Статья освещает историю прохождения перевода романа «Мастер и Маргарита» через механизм государственной цензуры ГДР (1967–1968). Основное внимание автор акцентирует на использованных издателями приемах уклонения от возможных цензурных замечаний и критики, а также на приемах актуализации романа с т. з. политической и общественной ситуации в ГДР 1960-х гг.

The article is devoted to the history of translation of “The Master and Margarita” throughout the mechanism of the GDR state censorship (1967–1968). The author focuses on the methods used by the publishers to avoid all possible censorship and critique as well as the ways of interpreting the novel in the context of political and social situation in the GDR in 1960s.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА И ФРАЗЫ: цензура, ГДР, М. Булгаков, «Мастер и Маргарита», перевод, 1960-е гг.

KEY WORDS AND PHRASES: censorship. GDR, M. Bulgakov, “The Master and Margarita”, 1960s.

Несмотря на то что в течение всего времени существования социалистического германского государства у власти в ГДР находились исключительно угодные советскому режиму лидеры, несмотря на общую дружескую риторику в отношениях ГДР и СССР, многие немецкие переводы русских произведений литературы XX в. ждала в Восточной Германии непростая судьба. Политическая верхушка ГДР 1950–1960-х гг., сталинистская по своей сути, сформировалась в эмиграции в годы Второй мировой войны. В первые десятилетия существования республики она была крайне зависима от советского руководства — как военного

(расквартированного на территории страны), так и политического («центрального»). Кроме того, руководству ГДР необходимо было решать свои, местные, противоречия — легитимировать свою власть, искать способы устранить политическую конкуренцию, защититься от внутрипартийной оппозиции (дабы не допустить развития событий по «венгерскому сценарию»). В это время (снова после СВАГ) возникает, хоть и завуалированная, цензура[1] в области прессы, театра, кино, искусства и литературы, а также формируются негласные критерии «отбора» произведений. В такой ситуации подготовить и опубликовать перевод полного текста романа «Мастер и Маргарита» в ГДР в 1967–1968-м гг. было невозможно[2] — но и публикация перевода по журналу «Москва» была сопряжена с рядом трудностей. Стоит сказать, что издатели, безусловно, понимали, что за текст попал к ним в руки:

> В начале декабря 1966 г. к нам в восточноберлинское издательство «Volk und Welt»[3] приходит 11-й номер журнала «Москва» за 1966 г. В нем, помимо прочего, была и первая часть романа «Мастер и Маргарита». С именем автора, Михаилом Булгаковым, мы тогда были мало знакомы — у нас была только его пьеса «Бег», вышедшая в антологии (судя по документам, антология вышла уже в новом 1967 г. — *М. С.*) Издательство поручило литературному редактору Лие Пискавец написать отзыв (о первой части романа. — *М. С.*). Так мы поняли, что в наши сети попала большая литературная «рыба»[4].

Восточногерманским издателям необходимо было представить практически неизвестного на тот момент в Германии Михаила Булгакова[5] и интерпретировать его роман о дьяволе так, чтобы уже купированный в СССР текст безболезненно прошел восточногерманскую цензуру, не подвергаясь дальнейшему «редактированию». Кроме того, нужно было обезопасить роман от «присяжных критиков», чтобы не потерять возможность выпускать переводы других произведений М. Булгакова и переиздавать сам роман. По всей видимости, из желания перестраховаться и не прогадать издатели и выбирают две, в сущности, противоречащие одна другой, стратегии. С одной стороны, в издательской рецензии, сопровождавшей машинопись перевода романа в цензуру, Леонард Кошут[6] виртуозно «склеивает» биографию М. Булгакова, представляя его как вновь открытого добросовестного

советского писателя, павшего жертвой РАППовской критики[7]. С другой стороны, литературный редактор Ральф Шредер[8] готовит для издания обширное послесловие под заголовком «Роман Булгакова “Мастер и Маргарита” в зеркале фаустовской модели XIX и XX веков», в котором, вовсе опуская биографию писателя, представляет М. Булгакова эдаким русским Томасом Манном с его «Доктором Фаустусом» — то есть классиком вне соцреалистических тенденций. Уже в 1990-е Р. Шредер объяснит, что:

> Только акцент <...> на гуманистическую, просветительскую традицию, в которой существует роман, только акцент на традицию, связанную с мировой классической литературой, мог способствовать выходу книги в ГДР, так как эта литературная традиция была частью и партийной программы, и издательской политики страны[9].

К тому же, продолжает Р. Шредер, фаустовская традиция «играла важную, если не сказать главную роль в концепции “социалистической общности людей” (sozialistische Menschengemeinschaft. — *М. С.*) генерального секретаря СЕПГ Вальтера Ульбрихта»[10]: «Если вы хотите знать, что же будет дальше — прочитайте Коммунистический манифест и “Фауста” Гете»[11].

