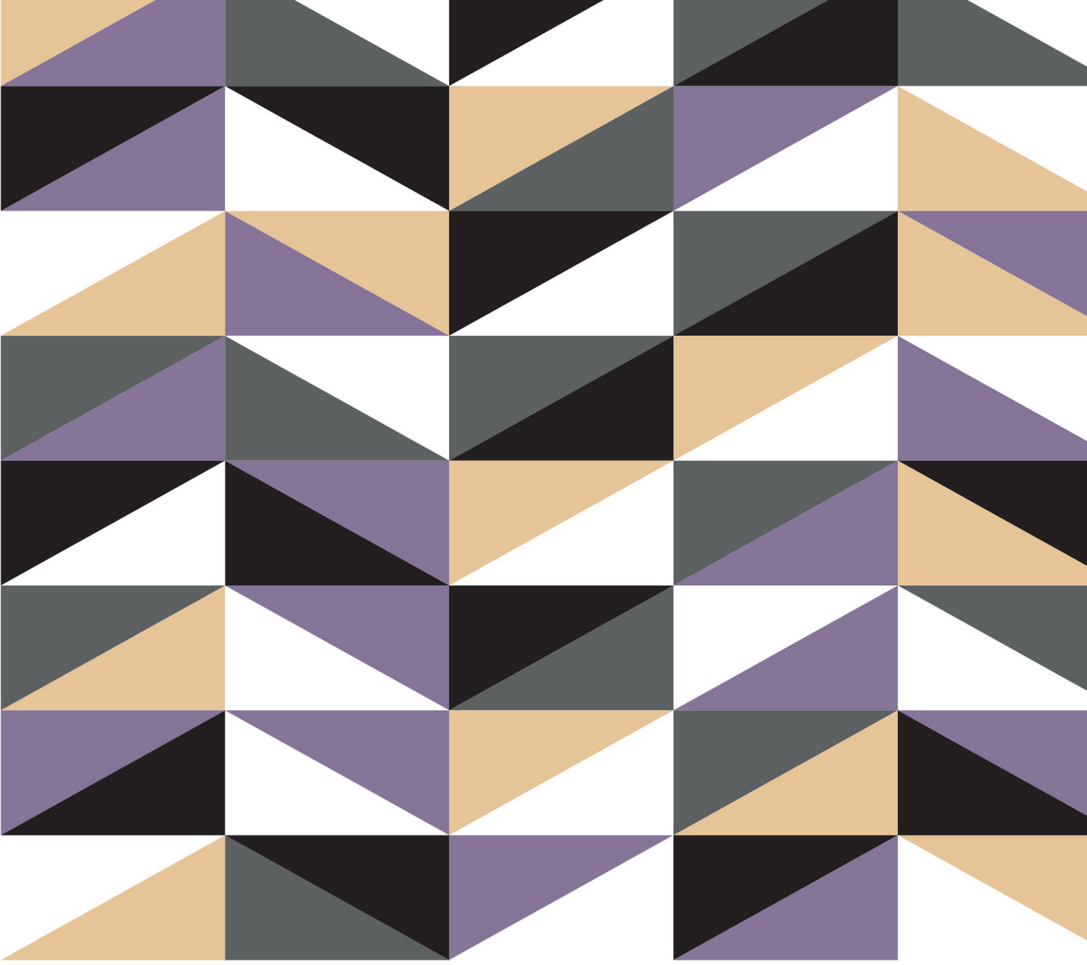


МИХАИЛ БУЛГАКОВ В ПОТОКЕ РОССИЙСКОЙ ИСТОРИИ XX–XXI ВЕКОВ

6

Михаил Булгаков в потоке российской истории XX–XXI веков

Материалы Восьмых Международных научных чтений, приуроченных к дню ангела писателя (Москва, ноябрь 2017 г.)

Москва, 2018

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

М69 Михаил Булгаков в потоке российской истории XX–XXI веков: Материалы Восьмых Международных научных чтений, приуроченных к дню ангела писателя (Москва, ноябрь 2017 г.) / Музей М. А. Булгакова. — Москва, 2018. — 160 с.

ISBN 978-5-906593-09-2

Сборник включает материалы Восьмых Международных научных чтений «Михаил Булгаков в потоке российской истории XX–XXI вв.», проходивших в Государственном музее М. А. Булгакова 21–22 ноября 2017 г.

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

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

ISBN 978-5-906593-09-2

© ГБУК г. Москвы
«Музей М. А. Булгакова», 2018

Содержание

Статьи

6 ГЛУЩЕНКО ИРИНА ВИКТОРОВНА
«Мравалжамиер». Как Сталин и батумские рабочие праздновали Новый год (версии Берии, Булгакова и рабочих)

26 ИВАНЬШИНА ЕЛЕНА АЛЕКСАНДРОВНА
О смешении языков и конфликте текстов у Булгакова

40 КАЗЬМИНА ОЛЬГА АЛЕКСАНДРОВНА
Карты, деньги и азарт, или Кто есть кто в *карточном домике* (о пьесе М. А. Булгакова «Зойкина квартира»)

53 КАПРУСОВА МАРИНА НИКОЛАЕВНА
О некоторых булгаковских аллюзиях в книге В. Катаева «Алмазный мой венец»

64 КОРАБЛЕВ АЛЕКСАНДР АЛЕКСАНДРОВИЧ
Криптография в «Мастере и Маргарите»: толстяк и королева (опыт прочтения)

86 МИШУРОВСКАЯ МАРИЯ ВЛАДИМИРОВНА
«Дни Турбиных» в Германии 1920-х годов: к истории первой постановки пьесы М. А. Булгакова на немецкой сцене

115 НАЗАРОВ ИВАН АЛЕКСАНДРОВИЧ
Пьесы М. А. Булгакова в постановках театральной труппы «Витязей» (Париж, Франция)

129 ТРУБЕЦКАЯ ЛОРА
Понтий Пилат как герой нашего времени: булгаковский Пилат в контексте французской литературы XX века

Публикации

140 САВРАНСКАЯ МАРИНА ЭРНЕСТОВНА
Публикация первого немецкого отзыва (Лия Пирскаветц)
о романе М. Булгакова «Мастер и Маргарита»

157 АВТОРЫ

Статьи

И. В. ГЛУЩЕНКО

«Мравалжамиер». Как Сталин и батумские рабочие праздновали Новый год (версии Берии, Булгакова и рабочих)

Статья посвящена первой редакции пьесы М. А. Булгакова «Батум», которая в авторских черновиках 1938–1939 гг. озаглавлена «Пастырь». В центре исследования — сцена празднования нового, 1902 года, в которой Сталин объявляет своим товарищам, батумским рабочим, что в городе создается комитет Российской социал-демократической рабочей партии. Сцена эта составлена Булгаковым из отрывков воспоминаний грузинских рабочих, которые были опубликованы в 1937 году в книге «Батумская демонстрация 1902 года» под редакцией Л. П. Берии. В статье дается сравнительный анализ фрагментов книги «Батумская демонстрация» и булгаковского текста, значительно переработанного в окончательной редакции.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: М. А. Булгаков, Л. П. Берия, И. В. Сталин, «Батум», «Пастырь», Батумская демонстрация.

I. V. Gluschenko

***MRAVALZHAMIER*. HOW STALIN AND BATUM WORKERS CELEBRATED THE NEW YEAR (VERSIONS BY BERIA, BULGAKOV AND THE WORKERS)**

This article is dedicated to the first version of Mikhail Bulgakov's play *Batum* which was originally named *Pastor* in the manuscripts of 1938–1939. Special attention is paid to the New Year's party on the eve of 1902, during which the Batum workers are pretending to celebrate but in fact are gathered to hear Stalin announce the establishment of a local committee of Russian Social Democratic Workers Party. Bulgakov based this episode on the extracts from the memoirs of Georgian workers published in 1937 in a book *Batum demonstration of 1902* edited by Lavrenty Beria. Comparative analysis of Bulgakov's texts and these extracts, sometimes included in the play almost unchanged, shows that

the author wrote the whole scene by putting these pieces together. This episode was rewritten and cut much shorter in the final version of the play.

KEY WORDS: M. A. Bulgakov, L. P. Beria, I. V. Stalin, *Batum*. *Pastor*, Batum demonstration.

Как известно, одним из основных источников, которым пользовался М. А. Булгаков, когда писал пьесу «Батум», и откуда он брал материал, связанный с революционной молодостью И. В. Сталина, был сборник «Батумская демонстрация 1902 года» под редакцией Л. П. Берии, вышедший в 1937 году[1]. М. О. Чудакова в предисловии к первой публикации пьесы в 1988 году называет этот том и вовсе единственным источником для писателя [Чудакова: 214]. В булгаковском архиве хранится экземпляр книги[2] — он содержит подчеркивания, сделанные рукой писателя (а также, по наблюдению М. О. Чудаковой, и Елены Сергеевны [Там же]). Синим или красным карандашами Булгаков выделял интересующие его фрагменты, как правило, факты, даты и фамилии, а в черновой рукописи пьесы[3] — указывал страницы книги, где могли находиться важные для него сведения.

О том, почему Булгаков взялся за пьесу о Сталине, написано много и подробно. В задачу данной статьи не входит выяснение мотивов писателя; рассмотрим лишь, как Булгаков работал со своим «первоисточником».

Булгаков начал работу над пьесой 10 сентября 1938 года. Первая редакция пьесы — «Пастырь» — была завершена в январе 1939 года, окончательная редакция, озаглавленная как «Батум», закончена 24 июля 1939 года. Название «Батум», по свидетельству Е. С. Булгаковой, появилось в самом конце работы — 22 июля [Чудакова: 217].

Книга «Батумская демонстрация 1902 года» явилась для Булгакова каноническим текстом. Кличка Сталина «Пастырь» тоже взята из воспоминаний рабочих: сноска к тексту Родиона Коркия: «„Пастырь“ — нелегальная кличка Сталина в Батуми в 1901–1903 гг. — *Ред.*» (I: 110), — подчеркнута писателем.

Батумская демонстрация 1902 года была одним из проявлений общественного подъема, который наметился в России на фоне экономического кризиса и предшествовал первой русской революции. В официальной историографии 1930-х годов это было первое крупное событие, с которого начинается революционная биография Сталина. Книга, изданная под редакцией

Берии, должна была дать окончательную версию этого массового выступления, одновременно зафиксировав руководящую роль Сталина в организации протеста.

Книга богато иллюстрирована; выделяется цветная вкладка «Демонстрация батумских рабочих 9 марта 1902 года под руководством товарища Сталина» (I: 4) (картина художника Аполлона Кутателадзе), на которой молодой Сталин в светлой шинели, бледно-голубом шарфе, с непокрытой головой, ведет за собой толпу рабочих, размахивающих красными флагами. На заднем плане — море и белый парус (Булгаков, перебирая названия для будущей пьесы, придумал и такое: «Штурман вел аргонавтов» (II: 192)).

Книга представляет собой сборник статей, воспоминаний, донесений жандармов и других материалов; эпизоды, связанные с деятельностью Сталина, повторяются разными авторами с разной степенью детализации. Фактически избран тот же принцип формирования канонической истории, что и в Священном писании — особенно это заметно в интересующей нас сцене новогоднего застолья и одновременно тайного собрания революционеров, которая заставляет вспомнить о Тайной вечере.

Как следует из книги «Батумская демонстрация 1902 года», Сталин провел организационное собрание батумского комитета РСДРП под видом празднования Нового года. Сам Берия в статье «Знаменательная дата. Тридцатипятилетие батумской партийной организации» описывает событие сухо и внушительно:

> Тридцать пять лет назад, в ночь на 1 января (по старому стилю) 1902 г. под руководством и при непосредственном участии товарища Сталина был организационно оформлен новый Батумский комитет РСДРП ленинско-искровского направления. Едва ли можно переоценить крупнейшее политическое и организационное значение этого факта в истории борьбы большевистской организации Грузии и Закавказья с царским самодержавием. <…>
>
> В ночь на 1 января 1902 г. товарищ Сталин созвал *конференцию рабочих кружков*[4]. Присутствовало около 25–30 человек. В целях конспирации собрание было проведено под видом встречи нового года.
>
> Товарищ Сталин на этом собрании выступал 4–5 раз[5] с яркими речами о задачах революционной социал-демократии и классовой борьбе рабочих.

> *Конференция выделила руководящую партийную группу во главе с товарищем Сталиным, которая фактически сыграла роль Батумского комитета РСДРП ленинско-искровского направления* (I: 7–8).

Берия как редактор сборника отвечал не только за достоверность описаний, но и за политическую сторону дела. Официальная версия истории партии, созданная самим же Сталиным, к тому времени уже вполне оформилась, и у любого автора партийно-исторических текстов возникала проблема: с одной стороны, текст должен был по возможности соответствовать реальным событиям, с другой — не противоречить официальной интерпретации. И в то же время всякий писавший об истории революционного движения должен был создавать собственное, оригинальное повествование. В некотором смысле проблемы Берии были схожи с проблемами Булгакова, взявшегося за тот же сюжет в конце 1930-х.

Впрочем, прежде чем приступить к анализу текста, следует задаться вопросом: каково происхождение этих воспоминаний? Каким образом собирался материал? Были ли проинтервьюированы участники событий? Кто их спрашивал? На каком языке велась беседа? Сохранились ли «исходники» этих интервью? Кто и как обрабатывал рассказы? Кто и по какому принципу правил эти тексты? Даже если тексты были отредактированы самим Берией, на каком этапе он включился в работу? Вопросы эти, скорее всего, останутся без ответа. Чудакова прямо пишет, что «дело современных историков — проанализировать формы фальсификации, предпринятые в этом сборнике…», однако далее замечает, что, может, это и ни к чему, поскольку

> все имена в этом сборнике, в сущности, условны <…> это — единый текст, измышленный целокупно: создавался новый космогонический «миф», в котором не было места авторству [Чудакова: 214].

Позволю себе, однако, дополнить. Тексты все же отличаются друг от друга и намекают на индивидуальность авторов. Внушительный корпус воспоминаний (26 текстов) был необходим составителям как раз для того, чтобы представить максимально правдоподобную картину. Если бы воспоминания рабочих нельзя было отличить одно от другого, полотно получилось бы не таким масштабным. Воспоминания

стилистически разнятся: одни написаны подробно, другие — конспективно, одни сдержанно, другие — цветисто, одни авторы больше заняты фактами, другие — эмоциональными переживаниями.

> Пометы Булгакова проливают свет на технологию его работы над пьесой. Они зафиксировали его отношение к тексту, которым он пользуется, не как к источнику… а как к транспаранту, в прорези которого вписываются буквы [Чудакова: 215], —

считает М. Чудакова. Но Булгаков должен был отбирать материал. Его интересует все, что связано с политическим смыслом событий, который от него ускользает, любые свидетельства прямой речи. Кроме того, важно не ошибиться с персонажами: Булгаков подчеркивает все фамилии, которые должны были фигурировать в пьесе; в тетради он чертит таблицы, в графах которых аккуратно (и порой почерком Елены Сергеевны) отмечает, где и когда мог находиться тот или иной персонаж.

Булгаков буквально подсчитывает количество упоминаний, подчеркивает в разных текстах похожие фразы. В первую очередь, его интересуют факты, о которых говорится больше одного раза: чем больше свидетелей и сообщников, тем спокойнее чувствует себя автор. При этом он жадно использует те крохи художественности, которые мелькают в рассказах (в окончательной редакции Булгаков от них почти полностью откажется).

Рассмотрим пять мемуарных текстов, где больше всего внимания уделяется празднованию Нового года. Это воспоминания Котэ Каландарова «Мы боролись под руководством великого Сталина», Порфирия Ломджария «Сталин организовал нас на борьбу с царизмом и буржуазией», Порфирия Куридзе «Товарищ Сталин — организатор борьбы батумских рабочих», «Воспоминания о товарище Сталине» Герасима Каладзе и четырехчастное полотно Родиона Коркия «В ожидании солнца». Все рассказчики придерживаются единой фабульной канвы. В сцене праздника присутствуют обязательные пункты, однако у разных авторов они изложены с разной степенью детализации. Тем не менее можно выделить важнейшие:

1. Участники социал-демократических кружков осознают потребность объединиться в единую организацию.
2. Рабочие договариваются провести собрание под видом встречи нового года в доме Сильвестра Ломджария.

3. Следует описание предпраздничных хлопот и убранства комнаты, собираются гости, перечисляются присутствующие.
4. Появляется Сталин.
5. Гости ужинают, идет спор о том, кто будет тамадой, избирают Миху Габуния.
6. Выступает Сталин.
7. Описывается реакция присутствующих, подводится краткий итог.

В рассказе Каландарова есть почти все составляющие этого канона:

> В конце 1901 г. товарищ Сталин решил объединить созданные им рабочие кружки в единую социал-демократическую организацию.
> Он предложил под видом встречи нового года провести собрание представителей кружков отдельных заводов.
> Собрали с товарищей по два рубля и приступили к закупке продуктов. Собрание назначили в квартире С. Ломджария.
> 31 декабря с наступлением темноты направились туда. Здесь народ уже собрался.
> Все очень обрадовались приходу товарища Сталина.
> Сели за стол. Комната была большая. Стол стоял в длину комнаты.
> М. Габуния предложил тост за здоровье товарища Сталина, но он отказался и сам взял слово.
> За вечер товарищ Сосо говорил приблизительно 4–5 раз. Все его речи носили политический характер. Товарищ Сосо указывал, что в борьбе с царизмом и буржуазией один человек ничего не может сделать, а организованная масса для достижения своих целей сделает все. «Для этого нужно, — говорил товарищ Сосо, — создать рабочую партию и организованно вести борьбу против царя, помещиков и капиталистов. Наша сила — в нашем союзе, и только наше единство может разорвать те цепи, которыми мы связаны существующим строем».
> Товарищ Сосо говорил убедительно и проникновенно. Наряду с обсуждением серьезных вопросов товарищ Сосо в этот вечер *много шутил*.
> У всех было бодрое настроение, и, несмотря на бессонную ночь, никто не чувствовал усталости. Под утро товарищ Сосо сказал: «Настанет такое время, когда будет свергнут капитализм и у власти станет рабочий класс.

> *На рассвете* с большими предосторожностями мы разошлись по домам.

Булгаков, сочиняя свою сцену, воспользовался этой же конструкцией. Затем наполнил ее содержанием. У Ломджария он берет отрывки из выступления Сталина:

> Первое слово на этом памятном собрании взял товарищ Сталин. Говорил он хорошо, прочувствованно: «Взгляните вокруг. Эти пароходы, заводы, все это богатство — разве не создано оно руками рабочих? А рабочему от всего этого не остается даже на кусок хлеба. Он создает, а пользуются другие (I: 38–39 об.).

У Порфирия Куридзе — описание ужина:

> На ужин у нас была колбаса, сыр, грузинский хлеб, мясо и даже торт, в который было вделано маленькое красное знамя с надписью: «Долой самодержавие, да здравствует пролетариат!» Было у нас и вино, но по просьбе товарища Сталина мы пили мало (I: 54–55 об.).

По версии Куридзе, когда Сталин закончил свое выступление словами: «Мы не должны бояться смерти. Так пожертвуем же нашей жизнью за дело освобождения рабочих», — Миха Габуния воскнул: «*Не дай, господи, умереть на своей постели!*» (I: 55 об.). Булгакову понравилась эта фраза, тем более что ее зафиксировали почти все участники событий. В «Пастыре» она звучит так: «Не хочу отныне после твоих слов умереть в постели! Не хочу!» (II: 22); в окончательной версии от нее останется шесть слов: «Я не хочу умирать в постели!»[6].

Главные слова Сталин произносит перед рассветом. В них провидение того счастливого дня, когда не будет эксплуатации рабочих, классовой борьбы, когда восторжествуют всеобщий труд, радостная жизнь (I: 54–55 об.).

«Вот уже и рассветает, — говорит Сталин в воспоминаниях Герасима Каладзе, — под утро, посмотрев в окно. Пожелаем же друг другу дожить до того дня, когда солнце свободы навечно засияет над нами» (I: 44 об. — 45). Булгаков заменяет рассвет метафорой новой жизни: «Пришел новый год; он несет нам битвы, и он же несет нам новую жизнь... Ты правду сказал, Порфирий... он пастырь... И мы пойдем

за ним туда, куда он поведет» (II: 23 об.). В «Батуме» рассвета не будет; сцена заканчивается пожаром на заводе Ротшильда.

Однако больше всего Булгаков обязан Родиону Коркия — здесь нашлась вся нужная писателю фактура, картина новогоднего застолья со Сталиным во главе предстала во всей грандиозности. Особой нотой ворвалась песня «Мравалжамиер». Поистине, царский подарок драматургу от грузинского летописца. Эту песню в пьесе поют, чтобы замаскировать политическое собрание — в новогоднюю ночь она несется из каждого окна. Писателю оставалось для порядка слегка переписать реплики сопровождающей песню беседы.

Приведем полностью сцену встречи Нового года, как она написана в «Пастыре», и для сравнения дадим фрагменты из текста Коркия.

> *Ночь. У Сильвестра. Празднично убрано. На круглом столе ствол орешника, украшенный конфетами и яблоками. Большой стол уставлен яствами. Цветы. В комнате невестка, Сильвестр, Наташа и несколько рабочих.*
> (Ср. у Коркии: «Хозяйка по-праздничному убрала комнату... В одном из углов комнаты, на круглом столе разукрашенный чичилаки[7]... Хозяйка поставила в вазу цветы» (I: 109).)
> **Сильвестр** (*входящему*). Входите, входите, милости просим...
> **I-й.** Вот скромное мое вино...
> **Невестка.** Милости просим. За угощение не взыщите...
> **I-й.** Угощение прекрасное... Такого пира и у Ротшильда не найдешь...
> **Сильвестр.** Пожалуй, правда... Садись, садись, будь весел... (*II-му, входящему*). Входи, входи, друг.
> **II-й.** С новым годом (*невестке*). Вот вам подкрепление (*подает сверток*).
> **Сильвестр.** И так всего не съедим... Знакомьтесь, здесь все свои.
> (Ср.: «Пожалуйте, пожалуйте! — улыбаясь, приглашает гостей Сильвестр. — За угощение не взыщите, бедняцкое.
> — Ну и бедняцкое! — посмеиваются гости.
> — Такого угощения у самого Ротшильда не найдешь.
> — Пожалуй, и правда, — соглашается Сильвестр. — Присаживайтесь!» (I: 111).)
> (*Невестка у стола хлопочет, устанавливает тарелки.*)
> **I-й** (*рассматривает торт с флажком*). Ишь, здорово!
> **Невестка.** Порфирий делал...

III-й и **IV-й** (*подходят, читают*). <…> Да сгинет самодержавие, да здравствует пролетариат.
Сильвестр. Не бойтесь… Никто не подслушает. Порфирий на страже стоит… (*входящему*). Входи, Миха, входи, Теофил…
Теофил. Его еще нету?
(Ср. : «— Он уже здесь?» (I: 111).)
Сильвестр. Не беспокойся, будет вовремя. Сказал, что будет без пяти двенадцать, значит, так и будет… Незачем ему раньше на улице показываться…
(Ср.: «Сильвестр. „Сейчас будет, он опаздывать не любит. Всегда минута в минуту приходит“» (I: 111).)
Миха. Правда…
Сильвестр. Да вы, товарищи, что же замолкли? Кто же встречает новый год с серьезным лицом, с нахмуренным лбом? А что же скажут соседи… Скажут, скучно встречают новый год у Сильвестра… Нужно попеть, пошуметь.
Теофил. Понимаем, понимаем!
(Ср.: «Только вот что, товарищи, повторяю снова: нужно петь, пить, чтоб тамада был, тосты, и пошуметь тоже можно… Одним словом, встречам новый год!
— Понимаем, понимаем! — раздались голоса» (I: 111).)
Сильвестр. Наташа, ты бы спела им…
Наташа. Я стесняюсь.
Сильвестр. Нет, ты спой…
Теофил. Надо, надо спеть…
V-й и VI-й. Просим, просим.
Наташа (поет). Луна, луна! Надежда угнетенных… Осмелюсь я, луна моя златая, спеть о страданиях моих!
III-й. Ишь, стеснялась, а голос ласковый как шелк…
Наташа. Плыви сквозь облако, луна, свети, свети…
(Ср.: «В одном из домов открылось окно, и послышался приятный, мягкий, как шелк, женский голос:
О, луна, луна!
Надежда угнетенных!
Осмелюсь, о, луна,
Рассказать тебе о своих страданиях» (I: 110).)
Сильвестр *(входящему).* Все в порядке, входи!
Теофил. Никогда такого нового года в Батуме не было…
Коция *(осторожно заглянул).* Все в порядке?
Сильвестр. Все в порядке… Входи…
Наташа (кончила петь).
Рабочие. Молодец, Наташа… молодец…
Сильвестр. Зови, хозяйка, к столу…

Невестка. Милости просим… Наташа, иди сюда…
Сталин[8] (*входит, снимает башлык*). Приветствую, товарищи! Ну что же, не будем терять времени!
(Ср.: «Вслед за Коция вошел молодой человек. Все встали. Приветливые, умные глаза молодого человека точно кому-то улыбались. Когда он снял башлык, черные густые волосы упали ему на лоб; энергичным кивком головы он откинул их назад. Приветствуя всех сразу, он расстегнул пальто и предложил, не теряя времени, приступить к делу. Сердца у всех взволнованно забились» (I: 111).)
Сильвестр. Мы и не теряем… Хозяйка…
Невестка (*вносит суп*).
III-й. Вот, это кстати…
(Ср.: «Хозяйка внесла горячий суп.
— Вот это кстати! — послышались возгласы» (I: 111).)
Сильвестр. Постойте, товарищи… Надо сменить Порфирия. Он давно уже томится во дворе. Кто пойдет?
VIII-й. Я пойду. Только дайте мне стакан вина.
Сильвестр. Получай стакан вина и кусок сыру. Поздравляю тебя с новым годом. А чокнешься ты с нами позже.
IX-й (*из внутренней двери*). И мне стакан.
Сильвестр. Получай. И стереги. Теперь садимся… В тесноте, как говорится, и не в обиде…
(*Садятся.*)
Какой же стол без тамады?
Рабочие. Тулумбаша выбрать. Кто тамада?
Сильвестр. Предлагаю Миха избрать.
Миха. Нет, Сильвестра!
Сильвестр. Меня нельзя… Мне, друзья, нужно поглядывать, хлопотать…
Рабочие. Правильно! Миха, Миха!
Миха. Глас народа — глас божий. Налейте же, братья, бокалы.
(Ср.: «— Тамадой предлагаю Миха Габуния.
— Нет, нет, — стал отнекиваться тот. — Тамадой должен быть Сильвестр.
— Миха, Миха давайте! — в свою очередь предложил и Сильвестр. — Мне придется часто выходить, хлопотать, поглядывать.
— Правильно, правильно! — согласились все с ним. — За здоровье Миха!
— «Глас народа — глас божий», — подчинился Миха и, подняв бокал, встал» (I: 111).)
Миха. Глянь, Сильвестр, на часы…

Сильвестр. Без трех минут двенадцать... (*в это время вдали послышалось гулко «Мравалжамиер» и входит Порфирий. Ему невестка дает стакан с вином*). Слышите? Новый год уже пришел к соседям... Идет он и к нам...
Миха. Слушайте меня! Вот он летит к нам на крыльях ночи новый год. Мы его встречаем в рабочей семье. Что дал нам старый год, мы хорошо знаем. Пожелаем же друг другу, чтобы тысяча девятьсот второй принес счастье...
Сильвестр. Пришел!
Миха. Мравалжамиер!
Все (*запели*). Мравалжимиер!..
Миха. До дна! Чтобы ни одной (старой) капли не осталось в бокалах!
Коция (*Сталину*). Ну что же... все налицо... Начинай... (*делает знак Михе*).
(Ср.: «— Братья, сегодня все встречают новый год. Встречаем его и мы в своем кругу, в своей тесной семье. Что старый год дал рабочим, известно каждому. Пожелаем же друг другу, чтобы новый, тысяча девятьсот второй год принес нам новое счастье и новые победы. В прошлом году мы впервые услышали от товарища Сосо правдивые слова о нашем положении и о том, как устроен этот свет. Помните у Руставели:
Правосудью сделать вольно,
Чтоб и ствол сухой зацвел.
Эту правду принес нам смело наш Учитель. Станем же и мы смелыми! Встретим новый год по-товарищески, с открытой душой.
— Мравалжамиер нашей встрече! Да здравствует Сильвестр!
—Мравалжамиер, мравалжамиер! — раздался торжественный, мужественный напев.
— Все выпили? До дна, пить до дна! — распорядился тамада» (I: 111 об.).)
Миха. Слово для тоста предоставляется товарищу Сосо...
Сталин. Ну что же — тост так тост. Вот и пришел Новый Год... Пьем за него! Уходит старый год навеки и в этот момент мне хочется, чтобы мы оглянулись вокруг. Что видим мы кругом себя? Несметные богатства, товарищи. Там в порту, на причалах, стоят корабли, близ нас, заводы, заводы[9]... богатство. Богатство! В порту пароходы и чрево их налито бесценной нефтью... Но кроме нефти есть в них и кое-что другое и это другое — человеческий пот и кровь! Кому же принадлежит все это? Нефть принадлежит богачам Манташеву и Ротшильду, а пот и кровь — ваши!

В самом деле: кто создал всё, что мы видим вокруг нас... Это создал ты... и ты... и ты... Все это создано руками рабочих. И что же, пользуется плодами своего безмерного труда рабочий? Нет! Пользуются этим другие, а он за свой непомерный труд не получает порой и корки хлеба! Он не живет, он влачит свою жизнь, как каторжник влачит свои цепи. Почему же создался такой странный порядок? Почему же отдельные жалкие единицы капиталисты присваивают себе то, что создал рабочий? Ведь их немного, а этих подъяремных рабочих тысячи, десятки тысяч?

Причина одна — они не объединены! И не одни они. Пойдемте в село. Что мы увидим там? Там плодоносит земля и вся она принадлежит помещику, но обрабатывает ее крестьянин. Он работает как вол и за это платит помещику подати, платит подати попам, платит государству налог. И этих платящих и работающих множество, там целая армия идет, склоняясь над плугом, а бездельников малая горсть! Почему же такой порядок и там? (Ср.: «Все созидается трудом рабочего, но сам он ничего не имеет. Почему? А потому, что добытое его потом и кровью присваивает себе капиталист. Рабочих — десятки тысяч, а капиталистов — единицы. Почему же рабочие живут в порабощении? Потому что они не объединены...

А вот село. Земля принадлежит помещику. Но обрабатывает ее крестьянин и к тому же платит помещику и попу подати, а государству — налог. Крестьян — множество, а бездельников — горсть, — и тем не менее крестьянин угнетен. Почему же это так? Да опять-таки потому, что и крестьяне не объединены... Нефтяная промышленность как будто частное дело Ротшильдов и Манташевых. Но пусть только рабочий попробует не подчиниться их воле! Пусть потребует увеличения заработной платы, или восьмичасового рабочего дня, или даже вежливого обращения — правительство Николая моментально придет на помощь капиталисту.

Если крестьянин посмеет отказаться платить подати помещику — правительство немедленно заступится за помещика. Почему? Да потому что царь сам крупный помещик, потому что нефть дает правительству огромный доход. Правительство — приказчик помещиков и капиталистов!

Что же нужно для торжества рабочего дела? Борьба, борьба с самодержавием!

Что должно служить залогом победы рабочих в этой борьбе? Организация, единение, дисциплина! Тогда легко будет и бороться, и победить...» (I: 111 об. — 113).)

(*Послышались смутные голоса.*)
Рабочий (*дежуривший*) *быстро появляется.*
Чужие ходят, чужие! (*скрывается*).
Рабочий (*появляется из внутренних дверей*). Кто-то идет!.. (*скрывается*).
Порфирий (*припадает к окну*).
Сильвестр. Молчи!.. (*рабочим*) Здоровье Миха... Здоровье тамады! Аллаверды!
Теофил. Да здравствует новый год!
Наташа (*тронув струны*). Мравалжамиер!
Все (*запели*). Мравалжамиер!
Рабочий (*входит*). Прошли... Все спокойно!
(*«Мравалжамиер» прекращается.*)
Сильвестр. Сменяй его. (*На смену уходит один из рабочих.*)
Сталин. Такой порядок там, потому, что крестьяне так же, как и рабочие, не объединены. И пока они не объединятся, тьма будет беспросветной, а положение безвыходным. Пусть отдельные группы рабочих попробуют не подчиниться воле Ротшильдов и Манташевых, пусть крестьянин откажется принести свою подать помещику, он не добьется успеха, потому что заступится за помещиков и заводчиков иная сила — правительство Николая. Произойдет это потому, что царь сам крупный помещик, он сам капиталист, а правительство его приказчик помещиков и капиталистов. И этот приказчик раздавит необъединенного рабочего. Но без боя с самодержавием нам не жить, без боя нам не увидеть жизни. И этот бой ему придется дать. Кто победит в этом бою? В нем неизбежно победит рабочий класс, лишь только объединится великая сила, лишь только явятся организация, единение и дисциплина. Тогда затрещит самодержавие в руках этой силы и рухнет и увидит рабочий и крестьянин свет настоящей жизни! Я пью за этот день, товарищи! Вот вам мой новогодний тост!
(*грянул аплодисмент*)
Рабочий. Здоровье того, кто принес нам эти слова, здоровье товарища...
Канделаки. Не надо называть, не надо...
Сильвестр. Нет, нет, погоди... Эй, тамада. Тост за хозяйку!
Миха. Прошу прощения! Наш пир немного необычен, а то мы выпили бы и за вас, как полагается, в первую очередь. Да здравствует человек, не оставляющий нас ни в горе, ни в радости! Да здравствует боевая женщина, женщина товарищ! Да здравствует наша хозяйка!
(Ср.: «— Эй, тамада, тост за хозяйку!

— Прошу прощения! — обратился к ней тамада. — Сегодня у нас не совсем обычный пир, а то за вас бы мы выпили, как это и полагается, в первую очередь. Братья, да здравствует человек, не оставляющий нас ни в горе, ни в радости. Много на свете жен и матерей, но боевых товарищей-женщин — мало. Выпьем же за такую редкую женщину! Да здравствует наша хозяйка!» (I: 113 об.).)

Невестка. Спасибо за честь.

Все. Мравалжамиер!

Порфирий (*Сталину*). Ты не хотел, чтобы пили за твое здоровье, а мне никто не воспрепятствует выпить... Скажи мне, где ты был раньше? Где ты был, наш пастырь? Они говорили, что батумские рабочие темные, отсталые...[10]

Миха. Штрафую Порфирия! Неподчинение тамаде!

Все. Неподчинение тамаде!

Сильвестр. Тише!

Сталин. Будут жертвы... Это знайте... Но нам придется принести их, чтобы не было жертв худших и больших. Но если кто-нибудь падет в борьбе с тьмой, унижением, бесправием, грабительством, он падет с сознанием, что миллионам людей он помог подняться с тернистого пути, помог трудовому народу, подобно Прометею, разорвать вековые цепи и выйти к солнцу!

Миха. Не хочу отныне после твоих слов умереть в постели! Не хочу!

(Ср.: «Все равно, подобно Прометею, трудовой народ разорвет цепи и сбросит в пропасть всю эту нечисть!
Уверенность, надежда, мужество охватило присутствующих. Миха Габуния не выдержал, вскочил с места и воскликнул:
— Отныне не дай мне бог умереть дома, в своей постели!» (I: 114).)

Сильвестр. Сменяй его! (*смена*)

Рабочий. Эх, пастырь, наш пастырь! Не рано ли собрались мы сбросить венец с царя?.. Эх, если бы сбылось это!

Сталин. Ты доживешь.

Рабочий. Тише! Тише!

Сильвестр. Порядок!

Сталин. Он скоро упадет. Венец его упадет в прах. Ты это увидишь. А если я доживу, ты выпьешь со мною стакан вина. Согласен?

Рабочий. Согласен!

Сталин (*Михе*). Дай мне слово, тамада!

Миха. Даю.

Сталин. Товарищи представители рабочих нелегальных социал-демократических кружков… Мы все здесь в сборе?..
Канделаки. Все…
Сталин. Итак, я предлагаю вам, собравшимся на эту конференцию, приступить к нашей организации. Организация должна иметь руководящий центр. Нам необходимо мужество, и также необходимы осторожность и большая конспирация, чтобы не погубить дело. В руководящий этот центр должны войти лучшие, надежнейшие, отборнейшие товарищи. Этот центр будет называться комитетом Батумской организации российской социал-демократической рабочей партии и является руководителем нашей начинающейся борьбы. Он будет того направления, о котором я вам уже говорил — он будет ленинского направления (*аплодисменты*). Называйте имена.
(Ср.: «— Организация должна иметь руководящий центр. Необходимы крайняя осторожность и большая конспирация. Однако осторожность и конспирацию не следует понимать как трусость. Осторожность и мужество — вот что нужно. В руководящий центр должны войти отборные товарищи. Он будет называться комитетом Батумской организации РСДРП и являться организатором и руководителем нашей борьбы. Комитет мы выберем сейчас» (I: 113 об.).)
Сильвестр. Тихо, тихо… Наташа, поиграй, запой… и вы запойте…
Миха. Сосо…
Миха. Сильвестр…
Рабочий. Канделаки…
Наташа (*и некоторые*). Мравалжамиер… Мравалжамиер!..
Сильвестр (*тихо*). Итак, да здравствует батумский комитет и его руководитель, наш дорогой учитель!..
Рабочие. Да здравствует… (*запели*). Отречемся от старого мира, отряхнем его прах с наших ног…
Сильвестр. Тише, тише…
Сталин. Мы сделали сегодня все, что могли, так запоем же… Будем пировать и петь Хасан-Бегура…
Все (*запели «Хасан-Бегура»*).
(Ср.: «И тихими, приглушенными голосами, чтобы не слышно было за стенами, собрание запело:
Отречемся от старого мира,
Отряхнем его прах с наших ног…
Песня точно пригнулась, затаила дыхание.
— Эх, если б можно было в полный голос! — и с досады сжимались кулаки.

— Хасан-Бегура! — сказал Сосо, и понеслась дозволенная песня» (I: 114).)
Сильвестр. Пришел новый год; он несет нам битвы, и он же несет нам новую жизнь… Ты правду сказал, Порфирий… он пастырь… И мы пойдем за ним туда, куда он поведет (II: 16 об. — 23 об.).
(Ср.: «Ночь на исходе. Пропели петухи. Небо вдали посерело. Свет лампы стыдливо тускнел. Первый луч проник в комнату, скользнул по портрету Руставели и остановился на Сосо.
Сосо встал, взял стакан и обратился к собранию:
— Вот уже рассвело! Скоро встанет и солнце. Это солнце будет сиять для нас. Верьте в это, товарищи!
Небо алело.
В пламенеющих лучах шествовал новый год» (I: 114 об.).)

Сопоставление текстов показывает, что расходятся они минимально.

Сочинение Родиона Коркии (за неимением доказательств противного, сохраним авторство за этим человеком, как это указано в книге под редакцией Берии) написано в жанре эпической поэмы и перо рассказчика движется легко. Булгаков в начале работы над «Пастырем» стиснут рамками бериевской книги. В булгаковском тексте возникает противоречие. С одной стороны, не случайно центральной сценой «Пастыря» оказывается именно празднование Нового года, благодаря чему весь сюжет приобретает характер сказочного события, где не очень важны политические расклады и можно сосредоточиться на символических образах борьбы добра со злом. А с другой стороны, опасения что-то перепутать не позволяют писателю свободно погрузиться в сказочную стихию. Авторская неуверенность в подаче фактов, их интерпретации связана не только со страхом перед главным читателем и главным героем, но и с тем, что писателю чужды проблематика и содержание описываемых событий.

> В отличие от многих писателей, составлявших тогдашнюю литературную среду, Булгаков не имел, по-видимому, никакого представления о быте революционного подполья, о технологии этой деятельности. Для него это была в точном смысле слова экзотика [Чудакова: 216], —

пишет М. Чудакова. Действительно, при чтении «Пастыря» кажется, что даже Пилат и Воланд Булгакову ближе, чем

люди, которые собираются на встречу Нового года у Сильвестра. Черновики писателя и пометы на страницах «Батумской демонстрации» выдают то, что он, возможно, довольно смутно понимал, кто такие социал-демократы и за что они боролись. В пьесе Сталин защищает права рабочих и протестует против самодержавия. Всевозможные дискуссии, которые велись среди социал-демократов в 1900-е годы, остаются за рамками произведения, включая даже назревавшее размежевание меньшевиков и большевиков, которое отражено лишь во фразе Сталина о «ленинском» направлении будущего комитета. Однако, в чем состоит это ленинское направление, читатель так и не узнает. Впрочем, и Берия не растолковывал это. Эти опасные моменты лучше было не трогать.

В 1902–1903 годах происходит становление российской социал-демократии, когда сторонники газеты «Искра», которую издавали В. И. Ленин и Ю. О. Мартов, будущие лидеры большевиков и меньшевиков, пытались навести порядок среди разрозненной и разношерстной публики, составлявшей марксистское подполье в России, превратив его в более или менее упорядоченную организацию. Сталин с его склонностью к аппаратной работе был здесь незаменим. Но в тексте «Пастыря» почти не видна деятельность Сталина как практического политика и организатора. Берия тоже старается не вдаваться в подробности. Правда, Берия пишет про «ленинско-искровское» направление (Булгаков на всякий случай убирает второе слово, а следовало бы убрать первое). К середине тридцатых это понятие установилось в советской исторической литературе, но в 1902 году говорить такими терминами было невозможно. Ведь и псевдоним Ленин был не окончательным (у Владимира Ульянова было много псевдонимов), и «искровское» направление ассоциировалось скорее с куда более известным тогда Плехановым. В реальной жизни Сталина эти дискуссии играли большую роль, даже если он не был их активным участником. Изучая взгляды, высказывавшиеся Плехановым, Лениным, Мартовым и другими социал-демократами старшего поколения, молодой грузинский революционер определял, к какой группировке примкнуть.

В окончательной редакции пьесы писатель решительно сократит и переделает сцену встречи Нового года. Что останется в ней от черновой версии?

Деревцо орешника, убранное яблоками и конфетами, глухое пение «Мравалжамиер», шелковый, как ткань, голос

Наташи, песня «Хасан-Бегура» и восклицание Михи «Я не хочу умирать в постели!».

Вместо длинной речи о бедствиях трудящихся Сталин в «Батуме» веселит всех сказкой о драконе и украденном солнце («Сталин много шутил...»).

Вся политическая составляющая сконцентрирована в выборе руководящего центра батумской организации РСДРП. Сталин строго напоминает: «Мы знаем уже все и твердо все это запомним, какого он будет направления. Он будет ленинского направления». Булгаков, проделавший огромную работу по отбору материала, фактически возвращается к сухим формулировкам Берии.

Поэтический Коркия был отброшен, как отброшены и остальные подручные писателя. Последнее слово осталось за Лаврентием Павловичем.

Сцена празднования Нового года в «Батуме» заканчивается пожаром на заводе Ротшильда, где Булгаков пять раз повторяет слово *тушить*.

> — Братцы, это Ротшильд горит!
> — Надо помогать тушить!
> — Как же не тушить?
> — Тушить?
> **Сталин**. Конечно, тушить. Всеми мерами тушить.

Вопрос, почему Сталин отверг «Батум», до сих пор занимает исследователей. А. М. Смелянский, например, уверен, что из-за опасных и издевательских намеков [Смелянский: 348]. Но что если с высоты прошедших лет, мы сейчас вчитываем эти намеки туда, где их не было?

Выскажу предположение. Сталину не понравилась пьеса. Не понравилось, как Булгаков о нем написал.

В повести Леонида Зорина «Юпитер» есть внутренний монолог Сталина, адресованный Булгакову. Разумеется, это литературное произведение, вымышленное от начала до конца. Но, возможно, реконструкция мыслей Сталина не так уж произвольна:

> Немирович-Данченко даже сказал, что «Батум» неплох. И в самом деле, разве он хуже чем та же пьеса Нахуцришвили[11] о моей юности? Даже лучше.
> Но ты ведь не тифлисский ремесленник. Если ты так оберегаешь свою бесценную репутацию, изволь соответствовать

ее уровню. Не смог. Безжизненные слова. Не то что нет крови — ни цвета, ни запаха. «Я послан тифлисским комитетом, чтобы поднять батумских рабочих на борьбу…» Скука. У Шиллера бунтари и мятежники разговаривали совсем иначе [Зорин: 447].

Сравнение с «Разбойниками» Шиллера здесь не случайно. Можно предположить, что от Булгакова, раз уж он взялся за такую тему, Сталин ждал пьесы уровня Шиллера. Однако был разочарован.

Примечания

1 Батумская демонстрация 1902 года / под ред. Л. П. Бери[и]. [М.]: Партиздат ЦК ВКП(б), 1937.

2 ОР РГБ. Ф. 562. К. 22. Ед. хр. 1. Пометы на книге «Батумская демонстрация 1902 года». Ссылки на документ даны в тексте статьи в круглых скобках по образцу: (I: 14), где римская цифра (I) обозначает вышеуказанный источник, а арабская — номер листа архивного дела.

3 ОР РГБ. Ф. 562. К. 14. Ед. хр. 7. «Батум» [«Пастырь»] — пьеса. Первая редакция. 1938, сент 10 — 1939, янв. (Отдельные фрагменты, не цитируемые нами в настоящей статье, содержатся также в документе: ОР РГБ. Ф. 562. К. 14. Ед. хр. 8.) Опубликовано в изд.: М. А. Булгаков. Пьесы 1930-х годов. СПб.: Искусство-СПб, 1994. С. 499–546. Здесь и далее текст приводится по архивному источнику, ссылки на который даны в тексте статьи в круглых скобках по образцу: (II: 14), где римская цифра (II) обозначает вышеуказанный архивный источник (ОР РГБ. Ф. 562. К. 14. Ед. хр. 7), а арабская — номер листа архивного дела.

4 Здесь и далее в цитатах из данного архивного источника подчеркивания рукой М. А. Булгакова или Е. С. Булгаковой обозначены курсивом.

5 Ср.: у Котэ Каландадзе: «За вечер товарищ Сосо говорил приблизительно 4–5 раз. Товарищ Сосо говорил убедительно и проникновенно» (I: 36–37).

6 Здесь и далее ссылки на текст окончательной редакции пьесы приводятся по изданию: *Булгаков М. А.* Батум // Собр. соч.: В 8 т. СПб.: Азбука-классика, 2004. Т. 7. С. 305–376.

7 Булгаков пишет о стволе орешника, украшенном «конфетами и яблоками». Он берет объяснение из сноски. Коркия же просто обходится словом «чичилаки».

8 Булгаков, вслед за Берией, называет персонажа Сталиным, в то время как герои пьесы называют его Сосо.

9 В публикацию ранней редакции (см.: *Булгаков М. А.* Пьесы 1930-х годов… С. 508) вкрадется ошибка: вместо «заводы, заводы» напечатано «звезды, звезды».

10 Реплика Порфирия: «Где ты был раньше, наш пастырь? Они говорили, что батумские рабочие темные, отсталые», — точно выражает настроение собравшихся, описанное Коркией: «Непонятным чувством наполнялась грудь. Жизнь точно разделилась надвое…»

11 Имеется в виду пьеса Г. Нахуцришвили «Юность вождя» (1952). См.: РГАЛИ. Ф. 2452 (Всесоюзное управление по охране авторских прав (ВУОАП)). Оп. 3. Ед. хр. 352.

Литература

Зорин Л. Г. Юпитер // Проза: В 2 т. М.: Время, 2005. Т. 2. С. 355–512.

Смелянский А. М. Михаил Булгаков в Художественном театре. М.: Искусство, 1989.

Чудакова М. О. Первая и последняя попытка (пьеса М. Булгакова о Сталине) // Современная драматургия. 1988. № 5.

Е. А. ИВАНЬШИНА

О смешении языков и конфликте текстов у Булгакова

В статье говорится о смешении языков как конструктивном принципе булгаковского текста. Принимая во внимание случаи полиглотизма в изображенном мире, автор статьи останавливается на структурной реализации этого принципа в разных произведениях М. А. Булгакова и показывает, как на разных уровнях их художественной структуры актуализируется взаимодействие языков и текстов в процессе социальной коммуникации. Особое внимание уделяется конфликту искусства и жизни. Методологической основой для автора являются работы Ю. М. Лотмана и Е. Фарино.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: структура, текстосфера, текст в тексте, язык, полиглотизм, смешение, искусство, жизнь.

E. A. Ivanshina

THE CONFUSION OF LANGUAGES AND TEXT CONFLICTS IN BULGAKOV'S WORKS

The article deals with the mixing of languages as a cnstructive principle of Bulgakov's text. Taking into account the cases of polyglotism in the pictured world, the author focuses on the structural implementation of this principle in different works of M. A. Bulgakov and shows how the interaction of languages and texts in the process of social communication is actualized on different levels of their artistic structure. Special attention is paid to the conflict between art and life. As a methodological basis the author uses the works of Y. M. Lotman and E. Farino.

KEY WORDS: structure, textual sphere, text in the text, language, polyglotism, mixing, art, life.

Структурно большинство булгаковских текстов являются двойными. Особенно наглядно эта двойственность

проявляется в случае геральдической конструкции («текст в тексте»): это может быть пьеса в пьесе («Багровый остров»), роман в романе («Мастер и Маргарита»), роман в пьесе («Адам и Ева»). Несколько иначе обстоит дело с повестями «Роковые яйца» и «Собачье сердце» и пьесой «Зойкина квартира», где формально модель «текст в тексте» не выстроена (нельзя разделить рамку и интекст), однако она является сюжетообразующей и разыграна «линейно», то есть в фабуле, где два «текста» оказываются сфокусированными в одном объекте в результате эксперимента. В этих случаях в функции взаимодействующих текстов выступают объекты реального мира[1] (ниже речь пойдет о том, какие именно объекты осмысливаются Булгаковым в функции текстов, вложенных один в другой). Эксперимент с машиной времени у Булгакова удвоен и дает текст-двойчатку, или два варианта одного текста («Блаженство», «Иван Васильевич»)[2].

Булгаковские сюжеты, кроме того что они отражают внешний мир (историческую реальность), изображают процесс смыслопорождения, предполагающий взаимодействие языков и текстов. Следуя за Е. Фарино, можно сказать, что Булгаков использует мир как материал для репрезентации интеллектуальной деятельности, в которой участвуют языки и тексты[3,4]. Цель данной статьи — выяснить, на какие объекты реального мира переносятся функции текстов и как в структуре булгаковских текстов отражаются межтекстовые взаимодействия[5].

С одной стороны, каждый отдельно взятый булгаковский текст отражает конфликтные взаимоотношения культуры (понимаемой как текстосфера) с исторической реальностью (осмысливаемой как не-текст), в широком смысле — конфликт искусства и жизни. С другой стороны, сама историческая ситуация и тот «взрыв», который определил облик эпохи на много десятилетий, актуализировал необходимость осознания того, что такое «старое» и «новое» и как они соотносятся[6]. Этот конфликт разыгран как столкновение «своего» и «чужого» в процессе социальной коммуникации и может быть описан подобно тому, как описано пересечение языковых систем в работе Ю. М. Лотмана «Культура и взрыв». Конструктивным принципом булгаковского текста является смешение языков. Этот принцип выведен в сферу «самосознания» текста через системную репрезентацию в сюжете булгаковских произведений, то есть в изображенном мире, ситуации языкового смешения [Яблоков 2001: 88–90][7]. Другой

пример языкового смешения — смешение семантики различных праздников [Яблоков 2001: 131] или разных культурных парадигм, совмещенных в изображенном художественном времени посредством интертекстов [Яблоков 1997: 53–88][8].

В своем творчестве Булгаков в разных вариантах разыгрывает процесс текстопорождения (понимаемого здесь как выработка новых сообщений), условием которого является наличие в смыслопорождающем устройстве (индивидуальном сознании, художественном тексте, культуре) двух (как минимум) различных структур (языков, текстов) с разной степенью взаимной непереводимости [Лотман: 13]. При этом интересен не только процесс вытеснения одних текстов другими, но и тот факт, что вытесняющий и вытесняемый тексты, сосуществующие в рамках одного сюжета, оказываются подобными[9]. Итак, посмотрим, как булгаковские тексты репрезентируют семиосферу и те процессы, которые происходят внутри нее. При этом обратим особое внимание на то, как выражено в структуре булгаковских текстов столкновение и взаимодействие объектов реального мира, переосмысливаемых как тексты.

В повести «Роковые яйца» смешиваются яйца. Здесь конфликт текстов (змеиный текст представлен Персиковым, куриный — попадьей Дроздовой и Рокком), то есть их столкновение, соперничество, взаимное вытеснение и взаимодействие, инсценирован на биологическом материале. Сюжетным ресурсом повести являются биологический материал (куриные и змеиные яйца), оптический инструментарий (глаз Персикова и микроскоп, камеры Иванова) и то, что связывает одно с другим (талант Персикова, расторопность Иванова и воля Рокка). В результате смешения элементов двух систем[10] образуется новый текст (гигантские змеи), *соавторами* которого становятся Персиков и Рокк. Производство новой куриной породы напоминает выпечку пирога в печи-инкубаторе, а сама оранжерея подобна кухне.

В повести «Собачье сердце» в биологическом эксперименте смешиваются разнородные гормоны: живая собака «начиняется» гормональными «вставками», взятыми от покойного донора, в результате чего получается «гибридный» текст (Шариков). В ходе параллельного социального эксперимента смешиваются старые и новые жильцы в калабуховском доме, в результате чего дом переживает разруху. Оба текста — текст-Шариков и текст-разруха — подобны; по отношению к Шарикову Преображенский и Швондер являются *соав-*

торами (профессор создал монстра биологически, начинив «правильную» *старую* собаку плохой «начинкой»; Швондер доделал его, начинив получившееся существо *новыми* пролетарскими идеями). «Кухонный» мотив связывает повара, ошпарившего бок бездомному псу, повариху Дарью Петровну и наделенного чертами жреца Преображенского.

В пьесе «Зойкина квартира» смешиваются два заведения внутри одной квартиры. Эти заведения — ателье и бордель — представлены двумя видами одежды: той, которая шьется в ателье Зойки, и той, которая привезена из Парижа (хотя непонятно, действительно эта одежда из-за границы или она шьется в том же ателье). Здесь тоже можно говорить о пересечении текстов, в функции которых выступают, с одной стороны, платья (облекающие женщин), а с другой — женские тела (якобы демонстрирующие платья). Смешение двух текстов фокусируется в модели Алле Вадимовне, которая принадлежит обеим сферам в этой цепи купли-продажи платьев-тел. Результатом интеграции систем («уплотнения») становится *старая* любовница, которую Гусю предлагают в качестве *новой*. Система переходит в замкнутый режим и взрывается. Взрыв обеспечивает Херувим, который тоже является «совместителем» (будучи бандитом, имеет ангельскую внешность, а в квартире выполняет функции прачки и «химика»[11]). Алла и Херувим реализуют системный для булгаковской поэтики комплекс *змея* / *петуха* и удваивают структуру «двойного» текста, являясь его уменьшенными *моделями*. Разница между этими персонажами в том, что про Херувима с самого начала известно, что он бандит с ангельской внешностью, а вот двойная игра Аллы Вадимовны раскрывается только в финале.

В пьесе «Багровый остров» смешиваются хронотопы театра (рамка) и острова (интекст). Индикатором такого смешения является список действующих лиц, в котором актеры соотнесены с исполняемыми ими ролями. В обоих хронотопах происходит революция и *старое* вытесняется *новым*: на острове извержение вулкана приводит к смене вождя, в театре меняется репертуар, под который приспосабливаются старые декорации. Декорации, будучи материальной частью спектакля, отражают конфликт текстов, материализуют его (выполняют функцию «текста в тексте»); язык декораций проясняет язык пьесы как основанный на монтажных («лоскутных») смыслах: здесь важно, *из чего* что сделано (откуда что вырезано для повторного использования). Отсюда особая значимость Метелкина, который, будучи монтажером,

является автопародийной маской автора наряду с Дымогацким и Геннадием. Но и сам *новый* репертуар сделан по *старым* лекалам, о чем свидетельствуют пьеса Дымогацкого и его псевдоним[12].

Театральный и островной хронотопы подобны: они представлены как две сокровищницы, подвергающиеся разграблению (остров) и порче (театр). В то время как на острове сменяется власть и разыгрывается конфликт вокруг жемчуга, на который претендуют иностранцы, в театре из-за смены культурной политики происходит замена репертуара. Так как персонажи двойной пьесы имеют двойные обозначения (принадлежат одновременно театральному миру как актеры и островному как персонажи пьесы Дымогацкого), в процессе репетиции происходят перекодировки, в результате чего театр превращается в остров, а остров — в театр. *Старые* ресурсы (жемчуг и население острова в малой пьесе и театральная труппа с костюмами и декорациями в большой) переводятся в *новый* режим работы. Репетиция (и булгаковская пьеса в целом) — ревизия театрального «хозяйства» и демонстрация театральной и стоящей за ней литературной кухни, напоминающей котел, в котором *новые* шедевры наскоро «варятся» из *старого* материала. Кухня — лаборатория новых форм, в которой *химичит* Геннадий Панфилович, подгоняя продукт под рецепт реперткома (под вкус Саввы[13]). В репетиционной атмосфере особенно любопытные процессы происходят на стыке сценического и внесценического планов[14]. Актеры путают себя с персонажами, которых играют. Между текстом и интекстом осуществляется символический обмен, подобный обмену между Сизи и англичанами, при этом, помимо комической путаницы, рождается дополнительное (сквозное) смысловое измерение. По мере углубления в перспективу текста перед читателем возникает образ литературного наследия — той самой сокровищницы, которая подвергается ревизии в историческом времени и которая подобна островному жемчугу в малой пьесе и Жюлю Верну и театральным декорациям в большой[15].

В пьесах о машине времени («Блаженство», «Иван Васильевич») смешение языков изображено как смешение времен. Само же время (эфемерная «субстанция», которая объявляется несуществующей) материализуется в костюмах и вещах, которые ворует Милославский (в частности, в часах, которые репрезентируют время как вещь). Идея времени, в котором можно двигаться в разных направлениях, оставаясь в одном

месте и переодеваясь в исторические костюмы из сундука или шкафа, — это идея театра / кино. Неслучайно именно *артисты* (Милославский и Зинаида) адекватно ведут себя в ситуации смешения времен. Искусство и жизнь меняются местами в «Иване Васильевиче»: Грозного в смежном времени принимают за актера, играющего роль царя, в то время как Бунша, заняв место Грозного, вполне сходит за царя. Сходство домоуправа с царем — тот «фокус», который привносит в историю искусство: оно у Булгакова управляет временем, создавая свой образ прошлого, которое оказывается подобием настоящего[16]. Машина времени — аналог искусства и тот инструмент, с помощью которого оно смешивается с реальностью; именно искусство (в данном случае совместное искусство инженера и артистичного вора) выполняет функцию коридора, моста, связывающего «остановки» в том или ином времени как зеркальные проекции, артистически совмещающиеся друг с другом, подобно концентрическим кругам. Со смешением времен читатель столкнется и в романе «Мастер и Маргарита» — в сцене знаменитого бала, который Воланд устроит в комнате покойного Берлиоза. Прообраз этого бала есть в пьесах о машине времени.