Однако, к сожалению, далеко не все, что можно включить в фаустовскую традицию, автоматически получало в ГДР «зеленый свет». Примечателен сюжет, связанный с публикацией оперного либретто Ганса Эйслера «Иоганн Фаустус»[12]. Г. Эйслер — признанный в ГДР композитор, автор гимна страны, лауреат первой (и по хронологии, и по степени) национальной премии ГДР[13], его брат Герхард Эйслер — председатель комитета по радиовещанию ГДР. Но ни заслуги, ни статус, ни связи не спасают композитора от шквала критики в адрес либретто: Г. Эйслера упрекают в том, что он якобы не признает высокого значения Гете для немецкого народа — ввиду того, что фигура Фауста представлена в его либретто в негативном ключе. Актер Вильгельм Гирнус, вовлеченный в травлю Эйслера, вспоминал позже, как Иоганнес Роберт Бехер (тогда министр культуры ГДР) после закрытого совещания у В. Ульбрихта говорил ему:

> Вы уже прочитали «Фаустуса» от Г. Э.? Это ни в коем случае нельзя так оставлять. Это же очернение нашей классики[14].

Это был сигнал к действию — Гирнус должен был выступить с осуждением. 16 мая 1953 г. в газете «Neues Deutschland» появляется редакционная статья на манер «Сумбура вместо музыки» — «Фаустовская проблема и немецкая история»[15], где либретто называют «сильной идеологической и политической ошибкой», эйслеровского Фауста — предателем, ренегатом, а оперу — пессимистической, враждебной по отношению к народу, полной безысходности и антинациональной. Причиной такого жестокого гонения стало несоответствие оперного Фауста «канонам» «социалистического Фауста», который должен был не идти на поводу у дьявола, а бороться с ним и непременно его победить; в образе Фауста должен был читаться весь немецкий народ, а в образе дьявола — воплощение фашизма. «Потому было крайне важно показать, что в булгаковском романе фигура социалистического Фауста показана верно, — напишет Р. Шредер в 1997 г., — что было практически невозможно»[16]. В своем послесловии к роману Р. Шредер делает акцент на споре Воланда с Берлиозом и Бездомным:

> — Но вот какой вопрос меня беспокоит: ежели Бога нет, то, спрашивается, кто же управляет жизнью человеческой и всем вообще распорядком на земле?
> — Сам человек и управляет...[17]

Р. Шредер связывает эту сцену с мотивом спора в прологе «Фауста» Гете и пишет об этом мотиве:

> ...его генезис, диалектика и перспектива — это решающий критерий для характеристики фаустовской модели[18].

И далее Р. Шредер приводит цитату из работы одного из главных марксистских литературоведов Герхарда Шольца:

> С развитием сюжета спора из мотива продажи души в пьесе (Гете. — *М. С.*) происходит революционная переоценка данного в разнообразных исторических документах фаустовского сюжета в духе философии познания и критики эпохи. Философско-исторический исходный пункт фаустовского спора — это проблема принятия человеческой свободы, а с ней и ответственности рода человеческого за себя[19].

И далее Шредер продолжает, повторяя формулировку Шольца:

> Так же в споре между Воландом и Иваном речь идет о принятии человеческой свободы и ответственности человечества за себя[20].

Привязав таким образом роман к марксистской трактовке «Фауста», Р. Шредер продолжает:

> Внутренний сюжет «спора» разворачивается в «Мастере и Маргарите», как у Гете и Достоевского, в двух плоскостях — «горнем» и «дольнем» мирах. Горний мир — у Гете прежде всего в «Прологе на небесах», у Достоевского — в «Легенде о великом инквизиторе», а у Булгакова — в романе о Понтии Пилате. Дольний мир — снова в соответствии с Гете и Достоевским — в общей гуманистической и исторической проблематике, несущей «комедийный, сниженный» поэтический образ (по Герхарду Шольцу)[21].

Через 30 лет Р. Шредер объяснит, что упоминание Библии, текстов Гете, Достоевского и Т. Манна определяло Булгакова в классическую культурную традицию, ставило его в ряд «предтечей», от которых несправедливо было бы ждать социалистического романа о Фаусте[22].

Кроме того, издатели использовали «запрещенный прием» — на передний клапан суперобложки романа была помещена цитата из эссе признанной в ГДР писательницы Анны Зегерс, антифашистки с непререкаемым литературным авторитетом:

> Сможет ли дьявол еще раз появиться в художественном творчестве нашей эпохи? Появиться не лишенным своей силы и дьявольской сути..., а полным власти... Может ли он, правдоподобно изображенный, появиться еще раз, после Достоевского, после Томаса Манна и стать отражением ужасно заманчивого сомнения, завладевшего современными людьми?

Создавалось впечатление, будто авторитетная Зегерс задает вопрос, на который издатели отвечают романом Булгакова[23].