В пьесе «Александр Пушкин» смешиваются поэзия Пушкина и его жизнь. Персонажи пьесы и стоящий за ремарками автор цитируют Пушкина, спорят о его месте в поэтическом пантеоне, пытаются вытеснить его с места первого поэта. Пушкин-человек в пьесе как будто отсутствует, причем отсутствует еще до того, как гибнет. Его место в тексте как человека — не на сцене, а только в ремарках. Пушкин невидим, он вытеснен в лиминальную зону и замещен двойниками. Зато та реальность, из которой он вытеснен, предстает воплощением им написанного и втянута в магический круг созданного им текста, центром которого он является.

В пьесе «Адам и Ева» смешиваются два текста (текст истории и текст культуры), причем происходит это смешение на двух уровнях: в кругозоре персонажей и в кругозоре читателя. Смешением текстов на уровне персонажей занимается Маркизов: он соединяет найденную в подвале испорченную книжку с романом своего соперника Пончика-Непобеды. 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 тоже подобен котлу, в котором перемешаны образы старых и новых текстов,

поставленных в ситуацию соперничества. Интересно, что Маркизов в пьесе — запойный читатель, потом писатель, по совместительству выполняющий функции повара. Центральный персонаж пьесы, Ефросимов, по профессии химик, рассуждает о столкновении идей в химической лаборатории и результате, к которому это столкновение может привести. Этот результат — взрыв — как раз и является главным фабульным событием «Адама и Евы»; он вполне сопоставим со взрывом в лотмановском понимании[17]. Потенциальным полиглотом здесь является Ева: когда Ефросимов спрашивает ее, чем она занимается, та отвечает, что учится на курсах иностранных языков.

Семиотическим котлом, в котором смешаны разные языки, здесь, как и в пьесе «Багровый остров», является афиша (список действующих лиц), где конфликтующие языки представлены разнородными профессиями и разноязычными фамилиями. Кроме того, пьесе предпосланы два эпиграфа, которые, будучи вынесенными за рамки основного текста, являются по отношению к нему «текстами в тексте» и выводят на рамку тот конфликт текстов, который разыгрывается в сюжете.

Тот же конфликт разыгрывается и в романе «Мастер и Маргарита», изображающем ситуацию расколотой культуры. Но если в финальном романе он смоделирован в литературном семантическом поле, то в «Адаме и Еве» мы видим смешение профессий (профессиональная сфера представлена химиком, авиатором, литератором и изгнанным из неназванного профсоюза Маркизовым).

В пьесе «Полоумный Журден» мы наблюдаем смешение двух мольеровских пьес («Мещанин во дворянстве» и «Дон Жуан»). Внутрь пьесы о Журдене внедряется фрагмент из «Дон Жуана» как фрагмент спектакля, в котором Журден является зрителем. Соотнесенные таким образом две пьесы разнятся по статусу («Дон Жуан» — искусство, «Мещанин во дворянстве» — реальность). Смешение жизни (мещанство) и искусства (дворянство) — конструктивный принцип булгаковской пьесы о Журдене.

В хронотопе Журдена, то есть внутри самой пьесы, между *жизнью* лавочника и *искусством* быть дворянином (ему учат Журдена репетиторы) шизофренически разрывается сам господин Журден, которого жена считает полоумным. Дворянство для него — новая роль. Журден одержим дворянством как театром, который ненавидит прозаическая госпожа Журден,

не различающая жизнь и искусство. Она — жена лавочника, а не дворянина, и видит материальную угрозу в том, что театр вытесняет лавку из жизни мужа. Театр и жизнь противостоят в пьесе как *стихи* и *проза* (третьего не дано).

Пьеса устроена подобно «Багровому острову»: хронотоп Журдена здесь обрамлен театральным хронотопом, в котором изображена репетиция пьесы о Журдене. Таким образом, театральный код в пьесе удваивается. В репетиционном сюжете актеры получают роли и перевоплощаются в персонажей спектакля; здесь, как и в пьесе «Багровый остров», актуализированы моменты перекодировок внутри оппозиции *актер — роль*. Смешение двух планов вынесено в называющие ремарки: действующие лица в них названы не своими «ролевыми» именами (г-н и г-жа Журден, Люсиль, Панкрасс, Клеонт и т. д.), а именами самих актеров (Бежар, Юбер, Дюкруази, Латорильер). Подобно тому как Журден разрывается между мещанством и дворянством, актеры разрываются между жизнью и ролями, которые вынуждены репетировать. Журдена тянет в театр, а актеров — из театра.

В Брэндавуане (актере и роли) два языка (прозаический и поэтический) совмещаются в один. Это самая интересная и парадоксальная роль: слуга Мольера Брэндавуан играет слугу Журдена по имени Брэндавуан, то есть самого себя.

> **Бежар.** <...> Ну, дорогой Брэндавуан, в благодарность за это письмо получайте роль Брэндавуана.
> **Брэндавуан.** Помилуйте, сударь, я никогда в жизни не играл на сцене.
> **Бежар.** Тем интереснее вам будет.
> **Брэндавуан.** Сударь, помилуйте, я ведь не актер, а слуга господина директора.
> **Бежар.** Слугу и будете играть, тем более что господин Мольер явно вас и описал. Не утомляйте меня, Брэндавуан, сзывайте труппу[18].

Брэндавуан — тоже своеобразный «текст в тексте» («слуга в слуге»). На нем как бы смыкаются реальность и сцена. Удвоенный Брэндавуан из прозаического пространства жизни переходит в поэтическое пространство сцены. Так, в пьесе есть эпизод, где Бежар просит Брэндавуана снять с него штаны, и в процессе раздевания вспоминает, что «здесь публика», и тут же переключается в реальность спектакля: «...Учитель музыки подсматривает в щелку, как одевает Журдена Брэндавуан...

Начали». Жизнь превращается в искусство, как только заключается в магическую рамку сцены. Так происходит и с обведенным кружком своей роли Брэндавуаном.

В пьесе «Дон Кихот» смешиваются «ум» и «безумие», а попутно — «Дон Кихот» с «Горем от ума». В «Дон Кихоте»[19] перед нами тот же извечный конфликт «стихов» и «прозы», который имеет место в «Полоумном Журдене». Священное безумие Дон Кихота сродни одержимости Журдена дворянством и театром. Ситуацию языкового смешения маркирует двуименность героя, которого в мире персонажей (по эту сторону реальности) знают как Алонсо Кихано, а в мире автора — как Дон Кихота (именно так он назван в ремарке). Дон Кихот подбирает себе подходящий по жанру реквизит (точнее, приспосабливает таз цирюльника под рыцарский шлем в соответствии с любимым жанром рыцарского романа) и набирает труппу в лице «выдернутого» из другого (прозаического) жанра Санчо Пансы, которого он терпеливо обучает языку рыцарских романов; постепенно в игру втягиваются все новые участники.

Сеньор Кихано читает «Зеркало рыцарства». Книга становится рамкой, которая накладывается на будничный мир Ламанчи, втягивая его в себя и превращая реальность в театр, где разыгрываются сцены из рыцарских времен. Герой появляется, словно выйдя из зеркала, как будто он репетирует роль. Дон Кихот словно создает вокруг себя магический круг, внутри которого проза жизни вытесняется поэзией рыцарства. Но в финале рыцарь печального образа вышибается из этого волшебного круга. Его противником становится бакалавр Сансон Карраско (он влюблен в племянницу Алонсо Кихано и по ее просьбе должен вернуть домой ее спятившего дядюшку).

Сознание Дон Кихота — фильтр, проходя сквозь который действительность облекается в формы, «прописанные» в рыцарских романах. Для Дон Кихота нет конфликта между реальностью и миром рыцарских романов: это не два мира, а один, то есть видимое внешним зрением — изнанка подлинной картины рыцарского мира. Дон Кихот понимает, что есть Дульсинея, а есть Альдонса. В начале приключений он говорит Санчо:

> Я люблю ее, и это значит, что в моих глазах она бела, как снегопад <...> Поэт и рыцарь воспевает и любит не ту, что создана из плоти и крови, а ту, которую создала его неутомимая фантазия![20]

Когда его спрашивает о Дульсинее герцогиня, он говорит, что «злые волшебные силы превратили ее в простую безобразную крестьянку». Дон Кихот отстаивает свободу видеть мир сквозь покров, наброшенный на мир злыми волшебниками. Сансон Карраско по просьбе своей дамы (племянницы Алонсо Кихано) вытаскивает Дон Кихота из книги и возвращает в прозаическую реальность. Делает он это переодевшись в рыцаря и назвавшись таковым. Но то, что для Сансона является всего лишь ролью, для его противника — жизнь. И, вынимая Дон Кихота из лат, он вышибает его из магического круга, в котором Дон Кихот не играл, а жил. Итогом «лечения» являются пустые рыцарские латы (если смотреть с внешней точки зрения) и пустой внутри рыцарь (с точки зрения Дон Кихота). Фантазия бакалавра не бескорыстна и не подобна фантазии Дон Кихота: она подчинена трезвому расчету. Карраско убивает Дон Кихота, как пародия убивает оригинал (сам Дон Кихот — пародия сакральная).

Художественные приемы, использовавшиеся Булгаковым в рассмотренных произведениях, применены в романе «Мастер и Маргарита». Искусство и жизнь здесь смешаны как в пьесе о Пушкине, где реальность — оплотневшее пушкинское слово. В «Мастере и Маргарите» такой реальностью для персонажей становится роман Мастера, сквозь призму которого рассматривается другая — историческая — реальность, в контексте которой он создавался. При этом сам роман Мастера — образ литературной традиции, понимаемой почти в религиозном смысле — как слово, которое пересиливает «жизнь как она есть» и воспринимается достоверней, чем сама эта жизнь[21].

Конфликт искусства и жизни в романе представлен как конфликт власти и слова, которое она во все времена пыталась контролировать. В московском романе корпоративные правила писательской этики объясняет Бездомному Берлиоз, в ершалаимских главах прокуратор Иудеи объясняет арестанту правила обращения к собственной персоне. В каждом из сюжетов речь идет о цене слова и его тождественности жизни[22]. За слова персонажи романа умирают, получают вознаграждение, помещаются в психбольницу. Ни одно слово не говорится без учета того, что оно может быть подслушано и передано куда надо (точней, куда не надо). Слово становится жертвой режима, учится лжи, отчуждается от человека. Это касается официального, подцензурного слова. Параллельно существует другое слово, которое рождается в пространстве

андеграунда, под грузом официальной лжи и со временем вытесняет саму эту ложь и создает свой образ времени, соперничающий с образом, созданным официальными источниками. Такова месть свободного слова (не любого, а того, которое талантливо и потому заставляет верить ему).

Вера в слово в «Мастере и Маргарите» подобна вере Дон Кихота в реальность рыцарских романов. Возможно, поэтому пушкинское слово, предъявленное в «театре» Никанору Ивановичу Босому, доводит его до безумия[23]. Именно сон Никанора Ивановича является автопародийным фокусом романа, в котором реальность (тюрьма) и искусство (театр) совмещаются таким образом, что страшная реальность уходит в подтекст, замещаясь театральным представлением. Три кита, на которых стоит реальность: донос, допрос и уничтожение (исчезновение) человека — проявлены в истории домоуправа, представляющего нижний уровень репрессивной системы, определившей стиль «большой» истории. История Босого, оказавшегося осужденным за то, чего он не совершал, пародийно оттеняет тот типичный сценарий, который реализуется на подмостках исторического театра[24].

Еще один пример смешения театра и жизни — сеанс черной магии, во время которого сцена и зрительный зал меняются местами: зрителем предстает иностранный артист, наблюдающий со сцены москвичей в массе. На сцене развернут магазин, в который труппа заманивает публику и где, кстати, тоже возникает ситуация языкового смешения. Симметричная сцена — появление Фагота и Бегемота в Торгсине, где они устраивают скандал и разоблачают мнимого иностранца. И еще одна ситуация смешения — бал, под который труппа арендует квартиру, в которой ранее проживали Берлиоз и Лиходеев, а до того — ювелирша. Здесь театр, как и во сне Босого, не видимый, а воображаемый. И этот воображаемый театр — способ осуществления свободы мысли и свободы слова в несвободном государстве.

Тот конфликт между текстами, который разыгран на всем пространстве булгаковского творчества, получает в «Мастере и Маргарите» новое качество. Он трансформируется в конфликт жизни писателя и его посмертной судьбы. Если писатель или поэт смертны, потому что состоят из плоти и крови, то слово бессмертно. Если при жизни пишущий рискует потерей свободы или жизни, то после его смерти никто — даже самый жестокий правитель — не сможет заставить его замолчать, потому что говорить за него будет его

отпущенное на свободу слово. Если в мире живых власть может уничтожить писателя, то в мире культуры, который составлен из текстов, писатель способен уничтожить словом любую земную власть (как мастер уничтожил Пилата). Причем писатель властен над временем, а оно не властно над его словом.

Примечания

1 Когда речь идет о моделировании текстосферы через объекты «реального мира», можно говорить о разрыве с референтной функцией и о превращении мира из объекта изображения в язык (мир и его отдельные явления переходят из ранга предмета в ранг знака, носителя значения) и о переводе произведения из ранга сообщения в ранг источника информации. «В этом случае речь идет не о свойствах изображенного, а о стоящей за ним концепции мира» [Фарино 2004: 74]. В этом смысле можно предполагать, что булгаковская концепция мира утверждает приоритет текста культуры и искусства по отношению к реальности.

2 По сути, как вариации одного инварианта можно рассматривать «Роковые яйца» и «Собачье сердце».

3 Говоря о моделирующем характере мира произведения, Е. Фарино разграничивает язык как «мир» и мир как «язык» [Фарино 2004: 72–75].

4 Такая текстоцентричность характерна, в частности, для культур семантического (символического) типа, к которым Ю. М. Лотман относит культуру Средневековья [Лотман: 402–407]. Для этого типа моделирования действительности характерно представление о том, что в начале было слово [там же: 402] и осмысление мира как текста (книги).

5 Речь пойдет о структурных эквивалентах текста, о текстовых метафорах. Под структурой мы вслед за Е. Фарино понимаем «динамический механизм порождения системности, а тем самым — и информации», или «внутритекстовую взаимоподчиненность всех вычленяемых свойств этого текста и его мира и их устремленность к систематике (упорядоченности по определенным критериям) и к взаимосемантизации» [Фарино 2004: 47].

6 «И постепенные, и взрывные процессы в синхронно работающей структуре выполняют важные функции: одни обеспечивают новаторство, другие — преемственность. В самооценке современников эти тенденции переживаются как враждебные, и борьба между ними осмысляется в категориях военной битвы на уничтожение.

На самом деле, это две стороны единого, связанного механизма, его синхронной структуры, и агрессивность одной из них не заглушает, а стимулирует развитие противоположностей» [Лотман: 21].

7 Здесь отмечаются различные проявления собственно разноязычия (например, на сеансе черной магии, когда тарахтящую по-французски Геллу начинают понимать все находящиеся в зале женщины, или Пятый сон «Бега», в котором изображен многоязычный Константинополь).

8 Речь здесь идет о синтезировании разноплановых мифологических ассоциаций в романе «Белая гвардия».

9 «Различное на уровне описания делается однотипным. Изоморфизм часто порождается механизмом описания» [Лотман: 77].

10 Строго говоря, смешения не происходит, так как Рокк заимствует у Персикова все составляющие своего революционного эксперимента (сначала камеры, потом яйца). Куриный «ресурс» (яйца, присланные из-за границы) остается неиспользованным; куры — невоплощенный замысел.

11 Именно в «Зойкиной квартире» принцип смешения явлен на всех уровнях структуры.

12 Подробно об этом см. в нашей книге: [Иваньшина: 227].

13 В «Зойкиной квартире» все затеяно для Гуся и ради денег Гуся.

14 Язык запускает процесс перевода, результатом которого становится образование новых смыслов на месте «сломов», из-за чего смысловой потенциал текста возрастает изнутри (хотя внешне кажется, что текст обесценивается). В ситуации очевидного наложения фабул и смешения ролей изначально многосмысленные мифологические топосы (такие как вулкан, гора, ковчег, остров) наращивают свой смысловой потенциал.

15 Перед нами пьеса об утраченных ценностях (погибшем туземном вожде, снятых с репертуара пьесах, изуродованном «жюльверне», испорченных декорациях, разбитой чашке). Утраченное продолжает существовать и в памяти актеров старой школы, и в памяти, на которой «настоен» коктейль пьесы Дымогацкого, и в памяти «большого» текста.

16 Аналогичное подобие наблюдается между хронотопами в «Мастере и Маргарите», где два города — Москва и Ершалаим — соотнесены таким образом, чтобы читатель видел одно сквозь другое. При этом взгляд настраивается таким образом, чтобы видеть новое сквозь старое; смысл именно в узнавании соотносимых объектов. Это принцип пародии.

17 Взрыв — лотмановская метафора, подразумевающая пересечения смысловых пространств, порождающие новый смысл (речь идет об индивидуальном сознании). Взрыв снимает все границы непереводимостей и превращает непереводимое в переводимое [Лотман: 26–30].

18 Здесь и далее текст пьесы «Полоумный Журден» цитируется по изданию: *Булгаков М. А.* Собр. соч. В 8 т. Т. 5. М.: АСТ: Астрель, 2010. С. 69–115.

19 Инсценировка по роману Сервантеса создавалась М. А. Булгаковым в 1937–1939 гг.

20 Текст пьесы «Дон Кихот» цитируется по изданию: *Булгаков М. А.* Собр. соч.: В 8 т. Т. 6. М.: АСТ: Астрель, 2010. С. 472–559.

21 В романе проблематизируется тождественность языка персонажей как плана выражения с действительностью как планом содержания, в частности, тождественность персонажа тому, что он говорит [Фарино 1984: 140, 143]. Учитывая, что в романе изображена не просто обыденная реальность, а литературно-театральный (точнее, окололитературный и околотеатральный) мир, такая проблематизация может быть прочитана как профессиональная рефлексия писателя о фундаментальных свойствах слова. Уже в первой главе Берлиоз объясняет Ивану, что Христос в его антирелигиозной поэме не должен быть изображен как живой и что от писателя (поэта) зависит, поверят читатели в существование созданного им персонажа или нет.

22 О тождестве Иешуа = язык пишет Е. Фарино [Фарино 1984: 143].

23 Еще один пример конфликта с Пушкиным — зависть к нему поэта Рюхина.

24 Проза жизни, в которую погружен Босой, прочитывается сквозь призму пушкинского слова, а сам домоуправ подобен полоумному Журдену, который разрывается между своей должностью лавочника и ритуалами дворянства.

Литература

Иваньшина Е. А. Метаморфозы культурной памяти в творчестве Михаила Булгакова. Воронеж: Научная книга, 2010.

Лотман Ю. М. Семиосфера. СПб.: Искусство-СПБ, 2001.

Фарино Е. Введение в литературоведение. СПб.: Изд-во РГПУ им. Герцена, 2004.

Фарино Е. Язык в языке (Несколько наблюдений над полиглотизмом в «Мастере и Маргарите») // Wiener Slawistischer Almanach. Bd. 14. Wien, 1984. С. 139–151.

Яблоков Е. А. Роман Михаила Булгакова «Белая гвардия». М.: Языки русской культуры, 1997.

Яблоков Е. А. Художественный мир Михаила Булгакова. М.: Языки славянской культуры, 2001.

О. А. КАЗЬМИНА

Карты, деньги и азарт, или Кто есть кто в *карточном домике* (о пьесе М. А. Булгакова «Зойкина квартира»)

В статье идет речь о мотиве карт и карточной игры в комедии Михаила Булгакова «Зойкина квартира». Посредством анализа устойчивых мотивов игры в карты, денег и азарта делаются выводы об особенностях пространства квартиры, имеющего схожие с «карточным домиком» черты, и о действующих лицах, репрезентирующих карты определенных достоинств и мастей. Отдельное внимание уделяется «зеркальному» двойничеству героев. Также исследуются аллюзии и связи пьесы с предшествующими произведениями литературы.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: Михаил Булгаков, «Зойкина квартира», игральные карты, карточный домик, устойчивые мотивы, двойничество.

O. A. Kazmina

CARDS, MONEY AND GAMBLING OR WHO IS WHO IN THE *HOUSE OF CARDS* (ABOUT MIKHAIL BULGAKOV'S PLAY *ZOYKA'S APARTMNT*)

This article is a research on the motive of cards and card games in Mikhail Bulgakov's comedy *Zoyka's apartment*. Through the analysis of the recurrent themes such as cards, money and gambling, the author is able to draw some conclusions about the peculiar space of the apartment that has features similar to a "house of cards" and the heroes who are represented as playing cards. Special attention is paid to the "mirror doubleness" of the characters. The article also discusses the allusions and connections of the play with the preceding works of literature.

KEY WORDS: Michael Bulgakov, *Zoyka's Apartment*, playing cards, house of cards, stably motives, doubleness.

И никакие вы не короли и не королевы.
Вы просто колода карт.
Л. Кэрролл

«Что наша жизнь? — Игра!»[1] — убедился сам и уверил всех пушкинский Германн. Испокон веков существует такая порода людей, для которых страсть и азарт, непредсказуемость в процессе игры гораздо важнее ее результатов. Читатели Михаила Булгакова знают не понаслышке об этом типе героев. На страницах его произведений встречаются разные виды игр: карточная, шахматная, театральная и пр. Есть в булгаковской галерее образов и герои-игроки, для которых азарт, риск — жизненно важная потребность. Они даже под страхом смерти играют в карты, делают ставки на тараканьем тотализаторе, участвуют в военных действиях, столь же непредсказуемых в своем итоге, как игра. Наиболее яркие представители этого типа — Чарнота и Крапчиков, герои пьесы «Бег», проигравшиеся вдрызг, но продолжающие рисковать последним не ради выигрыша, а ради самой игры. Примечательно, что фамилии их имеют цветовую маркированность и взаимно противопоставлены с точки зрения карточной символики: фамилия *Чарнота* семантически близка к черному, а внутренняя форма фамилии *Крапчиков* связана со словом *крап*, которое, во-первых, означает узор на «рубашке» (обороте карты), а во-вторых, синонимично слову *марена* (растение, корень которого идет на алую краску; краповый — мареновый, ярко-красный[2]). Таким образом, черная и красная масти «зашифрованы» в фамилиях карточных игроков и соперников.

В данной статье обратимся к пьесе «Зойкина квартира», которую даже без детального анализа можно причислить к числу тех книг, лейтмотивами которых являются азарт и игра. Метафора *жизнь — игра* реализуется в комедии через составляющий семантическое поле игры / азарта / риска комплекс мотивов: театр, карнавал, карты, деньги, алкоголь, наркотики, болезнь, смерть. Они «подсвечивают» мотив игры, уподобляя художественный мир пьесы метаигровой модели мироздания. Сама квартира в ней становится подобна *карточному домику*, персонажи несут в себе черты игральных карт в причудливо тасующейся колоде, а все происходящее соотносится с карточной партией.

Рассмотрим образы и мотивы, которые это подтверждают. Логичным представляется начать с главного (и даже

заглавного) пространственного образа: шестикомнатной московской квартиры на Садовой улице. С первых же строк ее пространство предстает способным к деформации, открыто для внешнего мира и «вбирает» в себя его черты. Квартира расположена на пятом этаже дома, но через окна проникают звуки вечерней Москвы, превращая ее в часть «страшной музыкальной табакерки»[3] (образ, вероятно, заимствован из сказки В. Ф. Одоевского «Городок в табакерке», но сопоставим также с театральной «коробочкой» из «Записок покойника»).

Показательны сцены, когда герои беспрепятственно проникают в квартиру или же незаметно из нее уходят. Подобная «открытость» является признаком ее уязвимости и недолговечности. Квартира, принадлежащая, как указывает название пьесы, конкретному лицу, — под угрозой разделения, что в скором будущем приведет к изменению ее статуса: она перестанет существовать как *Зойкина* и превратится в коммунальную. Таким образом фактически «деметафоризируется» словосочетание *публичный дом* (именно это заведение организует хозяйка в квартире).

В целях сохранения жилплощади Зое приходится добывать бумагу, разрешающую «открыть показательную пошивочную мастерскую и школу <...> для шитья прозодежды для жен рабочих и служащих». То есть одежда — это всего лишь прикрытие истинного предприятия, поскольку под вывеской законного ателье скрывается бордель, открывающий ночью свои двери для состоятельных посетителей[4]. С этого момента квартира частично утрачивает свое прямое назначение, совмещая функции жилого и нежилого помещений. Также со временем хронотоп квартиры начинает приобретать черты хронотопа китайской прачечной[5].

Столь свободная трансформация и публичность противоречат идиоме *мой дом — моя крепость*[6], квартира Зойки вызывает ассоциацию с чем-то хрупким, сравнимым по неустойчивости с карточным домиком. Эта непрочность материализуется в финале: квартира и как жилище Зои Пельц, и как пошивочная мастерская / публичный дом перестает существовать. При этом реплика Аметистова «Ведь у тебя ж карточная квартира» — в ответ на Зойкин запрет каких-либо карт в ее жилище («Но в квартире мне *о картах не будет и речи*», «*Карт не будет*») приобретает больший смысл, нежели сделанное «к слову» замечание.

Следующая группа образов и мотивов актуализирует в пьесе тему карточной партии. В первом акте мы узнаем, что

председатель домкома Аллилуя получил *взятку* от жителей контролируемого им дома Зойки и Гуся. В картах тоже есть понятие «взятки», являющейся необходимым элементом некоторых игр. Кроме того, в пьесе присутствует отсылка и к другому важному этапу карточной игры — *аукциону* (по сюжету аукцион устраивает Аметистов).

В квартире на заказ изготавливается *одежда*, а тыльная сторона карты на русском языке называется «*рубашка*» (ср. с англ. *suit* — «одежда, костюм»). К слову сказать, фамилия хозяйки предприятия Пельц означает в переводе с немецкого «мех»[7]. Одежда, изготавливаемая в квартире на Садовой, и карточная «одежда» сходны прежде всего функционально — являясь, как отмечалось выше, *прикрытием*. Характерно, что предназначенный для транспортировки и хранения одежды чемодан Аметистова («Верный мой товарищ, чемодан») наполнен портретами вождей и шестью колодами карт.

Игра в карты, азарт и риск часто сопряжены со стремлением к материальному обогащению, поэтому уделим внимание и этой теме. Мотив денег появляется в самой первой ремарке — из граммофона доносится ария Мефистофеля: «На земле весь род людской... Чтит один кумир священный... В умилении сердечном, прославляя истукан...» Деньги — цель многих героев пьесы, для которых достижение ее оправдывает любые средства, ибо «каждая копейка дорога». Ради денег герои обманывают, торгуют своим телом, поступаются дворянской честью, наконец, безжалостно убивают. В связи с мотивом денег бóльшим смыслом наделяется и наличие на стене пошивочной мастерской портрета Карла Маркса, автора знаменитого «Капитала». Семантикой *драгоценности* наделена фамилия самого азартного персонажа, карточного шулера и гениального мошенника Аметистова[8].

Еще одна важная деталь, связывающая деньги и карты, состоит в том, что банкноты номиналом в десять единиц, так называемые червонцы, на страницах пьесы именуются *червями*. Червы (в народе — черви[9]) — красная карточная масть, изображенная в виде сердца (ср. наименование этой масти в англ. *hearts* и фр. *coer* — «сердце»), то есть червы ассоциативно связаны с любовью. Так в пьесе семантическое объединение червовых карт и червонцев приобретает особый смысл, в котором, вероятно, декодируется основная концепция публичного дома, где за деньги можно купить любовь.

Этим семантика карточной игры не исчерпывается. На наш взгляд, наделяются ею и сами персонажи, которые

могут быть метафорически представлены как карты разных мастей из одной (хоть в данном случае и не полной) колоды. Подтверждает эту возможность мотив размена / выбора среди женщин в публичном доме. Впрочем, как бы ни играли герои друг другом, в пьесе все они — участники партии, устроенной кем-то, кто выше по закону истории и жизни. Ниже попробуем рассмотреть некоторые варианты подобия между персонажами и картами.

Сделаем прежде необходимый комментарий. Игральные карты появились в Восточной Азии, в частности в Китае, но после распространения их в Европе самой популярной стала (и по сей день остается) французская колода карт[10]. В тексте пьесы Булгакова присутствуют мотивы, отсылающие и к Китаю, и к Франции, и даже рисуются хронотопы той и другой страны. Первый связан с китайской прачечной и ее работниками, а также поэтизированным образом Шанхая, родиной Херувима, где он мечтает, убежав из Москвы, жить счастливо («Тут каздый скучный Моске, давится, в Санхае китайский зивет выселый»). Франция появляется в пьесе тоже как эскейпическая мечта, куда стремятся персонажи: Алла, Зойка, Аметистов, Оболь-янинов («К Рождеству мы будем в Париже», «Три месяца еще, и мы уедем в Ниццу...» и др.). Отдельно отметим, что с одеждой в комедии связана и шанхайская прачечная, где грязное белье (метафора тайны, скрываемого неблагополучия или греха) должно превращаться в чистое, а мятое — в глаженое. Но прачечная, как и швейная мастерская в квартире Зойки, служит прикрытием: основной доход хозяева заведения получают от изготовления и продажи наркотиков. Характерно, что в пьесе представлена именно *китайская* прачечная, — так возникает противопоставление Восток / Запад: герои, стремящиеся убежать во Францию, «попадают» в пространство своей мечты посредством приема «инородных» для западной культуры наркотических веществ, приносимых из шанхайской прачечной. Булгаковым обыгрываются мотивы мнимого излечения и мнимого очищения (в помещении прачечной грязь и мерзость, а ангельской внешности китаец Херувим на деле оказывается убийцей и вором).

Подобно тому, как вечером преображается мастерская, обнаруживают по ходу развития действия свои истинные черты и персонажи, словно переворачивая карту рубашкой вниз и показывая ее лицевую сторону.

С червонной мастью связана главным образом Алла: имя героини очевидно ассоциируется с *алым* цветом — самым ярким оттенком красного, который еще называют *червонным* цветом. Алла — любовница Гуся-Ремонтного, *дама* его сердца, значит, ее можно сравнить с червонной дамой. Безусловно, Алла также и козырная карта. Аметистов, говоря о ней и ее денежном долге перед Зоей, произносит: «Ну вот и *козырек* <…> Ты подумай, экземпляр какой. Украшение квартиры». Алла обладает ослепительной внешностью, она *прекрасная* женщина, что противопоставляет ее «второсортным» жрицам любви, в частности Мымре. Алла «Прекрасная» привносит в пьесу культурологическую аллюзию на образ Прекрасной Елены, и история карт подтверждает возникающие ассоциации. Дело в том, что каждая фигура в картах репрезентирует определенного исторического персонажа [Hoffmann: 33], в частности дама червей — Елена Троянская, прекраснейшая из женщин, даривша любовь не одному мужчине и явившаяся причиной Троянской войны. Зойка приглашает Аллу с определенной целью: соблазнить самого денежного клиента — Гуся-Ремонтного, излечить его душевные муки из-за несчастной любви к некоей брюнетке и тем самым принести огромную прибыль предприятию. По иронии судьбы женщиной, разбившей сердце Гусю-Ремонтному, сама же Алла и является. Гусь называет ее *коброй* («лжешь, кобра!») и *змеей* («…змея обвила мое сердце <…>; ядовитая любовь сразила Бориса»). Судьбой Алле уготована роль быть и ядом, и противоядием одновременно. Роковая роль в жизни Гуся, а также квартиры — причастность к их гибели — наделяет Аллу и чертами пиковой дамы[11].

Дамой в пьесе является и 35-летняя хозяйка квартиры и всех открытых в ней законных и незаконных предприятий — Зойка. Она азартна, хотя ее риск и азарт не связаны с картами. Ее можно, как и Аллу, с одной стороны, характеризовать как даму червей, поскольку обеими героинями, стремящимися в Париж, движет в первую очередь любовь[12]. Но, с другой стороны, образу Зойки более присуща роковая семантика: в самом начале пьесы Аллилуя восклицает: «Вы, Зоя Денисовна, *с нечистой силой знаетесь*, я уж давно заметил!», — Аметистов называет Зойку *змеей*, а Алла — *чертом*. Инфернальность Зойки связана также и с устойчивым для произведений Булгакова мотивом «несуществования»[13]. Героиня заявляет: «Меня нет. Умерла Пельц. Больше с Пельц разговоров нету». Инфернальные черты образа Зойки

сближают ее с пушкинской старой графиней из повести «Пиковая дама» (хотя булгаковская Зойка далеко не старуха). Графиня в повести Пушкина — демонический образ: уже после смерти она явилась к Германну и раскрыла ему тайну трех карт.

Сюжет «Зойкиной квартиры» также обнаруживает некоторые аллюзии на «Пиковую даму». В пьесе Булгакова вместе с Пельц проживает юная горничная, выдаваемая хозяйкой за племянницу. Добившись, хотя и варварскими методами, доверия наивной девушки, иностранец (в данном случае китаец) завладевает тремя главными ценностями (ср. три карты) — квартирой, жизнью Гуся-Ремонтного и его деньгами: «Это моя квартира, Зойкина, моя», «Дай погладить червонцы <...> А червонцики, червонцики миленьки <...> *Херувим ударяет Гуся под лопатку ножом. Гусь умирает*». Аметистов, вынужденный бежать из квартиры после обнаружения тела Гуся, сравнивает сложившуюся ситуацию с проигрышем в карты: «Прикупил к пятерке — дамбле».

Свойственные Зойке черты пиковой дамы подтверждают и культурные ассоциации: во-первых, Зойка — вдова, данный семейный статус имеет устоявшуюся связь с траурным черным цветом; во-вторых, на игральной карте этого номинала изображалась древнегреческая богиня мудрости Афина, а Зойка действительно умна (хотя и не всегда осторожна), организованное ею предприятие — поистине гениальный проект, восхитивший даже домкома («...ежели бы вы не были женщиной, Зоя Денисовна, прямо б сказал, что вы гений»).

Роль пиковой дамы можно отнести и к горничной Манюшке (несмотря на ее юный возраст — 22 года). В разрушении квартиры Манюшка принимает первостепенное участие. Зойка сама допустила ошибку, «доверив» ей пространство своей квартиры: «Манюшка мой преданный друг. За меня она в огонь и в воду...». Как раз в тот момент, когда Зойка произносит эти слова, Манюшка забывает закрыть входную дверь и в квартиру беспрепятственно попадает Аметистов, подслушивающий разговор хозяйки с Обольяниновым. В аресте посетителей ночного пира тоже отчасти виновата Манюшка, спровоцировавшая поножовщину между двумя ревнивыми китайцами, после которой Газолин доносит милиции о том, чем на самом деле занимаются в квартире («Здесь опиум в квартире курят. Танцуют все в квартире»). К тому же Манюшка становится невольной

соучастницей преступления — убийства и грабежа Гуся — и убегает из квартиры вместе с Херувимом.

Также в комедии в качестве второстепенных персонажей присутствуют и другие дамы, названные просто «1-я, 2-я, 3-я безответственные *дамы* (курсив наш. — *О. К.*) и очень ответственная Агнесса Ферапонтовна».

Повторяемость или схожесть функциональных черт, исходя из которых разные героини могут быть представлены как дамы одной масти, связана с характерным для поэтики Булгакова приемом двойничества. Причем двойниками живых дам становятся и неживые (вспомним ремарку во втором акте пьесы: «Манекены, похожие на *дам*, *дамы* (курсив наш. — *О. К.*), похожие на манекенов»[14]) — именно с такой «дамой» будет танцевать персонаж Мертвое тело: «(*Подходит к манекену.*) Ага, наконец-то дама. Мадам, один тур...» Приведенные примеры доказывают миражность мира, где живое и неживое взаимозаменяемы, уподобляясь друг другу.

Самым азартным и не скрывающим страсти к игре персонажем пьесы является, безусловно, Аметистов — карточный шулер, изобретательный обманщик, сродни великому комбинатору Остапу Бендеру. Зачастую его выражения и словесные обороты связаны с карточной терминологией. Он практически непобедимый игрок в карты. Был судим и сидел в тюрьме, а, как известно из истории, заключенные в царской России имели клеймо на одежде (красный или желтый ромб), именуемое в народе «бубновый туз»[15].

Но к Аметистову применимы и характеристики карточного джокера. Во-первых, *joker* в переводе с английского означает «шутник», во-вторых, является символом двойственности, так как в большинстве классических игр может выполнять роль любой другой карты, — столь же легко и естественно Аметистов вживается в каждый из своих образов. Вспомним хотя бы появление героя в квартире и знаменитую сцену «исповеди» перед Зойкой: его биография и послужной список поражают широтой географии и разнообразием охвата родов деятельности.

Роль Аметистова в предприятии Зойки — администратор. Обладая способностью подстраиваться под любого человека и ситуацию, он прекрасно справляется со своей официальной работой («**Гусь**. ... Замечательно вы поставили дело, гражданин администратор»). Умелый враль, он может заставить остальных поверить в придуманную сходу ложь («...вывез я его (Херувима. — *О. К.*) из Шанхая, где долго странствовал, собирая материалы <...> для большого

этнографического труда», «**Аметистов.** Проработав у Пакэна в Париже, можно приобрести навык. **Гусь.** Вы работали в Париже? **Аметистов.** Пять лет...»).

Аметистов с первых минут пребывания в квартире вступает в своеобразный «диалог» с ее пространством. Сначала он беспрепятственно проникает внутрь, затем прописывается, тем самым «спасая» квартиру от уплотнения, а потом под его воздействием «квартира преображается».

Однако истинным джокером в финале оказывается вовсе не Аметистов, а китаец Херувим. Можно сказать, что герои — «зеркальные» двойники. В качестве одного из доказательств их двойничества можно назвать одежду. Обольянинов, получивший от Херувима «целебное лекарство», пообещал подарить своему спасителю брюки: «Я хочу ему (Херувиму. — *О. К.*) брюки подарить». С этой деталью гардероба китаец связывает свою успешность и процветание: «Я когда богатый буду, ты меня целовать будись. Мене Обольян бируки даст, я красиви буду». Но Зойка отдала брюки своему вновь объявившемуся кузену: «**Аметистов** <...> (*Выходит из-за ширм, любуется штанами, которые на нем надеты.*) Гуманные штанишки. В таких брюках сразу чувствуешь себя на платформе». Аметистову достались предназначенные Херувиму брюки, а Херувим, в свою очередь, нарушив все планы Аметистова, не только забрал из квартиры все остальное, на что последний был нацелен, но и более того, «разрушил» ее. Но в этом есть и доля вины самого Аметистова, который в свое отсутствие доверял квартиру Херувиму: «Одним словом, мажордом желтой расы, поручаю тебе квартиру и ответственность возлагаю на тебя».

Херувим выступает в роли *подкидной карты*: обманывает и соотечественника Газолина, которому обязан своей жизнью («Я тебя подобраль, ты как собака был, а ты...»), и всех обитателей квартиры. Фальшь — лейтмотив образа Херувима, она характеризует его имя, личные вещи (*фальшивый* узел с бельем), род деятельности и даже внешность (за ангельским видом скрывается характер бандита, хладнокровного убийцы, и это особенно подчеркнуто наличием у персонажа татуировки, изображающей драконов и змей). Херувим, безусловно, амбивалентный персонаж[16]: с одной стороны, как уже было сказано, он, как и Аметистов, сравним с джокером, с другой — имеет отношение к роковой пиковой масти: у него есть нож (орудие убийства Гуся) и шприц, предназначенный для «исцеления» Обольянинова.

Не разглядел истинного лица Херувима и его жертва — всемогущий коммерческий директор Гусь-Ремонтный, очевидный туз в подразумеваемой нами колоде. Туз, как известно, в большинстве игр — старшая игральная карта; также тузом называют влиятельного человека, коим Гусь-Ремонтный и является, и даже его «птичья» фамилия — очередное доказательство значительности (ср. *важный гусь*; обратим внимание и на фонетическое созвучие: *Гусь — туз*).

Гусь — червонный туз, потому что, во-первых, червы — старшие масти [Hoffmann: 47], а во-вторых, Гусь страдает из-за любви («ядовитая любовь сразила Бориса»), символ червей — сердце.

Квартира и ее существование в статусе Зойкиной, а также мастерская и бордель, обязаны Гусю. Но после его смерти все теряется. «Важность» Гуся, его роль козырного туза опровергается самой жизнью: все, что делает его хозяином положения, легковесно и хрупко — в результате происходящих событий Гусь побежден («Я лежу на большой дороге, и пусть каждый в *побежденного* Гуся плюет...»), играя роль *битой карты*. Сначала его делает слабым и уязвимым «жало» дамы сердца («И вот ядовитая любовь сразила Бориса, и он лежит, как труп в пустыне»; «Утром получил пять тысяч, а вечером такой удар, от которого я свалился. <...> Гусь плюет на червонцы! Тьфу, тьфу!»), а затем слабостью Гуся пользуется Херувим, убивая коммерческого директора тугоплавких металлов из-за червонцев (вспомним связь между червонцами, червями и любовью). Присваивая его деньги, Херувим, если вновь перевести содержание пьесы в метафорический план карточной игры, становится более сильной картой, а также зеркальным двойником Гуся — козырного червонного туза.

Функционально подобен тузу в пьесе также председатель домкома Аллилуя, официально уполномоченный наблюдать за происходящим в доме и заявляющий: «...я всюду могу проникать». Впрочем, в финале становится очевидным, что он просто «председатель свинячий», а контролируют дом совсем другие люди[17].

Рассматривая карточную семантику в пьесе, нельзя обойти вниманием и образ Обольянинова — любовника Зои. Дворянин, в дореволюционной России имевший титул графа, Обольянинов болезненно страдает из-за своего положения в советской России. Аристократизм, желание драться на дуэли с каждым, кто даст на чай, — характерная черта Оболья-

нинова. Но вместе с тем важные черты его образа — обреченность и чувство утраты: в новом времени герой не смог найти себя (отсюда и пристрастие к наркотикам как способу ухода от реальности) и оказывается в категории *бывших*[18] (ср.: битая карта). Доказательством также служит и семантический компонент *боль* в фамилии героя, и болезненное пристрастие к наркотикам, и сопровождающие его появление в первом акте строки из песни: «...Напоминают мне оне / Другую жизнь и берег дальний». Невозможность, по причине происхождения, смирения с действительностью, гордыня также доставляют боль герою. Зойка относится к нему не как к своему любовнику, а как к человеку, которого нужно спасать. Она помогает Обольянинову, когда у него наркотическая ломка, платит за его наркотики, обещает увезти во Францию и спасти, не бросить в тюрьме, одним словом, берет на себя функции благодетельницы или даже матери. В своем предприятии она отводит Обольянинову роль тапера (очень часто таперами подрабатывали подростки, ср. рассказ А. И. Куприна «Тапер»), а когда обращается к нему, использует ласкательные формы: Павлушка, Павлуша, Павлик — производные от имени Павел (которое, кстати, само по себе в переводе с латинского языка означает «малый, небольшой»). Наконец, в финале призывает его: «Павлушка, будьте мужчиной». С точки зрения карточной символики все это позволяет представить себе Обольянинова как валета (с французского переводится как *мальчик*).

Итак, «Зойкина квартира» — это пьеса, в сюжете и образном ряду которой заложена скрытая метафора игры и азарта. Рассмотренный комплекс мотивов, актуализирующих тему карточной партии, позволяет сравнить квартиру Зойки с хрупким карточным домиком, а в персонажах увидеть черты игральных карт разных достоинств и мастей. М. Булгаковым затронута важная проблема: в искусственно (насильственно) созданном мире все изначально поставлено не на свои места и заведомо обречено на поражение. Подобно тому, как рушатся совсем недавно казавшиеся непоколебимыми устои Дома, когда им начинают управлять извне, ломается жизнь человека при вмешательстве в его внутреннее пространство. Игра с человеческими судьбами, словно игра в карты, стала страшной приметой эпохи. Нельзя заранее угадать, кто победит в этой неизбежной игре, одно из истории известно точно: «Кто прав, кто счастлив здесь, друзья, / Сегодня ты, а завтра я».

Примечания

1 Либретто оперы П. И. Чайковского по повести А. С. Пушкина «Пиковая дама» здесь и далее цит. по изд: *Чайковский М. И., Чайковский П. И., Шиловский К. С.* «Пиковая дама» П. И. Чайковского: [либретто оперы] / Ред. и вступ. ст. О. Меликян. М.: Музгиз, 1956.

2 См. об этом: [Даль: 188].

3 Здесь и далее текст пьесы цитируется по изданию: *Булгаков М. А.* Пьесы 1920-х годов. Театральное наследие / М. А. Булгаков. Л.: Искусство, 1989. С. 161–214.

4 М. Н. Золотоносов проводит параллель между открытым Зойкой предприятием и мастерскими в романе Н. Г. Чернышевского «Что делать?»: «Утопия Николая Гавриловича сбывается, хотя и в травестийном виде: в ателье Зои Пельц женщины попадают именно для занятий проституцией» [Золотоносов: 386].

5 В письме к М. Рейнгардт от 1 августа 1934 года, характеризуя пьесу и действующих лиц, М. А. Булгаков рекомендовал показать эту смену хронотопа следующим образом: «Переход к прачешной — с волшебной быстротой» [Булгаков: 526].

6 Ю. М. Лотман прослеживает в творчестве М. А. Булгакова устойчивую связь тем квартиры и смерти [Лотман 1997: 749].

7 Подробнее о мотиве одежды в пьесе «Зойкина квартира» см. в монографии Е. А. Иваньшиной [Иваньшина: 178–198].

8 Один из присвоенных Аметистовым документов был на имя *Чемоданова Карла* Петровича. В данном случае говорящими и значимыми для понимания образа героя являются и фамилия, и имя.

9 Лингвисты предполагают, что в названии масти «червы» возможно присутствие этимологии «червяк», «червь». См., например: [Черных: 380].

10 См.: [Hoffmann: 14].

11 Этимология пиковых (черных) мастей скрывается в самом их названии, связана она с острием, вершиной (ср. англ. *spades* — «лопаты», фр. *pique* — «копье, колоть»). Изображается в различных колодах как меч или лист.

12 В письме от 1 августа 1934 года к М. Рейнгард М. Булгаков по поводу Аллы и Зойки отмечал: «Зоя защищает сама себя и Абольянинова, которого любит»; «Ее (Аллы. — *О. К.*) любимый человек находится в Париже. Она действительно тоскует и хочет уехать в Париж. Остальное ей безразлично» [Булгаков: 524].

13 Подробнее о мотиве «несуществования» в монографии Е. А. Яблокова [Яблоков: 92– 96].

14 Стоит отметить, что красавица Алла поступает на службу к Зойке манекенщицей, то есть ей в предприятии отведена роль куклы.

15 Например, в поэме А. Блока «Двенадцать»: «В зубах — цыгарка, примят картуз, / На спину б надо бубновый туз!» (цит. по изд.: *Блок А. А.* Собрание сочинений: В 8 т. Т. 3. М.: Худож. лит., 1961. С. 351).

16 Подробный анализ образа Херувима и доказательство его амбивалентности в монографии Е. А. Иваньшиной [Иваньшина: 165–173].

17 Стоит заметить, что «свиньей» Аллилуя назван в пьесе дважды, изображение именно этого животного, как указывают некоторые исследователи карточных игр, встречается на тузовой карте [Hoffmann: 23].

18 Вспомним просьбу «бывшего Павлика» Обольянинова не называть его больше графом и иронические размышления о «бывшей курице».

Литература

Даль В. И. Толковый словарь живого великорусского языка: В 4 т. Т. 2. СПб.: Диамант, 2002.

Золотоносов М. Н. ЗК. Загадки криминально-идеологического контекста и культурный смысл // Слово и тело: Сексуальные аспекты, универсалии, интерпретации русского культурного текста XIX–XX веков. М.: Ладомир, 1999. С. 360–457.

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

Лотман Ю. М. Дом в «Мастере и Маргарите» // О русской литературе. СПб.: Искусство-СПБ, 1997. С. 748–754.

Черных П. Я. Историко-этимологический словарь современного русского языка: В 2 т. Т. 2. М., 2004.

Яблоков Е. А. Художественный мир М. А. Булгакова. М.: Языки славянской культуры, 2001.

Hoffmann Detlef. The Playing Card, an illustrated history. Leipzig, 1973.

М. Н. КАПРУСОВА

О некоторых булгаковских аллюзиях в книге В. Катаева «Алмазный мой венец»[1]

В статье анализируются два важнейших образа книги В. Катаева «Алмазный мой венец», входящих в тематическую группу *Булгаков, — вечная весна* и *алмазный венец*. Проводится связь между образом вечной весны В. Катаева, образом Элизиума из античных мифов и «Энеиды» Вергилия и образом *вечного дома* Мастера и Маргариты из одноименного романа М. Булгакова. В подтекст, объясняющий образ алмазного венца, включается сцена превращения Маргариты в «черную королеву» Весеннего бала полнолуния.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: В. П. Катаев, М. А. Булгаков, «Алмазный мой венец», «Мастер и Маргарита», «булгаковский миф», мифологическая традиция, литературная традиция, образ, персонаж, семантика.

M. N. Kaprusova

ON SOME ALLUSIONS TO BULGAKOV IN V. KATAEV'S BOOK *MY EMERALD CROWN*

The paper deals with the two most importan images of the book *My Emerald Crown* by V. Kataev, included in the thematic group „Bulgakov", „eternal spring" and „emerald crown". The article discusses the relation between the image of V. Kataev's „eternal spring", the image of the ancient myths about Elysium and *The Aeneid* by Virgil and the image of the „eternal home" for the Master and Margarita from M. Bulgakov's novel by the same name. The scene of Margarita's transformation into the „black queen" of the Spring Ball of the Full Moon is included into the subtext which explains the image of the „emerald Crown".

KEY WORDS: V. Kataev, M. Bulgakov, *My Emerald Crown*, *Master and Margarita*, *Bulgakov's myth*, mythological tradition, literary tradition, image, character, semantics.

Доминирующая лексема, входящая в тематическую группу[2] *Булгаков* книги В. П. Катаева «Алмазный мой венец», — это *Синеглазый*[3]. Так зовут персонажа, чьим прототипом является Булгаков — в 1920–1930-х годах коллега и близкий знакомый, приятель автора. В настоящей статье рассмотрим два образа книги — *вечной весны* и *алмазного венца*, — отсылающие к роману Булгакова «Мастер и Маргарита».

Вечная весна

Через всю книгу В. Катаева проходит образ вечной весны, являющийся, как мы узнаем в самом начале, едва ли не центральным:

> Я же, вероятно, назову свою книгу, которую сейчас переписываю набело, «Вечная весна», а вернее всего «Алмазный мой венец»...[4]

Образ трактуется в книге по-разному. Иногда это реалистическое прочтение — рассказчик говорит о стране с соответствующим климатом:

> В расчете на вечную весну мы были одеты совсем легко, а ветер, свистя, как нож гильотины, нес мимо нас уже заметные крупинки снега, и для того, чтобы не схватить пневмонию, нам пришлось укрыться в набитой людьми американской дрог-стори <...>. А вокруг живописно простирались вечнозеленые луга и пригорки чужой, но милой страны, и хотя весна еще не явилась, но ее вечное присутствие в мире было несомненно: всюду из-под земли вылезали новорожденные крокусы, и мальчики бегали по откосам, запуская в пустынное, почти уже весеннее небо разноцветные <...> бумажные змеи...

Можно сказать, что здесь присутствует отсылка к буклетам турбюро с яркими картинками (с зелеными лугами, голубым небом и почти сказочными деревушками).

Однако превалирует в книге другое решение образа, которое на протяжении повествования усиливает свое значение. Уже на первой странице книги читаем:

> ...попутные машины скользили юзом по окружному шоссе, мы снова отправились в погоню за вечной весной...
> В конце концов, зачем мне эта вечная весна? И существует ли она вообще?

Здесь вечная весна — мифологическая, философская категория.

Посмотрев в иллюминатор самолета, рассказчик увидел в нем:

> ...ноль, зеро, знак пустоты, или в данном случае начало бесконечной колодезной пропасти, в глубине которой ничего невозможно было разглядеть, кроме мутного воздуха, туманно обещавшего вечную весну...

Образ вечной весны соединяется с образом пустоты, «колодезной пропасти», тумана. Колодец во всех мифологиях «обозначает связь с прошлым, с миром мертвых», «может обозначать некую глубину, похожую на могилу» [*Энциклопедия...*: 246–247]. Одновременно колодец — это путь в миры бессознательного, «утоление жажды высшего познания» [Бидерманн: 121]. Возможно, Катаев делает отсылку и к своей книге «Святой колодец» о познании смерти и бессмертия, обретении истины.

Далее повествователь говорит о своих современниках-писателях:

> ...теперь из всей нашей странной республики гениев, пророков, подлинных поэтов и посредственных стихотворцев, ремесленников и неудачников остался, кажется, я один. Почти все ушли в ту страну вечной весны, откуда нет возврата...

Исходя из этого можно заключить, что пространство вечной весны у Катаева — это и пространство инобытия, мистической области мира мертвых, куда попадают души после смерти.

Однако образ вечной весны заключает в себе не только семантику смерти, но и семантику вечной жизни и обновления, бессмертия. Так, повествователь говорит о себе:

> ...всем своим существом чувствовал присутствие вечной весны, но она еще была скрыта от глаз в глубине почти черных столетних стволов, где уже несомненно двигались весенние соки.

В этой зарисовке вновь присутствует мифологический подтекст: зима — смерть, весна — жизнь, умирающие зимой и воскресающие весной деревья[5]. Однако у В. Катаева миф уточнен:

> Лето умирает. Осень умирает. Зима — сама смерть. А весна постоянна. Она живет бесконечно в недрах вечно изменяющейся материи, только меняет свои формы.

В конце книги описывается парк Монсо, являвшийся «действительно городом вечной весны, славы и тишины». В парке располагаются изваяния героев книги — инобытийные изваяния, не отбрасывающие тени:

> Никто из посетителей парка их (изваяния. — *М. К.*) не замечал, кроме нас (рассказчика и его спутницы. — *М. К.*), это были наши сновидения.

Рассмотрим основу подобного решения образа вечной весны. Она включает мифологический и литературный аспекты.

Образ вечной весны тесно связан в культурной традиции с мифологическим образом Элизиума. Элизиум — «легендарная, простирающаяся на западном краю земли страна блаженных», область «вечной весны», где царствует Кронос, воплощающий время и остановивший его в стране блаженных [*Словарь античности*: 652].

> Эти люди звались Золотым поколением и поклонялись Крону. Жили они без забот и трудов, питаясь желудями, дикими фруктами и медом, который капал прямо с деревьев, пили овечье и козье молоко, никогда не старели, танцевали и много смеялись. Смерть для них была не более страшна, чем сон [Грейвс: 22].

Именно своеобразный символический образ Элизиума создает в своей книге В. Катаев, потому, вероятно, Синеглазый в стране вечной весны изображен танцующим:

> В романтических зарослях цветущих кустов боярышника, рядом со старым памятником Гуно, возле пробирающегося по камешкам ручейка, дружески обнявшись с Мефистофелем, белела фигура синеглазого — в шляпе с пером, с маленькой мандолиной в руках, поставившего ноги в танцевальную позицию, всего во власти третьего Г — Гуно, но не забывающего и двух первых: Гоголя, Гофмана...

Элизиум изображен и в «Энеиде» Вергилия. Возможно, катаевский образ берет начало и в этом — литературном — источнике.

В то же время, мы полагаем, что этот образ связан с *вечным домом* (*приютом*) Мастера и Маргариты, героев одноименного романа М. А. Булгакова. В конце романа герои получают *покой* и пребывают в месте, где остановилось время, где торжествует вечная весна с вишнями, «которые начинают зацветать», с поющим ручьем и «каменистым мшистым мостиком»[6] через него.

О вечном доме Мастера в булгаковедении написано немало. Одна из самых убедительных концепций была предложена М. О. Чудаковой, позже ее мысль была развита в статье И. Ф. Бэлзы [Бэлза]. Чудакова пишет:

> Последнее убежище Мастера и Маргариты имеет своим литературным прообразом и своей опорой страницы «Божественной Комедии» Данте — те, где описывается Лимб. Он, хотя и помещен в четвертой песне «Ада», но не является его преддверием — это не чистилище, а вообще начало путешествия по загробному миру. Это место, для которого не сделано выбора между Адом и Раем (пространственно это «кайма» ада) [Чудакова 1986: 228].

Приют Мастера — не вариант райского сада, ведь Мастер не заслужил света, трижды отказавшись от творчества, и не вариант ада: Воланд проследовал куда-то дальше, в провал.

Мы полагаем, что в прочтении образа вечного дома Мастера и Маргариты, как и в прочтении катаевского образа вечной весны, допустимо отталкиваться не только от «Божественной комедии» Данте, но и от «Энеиды» Вергилия.

Вечный дом — это место, куда к Мастеру будут приходить в гости те, о которых Маргарита ему говорит: «...кого ты любишь, кем ты интересуешься и кто тебя не встревожит. Они будут тебе играть, они будут петь тебе...» Мотива танца в «Мастере и Маргарите» не возникает, но тема музыки присутствует. Приют Мастера напоминает Элизиум, о котором Вергилий пишет:

> Здесь, за отечество кто, сражаясь, раны прияли,
> Кто непорочны остались, жрецы в течение жизни,
> Кто — благочестны, пророки, вещая достойное Феба,
> Изобретеньям искусным кто жизнь свою посвятили,
> Память оставили кто в других о себе по заслугам...[7]

Если руководствоваться логикой «Энеиды», булгаковский Мастер вполне заслуживает Элизиума, ведь он «все угадал», значит, близок к ипостаси пророка и даже жреца, приносящего жертвы огню. О Мастере как маге писала, в частности, С. Кульюс [Кульюс: 13, 23–25].

Впрочем, место, в которое попадает Мастер, нельзя считать лишь Элизиумом, — это образ значительно более сложный: гостями Мастера будут не только деятели культуры всех времен, но и литературные персонажи. Одним из таких персонажей становится — в процессе повествования о нем — и сам Мастер. С определенной долей условности можно представить себе его вечный дом как мировое культурное пространство, в котором, как в пятом измерении, продолжают жить творцы и их герои [Капрусова 2004].

Вечная весна В. Катаева — образ, близкий к булгаковскому и, как мы считаем, подсказанный М. Булгаковым. Расхождение в деталях между вечным домом и вечной весной незначительно: вместо цветущих вишен — у Катаева цветущий боярышник, вместо каменистого мшистого мостика — камешки, через которые можно перейти ручей. Ручей в обоих случаях напоминает мифологическую реку забвения Лету, протекающую в Аиде. А мотив остановившегося времени, тема музыки и тема вечной весны отсылают к Элизиуму Вергилия.

Булгаков не любил делать свои подтексты очевидными, поэтому не употребляет выражение «вечная весна», а только говорит о вишнях, которые вечно «начинают зацветать». Характерно при этом, что во второй редакции романа (1932–1936) ситуация была другой: в ней Воланд говорил Мастеру о его последнем пристанище: «Красные вишни будут усыпать ветви в саду. <…> Яблоками будут пахнуть комнаты дома»[8]. Изображение летней поры, как отмечают исследователи[9], было отсылкой к образу рая. Но Булгаков пересмотрел эту концепцию.

Катаев булгаковский подтекст переводит в текст: появляется формула «вечная весна», Синеглазый изображен пророком (пророчество о гробе), а в заключение еще и танцующим. Все это признаки Элизиума.