Тем не менее оставалось решить еще одну проблему несоответствия «Мастера и Маргариты» социалистическим «канонам» — дело в том, что социалистический Фауст должен непременно одолеть дьявола, как немецкий народ (в концеп-

ции В. Ульбрихта) преодолел фашизм. Но как в таком случае интерпретировать «Мастера и Маргариту»? Можно ли сказать, что кто-то из персонажей романа победил Воланда? Кроме того, по сути, Маргарита берет на себя функции гетевского Фауста: она вступает в договор с дьяволом, она вызволяет мастера из психиатрической клиники, как Фауст пытается вызволить обезумевшую Гретхен из темницы. Р. Шредер идет другим путем — он упоминает сцену из 24-й главы романа («Извлечение мастера»), где Маргарита говорит: «Я хочу, чтобы Фриде перестали подавать тот платок, которым она удушила своего ребенка»[24], — и далее пишет:

> Дьявол во второй части романа, в соответствии со второй частью «Фауста», становится в большей степени слугой фаустовского человечества, главным лицом которого становится Маргарита, ее образ является символической стилизацией Гете и древнерусского апокрифа «Хождение Богородицы по мукам»...[25] —

и чуть ранее:

> Связанная именем с гетевской Маргаритой, и в то же время, как фаустовская Елена, воплощающая идеал мастера, булгаковская Маргарита также выступает высшей судьей, типологически-функциональной метаморфозой символического образа Богоматери в V акте второй части «Фауста». В этом смысле она объединяет в себе образ вечно женственного, который в «Фаусте» «разлит» в образах Гретхен, Елены и Богоматери, и побеждает дьявола[26].

Знаком «победы» Маргариты над дьяволом в интерпретации Р. Шредера становится сцена прощального полета над Москвой — Воланд со свитой покидают столицу навсегда[27]. Что же касается самих московских сцен, то их Шредер практически не комментирует, а наоборот — уводит толкование романа от неизбежного разговора о контексте 1930-х гг. Позже он напишет, что

> ...было крайне необходимо прикрыть, завуалировать историческую подкладку романа[28].

Такой же стратегии придерживались и в кратком изложении романа, подготовленном для цензуры:

> Огромное число людей попадают в вихрь Воландовского колдовства, одурачено им, двое даже убито. По существу же все они мещане, которых взяли на мушку, они — явление НЭПа. Особенно явно это выражается в сцене в Варьете[29].

Стоит отметить, что и в послесловии, и в материалах о романе, подготовленных Р. Шредером и переводчиком романа Томасом Решке для программ на радио и для журнала «Der Bücherkarren»[30] (обозревавшего новинки издательства «Volk und Welt»), время действия в «московских» главах романа будет определяться исключительно как «НЭП» и «двадцатые» — это соответствовало политической ситуацией тех лет: весной 1968 г. правительство ГДР выступило с осуждением «новой экономической модели» ЧССР. Таким образом, критика общества периода старого НЭПа, которую «заметили» издатели романа, рифмовалась с критикой нового «НЭПа».

Еще одним путем легализации романа М. Булгакова стало достаточно неожиданное сравнение булгаковской сатиры на «явления НЭПа» с критикой сталинской модели управления, высказанной в соцреалистическом романе Галины Николаевой «Битва в пути»[31] (в СССР отдельной книгой роман вышел в 1957 г.). По сюжету романа, на крупный тракторный завод, выпускавший в войну танки и возглавляемый директором «сталинской закалки», назначен новый главный инженер Дмитрий Бахирев. Он немедленно замечает многочисленные недочеты производства, брак, техническую отсталость, которые прикрываются самоотверженностью коллектива. Бахирев берется переустроить завод, вступает в конфликт с директором, но, благодаря поддержке коллег и справедливому решению партийных начальников, одерживает верх и в финале романа занимает место своего оппонента.

В ГДР роман Г. Николаевой столкнулся с преградами на пути к читателю[32]: сначала само издательство «Kultur und Fortschritt» исключило книгу из издательского плана на 1959-й, а потом и на 1960-й г.[33]. Затем роман застрял в цензуре[34]. В это время в СССР уже готовилась экранизация «Битвы в пути» (режиссер Владимир Басов, в роли Бахирева — М. Ульянов; в 1961 г. фильм выйдет на советские экраны). Примерно в это же время в ГДР перевод романа Г. Николаевой ушел в печать — только после личного распоряжения генерального секретаря ЦК СЕПГ[35]. По всей видимости, восточногерманские власти решили отделаться от неудобной

книги малой кровью: в начале мая 1962 г. в Берлине прошла торжественная премьера фильма с участием первых лиц республики и советских артистов, сыгравших в ленте. Правда, вышло кино в ГДР урезанным на 40 минут — по сообщениям, просочившимся в западногерманскую прессу, из фильма убрали все сцены, связанные с критикой сталинизма[36]. Одновременно в восточногерманской прессе развернулось «обсуждение» кинокартины «Битва в пути»: в номерах газеты «Neues Deutschland» за май 1962 г.[37] были опубликованы «письма зрителей», отчеты «о коллективных просмотрах» или «о диспутах», организованных после кинопоказов. И только в июне, когда большинство восточных немцев (отчасти принудительно) посмотрели фильм, а центральная пресса объяснила (даже тем, кто фильма не видел), как его нужно понимать, — без особенного шума восточногерманская пресса представляет книгу.

Сравнивая романы М. Булгакова и Г. Николаевой, Ральф Шредер преследовал две цели:

> Официально никто не мог возразить что-либо против хронологически более ранней «Битвы в пути» из 30-х годов. А читателю «Мастера и Маргариты» эта этикетка романа предлагала однозначную подсказку к пониманию политической злободневности (романа Булгакова. — *М. С.*)[38].