Есть в финальных сценах книги Катаева и прямая отсылка к роману «Мастер и Маргарита»: Синеглазый изображен не одиноким, а в компании тех, кого он «любит», кто его «интересует» (Мефистофель, Гуно, а подразумеваются еще Гофман и Гоголь).

Образ дома Мастера, созданный М. Булгаковым, и образ вечной весны из книги В. Катаева, перекликаясь, проясняют и уточняют друг друга. Катаев, изобразивший танцующего Синеглазого, намекает этим читателю, что вечный дом Мастера — это Элизиум. А семантика вечного дома Мастера, где вместе с созданными героями живут их авторы, встающая за образом катаевской вечной весны, позволяет увидеть скрытые оттенки смысла финальной сцены книги, когда герой-повествователь превращается в «изваяние», созданное «из космического вещества безумной фантазией Ваятеля». Булгаковский подтекст объясняет и появление в пространстве вечной весны живого рассказчика с его подругой (показательно, что сюжет не требовал присутствия подруги, но она сопровождает рассказчика, как Маргарита Мастера): он в свои 80 лет уже стал легендой, историей, он сам персонаж собственной книги, тот, кто прожил долгую творческую жизнь, написал множество книг, друг и / или собеседник Ключика, Щелкунчика, Синеглазого и др. Автобиографический герой книги «Алмазный мой венец» как писатель 1920–1930-х годов уже там, где собраны достижения культуры, независимо от их места в культурной иерархии, — в мировом культурном пространстве.

Налицо в книге Катаева смысловая цепочка: Элизиум — Елисейские Поля — Париж — парк Монсо с невидимыми скульптурами (при том, что самая известная скульптура Цадкина — прототипа «сумасшедшего скульптора» — находится в парке Миддельхейм в Антверпене (Бельгия), а в парижском парке Монсо скульптур Цадкина нет[10]). Франция, Париж — место, куда страстно хотел попасть М. А. Булгаков, чтобы увидеть свет (мир). М. Булгакову увидеть Париж так и не довелось, эту несбыточность мечты Булгаков болезненно переживал, не скрывая этого, вновь и вновь сообщая об этом[11]. Не мог не знать об этих переживаниях и В. Катаев. Сам он был гораздо удачливее: ездил в Европу и, в частности, в Париж неоднократно — и в 1920–1930-е годы, и позже[12]. Между ним и М. Булгаковым на протяжении всего времени их знакомства были непростые отношения, сохранялось негласное соревнование в удачливости, начавшееся еще в молодости (со времени работы в «Гудке» и неудачной попытки Катаева, влюбленного в сестру Булгакова Елену, породниться с их семьей)[13].

Устраивая свое царство вечной весны именно в Париже, В. Катаев, с одной стороны, «восстанавливает справедливость» в судьбе Булгакова: пусть после смерти, невидимым, М. Булгаков все-таки оказался в Париже (подобно тому, как

его Мастер в редакции романа 1932–1936 годов во время последнего полета невидимым оказывался посреди гигантского города «с прямыми как стрелы бульварами», среди мужчин во фраках, «разряженных» женщин, слыша вокруг «разноязычн[ую] речь»). С другой стороны, у читателя возникает впечатление, что Париж — пространство, которым на ментальном уровне владеет автор книги «Алмазный мой венец», он может поместить в сад «вечной весны» своего гениального, но неудачливого современника и, наконец, таким образом самоутвердиться, ведь при жизни облагодетельствовать М. Булгакова у В. Катаева не получилось (рассказчик свысока повествует о своей помощи, например, Птицелову, о помощи Синеглазому в книге не рассказывается).

Отчасти подтверждает связь с «Мастером и Маргаритой» тот факт, что о невидимых (для большинства) изваяниях рассказчик говорит как о сновидениях. Эти слова можно воспринять аллюзией на финал романа М. Булгакова, в котором Иван Понырев видит во сне беседующих Понтия Пилата и Иешуа, а затем и Мастера и Маргариту:

> Иван Николаевич во сне протягивает к нему руки и жадно спрашивает:
> — Так, стало быть, этим и кончилось?
> — Этим и кончилось, мой ученик, — отвечает номер сто восемнадцатый...

Возможно, В. Катаев в книге «Алмазный мой венец» позиционирует себя как ученика, последователя М. Булгакова: в 1970-е годы это было лестно. Однако в этой сцене, как и во всей книге, потенциально заложен и иной смысл: именно герой-рассказчик катаевской книги «устраивает» посмертную судьбу гения, то есть выступает как новый мастер, посредник между людьми и Ваятелем, «отпустивший» своего героя — Синеглазого, как «отпустил» булгаковский Мастер Понтия Пилата, произнеся: «Свободен! Свободен! Он ждет тебя!» Оба счастливы в стране сновидений: Пилат наконец-то ведет свободную беседу с Иешуа, уверенный, что казни не было, Синеглазый общается с Мефистофелем, Гуно и другими.

Алмазный венец

Катаев устами своего рассказчика предельно четко объясняет происхождение названия произведения:

> Я же, вероятно, назову свою книгу, которую сейчас переписываю набело, «Вечная весна», а вернее всего «Алмазный мой венец», из той сцены «Бориса Годунова», которую Пушкин вычеркнул, и, по-моему, напрасно.
> Прелестная сцена: готовясь к решительному свиданию с самозванцем, Марина советуется со своей горничной Рузей, какие надеть драгоценности.
> <...>
> Нет, Марине не до воспоминаний, она торопится. Отвергнута жемчужная нить, отвергнут изумрудный полумесяц. Всего не наденешь. Гений должен уметь ограничивать себя, а главное, уметь выбирать. Выбор — это душа поэзии.
> Марина уже сделала свой выбор. Я тоже: все лишнее отвергнуто. Оставлен «Алмазный мой венец». Торопясь к фонтану, я его готов надеть на свою плешивую голову.
> Марина — это моя душа перед решительным свиданием. Но где этот фонтан? Не в парке же Монсо, куда меня некогда звал сумасшедший скульптор?

Однако это не отрицает, что у названия могут быть и другие источники. Так, один из них — катаевский — указывается авторами комментария к книге «Алмазный мой венец»:

> Дополнительный смысловой оттенок заглавия катаевского произведения выявляется при чтении одного из эпизодов его романа «Разбитая жизнь, или Волшебный рог Оберона» (1969–1972). Здесь рассказывается о том, как в детстве К[атаев] самостоятельно и с воодушевлением производил известный физический опыт с металлической проволокой и солью, наглядно иллюстрирующий явление кристаллизации. «Каждый раз, когда я читаю „Бориса Годунова“ и дохожу до того места, где Марина говорит своей горничной: „Алмазный мой венец“, — я вижу черный шкаф и на нем стакан с насыщенным раствором поваренной соли, а в этом растворе блестит уже совсем готовая коронка» [Котова, Лекманов, Видгоф: 26].

В свою очередь, мы считаем, что не обошлось при создании образа алмазного венца в книге В. Катаева и без романа М. Булгакова «Мастер и Маргарита». Именно алмазный венец перед Весенним балом полнолуния надевают на Маргариту — будущую королеву бала, его «хозяйку». После этого она становится сопричастна инобытию, миру смерти и бессмертия — миру, в котором ей предстоит жить вместе

с Мастером (их вечном приюте, вечном доме), миру, который позже Катаев назовет миром вечной весны.

Одновременно книга В. Катаева подсказала нам мысль о том, что образ алмазного венца Маргариты мог попасть в роман из той же драмы А. С. Пушкина, творчество и биографию которого М. А. Булгаков прекрасно знал (и освежил эти знания, когда в середине 1930-х годов писал свою пьесу о Пушкине), об этом известно, в частности, из переписки М. Булгакова с В. Вересаевым. Кроме того, в христианской традиции имена Марина и Маргарита объединены: у носительниц этих имен общая святая покровительница — вмч. Маргарита / Марина Антиохийская[14].

Итак, В. Катаев в своей книге интерпретирует роман «Мастер и Маргарита» М. Булгакова. Актуализируя булгаковские подтексты, он не только сообщает дополнительные значения своим образам и мотивам, но и приближает своего автобиографического героя к герою «булгаковского мифа».

Примечания

1 Исследование выполнено при финансовой поддержке РФФИ, проект «М. А. Булгаков: pro et contra. История и современное отношение к наследию Михаила Булгакова» № 18–012–00374.

2 О значении термина см., например: [*Полевые*...: 181].

3 Образ персонажа был рассмотрен нами в ст.: [Капрусова 2017].

4 Здесь и далее текст книги цитируется по изданию: *Катаев В. П.* Алмазный мой венец. М.: ДЭМ, 1990.

5 См. об этом, например: [Афанасьев: 130, 216, 224, 261, 263].

6 Здесь и далее текст романа цитируется по изданию: *Булгаков М. А.* Мастер и Маргарита // Собр. соч.: В 5 т. М.: Худож. лит., 1992. Т. 5. С. 7–384.

7 Цит. по: *Вергилий*. Энеида / Пер. Валерия Брюсова и Сергея Соловьева. М.; Л.: Academia, 1933.

8 Цит. по: *Булгаков М. А.* Мастер и Маргарита. Полн. собр. черновиков романа. Основной текст. В 2 т. Т. 1 / Сост., текстол. подгот., публикатор, авт. предисл., коммент. Е. Ю. Колышева. М.: Пашков дом, 2014.

9 См. об этом, например: [Белобровцева, Кульюс: 378].

10 См. об этом: [Котова, Лекманов, Видгоф].

11 См. об этом, например: [Варламов: 139, 141, 166, 178, 220, 377, 398, 498, 501, 516–517, 530, 559–566, 569, 604–606].

12 См. об этом, например: [Шаргунов].

13 См. об этом, например: [Чудакова 1988: 239–240, 274–276, 303–304, 306, 323, 414–415; Котова, Лекманов, Видгоф; Шаргунов; Варламов: 225, 238–239, 241–242, 246]

14 См. об этом, например: [*Патриарший…*: 172].

Литература

Афанасьев А. Н. Живая вода и вещее слово. М.: Сов. Россия, 1988.

Белобровцева И. З., Кульюс С. К. Роман М. Булгакова «Мастер и Маргарита»: Комментарий. Таллинн: Арго, 2006.

Бидерманн Г. Энциклопедия символов / Пер. с нем. М.: Республика, 1996.

Бэлза И. Дантовская концепция «Мастера и Маргариты» // Дантовские чтения. 1987 / Под общ. ред. И. Бэлзы. М.: Наука, 1989. С. 58–90.

Варламов А. Михаил Булгаков. М.: Молодая гвардия, 2008. (ЖЗЛ).

Грейвс Р. Мифы Древней Греции / Пер. с англ.; под ред. и с послесл. А. А. Тахо-Годи. М.: Прогресс, 1992.

Капрусова М. Н. Булгаковский текст в «Поэме без героя» А. Ахматовой // Пушкинские чтения. Филология в XXI веке: проблемы и методы исследования: Материалы науч. конф. / Под ред. Т. В. Мальцевой, Н. Е. Синичкиной. СПб.: САГА, 2004. С. 186–193.

Капрусова М. Н. Семантика образа Синеглазого в книге В. Катаева «Алмазный мой венец» // Михаил Булгаков в потоке российской истории XX–XXI веков: Материалы Седьмых Междунар. науч. чтений, приуроченных к дню ангела писателя (Москва, ноябрь 2016 г.) / Музей М. А. Булгакова. М., 2017. С. 76–92.

Котова М. А., Лекманов О. А. (при участии Л. М. Видгофа). В лабиринтах романа-загадки: Комментарий к роману В. П. Катаева «Алмазный мой венец». М.: Аграф, 2004. 288 с.

Кульюс С. К. «Эзотерические» коды романа М. Булгакова «Мастер и Маргарита» (эксплицитное и имплицитное в романе). Тарту, 1998.

Патриарший календарь на 2016 год. М.: Изд-во Моск. Патриархии рус. православ. церкви, 2015.

Полевые структуры в системе языка / Науч. ред. З. Д. Попова. Воронеж, 1989.

Словарь античности / Пер. с нем. М.: Прогресс, 1989.

Чудакова М. О. «И книги, книги…»: М. А. Булгаков // Они питали мою музу: книги в жизни и творчестве писателей. М., 1986. С. 219–247.

Чудакова М. О. Жизнеописание Михаила Булгакова. М.: Книга, 1988.

Шаргунов С. Катаев. Погоня за вечной весной. М.: Молодая гвардия, 2016. 704 с. (ЖЗЛ) // http://coollib.com/b/355108/read (дата обращения: 15.07.2017)

Энциклопедия: Символы, знаки, эмблемы / Авт.-сост. В. Андреева, В. Куклев, А. Ровнер. М.: Астрель: АСТ, 2008.

А. А. КОРАБЛЕВ

Криптография в «Мастере и Маргарите»: толстяк и королева (опыт прочтения)

Статья содержит криптологический анализ одного из эпизодов романа Михаила Булгакова «Мастер и Маргарита» — ирреальную встречу двух персонажей: Маргариты, в которой проявляются черты французской королевы Маргариты Валуа, и экстравагантного незнакомца, в котором угадываются автор романа «Королева Марго» Александр Дюма и Александр Пушкин. Контаминация аллюзий на этих писателей подтверждается при сопоставлении других персонажей романа, маркированных словом «толстяк».

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: «Мастер и Маргарита», «Королева Марго», криптография, Михаил Булгаков, Александр Дюма, Александр Пушкин.

A. A. Korablev

CRYPTOGRAPHY IN *THE MASTER AND MARGARITA*: THE FAT MAN AND THE QUEEN (THE EXPERIENCE OF READING)

The article contains a cryptlogical analysis of one of the episodes of Mikhail Bulgakov's novel *The Master and Margarita*, namely an unreal meeting of two characters: Margarita, who exhibits some features of the French Queen Marguerite Valois, and an extravagant stranger, who reminds the author of the novel *La Reine Margot* Alexander Dumas and Alexander Pushkin. The contamination of the allusions to these writers is confirmed when comparing other characters of the novel marked with the word "fat man".

KEY WORDS: *Master and Margarita*, *La Reine Margot*, cryptography, Alexander Dumas, Alexander Pushkin.

Среди многих вероятных и невероятных реминисценций, вызываемых образом Маргариты, самой несомненной,

подтверждаемой текстуально и контекстуально, является ее соотнесение с королевой Франции Маргаритой Валуа (1553–1615) и, соответственно, с персонажем романа А. Дюма «Королева Марго» (1845). Можно посчитать и удостовериться, что в романе Булгакова героиня 43 раза названа «королевой» и 12 раз «Марго», а для окончательной несомненности говорится о ее «королевской крови»[1] и «королевском достоинстве» и показан «королевский венец». Казалось бы, достаточно для идентификации? Вполне. Но, по-видимому, самой идентификации автору казалось недостаточно. В романе, сверх именований, даются еще и пояснения этой аналогии, причем не единожды, а *четырежды*, и в определенной, драматургически выстроенной последовательности — в виде коротких сценок, где отмеренная порция информации не только сообщается, но и разыгрывается. А поскольку избыточность в таких выверенных *криптотекстах*, как «Мастер и Маргарита», исключена, то читателю приходится задумываться, не содержат ли сообщаемые сведения каких-нибудь дополнительных значений, кроме очевидных.

Первая, кто называет Маргариту королевой, — это ее домработница Наташа, ставшая ведьмой вслед за своей хозяйкой, когда тоже намазалась волшебным кремом. «Королева моя французская!..» — восклицает она, и можно было бы подумать, что это всего лишь восторженная, от переизбытка чувств, благодарность, но последовавшая затем фраза заставляет воспринимать это обращение более буквально: «...Вам власть дана!» Сказанное может означать, что крем Азазелло изменяет не только внешность, но и сознание, если даже обычная служанка становится ясновидящей.

В следующей сценке такую же осведомленность выказывает и пьяный голый толстяк в черном цилиндре, который, обознавшись, путает королеву с ее фрейлиной, и тем самым открывается, кем была Наташа в прошлой жизни: «— Что такое? Ее ли я вижу? Клодина, да ведь это ты, неунывающая вдова? И ты здесь?»

Вероятно, имеется в виду Клодина де ла Тур-Тюренн (Claudine de La Tour-Turenne, 1520–1591), фрейлина королевы Маргариты де Валуа. В 15 лет она вышла замуж, в 37 стала вдовой — возможно, как предположил автор, «неунывающей». Гнев Маргариты, вызванный ошибкой толстяка, косвенно подтверждает ее королевский статус: она воспринимает эту оплошность как оскорбление ее величества (спутать королеву с подданной!).

Такую же проясняющую функцию в романе выполняет и толстяк, который, должно быть, для того и допускает ошибку, чтобы ее показательно исправить. Виноват в его оплошности, разумеется, не только коньяк, но и внешнее сходство королевы и фрейлины, потому что их различие он осознал лишь тогда, когда Маргарита обращается к нему властно, по-королевски, и особенно когда она произносит непечатное выражение, которое, как видно, характеризует ее больше, чем внешность.

Оправдываясь, толстяк проговаривает некоторые подробности, которые почему-то должны послужить ему оправданием:

> — Ой! — тихо воскликнул он и вздрогнул, — простите великодушно, светлая королева Марго! Я обознался. А виноват коньяк, будь он проклят! — толстяк опустился на одно колено, цилиндр отнес в сторону, сделал поклон и залопотал, мешая русские фразы с французскими, какой-то вздор про кровавую свадьбу своего друга в Париже Гессара, и про коньяк, и про то, что он подавлен грустной ошибкой.

Предполагается, что читатель восстановит соотношение лиц и событий, смешанное в этом якобы вздоре, и сообразит, почему они, наряду с коньяком, стали причиной неузнавания «светлой королевы».

«*Кровавая свадьба*» — это многократно описанное в исторической и художественной литературе массовое убийство гугенотов католиками, которое произошло в ночь на 24 августа 1572 года в дни празднеств по случаю бракосочетания Маргариты де Валуа и короля Наваррского. Само выражение Булгаков мог встретить в статье из Энциклопедического словаря Брокгауза и Ефрона, где о свадьбе будущей королевы говорится так: «Ее свадьба, отпразднованная с большой пышностью, закончилась Варфоломеевской ночью, или парижской кровавой свадьбой» [Брокгауз, Ефрон: 605].

В той же статье упомянут и *Гессар* (François Guessard, 1814–1882): «…собрание ее (Маргариты де Валуа. — *А. К.*) писем издал Guessard (Париж 1842)» [Брокгауз, Ефрон: 605]. Он далеко не современник Маргариты де Валуа, но как издатель ее мемуаров и писем оказался рядом с ней в исторической памяти и даже ближе, чем многие из ее окружения. В романе Булгакова это не анахронизм, а, правильнее сказать, *ахронизм* — не нарушение хронологии, а ее отмена, состояние

вневременности и всевременности, присущее «пятому измерению», в котором сосуществуют персонажи всех времен, вне их исторической обусловленности. Так же сосуществуют персонажи и в континууме энциклопедического словаря, который, по-видимому, существенно влиял на творческое сознание автора «Мастера и Маргариты».

Таким же образом невнятное лопотание пьяного толстяка, упоминающего события Варфоломеевской ночи вкупе с издателем Гессаром, выдает в нем историка, а не современника королевы Марго. Кто же он? Он описан так подробно, что нельзя об этом не задуматься. Пьяный, голый, в цилиндре, с бакенбардами, легкомыслен, путает русские слова с французскими, летает на Енисей и ко всему этому знает, пусть и не лично, и королеву Марго, и Клодину, и Гессара. Взяв за основу определяющую характеристику этого персонажа — его комплекцию, и учитывая перечисленные черты, понимая их, разумеется, фигуративно, можно с уверенностью заключить, что в образе толстяка, представшего перед королевой Маргаритой, изображен не кто иной, как вышеупомянутый *Александр Дюма* (1802–1870) — знаменитый французский писатель, автор многочисленных романов, среди которых и «Королева Марго».

Как романист, он стилистически и в самом деле похож на персонажа, изображенного Булгаковым: галантен, экстравагантен и большой путаник. Специалисты отмечают, что в романах Дюма много вольностей и неточностей, хотя, вольно обращаясь с историческими фактами, он при этом точно передает дух эпохи.

Коньяк, на который ссылается толстяк как на причину его ошибок, — характерный национальный напиток французов и, конечно, должен иметь место на столе такого гурмана, как Дюма. Чтобы это проверить, достаточно открыть его последнее большое произведение — «Большой кулинарный словарь», изданный уже после смерти Дюма, в 1873 году, и прочитать, с каким восторгом автор рассказывает, как однажды ему довелось продегустировать коньяк, удостоенный единственной золотой медали на выставке в Гавре.

Нагота толстяка и его фривольная манера изъясняться даже с королевой, возможно, указывает на любвеобильность Дюма-отца, у которого, как о нем пишут, было около 500 любовниц.

Смешение русских и французских фраз тоже выдает в толстяке писателя, который хорошо знал русскую историю

и русскую литературу, причем настолько, что переводил некоторые произведения на французский язык.

Полет на Енисей, весьма озадачивающий, на первый взгляд, можно понимать как обобщенно-расширительное указание на путешествие Дюма по России в 1858–1859 годах, которое он описал в путевых заметках «Из Парижа в Астрахань. Свежие впечатления от путешествия в Россию» (1858–1862) и «Кавказ» (1859). Считается, что и в своих травелогах он все напутал, а выражение «развесистая клюква» вообще стало обозначением всех подобных ошибок, которые допускают иностранцы, описывая Россию.

Присутствие в романе призрака Александра Дюма не ограничивается его встречей со своей героиней — оно авторизует собой всю сюжетно-стилевую область, в которой властвует королева Маргарита. Многочисленные аллюзии, обращающие к роману «Королева Марго», а через него и к изображенной в нем эпохе, маркируют собой призрачное, двоящееся пространство, где времени нет — в природном, привычном, линейном и равномерном его течении, а есть многомерное сопряжение и сущностное совмещение разных времен. Литературная повторяемость лишь фиксирует значимые моменты, но в каждом из этих повторов сквозит вечность.

Встреча автора и героини — такая же встреча времен. Помимо художественной констатации, что это возможно и неизбежно, она служит также иллюстрацией, показывающей, как это возможно. Образ королевы Марго, проступающий в образе булгаковской Маргариты, обращает к исторической реальности, но уже в ореоле ее ирреального бытия, производном от ее художественных воплощений, проявляя нечто более существенное, чем внешние и формальные соответствия.

Сценка из романа «Мастер и Маргарита», в которой один из персонажей спьяну принимает королеву за ее придворную даму, отчасти повторяет эпизод из романа «Королева Марго», где так же ошибается, хотя и по другой причине, граф де Ла Моль:

> — Простите, что я не приветствовал ваше величество со всей почтительностью, какую вы вправе ожидать от одного из ваших покорнейших слуг, но...
> — Но, — подхватила Маргарита, — вы приняли меня за одну из моих придворных дам[2].

Сценка, эпизодическая в романе Дюма, становится одной из ключевых в романе Булгакова, читатель которого оказывается в положении персонажа, не сразу открывая для себя, что Маргарита — королева. Это один из указателей, направляющих ассоциации читающего в культурно-исторических подтекстах романа. И хотя булгаковская Маргарита и сама, без дополнительных подсказок, обращает читательское внимание к своему прототипу и к своим литературным прообразам, подобные указатели корректируют восприятие, фиксируя не только объект, но и взгляд.

Посмотрим, как задается ракурс и настраивается резкость в этом фрагменте: «Увидев Маргариту, толстяк стал вглядываться...». Это, как сказали бы литературоведы, настройка *пристального чтения* (close reading) и установка *точки зрения* (*point of view*). Это приглашение внимательнее взглянуть на Маргариту, притом глазами прототипа толстяка — Дюма, сквозь текст его романа.

Сличая описания Маргариты в романах Дюма и Булгакова, нельзя не заметить их близкое сходство (если не тождественность), вплоть до текстуальных совпадений, как будто новый автор демонстративно отказывается от каких-либо претензий на оригинальность в изображении и трактовке героини и стремится лишь воспроизвести уже воплощенный образ. Сравним:

— у Дюма Маргарита «не только самая красивая, но и самая умная женщина во всей Франции»; у Булгакова — «она была красива и умна»;
— у Дюма она честолюбива, и не только потому, что мечтает стать «настоящей королевой, иными словами — властительницей действительного королевства», но и, как она считает, «потому что настоящая любовь тоже честолюбива»; у Булгакова — своему возлюбленному «она сулила славу», «толкала его на борьбу»;
— у Дюма она свободна, хотя скорее внутренне, чем внешне, потому что говорит об этом как о желанном состоянии («как прекрасна и заманчива свобода») и не без влияния своей подруги, восторженно восклицающей: «Я свободна, как ветер, как птица, как облака... Свободна, вы слышите, королева? Понимаете ли вы, сколько счастья в этом слове: свободна?»; у Булгакова Маргарита тоже мечтает о свободе, но ищет ее в забвении («ты уйди из моей памяти, тогда

я стану свободна»), и тоже испытывает чувство полета, когда находит ее: «Невидима и свободна! Невидима и свободна!»;
— у Дюма она формулирует принцип супружеских отношений: «Долг жены — разделять судьбу своего мужа»; в романе Булгакова подобная сентенция звучит шире, без ограничения любви супружескими узами: «Тот, кто любит, должен разделять участь того, кого он любит»...

Сближают романы Дюма и Булгакова общие темы — *настоящей любви*, *отравления*, *колдовства и тайных наук*, *дьяволиады*, *обезглавливания*, *веры* и др. На фоне таких явно осознанных сближений и наложений приобретают дополнительное скрепляющее и корректирующее значение отдельные текстуальные аналоги:

— у Дюма философские сентенции бывают выражены в изящных наглядно-умозрительных обобщениях, например: «...тень у шпаги бывает лишь при солнце...»; у Булгакова — тень шпаги, используемая в качестве солнечных часов, служит примером для софистического умозаключения о соотношении света и тьмы;
— у Дюма «вереница всадников, сверкая золотом, драгоценностями и блестящими одеждами», выглядит почти символично — «как огромный кольчатый, переливающийся различными цветами змей»; у Булгакова та же символика, обращающая к библейской праистории (Быт. 3: 1–6), явлена определеннее, хотя и сниженно: это очередь, приводимая в порядок милицией: «Однако и стоящая в порядке змея длиною в километр сама по себе уже представляла великий соблазн».

Аллегорические значения, возникающие из этих сближений, порождают не только отвлеченно-обобщенные смыслы, но и конкретно-исторические, а главное, не только выраженные, но и подразумеваемые.

Кровавые лозунги «Смерть, месса или Бастилия!», «Да здравствует король! Да здравствует месса! Смерть гугенотам!», звучащие в романе Дюма, отзовутся и в романе Булгакова: они ассоциируются с политическими лозунгами революционного времени, прославляющими новые ритуалы взамен прежних

и новую веру, основанную на неверии, — «взвейтесь!» да «развейтесь!»; они указывают на историческую повторяемость политических восхвалений — «Да здравствует кесарь!»; они, наконец, обнаруживают сходство политических и религиозных воздействий на массовое сознание и обращают к мистической сути и символико-ритуальной форме этих воздействий, которые представлены в тайнодействии черной мессы.

Аналогично, усиленная новыми коннотациями, звучит для нас в романе Дюма патерналистская дефиниция, обращенная к королю Франции: «...ваше величество — отец народа...», которая в романе Булгакова размыкается в давнюю историю: «За нас, за тебя, кесарь, отец римлян, самый дорогой и лучший из людей!», и, по умолчанию, неназываемо — в современность, вызывая ассоциацию с новым «кесарем», которого тоже величают отцом, притом не только своего, но вообще всех народов.

Знаковая смерть адмирала Колиньи, главного предводителя поверженных гугенотов, ассоциируется с такой же знаковой смертью адмирала Колчака (созвучны даже их фамилии: *Кол*иньи — *Кол*чак). Символический полет толстяка-Дюма *на Енисей*, в те места, где прошли последние годы «Верховного правителя», демонстрирует *близость* этих событий: «это рукой подать». Подобное сближение обыгрывалось Булгаковым в его пьесе «Багровый остров», где отчаявшийся герой (Кири) срывается на монолог из пьесы Грибоедова, но вместо времен «очаковских» произносит «*колчаковских*».

Основная же аллюзия, образующая смысловой фон для всех остальных, вызываемых королевским происхождением Маргариты, это *кровавая свадьба* — Варфоломеевская ночь и, шире, гражданская война во Франции как исторический прообраз Гражданской войны в России. Возможно, эта аналогия подразумевается и в первом романе Булгакова, где происходящие в Москве и Киеве события названы «кровавой опереткой».

Портрет Александра Дюма, угадываемый в романе Булгакова, хоть и шаржирован, но тем более узнаваем, каждая из его черт прямо или косвенно, чаще метонимически, указывает на какую-нибудь характерность облика, жизни или творчества. Портрет кажется законченным, но когда читатель уже готов составить о нем какое-либо суждение, возникает, как это бывает в булгаковских описаниях, существенное осложнение — примерно так же, как мнение Пилата об Иешуа корректируется дополнительными подробностями:

— Все о нем? <...>
— Нет, к сожалению... <...>
— Что еще там?

Бакенбарды — вот что еще там существенно. Их нет в описании толстяка, представшего перед Маргаритой. Вероятно, потому, что их нет и на портретах А. Дюма, во всяком случае, самых известных, ставших как бы каноническими. Но как только прототип узнан — предположительно, конечно, но и ожидаемо — или пусть не узнан, но достаточен для узнавания, в его портрете вдруг появляются бакенбарды.

Бакенбарды, да еще вместе с *цилиндром*, который поначалу был снят как нечто внешнее и *отнесен в сторону* («толстяк опустился на одно колено, цилиндр отнес в сторону»), придают образу толстяка опереточную франтоватость, но также демонстрируют и высокий класс авторской криптографии. Эти две черты, несмотря на их запоминающуюся выразительность, не маркируют, а маскируют угадываемого в этом персонаже знаменитого француза. Бакенбарды и цилиндр — *не характерны* для Дюма, зато эти приметы весьма характерны для другого литератора, не менее знаменитого и с похожей репутацией, правда, русского, но по прозвищу Француз.

Булгакова как мистика и мистификатора, по-видимому, могло заинтересовать впечатляющее сходство, слишком конкретное для типологии и слишком подробное для случайности, двух его любимых писателей — Пушкина и Дюма: оба — мулаты (Пушкин — окторон, Дюма — квартерон); оба смуглы, курчавы, голубоглазы; оба темпераментны, сексуальны, суеверны; оба ценят дружбу, искусство, удовольствия; оба хорошо знают историю и литературу, французский и русский языки; оба знамениты и легендарны; оба — Александры...

В том, что у Булгакова был художнический интерес к такого рода явлениям (двойничеству, трансперсональности и т. п.), сомневаться не приходится — это хорошо известно и в немалой степени изучено[3]. В «Мастере и Маргарите» все главные герои, а также и второстепенные, вплоть до совсем незначительных, на кого-нибудь похожи — внешне или внутренне, атрибутивно или сущностно, ситуативно или субстанциально. Поэтому всякое их личное и личностное общение в то же время и типологично, и генеалогично, и мистериально. Но в сценке, где встречаются толстяк-бакенбардист и королева-ведьма, демонстрируется «не совсем обыкновенная» двойственность — не умозрительная, естественно-при-

родная, когда похожесть родственных явлений подтверждает их родство и отражает общие закономерности природного порядка, а сверхъестественная, приоткрываемая тайновидчески и выявляющая то ли природные аномалии, то ли взаимосвязи иного порядка. Сходство Маргариты с королевой Марго, допустим, можно объяснить их тайным родством, но как объяснить их единство? А ведь это акцентированная неясность, потому что тот же вопрос, но по отношению к себе, вызывает и ее визави. Усиленная зеркально, она побуждает читателя не только к частным объяснениям, но и к более общим размышлениям.

Для рационального сознания, дисциплинированного фактами и доказательствами, нет никаких особенных оснований видеть в сходстве Пушкина и Дюма что-либо более конкретное, чем психотип или креатип. Но для сознания более свободного, не стесненного большими знаниями и здравым смыслом, открывается простор не только для генеалогических предположений, но и для конспирологических версий. Так, в 2000-е годы распространилась сенсационная гипотеза[4], правда, без ссылки на Булгакова и безотносительно его романа, убеждающая, что Пушкин и Дюма — *один человек*.

Чтобы переквалифицировать сходство в тождество, требовались немалые логические ухищрения, и, словно не случайно, данные для них находились. Казалось бы, это невозможно — соединить судьбы двух не просто известных людей, а находящихся в самом центре общественного внимания, но именно в местах стыка обнаруживаются подозрительные странности. Зачем-то скрываемые похороны Пушкина и отчего-то стремительная слава Дюма слишком соблазнительно совпадают во времени, чтобы не попытаться соотнести их и в пространстве.

Однако тексты, есть же тексты! Самые неподменные, самые уязвимые улики — то, что выражает внутренний мир человека, его личностную природу, его интрофизику. Не зря же говорится, что стиль — это человек. Не достаточно ли сравнить стили Пушкина и Дюма, чтобы увидеть, что это разные люди? Маленькие повести и трагедии одного отличаются от толстых романов и бурных драм другого, как и сами авторы. Если это стадии эволюции, то они слишком радикальны, если это стилизация, то слишком искусна, если это игра, то она слишком гениальна, чтобы в нее поверить. Правда, гениальность как раз и выражается во всем, что «слишком» — что превосходит представления о творческих возможностях

человека и во что трудно поверить, а у Пушкина именно репутация гения перевоплощения, «Протея». Впрочем, апелляция к гениальности и вообще к чуду — это последний и самоубийственный аргумент в научной дискуссии.

Тем неожиданней сходства, которые поступают в текстовых различиях, маркированных разными именами. Сопоставляя произведения обоих писателей, нельзя не заметить удивительные взаимосвязи и соответствия, как заметили их энтузиасты конспирологического литературоведения:

— «*Учитель фехтования*» (1840), один из первых романов А. Дюма, принесший ему первую известность, повествует о событиях русской истории и содержит подробности, известные только вполне определенному кругу лиц, которому принадлежал и Пушкин;
— «*Три мушкетера*» (1844) предстают как три проявления пушкинской личности и ее стремительной сути в образе д'Артаньяна, да и в самом слове «мушкетер» чуткие читатели услышали боевое, стреляющее и созвучное имя «Пушкин»;
— «*Граф Монте-Кристо*» (1844–1845) читается как альтернативная аллегория пушкинской дуэли, в которой соединены судьбы обоих дуэлянтов: история ложного обвинения человека по фамилии Дантес и история таинственного приезда в Париж человека, которого все считали погибшим, что позволяет воспринимать этот роман, помимо всех иных его смыслов, как оправдание Жоржа Дантеса, отягощенного славой убийцы русского гения, притом не первое, если учесть, что предыдущий роман А. Дюма называется «Жорж» (1843);
— в 1858–1859 годах Дюма путешествовал по России, после чего с полным на то основанием опубликовал заметки об этой стране, среди которых и подробное описание последних дней Пушкина;
— Дюма переводил на французский язык стихи и прозу Пушкина…

Достаточно ли всех этих странных сближений и достаточно ли они странны, чтобы на портрете Дюма пририсовать бакенбарды? Для литературной игры — вполне, но для такого романа, как «Мастер и Маргарита», это было бы легкомыслием, если не подтвердится, что они выражены не только

в сюжетах, которые могут быть заимствованы, но и в самом повествовании, в стиле, в аллюзиях и реминисценциях, в авторской иронии или грусти.

Ступив на зыбкую почву гипотетической компаративистики и стараясь не уйти слишком далеко от своего основного предмета, попробуем всего лишь увидеть, есть ли на этом пути хоть какие-нибудь приметы, которые могли бы увлечь серьезного писателя в эту область.

«Учитель фехтования» — разве об учителе фехтования? С таким же основанием можно было бы сказать, что «Капитанская дочка» — о дочери капитана. Оба романа прежде всего о важнейших событиях русской истории, хотя, разумеется, очень важны в них и частные истории, на которые указывают названия этих произведений: это точки зрения, с которых воспринимаются исторические события, человеческая мера их понимания и оценки. Но кто такой этот «учитель»?

Если не знать, чье имя на обложке и что Пушкина уже нет в живых, то можно подумать, что это одна из «повестей Белкина». Сразу же обращает на себя внимание такая же, «белкинская», многосубъектность авторства, то ли имитирующая, то ли действительно подтверждающая достоверность описываемого. В краткой вводной части объясняется, откуда у начинающего французского автора столь подробные сведения о российской жизни: из любезно предоставленных ему записок Огюстена Гризье, знаменитого учителя фехтования, который 10 лет провел в России, причем в самом ее центре, в столице, при дворе, и, волею судьбы, в центре исторических событий. Среди его учеников и защитники престола, и заговорщики, и *Пушкин*, который, по мнению мсье Гризье, был одним из лучших [Тарасюк: 108].

Сюжет романа тоже «белкинский»: незамысловатый, но и непростой, с таинственно сквозящей глубиной, в которую вовлекаются человеческие судьбы. Его историческую основу составляют два события, чрезвычайно значимые и для Пушкина: петербургское наводнение 1824 года, отображенное в поэме «Медный всадник» (1833), и декабрьское восстание 1825 года, зашифрованное в X главе романа «Евгений Онегин» (1830). Стихия и история (стихия как история и история как стихия) противопоставлены человеческому счастью, но, в отличие от русских текстов, во французской версии все жизненные трудности, нелепости и фатальности преодолеваются любовью.

Любовь русского декабриста Анненкова и самоотверженной француженки, последовавшей за ним в Сибирь, отчасти отражает сюжет неоконченной пушкинской повести (1832–1833), тоже франко-русский: любовь благородного разбойника, скрывавшегося под видом учителя-француза, и русской девушки. Один из вариантов завершения этой истории тоже примечателен: герой встречается с героиней, и снова инкогнито, но на этот раз под видом англичанина [Петрунина: 163].

Роман чрезвычайно насыщен пушкинскими реминисценциями. Герой помогает иностранцу, приехавшему в Россию, «устроить публичный сеанс»[5] («Египетские ночи»); скучает, причем скучает основательно, экзистенциально: «…я болен той болезнью, которою страдает большинство моих соотечественников в двадцать лет: я утомлен жизнью, я скучаю…» («Евгений Онегин»); он «…поставил на карту свою жизнь…» («Пиковая дама»); он убивает напавшего на него медведя, только не выстрелом, а кинжалом («Дубровский»)…

Существенная и отличительная особенность «Учителя фехтования» — этнографическая дистанция, создаваемая описаниями местных обычаев, пересказами анекдотических случаев, а также отдельными наблюдениями и суждениями, останавливающими внимание на отличиях русской ментальности от французской. И хотя самоидентификация повествователя подчеркнуто французская («Луиза встретила меня с той изящной непринужденностью, которая свойственна только нам, французам», «Русский, у которого побывал француз, никогда не говорит, что у него был француз, а выражается так: „У меня был сумасшедший“. И не нужно говорить, какой это сумасшедший: все знают, что речь идет о французе» и др.), многие описания русского быта точны, выразительны и удивительно ностальгичны для беллетриста, ни разу до этого не бывавшего в России:

> Менее чем через час пути я миновал немецкую колонию и поднялся на гряду холмов, откуда передо мной открылся вид на парк, обелиски и пять позолоченных куполов дворцовой церкви Царского Села.
>
> Это было безбрежное море снега, где не видно было ни дорог, ни речек, только редкие деревья служили вехами, указывавшими ямщикам направление. Время от времени нам попадались еловые леса, темная зелень которых выделялась среди окружающей нас белизны…

Не менее примечательны пушкинские — или *квази*-пушкинские — реминисценции и в других произведениях Дюма, но поскольку их доказательность едва ли зависит от их количества, то не станем их множить, довольствуясь тем, что они есть. Достаточно и того, что они позволяют допустить, что бакенбарды у булгаковского толстяка не случайны.

* * *

Как ни странны пушкинские аллюзии в ситуации преклонения перед французской королевой (хотя почему бы и нет?), они оказываются в близком соседстве и даже родстве, и слишком близком, чтобы быть случайным, с еще одной аллюзией, которая становится пушкинской именно вследствие их сближения: это имя *Наташа*, которое, как бы мы этому ни противились, после пробуждения стольких пушкинских аллюзий теперь невольно ассоциируется с Натальей Николаевной, женой поэта. Недаром же в романе так выразительно и настойчиво, хотя, казалось бы, необязательно, говорится о Наташе, что она — *красавица*.

Для читателя, если он стал сомневаться, не слишком ли далеко зашел в своих догадках, это ободряющий знак. Теперь можно смелее и увереннее, не останавливаясь на отвлекающих подробностях, идти дальше. Но мы все-таки приостановимся.

Это что же получается? Михаил Афанасьевич, написавший пьесу о семейной драме Пушкина (конечно, не только о семейной, но и о семейной тоже и в немалой степени), решил высказаться о ней более откровенно, чем позволял жанр публичного, официального, да к тому же юбилейного действа? Тогда нужно признать изысканную деликатность автора, который поднимает эту тему на такой уровень обобщений, что честь поэта остается не задетой. Изображая красавицу Наташу в ее обнаженной женской сути, он лишь показывает, что у ее мужа могут быть причины для ревности.

* * *

О том, что мир сложнее, чем представляется, что он как минимум двойственен и что эта мистическая двойственность присуща каждому человеку, читатель романа «Мастер и Маргарита» узнает в моменты, которые имитируют состояние ясновидения: когда герою кажется, что незнакомец

на Патриарших прудах держит под мышкой не трость, а шпагу или когда директор ресторана принимает вид флибустьера. Уже этих моментов достаточно, чтобы побудить читателя самостоятельно разгадать и других персонажей.

Во второй части романа, после использования волшебного крема, ракурс читательского восприятия изменяется и, соответственно, меняется направленность ассоциативной игры: теперь, наоборот, читатель должен в призрачных образах распознавать их видимые подобия.

Маргарита в этих соотношениях — ключевой образ: существуя одновременно на двух планах, естественном и сверхъестественном, она демонстрирует некоторые неочевидности мироустройства и, как следствие, колеблет естественно-научное мировоззрение. Ее служанка и спутница Наташа, повторяющая магические действия своей госпожи, побуждает воспринимать их превращения как хотя и необъяснимую, но все же закономерность. Так же и толстяк, стоящий перед Маргаритой, заключает в себе не только личную тайну, но и таинственные предопределения человеческих реинкарнаций, о которых автор повествует так весело, что можно усомниться в его серьезности.

В самом соотношении этих трех образов есть некоторая недопроясненность, по-видимому, намеренная, задающая читателю новые загадки, скрытые при поверхностном чтении. Если показано, кем были москвички Маргарита и Наташа до их колдовского преображения, то, наверное, какие-то современные проекции должны быть и у колоритного толстяка. Посмотрим, нет ли среди персонажей булгаковской Москвы кого-нибудь голого, толстого и в цилиндре?

Можно не всматриваться — такого, конечно, нет. Но посмотрим иначе, пользуясь тем, что изображенная реальность выражена словесно: кто из московских персонажей не просто толст, упитан и т. п., а именно *назван* толстяком? Это же такая же замена имени, как и *мастер*. А вдруг окажется, что и тот другой, кто отмечен словом *толстяк*, тоже вызывает литературные ассоциации?

Такой персонаж есть, и даже не один, а целых три, и в каждом из них есть что-то русско-французское, а если всмотреться пристальнее, то и пушкинско-дюманское. Конечно, с одной стороны, мы будем сомневаться в этом, перепроверять себя и противиться этим подобиям, как наваждению, но, с другой стороны, кто может поручиться, что знает, где преступаются пределы авторской воли и начинается наш произвол?

Первый, кто назван в романе толстяком, и не единожды, а ни много ни мало шесть раз, — это не кто иной, как кот Бегемот, время от времени принимающий человеческий облик, но неизменно сохраняющий свое котоподобие: «небольшой толстяк <...> с кошачьей физиономией», «котообразный толстяк», «толстяк <...> с какой-то кошачьей мордой», «толстяк <...> похожий на кота», «толстяк в рваной кепке, действительно, немного смахивающий рожей на кота» и др. Но вот что интересно, если рассматривать этот образ в призрачном свете аллюзий: в финале романа открывается, что и котообразие толстяка, и человекообразие кота — это комические роли, скрывающие, возможно, трагическое содержание. «Тот, кто был котом, потешавшим князя тьмы», на самом деле вовсе не толст, наоборот, он оказался «*худеньким* юношей». Было бы слишком большой смелостью утверждать и, тем более, предполагать такую смелость у Булгакова, что в этой эффектной двоякости совмещены образы Дюма и Пушкина, однако нет и категорических доводов это отрицать.

Бегемот недаром охарактеризован в романе как «самый лучший в мире шут» — его шутовство универсально и распространяется на все сферы человеческого бытия, в том числе и на интеллектуальную. Он умеет не только драться и хулиганить, но и дискутировать, демонстрируя свою ученость ссылками на Секста Эмпирика, Марциана Капеллу и Аристотеля и вызывая этим не только улыбки, но и ассоциации, и не в последнюю очередь с пушкинским Котом Ученым. Конечно, не только с пушкинским, но и с гофмановским, и с некоторыми другими, но пушкинская ассоциация, по-видимому, здесь более неслучайна, поскольку она внутренняя, интекстуальная, соотносимая с фигурой, находящейся в центре московского культурного пространства, и эта центральность выражена в романе не только ассоциативно, но и эмблематично, в виде памятника, стоящего в центре Москвы. Тем примечательней, что этот *русский* Кот щеголяет *французской* фразой: «Ноблесс оближ!»

Другой толстяк — это председатель жилтоварищества Никанор Иванович Босой, «толстяк с багровой физиономией». Узнать в этом персонаже еще одну проекцию Дюма не пришло бы в голову, если бы не другие его подобия, связанные между собой какими-то ирреально-иллюзорными соотношениями. Но раз уж повод есть, и обоснованный, хотя и зыбкий, то почему бы не проверить, насколько далеко заходит эта литературная игра.

Смотрим, сличаем, удивляемся. Неужели это о нем, авторе бесчисленных сочинений, о его вхождении в театр,

в драматургию, в литературу: «...стыдливо попросил контрамарочку»? А иначе как объяснить, если не магическим пропуском, успех молодого драматурга, не имеющего ни театрального, ни жизненного опыта, ни сколько-нибудь приличного образования? Контрамарочки, впрочем, тоже были — дружба с драматургом и режиссером Адольфом де Лёвеном, знакомство с оригинальным писателем и влиятельным критиком Шарлем Нодье и т. п.

Оказавшись в театре, наш толстяк высказывает еще одну просьбу, меркантильную и роковую: «— Сыграйте и со мной в такую колоду, — весело попросил какой-то толстяк в середине партера». Это был наверняка он, Никанор Иванович, потому что просьба его вскоре была исполнена, хотя и не так, как он ожидал. Театральное представление продолжилось в его жизни и настолько радикально ее изменило, что приходится предполагать для этого какие-то особые основания, находящиеся и за пределами текста.

При всех сомнениях, мешающих узнать в председателе домкома французского писателя, нельзя не отметить их формальное сходство. Как и Дюма, Никанор Иванович наивно-меркантилен; как и Дюма, любит вкусно и обильно поесть: вспомним аппетитно описанную борщевую «кость, треснувшую вдоль»; как и Дюма, бывает вспыльчив: «— У, дура проклятая!»; как и Дюма, суеверен и религиозен: «У нас в доме нечистая сила!»

Да и должность Босого — председатель жилтоварищества — тоже покажется из этого ряда, если знать, что Дюма был организатором сотрудников по производству литературной продукции.

Сам дом, в котором председательствует Никанор Иванович, может в таком случае иронически ассоциироваться с домом, построенным Дюма, — знаменитым замком «Монте-Кристо».

Правда, пролетарская фамилия «Босой», на первый взгляд, плохо согласуется с миллионером Дюма, но это если не знать, что заработанные им миллионы исчезли так же, как и полученная Никанором Ивановичем валюта. Однажды, пишет биограф, он сказал сыну:

> — Александр, все говорят, что я мот; ты даже написал об этом пьесу. Видишь, как все заблуждаются? Когда я впервые приехал в Париж, в кармане у меня было два луидора. Взгляни... Они все еще целы [Моруа: 352].

Так что в этом смысле жизнь Дюма является иллюстрацией известной сентенции, что человек покидает этот мир таким же, каким и входит в него. Возможно, эта сентенция или даже традиция является семейно-родовой, потому что Дюма-сын завещал похоронить себя *босым*:

> Я желаю, чтобы после моей смерти меня одели в одну из моих полотняных рубашек с красной каймой и в один из моих простых рабочих костюмов. Ноги пусть останутся голыми... [Моруа: 435].

Из этих не очень конкретных сходств в образе невежественного и грубоватого толстяка складывается и проступает неотчетливо-зыбкий образ знаменитого француза, от которого следовало бы попросту отмахнуться, и это была бы разумная реакция, если бы не Пушкин. Своим присутствием в этом контексте он делает более реальным и присутствие Дюма.

В самом деле, с чего бы это Никанору Ивановичу поминать Пушкина ежедневно и при каждом скандальном случае: «А за квартиру Пушкин платить будет?» или «Лампочку на лестнице, стало быть, Пушкин вывинтил?», «Нефть, стало быть, Пушкин покупать будет?» В мистическом романе такие призывы не остаются без последствий, да так, что Никанор Иванович оказался не только зрителем, но и невольным участником одной из пушкинских трагедий.

Наконец, еще один толстяк — именуемый *сиреневым*, потому что одет в сиреневое пальто, который выбирает лососину в магазине для иностранцев. Но почему он именно в сиреневом? Ситуативно — это цвет социального отличия, знак особенности, инаковости, респектабельности. Структурно — это повод сблизить и сопоставить сиреневого толстяка с багровым — как крайние проявления социального спектра, как аналоги ультрафиолетового и инфракрасного излучений, развивающие тему «луча жизни» из булгаковских «Роковых яиц». Третий толстяк в этой гамме — *черный* кот, обернувшийся человеком, подтверждает философско-символический смысл этой цветовой соотнесенности.

Кроме того, все трое могут быть соотнесены по сказочно-мистическому признаку, если предположить, что определение «сиреневый» происходит не только от «сирени», но и от «сирены», что представляется вполне уместным, поскольку действие происходит *в рыбном отделе*. Сирена, или русалка[6], опять же, по-пушкински, согласуется с котом ученым, а также

с лешим, которого в этой связке соответствий замещает *домовой* — так мимоходом назван комитет, возглавляемый Никанором Босым.

Зная, что сирены (ундины, русалки и т. п.) — это, по народным поверьям и литературным сюжетам, девушки-утопленницы, расставшиеся с жизнью из-за несчастной любви, можно было бы нафантазировать какую-нибудь любовную историю из жизни сиреневого толстяка, но нам ничего неизвестно о его отношениях с женщинами. Зато широко известна бурная жизнь его ассоциативного двойника — Дюма, у которого к тому же есть и сказка «Сиреночка» (La Petite Sirène, 1859). А где Дюма, там и Пушкин, по крайней мере в романе Булгакова, и как не вспомнить в этой связи пушкинскую «Русалку» (1832).

Сценка в Торгсине следует в ряду других сатирических сюжетов, разоблачений и пожаров как фрагмент общей социально-критической панорамы, и такой трактовкой можно было бы удовлетвориться, если бы не словечко «*толстяк*», которым обозначен основной персонаж этого эпизода. Оно побуждает подумать, насколько не случайно это обозначение и настолько ли оно связывает персонажей, маркированных этим словом, чтобы сопоставлять информацию, которую они несут. Уже то, что этот толстяк — *русский*, выдающий себя за *иностранца*, должно поощрить исследовательский интерес. А если заметить, что в момент его разоблачения разрушается шоколадная *Эйфелева башня*, тогда можно назвать, из какой страны и даже из какого города этот «иностранец».

Еще примечательнее суждение одного толстяка о другом — «котообразного» о «сиреневом», которое звучит как загадка для читателя: «В лице сиреневого джентльмена чего-то не хватает, по-моему». Такие фразы и такими персонажами напрасно не произносятся. Но чего может не хватать в лице? Когда же сиреневый джентльмен оборачивается, заинтригованный читатель может всмотреться в его лицо и сам все увидеть:

> ...сиреневый иностранец повернулся к грабителям, и тут же обнаружилось, что Бегемот не прав: у сиреневого не не хватало чего-то в лице, а, наоборот, скорее было лишнее — висящие щеки и бегающие глаза.

Повествователь как будто возражает, но его возражение не отменяет сказанное Бегемотом, а лишь переключает

читательское внимание, потому что Бегемот говорил о лице иностранца, *не видя* его, а повествователь — только после того, как иностранец обернулся. Это разные уровни знания. Недостающее и лишнее могут сосуществовать, особенно если они проявляются на разных планах и в разных смыслах, и читателю приходится догадываться, чего же нет в лице, где всего много. Эта загадка, наверное, так и осталась бы неразгаданной, если бы не подсказки в виде других толстяков. Сравнивая фальшивого иностранца с тем, кто предстал перед Маргаритой, читатель сразу же увидит бросающееся в глаза отличие: *бакенбарды*! Пушкинские бакенбарды, которых нет на лице, «бритом до синевы», воспринимаются как уличающее и символическое отсутствие.

* * *

Присутствие в романе персонажа, похожего на неподражаемого Дюма, а также трех его современных подобий, должно вызывать забавную аналогию с романом «Три мушкетера», а роман «Мастер и Маргарита» в таком случае покажется его угадываемым и укоряющим сиквелом — чем-то вроде «Триста лет спустя». Современные герои уже не ходят со шпагами и не дерутся на дуэлях, но шпаги в романе Булгакова есть — как напоминание о чести и о прошлом, которое таинственным образом присутствует в настоящем:

> ...на подзеркальном столике лежала длинная шпага с поблескивающей золотом рукоятью. Три шпаги с рукоятями серебряными стояли в углу так же просто, как какие-нибудь зонтики или трости. А на оленьих рогах висели береты с орлиными перьями.

Эти шпаги и береты в передней у заезжего артиста воспринимаются как театральные реквизиты, но случайно ли, что их видит именно Андрей Фокич Соков — обычный буфетчик, или, как его представила горничная, *маленький человек*. Почему он удостоился такой чести? И почему после аудиенции, выпроваживая его и как будто не различая времена, Гелла подает ему *шпагу*, и когда тот отказывается ее взять, удивляется: «Разве вы без шпаги пришли?» Может быть, это потому, что когда-то, лет 300 тому назад, он был не «маленький», а «большой человек»? Может быть, он — капитан де Тревиль, предводитель мушкетеров? Может

быть, этот визит повторяет что-то из его прошлого — например, разговор с кардиналом Ришелье, повлекший отставку и изгнание капитана? На вероятность этой аллюзии указывает обстановка гостиной, где принят визитер, богатая и как бы клерикальная: цветные стекла больших окон, сквозь которые лился «необыкновенный, похожий на церковный, свет», церковная парча на столе, запах ладана. Беседа Воланда с Соковым напоминает стиль Ришелье, как он описан Дюма: его интонации, манеры, коварство (подломленная скамеечка), всезнание, власть. Сатана в роли кардинала провоцирует читателя допустить в романе и более статусный казус: сатану в роли папы, особенно если помнить, что Воланд имеет какой-то специальный интерес к Герберту Аврилакскому, то есть к папе Сильвестру II.

Может быть, эти причудливые взаимоотношения, где неотличимы прочитанное и *вчитанное*, ничего не доказывают из того, что и так принимается на веру, априорно, по самой условности читательского восприятия, но они, даже иллюзорные, выявляют нечто более существенное, чем фактическое соответствие, — его вероятную возможность, некие общежизненные закономерности, отражение всего во всем. Тем эффектнее моменты, когда в этой свободной, карнавальной игре абстракций и аберраций вдруг обнаруживается что-то конкретное, допускающее мысль, что автор предусмотрел все эти читательские ухищрения и наития.

Примечания

1 Здесь и далее текст романа цитируется по изданию: *Булгаков М. А.* Мастер и Маргарита // Собр. соч.: В 5 т. М.: Худож. лит., 1989. Т. 5. С. 7–384.

2 Здесь и далее текст романа цитируется по изданию: *Дюма А.* Королева Марго // Собр. соч.: В 50 т. М.: Арт-Бизнес-Центр, 1992. Т. 4. 512 с.

3 См., например: [Гаспаров], [Ребель].

4 См., например: [Рылев], [Герасимов], [Милова].

5 Здесь и далее текст романа цитируется по изданию: *Дюма А.* Учитель фехтования // Учитель фехтования; Черный тюльпан; Новеллы. М.: Правда, 1981. С. 23–212.

6 См. об этом: [Зеленин: 216].

Литература

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

Герасимов Г. М. Реальная история России и цивилизации. М., 2008. С. 571–587.

Зеленин Д. К. Избранные труды. Очерки русской мифологии: Умершие неестественною смертью и русалки / Вступ. ст. Н. И. Толстого; подготовка текста, коммент., указат. Е. Е. Левкиевской. М.: Индрик, 1995.

Милова Н. В это почти невозможно поверить, но… // Проза. Ру. URL: http://www.proza.ru/2009/10/20/169 (дата обращения: 28.05.2018).

Моруа А. Три Дюма. Литературные портреты. М.: Правда, 1986. 672 с.

Петрунина Н. Н. Пушкин на пути к роману в прозе «Дубровский» // Пушкин: Исследования и материалы. Л.: Наука. Ленингр. отд-ние, 1979. Т. 9. С. 141–167.

Ребель Г. М. Двойники // Ребель Г. М. Художественные миры романов Михаила Булгакова. Пермь, 2001. С. 150–157.

Рылев К. Братья по Африке (Пушкин — Дюма) // Философия вертикали + Горизонтали. М., 2008. URL: http://www.peremeny.ru/book/vh/

Тарасюк Л. И. Огюстен Гризье, преподаватель фехтования Пушкина // Временник Пушкинской комиссии: 1967–1968. Л.: Наука, 1970. С. 103–109.

Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона: В 86 т. СПб., 1896. Т. 18а. 958 с.

М. В. МИШУРОВСКАЯ

«Дни Турбиных» в Германии 1920-х годов: к истории первой постановки пьесы М. А. Булгакова на немецкой сцене

Статья посвящена первым постановкам пьесы М. А. Булгакова «Дни Турбиных» в Германии. В частности, самой первой ее постановке, осуществленной в 1928 году Объединенным театром Бреслау. Рассматривается роль «Издательства Самюэля Фишера» и З. Л. Каганского в распространении текста «Дней Турбиных» в Германии. Уделено внимание правовым особенностям бытования драматургических произведений в СССР и Европе в 1920-е годы.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: М. А. Булгаков, пьеса «Дни Турбиных» в 1920-е годы, правовые условия распространения драматургических произведений в СССР и за рубежом, тексты советских литераторов в Европе, З. Л. Каганский, Объединенный театр Бреслау, советская драматургия 1920-х гг.