Руководитель издательства «Volk und Welt» Вальтер Чоллек, старый коммунист, член КПГ, подпольщик, дважды попадавший в заключение и прошедший четыре лагеря (Люкау, Лихтенбург, Дахау, Бухенвальд), прочитав послесловие к готовящемуся изданию «Мастера и Маргариты», сказал:

> Теперь ясно, что мы не только должны выпустить этот роман, но и всячески его продвигать[39].

Стоит отметить, что и в ФРГ, и в ГДР роман Булгакова вызвал неоднозначную реакцию. В ФРГ издательство «Luchterhand», осуществившее к марту 1968 г. публикацию перевода полного текста романа[40], на клапане суперобложки написало, что роман М. Булгакова — «литературная сенсация»[41]. Западная пресса приводила цитаты из письма М. Булгакова советскому правительству[42] и, конечно, упоминала о том, что в журнале «Москва» текст вышел в сокращении[43].

Однако были на западе и негативные отзывы о романе. Например, Кристина Аурас в рецензии для газеты «Die Welt» выражала сомнение в сенсационности книги и таланте ее автора:

> ...в Германии с двадцатых годов существуют переводы романа «Белая гвардия» и одной из булгаковских пьес. Но кто об этом помнит? <...> ...демоны в романе подогнаны под романтические клише XIX века: сияющие доспехи, черные волшебные кони, развевающиеся плащи, пропадающие в синеве всадники с темными обличьями. Ярко изображенная заключительная сцена оборачивается мелодраматическим, оперным маскарадом. <...> А потому роман Булгакова «Мастер и Маргарита» вовсе не «крупнейшая литературная сенсация последних лет», как утверждается в тексте, размещенном на обложке книги[44].

Пресса ГДР была более сдержанной и в основном повторяла интерпретацию, предложенную Р. Шредером в послесловии к роману. Автор заметки в дрезденской «Sächsische Zeitung»[45] Урсула Роиш даже усилила шредеровскую интонацию:

> Пилат воплощает собой тип трусливого и злого представителя современного классового общества с его антагонистическими противоречиями, против него выступает Иешуа — древний символ освобожденной общности людей, которая основана на правде и любви. <...> В целом грандиозно представленная идея победы справедливости ставит это произведение в один ряд с важнейшими произведениями фаустианы.

Но все-таки обнаружились и те, которые, как писал впоследствии сам Шредер, почувствовали «литературную диверсию». В первую очередь ими оказались восточногерманские евангелисты. В первом за 1969 г. номере журнала союза евангелических священников ГДР была опубликована статья доктора Ханса Гизеке. Автор признавался, что начало «Мастера и Маргариты» напомнило ему криминальный роман, однако, как он писал,

> ...это роман о дьяволе. <...> было бы неверно, соблазняясь трактовкой из послесловия, считать, что Булгаков хотел написать новый фаустовский роман. То, что он хотел создать, — это новое воплощение образа дьявола[46].

Кроме того, рецензент не оставил незамеченной и «подтасовку» с цитатой на клапане суперобложки:

> Анна Зегерс подняла вопрос (о Фаусте. — *М. С.*) под впечатлением от современной московской постановки «Братьев Карамазовых», а не по поводу нашего романа...

И все же главный удар по издательской интерпретации «Мастера и Маргариты» нанес Вальтер Вальдманн в своей статье «Дьявол без противника?»:

> Воланд и его подручные подавляют любое сопротивление, к тому же стоит сказать, что они и не сталкиваются с реальным сопротивлением. <...> Булгаков убеждает читателя, что в реальной жизни человеческое счастье невозможно. Мастер и Маргарита освобождаются благодаря тому, что Воланд дает им умереть, чтобы предоставить им покой и чистое человеческое счастье в месте, удаленном от реальной жизни, похожем на остров, за пределами общества. <...> Человеческое существование тех, кто в двадцатые годы в СССР имел взгляды, не совпадавшие с официальной линией, по мнению Булгакова, было настолько под угрозой, что им, кроме больницы для нервнобольных, чьи пациенты не могли претендовать на право участия в общественной жизни, в качестве убежища подошел бы только остров. <...> Какой писатель после 1917 года еще мог нуждаться в общественных утопиях, дабы иметь возможность исполнить свою гуманистическо-литературную миссию? Только тот, кто не осознавал реальные движущие силы общества. И действительно: в булгаковском романе и в помине нет описания гуманистической и исторической миссии рабочего класса[47].

В конце статьи Вальдманн призывал издательство

> ...предпринять новое издание, дабы вместо представленного послесловия настоятельно рекомендовать читателю объективно-партийную оценку искаженной историко-философской концепции книги[48].

Стоит отметить, что для второго издания перевода «Мастера и Маргариты»[49] (дополненного[50] по изданию 1973 г.[51]) Ральф Шредер действительно напишет новое послесловие, необходимость которого в записке, направленной в Глав-

ное управление по делам издательств и книжной торговли при Министерстве культуры, будет объясняться следующим образом:

> Послесловие изменено в соответствии с сегодняшними знаниями и изданиями о Булгакове в ГДР. В первом издании мы попытались прежде всего рассмотреть гротесковый роман Булгакова с точки зрения трансформации фаустовской проблематики. Новое послесловие показывает конкретные исторические источники булгаковского романа и рассматривает его значение в истории литературы и в первую очередь непосредственно в литературно-историческом процессе в Советском союзе[52].