M. V. Mishurovskaya

THE DAYS OF THE TURBINS IN GERMANY OF THE 1920S: TO THE HISTORY OF THE FIRST THEATRE PRODUCTION OF THE PLAY OF M. BULGAKOV ON GERMAN STAGE

The article traces the first theatre productions of Bulgakov's play *The days of the Turbins* in Germany. It tells, above all, about its very first production presented by the United Theatre Breslau in 1928. Special attention is given to the role of *S. Fischer Publishing House* and Z. L. Kaganskiy in distributing the text of *The days of Turbins* in Germany. It also focuses on legal aspects accompanying dramatic works in the USSR and Europe in the 1920s.

KEY WORDS: M. Bulgakov, play *The days of the Turbins* in the 1920s, legal aspects of distribution of dramatic works in the USSR and abroad, texts of the Soviet writers in Europe, Z. L. Kaganskiy, United Theatre Breslau, Soviet dramatic arts in the 1920s.

Пьеса М. А. Булгакова «Дни Турбиных», созданная для Московского Художественного театра и превращенная усилиями мхатовской молодежи в успешный спектакль, в 1920-е годы была популярна и за рубежом. Текст ее второй редакции, запрещенной к постановке в СССР, оказался в руках издателя Захария Леонтьевича Каганского[1]. Переведенная Катей Розенберг на немецкий язык, она была издана Каганским для Театрального отдела «Издательства С. Фишера», с которым автор пьесы вскоре заключил договор о представлении его прав на «Дни Турбиных» за границей.

В 1928 году, при посредничестве Театрального отдела издательства Фишера, пьеса была инсценирована Объединенным театром в Бреслау, став первым булгаковским текстом, вышедшим на немецкую сцену.

Автор «Дней Турбиных», как известно, был недоволен действиями Каганского, связанными с переводом пьесы на немецкий язык и изданием этого перевода в Германии. До сих пор исследователи творчества Булгакова ищут ответ на вопрос: что послужило причиной открытой полемики драматурга и издателя, опубликованной, в частности, в эмигрантской газете «Дни»?

О постановке пьесы о Турбиных в Объединенном театре Бреслау (с 1871 по 1945 год город — в составе Германии, ныне — Вроцлав, Польша), осуществленной в октябре 1928 года, отечественным исследователям документального наследия М. А. Булгакова почти ничего не известно. Режиссером спектакля был художественный руководитель Объединенного театра Пауль Барнау[2], по материнской линии приходившийся племянником известному немецкому актеру Людвигу Барнаю[3]. Спектакль «Дни семьи Турбиных» был показан 13 раз: с 20 октября по 1 ноября он шел каждый день.

Факт постановки на немецкой сцене второй редакции пьесы о Турбиных, которая в СССР при жизни Булгакова на сцену не выходила, во многом проясняет запутанный сюжет, связанный с выходом в 1920-е годы романа «Белая гвардия» и пьесы «Дни Турбиных» к зарубежному читателю и зрителю.

В роли главного устроителя европейской судьбы романа «Белая гвардия» и вышедшей из него пьесы в 1920-е выступает гражданин Литвы Захарий Леонтьевич Каганский, в недавнем прошлом — издатель частного советского журнала «Россия», в котором в 1924–1925 годах были напечатаны 13 глав первого романа Булгакова.

Биография Каганского, сумевшего закрепить авторское право советского писателя в Европе, издав роман и пьесу во Франции и Германии — двух из десяти стран, подписавших Бернское соглашение об авторском праве, — до сих пор не восстановлена сколько-нибудь подробно: издатель «Дней Турбиных» до сих пор неуловим. Однако бесследно исчезнуть в прошлом не удавалось никому.

Портрет З. Л. Каганского отражен в пространстве художественного текста, созданного Булгаковым по мотивам реальной истории, связанной с печатанием его первого романа и с переработкой романа в пьесу для Московского Художественного театра.

В «Записках покойника» Максудов, автор «Черного снега» — романа о Гражданской войне, знакомится с издателем Макаром Борисовичем Рвацким: человеком сухим, худым, маленького роста, на письменном столе которого «стояли нагроможденные одна на другую коробки с кильками»[4]. В зеленом галстуке Рвацкого держалась рубиновая булавка, а в руках — билет за границу, плацкарта. И он уехал через десять минут после подписания договора с писателем.

Вместо Макара Рвацкого Максудов, придя с векселями в издательскую контору, сменившую вывеску («Бюро фотографических принадлежностей» превратилось в «Бюро медицинских банок»), застает там мрачного брата издателя: Алоизий Борисович, атлет «с тяжкими глазами», остался улаживать дела конторы. Брат издателя, на которого толкователи сюжета о попадании текстов Булгакова за рубеж до сих пор внимания не обращали, тем не менее его заслуживает. Близкому родственнику Каганского, прототипу Алоизия Борисовича из «Записок покойника», мы еще уделим внимание в этой статье.

Пространство художественного текста, как известно, это не реальность, а вымысел, ее отражающий. А что в реальности? Зачем Каганский так заботился о зарубежной судьбе «Белой гвардии»? Еще недавно ответ на этот вопрос, предложенный одним из публикаторов документального наследия Булгакова В. И. Лосевым[5], считался хоть и запутанным в деталях, но при этом очевидным. Бывший издатель журнала «Россия», завладевший рукописями романа «Белая гвардия», пьес «Дни Турбиных» и «Зойкина квартира», устраивал судьбу этих произведений, используя славу их автора — советского драматурга, вышедшую за пределы СССР после премьеры «Дней Турбиных» в МХАТе, исключительно для собственного обогащения. Но так ли это?

«Дни Турбиных» в Риге, 1927 год

После успеха «Дней Турбиных» в Московском Художественном театре и бурной реакции пролетарских критиков на спектакль, последовавшей сразу после его первого показа 5 октября 1926 года, пьесой заинтересовались за рубежом — ее хотели инсценировать Театр русской драмы в Риге, Русский драматический театр в Париже, а также парижский Театр Питоевых.

Но только один театр — рижский Театр русской драмы — сумел, добыв экземпляр второй редакции пьесы, осуществить в 1927 году ее постановку и, главное, превратить ее в событие культурной жизни Латвии. При этом театр платил отчисления с каждого показа спектакля не Каганскому, якобы — как утверждал в публичных заявлениях Булгаков — незаконно завладевшему черновыми вариантами пьесы о Турбиных, а журналистам Борису Семеновичу Оречкину и Борису Осиповичу Харитону, членам редакции рижской газеты «Сегодня» [Равдин: 200].

Как текст второй редакции пьесы попал к Оречкину и Харитону? К Булгакову с просьбой о передаче в Ригу текста пьесы журналисты, скорее всего, не обращались. Да и незачем было обращаться. Они действительно, как писала рижская газета «Сегодня», могли приобрести экземпляр у инкогнито в Берлине[6]. Пьеса, запрещенная к распространению в СССР, хождение — в советских театральных кругах — все же имела.

Напомним, структура второй редакции «Дней Турбиных» (четыре действия и десять картин) сокращалась, превращаясь в третью редакцию во время работы над постановкой пьесы режиссера МХАТа И. Я. Судакова весной 1926 года. Композиция и содержание пьесы менялись, не без участия К. С. Станиславского, в результате обсуждений сценического текста на репетициях, на заседаниях художественного совета театра и, конечно, под нажимом цензоров — членов Главреперткома, настаивавших на внесении идеологической правки в текст. Последняя, мхатовская, редакция состоит из четырех действий и семи картин (в ней нет сцен с Лисовичами, перед самой премьерой из петлюровской сцены изъят фрагмент текста — истязание еврея петлюровцами).

Видимо, еще до дня премьеры спектакля в МХАТе, до 5 октября 1926 года, интерес к тексту пьесы в театральных кругах подтолкнул Константина Павловича Ларина, драматурга, помощника режиссера Александринского театра и владельца «Северной театральной библиотеки», к созданию машинописных копий пьесы.

Одна из этих копий, носящая чистовой характер, сегодня хранится в коллекции К. П. Ларина в РО РНБ[7]. Этот экземпляр снабжен титульным листом, который предлагает считать, что за ним последует текст третьей редакции пьесы, разрешенной Главреперткомом к постановке на сцене Московского Художественного театра. Зачем распространителю драматургических произведений, с помощью литографа делавшему для театральных нужд копии пьес, понадобилось прикрывать текст второй редакции «обманным» титулом? Скорее всего, эта манипуляция была связана с возможной регистрацией текста в ВОКС и передачей текста за рубеж. Например, в Берлин.

Рижский Театр русской драмы получил в 1927 году машинописный текст второй редакции «Дней Турбиных»[8], оформленный точно таким же образом: за титульным листом, отсылающим к мхатовской редакции пьесы, следует текст второй редакции, не имевший сценического воплощения в театрах СССР. В заметке рижской газеты «Сегодня» от 1 октября 1927 года, рекламирующей спектакль Р. А. Унгерна «Семья Турбиных (Белая гвардия)», сообщалось о печальной судьбе текста в СССР:

> Пьеса, уже изданная одной из театральных библиотек в Петербурге, была изъята из продажи, и постановка «Турбиных» где бы то ни было, кроме Художественного театра в Москве, была абсолютно запрещена [*Во вторник*...].

О какой театральной библиотеке идет речь в заметке газеты «Сегодня»?

Другая «Белая гвардия»

В 1920-е годы для нужд советских театров работало несколько издательств (в Москве, Киеве, Харькове, Ленинграде), выпускавших, в частности, методом плоской печати, малотиражные издания. Почти все издательства: и Государственное издательство Украины, и Московское театральное издательство, и Художественный отдел Главполитпросвета — часто выпускали пьесы в серии, называемой одинаково — «Театральная библиотека». Произведения, выпущенные самими драматургами с пометой на титульном листе: «Издание автора» (как, например, на выпуске в 1925 году пьесы Н. А. Петрашкевича «Предатель: случай в 1-м действии»), часто выходили с той же «шапкой» на титульном листе — «Театральная библиотека».

Кроме того, в Ленинграде работало известное предприятие — театральная библиотека «Рампа» В. Л. Тарского, предоставлявшая театральным коллективам «на самых льготных условиях для прочтения и постановки на сцене все существующие драматические произведения, как старого репертуара, так и новейшие пьесы» [*Театральная библиотека*...]. В 1927 году Тарским был составлен «Репертуарный справочник», в который вошли 3000 пьес с «полными о них сведениями и кратким содержанием» (издание вышло тиражом 3000 экземпляров и было отпечатано в Невеле, в типографии «Красный печатник», в роли издателя выступил сам Тарский).

В предисловии к справочнику отмечалось, что библиотека «Рампа»

> выполняет требования не только на те пьесы, которые помещены в настоящем «Репертуарном справочнике», но и вообще на все без исключения драматические произведения, как изданные (по ценам издательств), так и имеющиеся в рукописях [*Репертуарный справочник*].

При этом составитель, основываясь на опыте работы с театрами, в предисловии подчеркивал, что выпущенный им аннотированный список драматургических произведений не «является списком разрешенных к исполнению пьес, а потому для постановки какой-либо помещенной в нем пьесы на сцене необходимо в каждом отдельном случае иметь разрешение местных органов контроля за репертуаром» [Там же: 3].

В данное издание пьесы Булгакова не попали (нет драматургических текстов писателя и в добавлении к «Репертуарному справочнику» Тарского, вышедшем в 1928 году): оно содержит сведения о пьесе «Белая гвардия», но написанной не Булгаковым, а одним из его оппонентов — пролетарским драматургом П. А. Арским[9].

Однако «Рампа» Тарского отношение к распространению пьес Булгакова в театральных кругах все же имела: во всяком случае в 1926-м (в год премьеры «Дней Турбиных» и «Зойкиной квартиры»). Как подтвердила нам О. Я. Исаенко, заведующая сектором научно-исследовательского отдела документоведения, коллекций редких изданий и рукописей Харьковской государственной научной библиотеки им. В. Г. Короленко (ХГНБ), в фонде ХГНБ хранится машинописный экземпляр первой редакции пьесы[10], датированный 1926 годом. На титульном листе машинописи — два штампа: «Театральная библиотека „Рампа“.

Ленинград, ул. Ракова 15, кв. 4» и штамп, сообщающий о дате поступления данного экземпляра в фонд ХГНБ: «8.VI.1934».

Искать пьесу о Турбиных в «Каталоге изданий Московского театрального издательства», вышедшем в 1926 году, не имеет смысла. Как известно, «Дни Турбиных» в СССР при жизни М. А. Булгакова «на предмет печатания»[11] в Главлит не поступала. Однако попытка распространения пьесы, в частности, через театральную библиотеку К. П. Ларина, занимавшегося выпуском литографированных драматургических произведений, все же была.

В 1920-е годы писатель получал письма от театральных книжных магазинов — с просьбой предоставить экземпляры написанных им пьес для ознакомления с ними работников провинциальных театров. Об этом, например, свидетельствует письмо из Театрального книжного магазина, работавшего в Москве, по адресу Советская пл., 28 (ныне — Тверская площадь), в котором Булгакова просят прислать экземпляры пьес «Белая гвардия» (напомним, таково первое название пьесы «Дни Турбиных») и «Зойкина квартира». Письмо, хранящееся в архиве писателя в РО ИРЛИ[12], не датировано, однако можно предположить, что оно было отправлено до премьеры пьесы «Белая гвардия» в МХАТе, в сценической редакции названной «Дни Турбиных».

Скорее всего, вторая редакция попала в театральную библиотеку Ларина весной или летом 1926 года, до премьеры в МХАТе и до выхода секретного циркуляра Главреперткома, запрещающего постановку пьесы во всех театрах страны, кроме Московского Художественного театра. Следовательно, рижская газета «Сегодня», поддерживая вокруг «Дней Турбиных» ореол запрещенной в советской России пьесы, все же опиралась на реальные факты.

Почему распространение «Дней Турбиных» затевалось до октября 1926 года? Весной этого года Булгаков заключает договор на постановку пьесы с Ленинградским БДТ. В августе и сентябре заключен договор с двумя киевскими театрами — Театром русской драмы и Театром им. И. Франко[13]. Главным толчком к распространению «Турбиных» в театральных кругах послужило то, что пьеса репетировалась в МХАТе.

Между законом и циркуляром

Перспектива выхода на сцену в главном театре страны, вполне реальная (МХАТ отстаивал пьесу, подключив все

возможные связи в партийных верхах), — согласно закону об авторском праве, выпущенному ВЦИК в 1925 году, давала надежду на сценическое воплощение «Турбиных» в других театрах страны. Так как первый же показ спектакля зрителям (с продажей билетов) с правовой точки зрения приравнивал постановку пьесы к ее изданию. Законом об авторском праве 1925 года также регулировался вопрос о разрешении или запрещении постановки драматургического произведения на всей территории СССР: он был отдан в ведение местных отделений Наркомпроса.

Но секретный циркуляр Главреперткома о запрещении «Турбиных» к показу во всех театрах страны, кроме Художественного, выпущенный в начале октября 1926 года, и широкая кампания против Булгакова, развернутая пролетарскими критиками, привели к снятию пьесы с репертуара театров в Баку, Ленинграде, Киеве, Ростове-на-Дону и других городах.

В правовой композиции «закон — секретный циркуляр» был еще один важный элемент: выпускавшийся с 1926 года «Репертуарный бюллетень»[14] — официальный орган Наркомпроса РСФСР — не фиксировал пьесы Булгакова ни в списках разрешенных, ни в списках запрещенных драматургических произведений. Впервые четыре пьесы Булгакова «Дни Турбиных», «Зойкина квартира», «Багровый остров» и «Бег» попадают в список текстов, запрещенных Главреперткомом, только в 1929 году: с пометой «запр». они включены в «Репертуарный указатель ГРК»[15].

Намек на возможную функцию, которую выполнял «не тот» титульный лист, прикрывающий сведениями о третьей редакции пьесы о Турбиных, текст редакции второй, не прошедшей цензуры, содержится в одном из писем к Булгакову режиссера (и с 1928 по 1933 год — художественного руководителя) Александринского театра Николая Васильевича Петрова.

В письме от 27 апреля 1927 года Петров, сообщая о своей скорой поездке за границу, просит драматурга срочно передать ему рукопись пьесы «Дни Турбиных» для постановки в одном из театров Парижа, замечая, что рукопись «ведь надо будет зарегистрировать для перевода заграницу»[16].

Регистрацией рукописей, предназначенных для ввоза и вывоза за рубеж, ведал Главлит. Правилами пропуска через границу предметов, подлежащих рассмотрению органами Главлита, утверждалась следующая норма: представителями этого цензурного органа «разрешаются вопросы о том, могут ли быть данные предметы (в списке предметов: произведения

печати, рукописи, документы и др. — *М. М.*) допущены к ввозу в СССР или вывозу за границу» [Фогелевич: 251–252].

При этом переправкой за рубеж рукописей, в рамках культурного сотрудничества с западными странами, также занималось основанное в 1925 году Всесоюзное общество культурной связи с заграницей. В частности, из-за всесторонней проверки Общества в 1928-м, осуществленной Рабоче-крестьянской инспекцией, председатель ВОКС Ольга Давидовна Каменева в 1929 году покинула свой пост, ее место занял старый большевик Федор Николаевич Петров, а контроль за Обществом усилился:

> В 1929 году в Берлине была издана книга Б. Пильняка «Красное дерево»[17], не разрешенная к печати в СССР. По этому поводу Главлит предпринял расследование обстоятельств передачи рукописи за границу. Предполагалось, что это было сделано через Ленинградское отделение ВОКСа. Более того, Ленинградскому Обллиту поручалось «проследить — какую роль играет ВОКС в пересылке за границу рукописей советских писателей» (из ответа Ленобллита следует, что рукопись попала в Германию не через ВОКС, а через систему Главнауки, которая не обеспечила должный контроль за содержанием вывозимых рукописей). Были случаи, когда ВОКС подвергался серьезным нареканиям за то, что за границу попадала «не та» музыка (считалось, что рабочие Запада хотят слушать в первую очередь революционные песни) или «не те» пьесы (например, «Дни Турбиных» М. А. Булгакова) [Голубев: 182–206].

Документальные свидетельства контактов Булгакова с ВОКС до сих пор, к сожалению, малоизучены. Сопоставление неопубликованных архивных документов, в частности, из фонда ВОКС в ГА РФ, с документальными публикациями, раскрывающими тему культурных связей СССР и капиталистических стран в 1920–1930-х годах, может дать в скором будущем ответы на многие ключевые вопросы, касающиеся бытования текстов писателя за рубежом.

Сегодня мы имеем возможность по-иному взглянуть на беседу Ольги Давидовны Каменевой с редакцией журнала «Читатель и писатель». В конце февраля 1928 года, рассказывая о нарушениях зарубежными издательствами прав советских писателей, она передает просьбу Булгакова к ВОКС: оградить его от безобразного в ряде стран обращения с пьесой «Дни Турбиных» [Каменева].

Председатель Общества, ссылаясь на обращение Булгакова, упоминает некий «вольный» перевод пьесы, «сделанный белогвардейцем», «с вставками и дополнениями контрреволюционного характера» [Каменева: 9]. Напомним, вторая редакция «Турбиных» — это текст, не разрешенный цензурными органами к постановке и не получивший разрешения на печатное распространение в СССР. Видимо, потому он был передан за границу под прикрытием титульной страницы, относящейся к редакции третьей, шедшей в МХАТе.

Возможно, упоминание о контрреволюционных вставках, о которых в известном нам письме-заявлении Булгакова от 28 ноября 1927 года, предназначавшемся, в частности, для передачи в ВОКС[18], не говорится ни слова, — своего рода оправдание руководителя Общества, неосмотрительно выпустившего за пределы СССР вторую редакцию «Дней Турбиных»: мол, рукопись проверили, а если что не так, то виноват некий белогвардеец.

В тексте пьесы, изданной Каганским в переводе на немецкий язык и поставленной в Бреслау, каких-либо вставок, сделанных «белогвардейцем», нет. Катя Розенберг, переводчица пьесы на немецкий, довольно точно перевела булгаковский текст. Нет их и в экземпляре рижского Театра русской драмы. Что же послужило поводом для обращения писателя в ВОКС?

Возможно, рижское издание 11 глав «Белой гвардии» с фальшивым окончанием, написанным неизвестным литератором по канве второй редакции пьесы «Дни Турбиных». Или инсценировка в 1927 году текста романа активным участником Белого движения, членом Русского общевоинского союза (РОВС) Евгением Викторовичем Рышковым, работавшим в журналистике под псевдонимом Евгений Тарусский. Пьесу Рышкова о Турбиных поставит монархист, летчик, актер и певец Николай Георгиевич Северский: 4 декабря 1927 года в парижском театре «Albert Premier» состоялась скандальная премьера спектакля, принесшего Булгакову, само собой, премьеры не видевшего, очередные неприятности с ОГПУ[19].

В последующих письмах к драматургу, написанных весной и летом 1927 года, режиссер Александринского театра Петров, уже из-за границы, весьма настойчиво («…сейчас же посылайте мне „Семью Турбиных“ и „Зойкину квартиру“…»[20]) просит Булгакова прислать тексты пьес. У режиссера уже есть договоренности, в частности, с театром, находящимся «в отличных отношениях с СССР». Поэтому, утверждает

Петров, «исполнение пьесы Вашей в нем не будет носить никакой контрреволюционной окраски». И добавляет: «В этом я Вам ручаюсь как советский гражданин»[21].

Писатель и издатель: публичная полемика

Скорее всего, Петров вел переговоры с театром Питоевых, который 8 ноября 1927 года обратился к наркому просвещения А. В. Луначарскому с просьбой о разрешении перевода на французский язык и постановки пьесы «Дни Турбиных».

Одновременно театром отправлено еще одно письмо — на имя Булгакова, в МХАТ. Луначарский с пометой «В Художественный театр. Для Булгакова»[22] передает полученное из Парижа письмо в Камергерский переулок. Парижские газеты в начале января 1928 года сообщают о подготовке Г. В. Питоевым спектакля по пьесе «Дни Турбиных». Некоторые сообщения об этой постановке соседствуют с фрагментами текста открытого письма Булгакова, в котором содержится утверждение, что Захарий Леонтьевич Каганский не состоит его поверенным по литературным делам.

Тем не менее в 1927 году Каганский, зарегистрировав в Париже издательство «Concorde» — с филиалом в Берлине, издает в Париже 11 глав романа «Белая гвардия» и в Берлине вторую редакцию пьесы «Дни Турбиных», переведенную на немецкий язык Катей Розенберг, двоюродной сестрой жены Томаса Манна. В списке ее переводов с русского, выполненных для «Издательства Самуэля Фишера»: «Митина любовь» Ивана Бунина (1925), «Солнце мертвых» Ивана Шмелева (1925), «В поле блакитном» Алексея Ремизова (1924), «Жень-шень» Михаила Пришвина (1935).

В каком году состоялось издание перевода «Дней Турбиных», выполненного двоюродной сестрой жены Томаса Манна, произведения которого, как известно, также входили в репертуар издательства Фишера? В каталоге Национальной библиотеки Германии, в квадратных скобках, указан предполагаемый год издания — 1928-й. Тот же год и в тех же квадратных скобках проставлен карандашом на обороте титульного листа экземпляра пьесы, хранящегося в фонде этой библиотеки.

В фонде 369 РО ИРЛИ, на обложке дела № 288, в котором хранится берлинское издание пьесы «Дни Турбиных», указан год 1927-й: выход книги датирован по титульным сведениям: «Copyright by S. Kagansky, Berlin 1927. Printed

in Germany». В работах исследователей (К. Е. Богословской, Я. С. Лурье, Б. А. Равдина и др.) год издания пьесы — тоже 1927-й. Когда же Каганский издал текст пьесы? В 1927-м или все же в 1928-м, в год подписания Булгаковым и «Издательством С. Фишера» договора об охране авторских прав на текст «Дни Турбиных» за границей?

Другими словами, могла ли пьеса выйти в 1927-м, еще до заключения писателем соглашения с немецким издательством? Исследователей, определяющих год издания «Турбиных», может смутить пояснение, данное в этой книге на обороте титульного листа: право на исполнение пьесы предоставляется Театральным отделом «Издательства С. Фишера». Скорее всего, именно оно убедило коллег из Германии, составлявших описание книги, обозначить 1928-й годом выхода пьесы из печати.

Однако перевод пьесы на немецкий язык мог выйти и в 1927 году. В этом нас стараются убедить, и отчасти убеждают, три факта: во-первых, факт закрытия в январе 1928-го издательской фирмы «Concorde», принадлежавшей З. Л. Каганскому. Сведения об открытии и закрытии фирмы содержатся в Торговом реестре, хранящемся ныне в архиве Департамента Парижа. Следовательно, филиал издательства в Берлине — «Verlag S. Kagansky» — тоже был закрыт.

Во-вторых, житель Вены Арнольд Вассербауэр, предлагая себя в роли переводчика булгаковских текстов и одновременно в роли защитника интересов автора «Дней Турбиных» в Германии, замечает в письме к Булгакову от 23 ноября 1927 года, что из газеты «Слово» он узнал о том, что роман «Белая гвардия» и пьеса «Дни Турбиных» уже приняты «каким-то издательством в Германии»[23]. Упоминая при этом некоего владельца книжного магазина в Вене, получившего частное письмо из Берлина, где об издании булгаковских текстов сообщается «как об уже свершившемся факте». И добавляет: «Фамилии при этом не были названы...»[24].

В-третьих, кампания, развернутая Булгаковым против Каганского в зарубежной печати, включая эмигрантскую газету «Дни», началась не в 1928-м, а в 1927 году, с составления писателем текста открытого письма-обращения. Черновик письма датирован автором 28 ноября 1927 года[25]. В этом заявлении, предназначенном для передачи в ВОКС и затем в редакции европейских журналов и газет, Булгаков, в частности, сообщает, что устраивает — при посредничестве переводчика, юриста, члена двух обществ драматических писателей и композиторов

(советского и французского) Владимира Львовича Бинштока — судьбу «Дней Турбиных» в Париже, упоминая о предложении Театра Питоевых о переводе на французский язык и постановке пьесы в этом театре, так как, подчеркивает драматург, Питоевы одновременно с обращением лично к Булгакову известили о своих планах главу Наркомпроса А. В. Луначарского. Об издании «Дней Турбиных» в Берлине в этом тексте говорится как о свершившемся факте:

> Прошу тех, кто это может сделать в Берлине, написать мне фамилии лиц или название издательства, выпустившего в свет перевод «Дней Турбиных» без моего разрешения[26].

В. Л. Бинштоk переводит письмо Булгакова и передает в редакцию парижской газеты «Комедия». Письмо опубликовано в начале января 1928 года и 13 января его содержание пересказывает парижская газета «Дни». В опубликованном письме Булгаков отрицает, что когда-либо наделял Каганского полномочиями действовать от его имени за границей [*Театр и музыка*...]. В открытом письме Булгакова от 16 марта 1928 года, опубликованном в той же газете «Дни» 25 марта, об издании пьесы снова говорится как о свершившемся факте:

> З. Каганский ухитрился без моего ведома достать в России один из первых вариантов пьесы «Дни Турбиных» и выпустить его в переводе на немецкий язык, в Берлине, снабдив издание ложной пометкой «авторизированный перевод» (Авторизованный перевод от Кати Розенберг, перевод, санкционированный и заверенный автором текста. — *М. М.*) [*Письмо М. А. Булгакова*...].

Предприимчивый издатель с ответом не медлил. Участвуя в полемике, развернувшейся в «Днях», он утверждает, что права его законны, он ссылается на непросроченный договор, заключенный между ним и Булгаковым о выходе романа «Белая гвардия» в издательстве «Россия», и на некое доверенное лицо в Берлине, у которого он купил текст второй редакции пьесы «Дни Турбиных». Захарий Леонтьевич подчеркивает, что имеет «соответствующие документы» [Каганский], доказывающие законность его действий. Обмен аргументами между Булгаковым и Каганским, начавшись в январе, продолжался на страницах парижских «Дней» до конца марта 1928 года.

Так кто же был прав? И зачем Захарий Леонтьевич так старался с устройством текстов, основной читатель которых все же не француз и не немец, а русский эмигрант? Зачем Булгаков инициировал эту публичную и, в общем, уникальную полемику с издателем? Отметим, что это единственный известный нам случай публичного «конфликта» советского писателя с издателем-иностранцем, развернувшийся не в советской, а в эмигрантской — антисоветской — печати.

Ответ, на наш взгляд, в первую очередь следует искать в правовом поле, созданном Международной конвенцией об охране литературных и художественных произведений. В 1886 году в Берне его подписали десять государств[27]. Этот документ декларировал обеспечение правовой охраны любого текста, впервые опубликованного на территории государства — члена Конвенции, вне зависимости от гражданства автора, создавшего этот текст. Территориальный принцип защиты произведений прежде всего поддерживал издателей и книготорговцев, заинтересованных в пополнении репертуара изданий и защищавших возможность издавать тексты авторов, не являющихся гражданами стран, подписавших Бернское соглашение.

Впоследствии в текст Конвенции вносились дополнения, среди них — определение понятия копирования, выпуска копий. Так, «представление драматических произведений, исполнение музыкальных произведений и выставка произведений изобразительного искусства к публикации не приравнивались» [Матвеев: 18].

В новой редакции Конвенции, принятой в 1908 году на конференции стран Бернского союза, прошедшей в Берлине, были приняты основные положения этого документа, которые действуют и по сей день. Среди условий признания прав автора на произведение на территории стран — участниц Конвенции — первое опубликование произведения на территории этих стран.

При передаче прав на издание, публикацию и постановку произведений автор сохранял «личные права» на текст: он мог препятствовать воспроизведению или показу созданного им интеллектуального продукта, если это происходило с искажениями, сокращениями или изменениями. Римский текст Бернской конвенции, принятый в 1928 году, снова закрепил охрану авторских прав всех граждан Бернского союза и иностранцев (при условии наличия первой публикации произведения автора-иностранца на его территории).