Примечания

1 Несмотря на то, что конституция ГДР гарантировала свободу печати (статьи 9.1 и 9.2 в редакции 1949 г. и статья 27.2 в редакции 1968 г.), начиная с 1956 г. (Венгерское восстание) ЦК СЕПГ постепенно выстраивает структуру, выполнявшую в дальнейшем в ГДР роль «Главлита». В своем окончательном виде эта структура (Hauptverwaltung Verlage und Buchhandel im Ministerium für Kultur / Главное управление по делам издательств и книжной торговли при Министерстве культуры) оформилась к 1963 г.

2 Стоит тем не менее отметить, что переводчик располагал полной версией романа — см. аудиозапись радиопередачи с переводчиком романа Томасом Решке в эфире радиостанции SWR2 от 3 февраля 2009 г. — Mein geliebter Bulgakow. Thomas Reschke übersetzt seit 50 Jahren aus dem Russischen. // swr.de/swr2/programm/sendungen/leben/mein-geliebter-bulgakow/-/id=660174/did=3148838/nid=660174/10j9rz1/index.html (дата обращения: 10.10.2015).

3 На «Мастере и Маргарите» будет стоять штемпель другого издательства — «Kultur und Fortschritt». Дело в том, что в 1963 г. издательство «Kultur und Fortschritt», задуманное, по мнению исследователей, как фильтр для советской литературы (см.: *Siegfried Lokatis*. Der Verlag Kultur und Fortschritt als Filter für sowjetische Literatur // S. Barck, M. Langermann, S. Lokatis. „Jedes Buch ein Abenteuer". Zensur-System und literarische Öffentlichkeiten in der DDR bis Ende der sechziger Jahre. Berlin: Akademie. Verl. 1997. S. 118–126.), было выведено из подчинения Обществу германо-советской дружбы (Gesellschaft für Deutsch-Sowjetische Freundschaft) и слито с одним из крупнейших «игроков» издательского дела в ГДР — «Volk und Welt»,

которое, в свою очередь, специализировалось на переводной художественной литературе. Так «Kultur und Fortschritt» превратилось в отдел внутри «Volk und Welt», занимавшийся художественной литературой на русском языке. (Подробнее об этом см.: *Simone Barck*. Der Verlag Kultur und Fortschritt, genannt KuFo (1947–1964) // S. Barck, S. Lokatis (Hg.). Fenster zur Welt. Eine Geschichte des DDR-Verlages Volk und Welt. Berlin: Ch. Links Verlag. S. 35–43.)

4 *Thomas Reschke*. Der Meister und Margarita — Geschichte der Übersetzung // Michail Bulgakow. Texte, Daten, Bilder. (Hrsg. v. Thomas Reschke). Frankfurt a. M.: Luchterhand Literaturverlag. 1991. S. 133.

5 Полагаем, что издание пьесы «Бег» (Der Lauf) в антологии «Sowjetische Dramen» (Berlin: Kultur und Fortschritt, 1967; перевод Ingrid Göhringer) стало первой публикацией М. Булгакова в ГДР. Стоит отметить, что переводы булгаковских пьес предпринимались и в 1950-е гг.: например, издательство «Henschel Verlag» располагало переводами пьес «Александр Пушкин» (1950; перевод Peter von Hamm) и «Мертвые души» (1958; перевод Hermann Gleistein). Из довоенных (прижизненных) немецких изданий известны переводы пьес «Дни Турбиных» (*Bulgakow M*. Die Tage der Geschwister Turbin: Die Weisse Garde / Autorisierte Übersetzung von Kathe Rosenberg. Berlin-Charlottenburg: Verlag S. Kagansky, 1927), «Зойкина квартира» (*Bulgakow M*. Sojkas Wohnung: Komödie in 4 Aufz. / Übers. von Erich Boehme. Berlin: J. Ladyschnikow, 1929), «Кабала святош (Мольер)» (*Bulgakow M*. Moliere. Drama in 4 Akten. Übers. von Wolfgang E. Groeger. Berlin: S. Fischer Verlag, 1932). Кроме того, немецкоязычная публика могла знать Булгакова по рецензиям и театральным хроникам. Самому Булгакову была известна по крайней мере одна немецкая газетная рецензия на театральную постановку по его произведению (об этом см.: *Смелянский А*. Михаил Булгаков в Художественном театре. М., 1989. С. 156). Однако стоит подчеркнуть, что перечисленные переводы произведений (кроме, пожалуй, «Бега» в антологии «Sowjetische Dramen» 1967 г.) печатались небольшими тиражами и рассчитаны были скорее не на рядового немецкого читателя, а на театральных режиссеров, руководителей трупп и театров, а потому до широкой читающей публики практически не доходили.

6 По невероятному совпадению, Леонард Кошут, занимавшийся в издательстве «Volk und Welt» литературой СССР, родился под Киевом, в Буче, где у семьи Булгаковых до конца 1910-х гг. располагалась дача.

7 BA DR-1, 2335, DG-Antrag Michail Bulgakow, Der Meister und Margarita, Gutachten Leonhard Kossuth, 5.7.1967. Эта издательская рецензия отчасти следует за вступительной статьей В. Я. Лакшина к тому избранной прозы Булгакова 1966 г. (*Лакшин В. Я*. О прозе Михаила Булгакова и о нем самом // Михаил Булгаков. Избранная проза. М.: Худож. лит., 1966. С. 3–44).

8 Литературный редактор издательства «Volk und Welt» Ральф Шредер в 1957 г. был осужден за «выступление в поддержку демократических реформ» на 10 лет (был выпущен досрочно в 1964 г.). В обвинительном заключении говорилось о чрезмерном внимании Шредера «к ошибкам культа личности» и о «реабилитации <...> советских писателей». Так, автор послесловия к переводу «Мастера и Маргариты» не понаслышке знал, что такое критика сталинского общества и что за нее порой бывает. Текст обвинительного заключения и копия приговора опубликованы в книге: *Ralf Schröder*. Unaufhörlicher Anfang. Vorboten eines Romans. Hrsg. Michael Leetz. Gransee: Edition Schwarzdruck, 2011.

9 *Ralf Schröder*. "Der Meister und Margarita" — die absolute Spitze beim Ausgraben der unter Stalin verdrängten literarischen Vergangenheit; Aufzeichnungen..., 1997 // Ralf Schröder. Unaufhörlicher Anfang. Vorboten eines Romans. Hrsg. Michael Leetz. Gransee: Edition Schwarzdruck, 2011. S. 235.

10 Ebenda. S. 235.

11 Из выступления генерального секретаря ЦК СЕПГ В. Ульбрихта на третьем конгрессе Национального совета Национального фронта ГДР (1958).

12 *Hanns Eisler*. Johann Faustus. Oper. Berlin: Aufbau-Verlag, 1952.

13 На медалях, которые вручали лауреатам премии, — профиль Гете.

14 *Werner Mittenzwei*. Die Intellektuellen. Literatur und Politik in Ostdeutschland 1945 bis 2000. Berlin: Aufbau Taschenbuch Verlag, 2003. S. 99.

15 Redaktionskollegium "Neues Deutschland". Das "Faust"-Problem und die deutsche Geschichte. Bemerkungen aus Anlaß des Erscheinens "Johann Faustus" von Hanns Eisler. In: Neues Deutschland vom 16. Mai 1952.

16 *Ralf Schröder*. "Der Meister und Margarita" — die absolute Spitze beim Ausgraben der unter Stalin verdrängten literarischen Vergangenheit; Aufzeichnungen..., 1997 // Ralf Schröder. Unaufhörlicher Anfang. Vorboten eines Romans. Hrsg. Michael Leetz. Gransee: Edition Schwarzdruck, 2011. S. 236.

17 *Булгаков М. А.* Мастер и Маргарита // Собр. соч. В 5 т. М.: Худож. лит., 1989–1990. Т. 5. С. 263.

18 *Ralf Schröder*. Bulgakows Roman "Der Meister und Margarita" im Spiegel der Faustmodelle des 19. und 20. Jahrhunderts // Michail Bulgakow. Der Meister und Margarita. Berlin: Kultur und Fortschritt. 1968. S. 419.

19 Ebenda. S. 419.

20 Ebenda. S. 420.

21 Ebenda. S. 420.

22 *Ralf Schröder*. "Der Meister und Margarita" — die absolute Spitze der Faustmodelle beim Ausgraben der unter Stalin verdrängten

literarischen Vergangenheit; Aufzeichnungen..., 1997 // Ralf Schröder. Unaufhörlicher Anfang. Vorboten eines Romans. Hrsg. Michael Leetz. Gransee: Edition Schwarzdruck, 2011. S. 236.

23 Проблема заключалась в том, что данная цитата из эссе «Откуда они пришли, куда они идут» (*Anna Seghers*. Woher sie kommen, wohin sie gehen // Anna Seghers: Über Tolstoi. Über Dostojewski. Berlin: Aufbau-Verlag, 1963. S. 94.) не имела никакого отношения к М. Булгакову.

24 *Булгаков М. А.* Мастер и Маргарита... С. 274.

25 Ralf Schröder: Bulgakows Roman "Der Meister und Margarita" im Spiegel der Faustmodelle des 19. und 20. Jahrhunderts // Michail Bulgakow. Der Meister und Margarita. Berlin: Kultur und Fortschritt, 1968. S. 423.

26 Ebenda. S. 411.

27 Ebenda. S. 411.

28 *Ralf Schröder*. "Der Meister und Margarita" — die absolute Spitze beim Ausgraben der unter Stalin verdrängten literarischen Vergangenheit; Aufzeichnungen..., 1997 // Ralf Schröder. Unaufhörlicher Anfang. Vorboten eines Romans. Hrsg. Michael Leetz. Gransee: Edition Schwarzdruck, 2011. S. 235.

29 BA DR-1, 2335, DG-Antrag Michail Bulgakow, Der Meister und Margarita, Gutachten Leonhard Kossuth, 5.7.1967. S. 237.

30 Предположительно, речь идет о передачах «Dichtung Heute» за 19 февраля 1968 г. на радиостанции Berliner Rundfunk I и «Die Rezension» за 28 июля 1968 г. на радиостанции Stimme der DDR, а также о статье «"Der Meister und Margarita". Bulgakows Hauptwerk» в номере за апрель 1968 г. журнала «Der Bücherkarren». Машинописи, содержащие эти материалы, издатели отправляли Е. С. Булгаковой, и сейчас они доступны в НИОР РГБ (Ф. 562. К. 38. Ед. хр. 47 и Ф. 562. К. 37. Ед. хр. 4).

31 Ralf Schröder: Bulgakows Roman "Der Meister und Margarita" im Spiegel der Faustmodelle des 19. und 20. Jahrhunderts // Michail Bulgakow. Der Meister und Margarita. Berlin: Kultur und Fortschritt, 1968. S. 426.

32 Даже появилась шутка, что роман называется не «Битва в пути» (Schlacht unterwegs), а «Битый в пути» (Unterwegs geschlachtet).

33 *Siegfried Lokatis*. Der Verlag Kultur und Fortschritt als Filter für sowjetische Literatur // S. Barck, M. Langermann, S. Lokatis. "Jedes Buch ein Abenteuer". Zensur-System und literarische Öffentlichkeiten in der DDR bis Ende der sechziger Jahre. Berlin: Akademie. Verlag, 1997. S. 123.

34 Стоит отметить, что краткое изложение сюжета романа для цензуры готовил будущий переводчик «Мастера и Маргариты» Томас Решке. (BA DR-1, 5047 Galina Nikolajewa: Schlacht unterwegs, Gutachten: Herbert Krempien, Th. Reschke).

35 Так утверждает Ральф Шредер (*Ralf Schröder*. "Der Meister und Margarita" — die absolute Spitze beim Ausgraben der unter Stalin verdrängten literarischen Vergangenheit; Aufzeichnungen..., 1997 // Ralf Schröder. Unaufhörlicher Anfang. Vorboten eines Romans. Hrsg. Michael Leetz. Gransee: Edition Schwarzdruck, 2011. S. 237). В документах, относящихся к прохождению романа Г. Николаевой через цензуру, находится лишь возможный след распоряжения В. Ульбрихта — это машинописный лист без подписи, содержащий следующий текст: «Мы просим, в соответствии с договоренностью с нашим коллегой Кошутом, безотлагательно разрешить набор» (BA DR-1, 5047 Galina Nikolajewa: Schlacht unterwegs, Druck-Nr. 285/33/62; 1962. S. 162).

36 Восточногерманский диссидент Вольфганг Леонард узнал об этом факте через югославскую прессу и публикует статью в западногерманскую газету «Die Zeit» (*Wolfgang Leonhard*. Zensur unter Genossen. Ein sowjetischer Film wurde in der Zone "gesäubert" // Die Zeit. 06. Juli 1962). Известие о том, что в ГДР отцензурировали советский фильм, обсуждается в западногерманской печати (Kultur // Der Spiegel. 1962. Nr. 29. S. 15).

37 Стоит уточнить, что газета «Neues Deutschland» была (и остается) ежедневной. За май 1962 г. было опубликовано около 12 материалов о фильме «Битва в пути», а значит, о фильме писали практически через день.

38 *Ralf Schröder*. "Der Meister und Margarita" — die absolute Spitze beim Ausgraben der unter Stalin verdrängten literarischen Vergangenheit; Aufzeichnungen..., 1997 // Ralf Schröder. Unaufhörlicher Anfang. Vorboten eines Romans. Hrsg. Michael Leetz. Gransee: Edition Schwarzdruck. 2011. S. 237.

39 Ebenda. S. 237.

40 *Michail Bulgakow*. Der Meister und Margarita. Berlin: Luchterhand, 1968.
В качестве переводчиков романа в этом издании указаны двое — Thomas Reschke и Gisela Drohla. Западногерманская коллега Решке была ответственна за перевод купированных фрагментов романа. Дело в том, что восточногерманский переводчик не мог предоставить свой текст в западногерманское издательство самостоятельно — это происходило централизованно через т. н. Бюро авторского права (Büro für Urheberrechte), которое, по сути, являлось одним из отделов Главного управления по делам издательств и книжной торговли при Министерстве культуры.

41 Кроме того, издатели поместили на суперобложку анекдотическую «стенограмму» разговора М. Булгакова с И. Сталиным, разложенную буквально «по ролям»: «Булгаков? — Да. — Это Сталин. Я прочитал ваше письмо. С удовольствием сделаю всё, что позволяют мне мои возможности. Вас больше не будут преследовать. (С иронической интонацией в голосе.) У меня все еще есть влияние. Удачи». Источник этого текста нам неизвестен.

42 Письмо Правительству СССР (от 28 марта 1930 г.) на тот момент уже было опубликовано и по-русски в журнале «Грани» (Франкфурт-на-Майне. 1967. № 66), и в переводе на немецкий в австрийском коммунистическом журнале о культуре и литературе «Tagebuch» (Dezember. 1967. S. 31–33).

43 Например: *Bulgakow*. Meister in Moskau. In: Spiegel. 1968. Nr. 10. S. 134. *Peter Urban*. Teufelsspuk in der sowjetischen Hauptstadt. Michail Bulgakow und sein Roman "Der Meister und Margarita". In: Die Zeit vom 3. Mai 1968. Felix Philipp Ingold. Meister Bulgakow: eine biographisch-literarische Skizze. In: Sonntagsbeilage Nr. 259 (9. Juni 1968).

44 *Christiane Auras*. Moskau — vom Dämon befallen Zeitsatiere, aus dem Nachlaß veröffentlicht Michail Bulgakows "Meister und Margarita". In: Die Welt. 1968. Nr. 9. S. 4.

45 Dr. U. Roisch. Ein sozialistischer Faust-Roman. In: Sächsische Zeitung vom 18. September 1968.

46 Dr. Hans Giesecke. Wen es kein Gott gäbe? Zu theologischen und weltanschaulichen Aspekten in Michail Bulgakows Roman "Der Meister und Margarita". In: Evangelische Pfarrerblatt. 1969. Nr. 1.

47 Walter Waldmann. Teufel ohne Gegenspieler? In: Ostseezeitung vom 15. Februar 1968.

48 Ebenda.

49 *Michail Bulgakow*. Der Meister und Margarita. Berlin: Volk und Welt, 1975.

50 В записке, направленной в Главное управление по делам издательств и книжной торговли при Министерстве культуры, сокращения, допущенные при издании в журнале «Москва», будут объясняться исключительно нехваткой места (BA DR-1, 2357, DG-Antrag Michail Bulgakow, Der Meister und Margarita. Leonhard Kossuth. Zur Nachauflage von Bulgakows "Der Meister und Margarita").

51 *Булгаков М.* Белая гвардия. Театральный роман. Мастер и Маргарита. М.: Худож. лит., 1973.

52 BA DR-1, 2357, DG-Antrag Michail Bulgakow, Der Meister und Margarita. Leonhard Kossuth. Zur Nachauflage von Bulgakows "Der Meister und Margarita".

Авторы

БЕНЕДЕТТИ АЛЕССИЯ (БОЛОНЬЯ, ИТАЛИЯ)
Магистр искусств.
alessia.benedetti4@studio.unibo.it

ИВАНЬШИНА ЕЛЕНА АЛЕКСАНДРОВНА (ВОРОНЕЖ)
Доктор филологических наук, профессор Воронежского государственного педагогического университета.
sergiencou@yandex.ru

КАЗЬМИНА ОЛЬГА АЛЕКСАНДРОВНА (ЧУНЦИН, КИТАЙ)
Кандидат филологических наук, доцент кафедры русского языка, литературы и культуры института Иностранных языков Юго-Западного университета.
ljolya@gmail.com

КАПРУСОВА МАРИНА НИКОЛАЕВНА (БОРИСОГЛЕБСК)
Кандидат филологических наук, доцент, заведующая кафедрой литературы и методики ее преподавания Борисоглебского филиала Воронежского государственного университета.
kaprusova@mail.ru

КОРАБЛЕВ АЛЕКСАНДР АЛЕКСАНДРОВИЧ (ДОНЕЦК)
Доктор филологических наук, профессор, заведующий кафедрой теории литературы и художественной культуры Донецкого национального университета.
dikoepole@rambler.ru

КОХАНОВА ВАЛЕНТИНА АЛЕКСАНДРОВНА (МОСКВА)
Кандидат филологических наук, профессор, зав. кафедрой прикладной лингвистики и образовательных технологий в филологии Московского городского педагогического университета.
kohanovav@rambler.ru

МИХАЙЛОВА ЕЛЕНА ИГОРЕВНА (МОСКВА)
Кандидат филологических наук, старший научный сотрудник Музея М. А. Булгакова.
l-mikhaylova@yandex.ru

МИШУРОВСКАЯ МАРИЯ ВЛАДИМИРОВНА (МОСКВА)
Главный библиограф Российской государственной библиотеки искусств.
mishu-mariya@yandex.ru

НАЗАРОВ ИВАН АЛЕКСАНДРОВИЧ (МОСКВА)
Кандидат филологических наук, научный сотрудник Музея М. А. Булгакова.
nazarov.postbox@gmail.com

САВРАНСКАЯ МАРИНА ЭРНСТОВНА (МОСКВА)
Ученый секретарь Музея М. А. Булгакова.
m.e.savranskaya@gmail.com

Научная серия Музея М. А. Булгакова

Михаил Булгаков
в потоке российской истории XX–XXI вв.

Материалы Шестых Международных научных чтений,
приуроченных к дню ангела писателя
(Москва, ноябрь 2015 г.)

Редакторы Е. Михайлова, М. Савранская
Корректор Е. Елочкина
Переводчик И. Стасюк
Дизайн М. Савранская
Верстка Т. Донскова

Подписано в печать 1 ноября 2016
Формат 60x84/16
Бумага офсетная
Тираж 500 экземпляров

Москва, 2016

ISBN: 978-5-906593-05-4

Государственное бюджетное учреждение культуры
города Москвы «Музей М. А. Булгакова»
Москва, улица Большая Садовая, дом 10, квартира 50
e-mail: bulgakovmuseum@gmail.com
bulgakovmuseum.ru

Музей
Михаила
Афанасьевича
Булгакова
2016