Предположим, неизвестный инкогнито, прежде чем пьеса попала в Берлин, заверив в ВОКС чистовой машинописный экземпляр второй редакции, скрытой под титульным листом редакции третьей, привозит текст в Европу. Пьеса попадает в страну, не подписавшую, как и СССР, Бернское соглашение, — в Латвию, летом 1927 года она оказывается в редакции газеты «Сегодня», а в августе газета публикует фрагмент второй редакции, озаглавленный «Бегство гетмана Скоропадского». Текст «Дней Турбиных» поступает в распоряжение рижского Театра русской драмы, режиссер Р. А. Унгерн ставит пьесу Булгакова, спектакль имеет успех у публики, процент от сборов получает газета «Сегодня». Каганский приобретает у журналистов Оречкина и Харитона текст для постановки в Германии (стране — участнице Бернского союза), выдавая им соответствующую расписку [Равдин: 201]. В открытых им издательстве и его филиале он издает под правовой защитой Бернского соглашения: сначала роман (ту его часть, которая была опубликована в журнале «Россия», 11 глав и начало главы 12-й), затем пьесу о Турбиных в переводе на немецкий язык. Закрывает издательский проект в январе 1928 года.

Что получает Каганский как издатель? Право распоряжаться *изданным текстом* в пределах Бернского союза — *право на распространение* изданного им текста, включая постановку на сцене, которая в странах — участницах Бернского союза не приравнивается, как в СССР, к публикации. Он договаривается с «Издательством С. Фишера» о переуступке издательству права на управление сценической судьбой изданного на немецком языке текста пьесы.

Что получает Булгаков как советский автор, как гражданин страны, не подписавшей Бернскую конвенцию? С первым зарубежным изданием пьесы он получает защиту своих личных — авторских — прав в странах Бернского союза. Он может заключить договор с издательством, согласным представлять его права на территории стран — участниц Бернского соглашения. Таковым в апреле 1928 года становится «Издательство С. Фишера», с которым писатель заключает договор об охране текста «Дней Турбиных» за рубежом. При этом в договоре, составленном на немецком языке и хранящемся в архиве Булгакова в РО ИРЛИ, оговаривается, что постановка пьесы не может быть осуществлена на языке оригинала. Следовательно, немецкий перевод, изданный З. Л. Каганским, признается не только «Издательством

С. Фишера», но и самим Булгаковым как одобренный — санкционированный автором.

Тогда зачем Булгакову понадобилось открывать против Каганского публичное дело с привлечением к этому разбирательству сотрудников ВОКС, а этому Обществу под председательством О. Д. Каменевой сообщать об искажениях текста и вставках контрреволюционного характера?

Среди возможных ответов на этот вопрос есть и такой: Булгаков, не имея возможности выехать за границу и получая из-за рубежа разноречивые сведения о судьбе своих произведений, понимал, что контролировать распространение и интерпретацию истории о Турбиных в 1927 году и в начале 1928-го он не мог, не имея в то время официального представителя, охраняющего его право за рубежом. Кроме того, он не сразу, возможно, смог оценить ситуацию с точки зрения правовых особенностей стран, в которых его тексты распространялись: в юридических коллизиях хорошо разбирался юрист Бинштok, неплохо знал их и Каганский. О чем Булгаков знал точно, так это о том, что не был обделен вниманием ОГПУ, а в 1927 году это внимание усилилось: скорее всего, в связи с постановкой во Франции инсценировки романа, осуществленной белогвардейцами Рышковым и Северским. Переписка Булгакова с зарубежными адресатами подвергалась перлюстрации, о настроениях писателя в ОГПУ докладывали осведомители. Конечно, о внимании этого ведомства к Булгакову знали и за рубежом, «жизнь под угрозой ареста» в эмигрантских кругах безусловно усиливала славу автора «Белой гвардии» и «Дней Турбиных». И добавляла, что конечно же учитывал и Каганский, сенсационности его произведениям.

Обида гетмана Скоропадского

О постановке пьесы «Дни Турбиных» в Объединенном театре Бреслау писала советская пресса. В декабре 1928 года в одесской газете «Вечерние известия» появляется статья «„Булгаковщина“ в освещении заграничной критики», подписанная псевдонимом Вот. Автор статьи цитирует (в переводе) либеральную газету «Neue Freie Presse», выходившую в Вене и сообщившую о неуспехе спектакля «Дни семьи Турбиных», поставленной труппой Пауля Барнау. Спектакль, говорится в цитате, продемонстрировал «трусливый нейтралитет» автора пьесы, не обобщившего «личные черты героев» до типических

образов. Вывод «Вечерних известий»: «внутренняя фальшь пьесы настолько очевидна, что даже буржуазная печать не может обойти ее молчанием» [«*Булгаковщина*»...]. Несколькими днями ранее этот же отзыв был приведен в статье Б. Розена «Сейчас на Западе: буржуазная печать о „Днях Турбиных“» [Розен], опубликованной в «Вечерней Москве».

Конечно, советская пресса была пристрастна к Булгакову, но и «Издательство С. Фишера» извещало Булгакова, что пьеса, изданная Каганским тиражом 2000 экземпляров, была разослана в театры Европы и США, «и, видимо, не существует в мире ни одного театра»[28], которому она не была бы послана. Так ли это на самом деле, мы не имеем возможности проверить.

Договор с Фишером об охране авторских прав Булгакова был заключен 13 апреля 1928 года. Согласно этому документу писатель вверял немецкому издательству «полномочия принимать меры против противозаконных постановок, заключать последующие договоры со ставящими театрами, согласовывать долю прибыли, получение денег»[29] и ведение судебных тяжб, связанных с взысканием отчислений. По договору автор пьесы о Турбиных должен был получать 50% от прибыли — через издательство. И 30 июня 1928 года представитель издательства доктор Конрад Марил сообщает Булгакову:

> Мы разослали пьесу почти во все немецкие театры, но большинство не взяло на себя смелость, несмотря на ознакомление, свое предпочтение выразить в постановке. Они прислушиваются к критике, которая появляется в драматургических листках Союза немецких народных театров, которые также представляют пьесу. Там говорится: <...> Семья Турбиных не стала важнее, чем второстепенные персонажи. Так получается из-за общей художественной концепции пьесы; и исторический момент хоть и примечателен для нас — все же едва ли достаточно важен, чтобы оплачивать появление этой технически сложной по постановке пьесы[30].

Союз народных театров, по определению сотрудника ВОКС А. Гвоздева, посетившего Германию в 1925 году, — «кооператив мощнейшего размаха»:

> Каждый зритель, входящий в союз «Немецких Народных Театров», платит небольшую сумму — 1 марка 20 пфеннигов (60

коп.) вступительного взноса и 60 коп. за каждый спектакль, который он желает посетить. Любопытно, что места, предоставляемые ему в театре, — одинаковы по расценке. Немцы уже давно, с 90-х годов, постепенно налаживают эту организацию зрителей. Уже в 1914 году, т. е. вскоре после объявления войны в Берлине был открыт огромнейший театр «Фольксбюне», который был построен на народные деньги. <...> Это движение продолжает быстро развиваться. Не официально, но фактически во главе этого движения издавна стоят немецкие социал-демократы [Гвоздев].

К концу июня 1928 года «Дни Турбиных» не были приняты к постановке ни одним из немецких театров. И, как отмечает К. Е. Богословская, ни один из них не имел намерения ее поставить.

Скорее всего, в августе 1928-го Театральный отдел «Издательства С. Фишера» заключает договор с Объединенным театром в Бреслау, о чем издательство извещает Булгакова; писатель в ответном письме благодарит за устройство пьесы. На следующий день после премьеры спектакля «Дни семьи Турбиных», состоявшейся 10 октября 1928 года, автору пьесы была отправлена телеграмма следующего содержания:

Сильный успех у публики большое впечатление поздравляем интендант Барнай (*режиссер Пауль Барнау. – М. М.*) издательство Фишер Каганский[31].

Каганский и Конрад Марил выехали из Берлина в Бреслау, чтобы присутствовать на премьере. Гонорар за постановку был начислен и ждал Булгакова в «Издательстве С. Фишера», о чем между драматургом и Конрадом Марилом велась переписка. Чтобы ответить на вопрос, каким образом Булгаков получил деньги (и получил ли), нужно обращаться к архиву издательства Фишера, который в связи с оцифровкой, начатой в 2005 году, пока закрыт для исследователей.

В конце октября 1928 года в Берлине полупрофессиональной труппой, руководимой В. О. Тубенталь, ставятся семь картин по роману „Белая гвардия“. Сборы от этого закрытого показа (в рамках благотворительного вечера, как явствует из рекламных объявлений) предназначался для передачи комитету помощи нуждающимся студентам при Р. А. С. Постановку рекламирует берлинская газета «Руль». В распоряжении Тубенталь, видимо, два издания — парижское, 11 глав романа

«Белая гвардия», и перевод на немецкий пьесы «Дни Турбиных». Юристы Гольдбаум и Якоби, к которым обращается издательство, решив запретить показ спектакля, разъясняют ситуацию: Тубенталь имеет право на инсценировку «Белой гвардии», так как нет никаких документальных свидетельств, подтверждающих, что пьеса не была издана в СССР. Следовательно, нет доказательств, что немецкий перевод — это первое издание пьесы «Дни Турбиных». Юристы настаивают: нужно срочно доказать, что пьеса в СССР не появлялась в печати [Богословская: 363].

По поручению издательства Фишера Каганский 18 октября 1928 года пишет Булгакову письмо с просьбой: срочно выправить справку из Главлита

> или другого учреждения, ведающего регистрацией выходящих пьес и книг, что пьеса «Дни Турбиных» и роман того же названия в печати не появлялись. Эту справку необходимо засвидетельствовать в Немецком посольстве и немедленно прислать ее Фишерфлагу воздушной почтой[32].

Булгаков, возвратившись из Тифлиса, где он, в частности, встречался с руководителем Тифлисского рабочего театра Владимиром Швейцером, ведя переговоры о возможном возобновлении «Зойкиной квартиры» и постановке «Бега» на сцене бакинского театра, 24 октября 1928 года выправляет через Драмсоюз справку в Главлите:

> Главлит сообщает, что пьеса М. А. Булгакова «Дни Турбиных» на предмет ее печатания в Главлит не поступала. Секретарь Главлита Ушакова[33].

Кроме того, в архиве Булгакова в РО ИРЛИ хранится черновик телеграммы на немецком языке:

> Мы констатируем, что произведение Булгакова Дни семьи Турбиных в СССР не издано пока точка. Что касается романа Белая гвардия, то появились только две части. Драматический союз[34].

Спектакль Тубенталь все же состоялся. Консультантом постановщицы выступил руководитель германского отдела РОВС генерал-майор Алексей Александрович фон Лампе, исполнявший роль посредника в переговорах генерала

А. П. Кутепова и П. П. Скоропадского, поддерживавшего в то время контакты с РОВС. Гетман Скоропадский остался недоволен не только постановкой, о которой, в частности, знал со слов того же Лампе. Запросив «манускрипт пьесы» (инсценировки, выполненной Тубенталь?), он его получил, и в письме к Лампе, обобщил свои впечатления:

> Картина спектакля мне ясна. В пьесе пытаются показать, с одной стороны, безнадежность белого движения, с другой — осмешить и смешать с грязью гетманство 1918 г., в частности меня (цит. по: [Иоффе]).

Обида на постановку переросла в выяснение отношений: Скоропадский прервал отношения с Лампе. Альянс Александра Павловича Кутепова, в 1928–1930-х — председателя РОВС, и Скоропадского не сложился.

Карьера издателя

Несколько слов следует сказать об издательской карьере Захария Леонтьевича Каганского. Она началась в первом десятилетии XX века в Гомеле: Каганский, как предполагает Б. А. Равдин, скорее всего, как и некий Генрих Липманович Каганский, был причастен к изданию гомельских газет «Полесская мысль», «Голос Полесья», «Гомельская мысль» и «Гомельские отклики», а продолжалась в Литве и России, в Германии и Франции.

Конечно, не только тексты Булгакова привлекали этого предприимчивого человека: в начале 1930-х годов Захарий Леонтьевич открывает в Берлине издательство «Книга и сцена» («Buch und Bühne»). Одной из главных задач всех предприятий Каганского, видимо, было представление за рубежом литературы СССР. Репертуар издательства — произведения современных советских писателей: Ю. Олеши, П. Романова, Л. Леонова, И. Ильфа и Е. Петрова, Л. Гумилевского; он издает водевиль В. Катаева «Миллион терзаний»[35] и др. По подсчетам Б. А. Равдина, в 1930–1931 годах в издательстве Каганского вышло около 15 книг советских авторов, включая первое неподцензурное издание романа Михаила Слонимского «Фома Клешнев»[36] — о перевоспитании старой интеллигенции в новых, советских условиях, и роман Алексея Толстого «Черное золото»[37], в последней редакции получивший название «Эмигранты».

Роман Толстого напечатан Каганским так же, как и первый том романа «Белая гвардия», вышедший в парижском издательстве «Concorde», частично. В том же 1931 году текст «Черного золота» публиковался в советском журнале «Новый мир» (№ 1–12). И был опубликован целиком. О романе Толстого, выпущенном издательским предприятием Захария Леонтьевича, Георгий Адамович, критик номер один в эмигрантских кругах, оставил довольно едкий отклик. Отмечая недостатки романа и его издательской подачи, он писал на страницах газеты «Последние новости»:

> На обложке нет пометки: «том первый». На последней странице не значится: «продолжение следует». Мы вправе решить, что «Черное золото» издано целиком. Ничто этому впечатлению не противоречит. В финальном диалоге книги главный герой, бывший гвардеец Налымов склоняется перед большевиками: «Будет время, когда от них никуда не уйдешь, ни на какой остров не скроешься, и это будет скорее, чем думают, — у них идеи, а у нас идеи нет. Признаю себя шелухой, подбитой ветром». Все, значит, обстоит, как полагается, имеется в заключение соответствующий аккорд или, — как выражается Луначарский, — «идеологически выдержанная концовка». Но, на беду... роман, изданный здесь отдельной книгой, печатается в московском «Новом мире». И вот там, в июльском номере журнала, после «идеологической концовки» Налымова идет другая глава и обещаны за ней еще новые. Роман не кончен. Едва ли в будущем с Налымовым и его друзьями случится что-либо важное или значительное. Толстой способен продолжать рассказ об их похождениях без конца, — как и оборвать его, где вздумается. Преступления перед литературой издательство не совершило. Но следовало все-таки предупредить читателей, что роман выпущен в сокращенном виде [Адамович].

Пьесу Ю. Олеши «Список благодеяний» Каганский издает в 1931 году — это год премьеры пьесы на сцене Театра им. Вс. Мейерхольда и год издания ее текста в СССР (в издательстве «Федерация»[38]). Он отправляет писателю договор на выпуск пьесы, с возможной ее постановкой в Европе[39].

Постановке «Списка благодеяний» в ГосТИМе, превращению авторского текста в сценический, посвящена книга В. В. Гудковой «Юрий Олеша и Всеволод Мейерхольд в работе над спектаклем „Список благодеяний“: Опыт театральной археологии».

Из драматургического произведения Олеши о гибели «гамлетовского мира» рефлексирующей интеллигенции Мейерхольд и органы цензуры делали спектакль-обличение: шли бесконечные переделки и согласования текста пьесы. Главная героиня «Списка благодеяний» Гончарова не совпадает в своем одиночестве ни с миром эмиграции, ни с советской реальностью. Тема «исповеди» интеллигенции с трудом укладывалась в рамки задуманного Мейерхольдом спектакля-обличения. Об этом, в частности, свидетельствуют опубликованные в книге В. В. Гудковой фрагменты писем актера Эраста Павловича Гарина к жене Хесе Александровне Лакшиной, в которых прочитывается явное неприятие пьесы, ее темы и сюжета. Пьеса Гарину не понравилась: «Сплошь философствует истерическая баба. Ежели вообразить, <что> изображать оную будет сама (Зинаида Райх. — *М. М.*), то номеруля получится интересненький»[40]. В еще одном письме к жене, от 3 марта 1931 года, Гарин пишет:

> Нынче утром читали вновь переделанную пьесу Олеши. Она мне окончательно не понравилась. Трактует проблему, которая абсолютно никому не интересна, и вообще в повестке дня стоит только у поклонников промпартии. Проблема интеллигенции, причем главный персонаж списан с З. Райх. Какая это интеллигенция и кого она может интересовать. Да и вообще, этот вопрос о пупе Земли, какое высокомерие и гнусность для наших дней. Говорят, дают играть какого-то сумасшедшего белогвардейца (Кизеветтера. — *В. Г.*). Руководство в ГосТИМе тупеет, это совершенно очевидно[41].

Спектакль Мейерхольда об интеллигенции тем не менее имел успех и продержался в репертуаре ГосТИМа три сезона. В сценической редакции выжила основная идея пьесы Олеши — человек, потерявший опору в жизни, гибнет в своем упорстве быть неадекватным упрощенной системе ценностей:

> Контрапункт спектакля создают две системы ценностей: классическая трагедия о Гамлете (как камертон происходящему), которой противопоставлен куцый, оборванный, усеченный взгляд на индивидуальность, концепция человека-функции (ее исповедуют такие разные, казалось бы, герои, как Дуня и Баронский — и Федотов с Лахтиным). И актриса Гончарова, «человек между двух миров», упорствующий в «гамлетовском» способе думать и жить... [Гудкова].

Каганский, создав в Берлине новую издательскую марку, сотрудничает с книжной фирмой «Петрополис»: в берлинской типографии «Energiadruck», работавшей на эту фирму, он печатает тиражи книг советских авторов, из типографии тиражи поступают на книжный склад «Петрополиса», принимавшего заказы на книги, в частности, с учетом возможности получения изданий из советской России. Как отмечают составители справочника «Распространение русской печати в мире. 1918–1939», фирма, возглавляемая Яковом Ноевичем Блохом, предлагавшим Булгакову в 1926 году подписать договор на издание романа «Белая гвардия» в Германии, в 1925 году заключила формальный контракт с Госиздатом относительно книжных поставок[42].

Еще один издательский проект того времени, к которому, как утверждает Б. А. Равдин, Каганский, скорее всего, был причастен, — издательство «Стрела», выпускавшее в начале 1930-х годов в Париже и Берлине книги советских невозвращенцев: Сергея Васильевича Дмитриевского, в книге «Сталин» попытавшегося соединить коммунизм с русским национализмом и представившего Сталина в роли выразителя «национал-коммунизма» и создателя новой Российской империи; Георгия Сергеевича Агабекова, в книге «ЧК за работой» [Агабеков] рассказавшего о работе органов госбезопасности в 1920-е годы; Максима Яковлевича Лазерсона (псевдоним — М. Ларсонс), сообщившего в предисловии к книге «В советском лабиринте», что «политический режим, который именует себя „рабоче-крестьянским“ правительством, на самом деле же рабочих запрягает в дышло современных принудительных работ, а крестьянство принуждает к современным формам крепостничества» [Ларсонс]. Предприятие выпускает книгу брата убийцы Столыпина — Дмитрия Григорьевича Богрова [Богров]. Продукция «Стрелы» печатается в той же берлинской типографии «Energiadruck».

Во второй половине 1930-х Каганский работает литературным агентом в открытом им «Continental Press Agency (Agence litteraire et cinématographique)», сотрудничая, в частности, с И. Сургучевым. В 1940-е он открывает в Касабланке издательство «Z. Kaganski», выпускавшее книги на французском языке, среди которых «Гитлер и немецкий милитаризм» Э. Волленберга, «Земли, воды и климат Марокко: анализ и шкалы» Л. Галандри.

В 1943 году выходит справочник «Руководство, советы и примечания по Северной Африке»; если верить описанию каталога, автором текста был З. Л. Каганский.

После марокканского всплеска издательской активности Захария Леонтьевича сведений о нем мы почти не имеем. В какой стране он жил? Чем занимался? Когда и где умер? Ответы на эти вопросы еще предстоит найти. Однако, судя по письму, отправленному Каганским французскому художнику, режиссеру и переводчику Андре Барсаку в 1957 году, Захарий Леонтьевич и в 73 года продолжал поддерживать профессиональные связи с миром литературы и театра, пережив не только Булгакова, но и И. Г. Лежнева — главных героев истории с печатанием и дальнейшей «зарубежной узурпацией» романа «Белая гвардия» и второй редакции пьесы «Дни Турбиных».

Андре Барсак — Анатолий Петрович Барсак, уроженец Феодосии, ставил на сцене знаменитого парижского театра «Ателье» французскую и русскую классику, с 1940 года он — директор этого театра, принявший театр из рук последователя школы К. С. Станиславского и своего учителя Шарля Дюллена. Барсак поставил в «Ателье» чеховскую «Чайку», инсценировку «Братьев Карамазовых», гоголевского «Ревизора» и «Клопа» В. Маяковского. За год до письма Каганского он пишет для телевидения сценарий по пьесе Гоголя «Ревизор». Сборник его переводов гоголевских пьес («Театр Гоголя») выдержал в издательстве «Галлимар» три издания. Из краткой характеристики содержания письма Захария Леонтьевича к Барсаку в каталоге Национальной библиотеки Франции (NBF) следует, что к письму Захария Леонтьевича приложен синопсис «Шинели» Гоголя[43].

К сожалению, нам пока не удалось ознакомиться с письмом, хранящимся в фонде NBF. На наш запрос в архив библиотеки, содержащий просьбу о предоставлении копии этой корреспонденции, был получен ответ, что этот архивный документ не является общественным достоянием и закрыт для копирования. Для ознакомления с его содержанием необходимо получить согласие правообладателей, которых следует отыскать самостоятельно, обратившись в организации, владеющие информацией о возможных распорядителях содержимым заинтересовавшего нас источника.

Коллеги из NBF посоветовали нам обратиться в известную кинокомпанию «Titra», открытую под Парижем в 1933 году двумя эмигрантами еврейского происхождения, братьями Каганскими (один из которых, возможно, прототип Алоизия Борисовича, атлета с тяжкими глазами, а второй, быть может, сам Каганский, он же — издатель Рвацкий из булгаковских «Записок покойника»).

Кинокомпания, пережив цифровую революцию, существует до сих пор и специализируется на создании субтитров. Если верить истории создания этой фирмы, изложенной на сайте «Titra», братья Каганские «помогали фильмам путешествовать»[44], в звуковую эру кино ими была разработана «революционная система» снабжения кинолент текстовым сопровождением, с Каганскими работали Говард Хоукс и Чарли Чаплин… Поиски неуловимого устроителя судьбы «Дней Турбиных» в Европе продолжаются.

Примечания

1 О З. Л. Каганском, в частности, см.: [Равдин], [Мишуровская. *Борьба за роман*…].

2 Нем.: Paul Barnay; русский вариант прочтения сценического псевдонима — Барнай, наст. фам.: Горовиц.

3 Наст. фам.: Вайс.

4 Здесь и далее цит. по: *Булгаков М. А.* Театральный роман (Записки покойника) // Избр. произведения в 2 т. Т. 2. Киев: Изд-во «Дніпро», 1989. С. 183–332.

5 В частности, см. комментарии В. И. Лосева и В. В. Петелина в кн.: *Булгаков М. А.* Письма. Жизнеописание в документах / вступ. ст. В. В. Петелина; коммент. В. И. Лосева и В. В. Петелина. М.: Современник, 1989. 576 с.

6 См.: [«*Белая гвардия*» *вырвалась*…].

7 РО РНБ. Ф. 421. Оп. 1. Ед. хр. 112.

8 Подробнее об экземпляре пьесы «Дни Турбиных», принадлежавшем рижскому Театру русской драмы см.: [Мишуровская 2014].

9 Подробнее о судьбе пьесы П. А. Арского «Белая гвардия», имевшей подзаголовок «Адмирал Колчак», см.: [Мишуровская. «*Белая гвардия*» *в парке*…].

10 В 1961 г. с текста, хранящегося в ХГНБ, была снята машинописная копия, см.: НИОР РГБ. Ф. 562. К. 68. Ед. хр. 4. Об этом см.: *Гудкова В. В.* «Зойкина квартира»: примечания // Пьесы 20-х годов. Л.: Искусство, 1989. С. 538.

11 См.: Справка: Главлит — в Драмсоюз, 24 октября 1928 г. // РО ИРЛИ. Ф. 369. Оп. 1. Ед. хр. 73. Опубликовано, в частности, в ст.: [Богословская].

12 РО ИРЛИ. Ф. 369. Оп. 1. Ед. хр. 63.

13 В апреле 1926 г., до московской премьеры «Дней Турбиных», Ленинградский Большой драматический театр заключает с Бул-

гаковым договор на постановку двух пьес — «Белой гвардии» (таково название второй редакции пьесы) и «Зойкиной квартиры». В августе и сентябре того же года соглашения о постановке в сезоне 1926/27 года этих же пьес подписывают два украинских театра — Киевский театр русской драмы (ТРД) и Киевский театр им. И. Франко. Но осуществится только постановка «Зойкиной квартиры», ее в 1927-м поставит на сцене ТРД Юрий Соболев. См.: [Мишуровская, Михайлова].

14 См.: [*Репертуарный бюллетень*].

15 См.: [*Репертуарный указатель ГРК*: 27].

16 *Петров Н. В.* Письмо к М. А. Булгакову от 27 апреля 1927 г. // РО ИРЛИ. Ф. 369. № 52. Л. 1–2.

17 См.: [Пильняк].

18 НИОР РГБ. Ф. 562. Оп. 1. К. 19. Ед. хр. 37. Л. 15. Опубликовано, в частности, в сокр., в ст.: [Ляндрес].

19 Подробнее об этом см.: [Мишуровская 2017].

20 *Петров Н. В.* Письмо к М. А. Булгакову от 5 июня 1927 г. // РО ИРЛИ. Ф. 369. № 52. Л. 4.

21 Там же. Л. 5 об.

22 РО ИРЛИ. Ф. 369. Оп. 1. Ед. хр. 53. Л. 3.

23 РГАЛИ. Ф. 2871. Оп. 3. Л. 1. В РГАЛИ хранится машинописная копия письма А. Вассербауэра к М. Булгакову, возникшая в результате перлюстрации переписки писателя отделом политконтроля ОГПУ. Подлинник см.: РО ИРЛИ. Ф. 369. Оп. 1. Ед. хр. 39. Фрагменты письма, в частности, см. в ст.: [Мишуровская. *Зарубежная судьба*...].

24 Там же. Л. 2.

25 НИОР РГБ. Ф. 562. Оп. 1. К. 19. Ед. хр. 37. Л. 15.

26 Там же.

27 Эти государства — Бельгия, Великобритания, Германия, Испания, Италия, Либерия, Гаити, Тунис, Франция и Швейцария.

28 РО ИРЛИ. Ф. 369. № 66. Л. 10, 10 об. Опубликовано, в частности, в ст.: [Богословская].

29 Там же. Л 5, 5 об. Текст в пер. с нем. Цит. по: [Богословская].

30 Там же. Л. 10, 10 об.

31 РО ИРЛИ. Ф. 369. № 66. Л. 61. Текст в пер. с нем. Цит. по: [Богословская].

32 *Каганский З. Л.* Письмо к М. А. Булгакову от 18 октября 1928 г. // НИОР РГБ. Ф. 562. К. 19. Ед. хр. 37. Л. 61–62.

33 РО ИРЛИ. Ф. 369. Оп 1. № 73. Справка на бланке Главлита.

34 РО ИРЛИ. Ф. 369. Оп. 1. № 66. Л. 14. Опубликовано в ст.: [Богословская].

35 См.: [Катаев]. Повесть Катаева «Растратчики» была издана в 1927 г. в парижской «Библиотеке новейших писателей», ее устроители «ставили себе целью знакомить зарубежную русскую публику с произведениями новейшей русской литературы». В рамках этого

проекта вышли сборники рассказов М. Зощенко и И. Бабеля. Кроме того, была выпущена «Гаврилиада» А. С. Пушкина. Как отмечалось в рекламном объявлении этого проекта, она была отпечатана на голландской бумаге и вышла ограниченным тиражом, все экземпляры которого были пронумерованы.

36 См.: [Слонимский].

37 См.: [Толстой 1931]. Целиком роман (под этим же названием) был выпущен в СССР в 1933 году, см.: [Толстой 1933]. В окончательной редакции роман под названием «Эмигранты» вышел в 1940 г., см.: [Толстой 1940].

38 См.: [Олеша].

39 РГАЛИ. Ф. 358. Оп. 2. Ед. хр. 733. Письма Каганского За[х]ара Леонтьевича и Мазе Веры Аркадьевны. Приложен договор немецкого издательства «Buch und Bühne» с Ю. К. Олешей об издании и постановке его пьесы «Список благодеяний» от 2 апреля 1931 г. на немецком языке.

40 РГАЛИ. Ф. 2979. Оп. 1. Ед. хр. 284. Л. 53–53 об, цит. по: [Гудкова].

41 Там же. Ед. хр. 288. Л. 29–29 об, цит. по: [Гудкова].

42 См. об этом: [Залевский, Голлербах: 103].

43 BNF: Archives et manuscrits. Correspondance. Barsacq, André (1909-1973). Cote : Mn-27(269): Lettre de Z. Kaganski à André Barsacq, 1957. Contient aussi : Synopsis du «Manteau» de Gogol.

44 См.: http://www.leparisien.fr/saint-ouen-93400/saint-ouen-titra-film-une-start-up-de-83-ans-15-05-2017-6951732.php (дата обращения: 9.04.2018).

Литература

«Белая гвардия» вырвалась из СССР // Сегодня. Рига, 1927. 26 авг. (№ 190). С. 3.

«Булгаковщина» в освещении заграничной критики / Вот // Вечерние известия. Одесса, 1928. 12 дек. (№ 1806). С. 3.

Агабеков Г. С. ЧК за работой. Berlin: изд-во «Стрела», тип. Energia-druck, 1931. 336 с.

Адамович Г. В. «Черное золото» А. Толстого. — «В солнечном доме» Н. Чуковского // Адамович Г. В. Литературные заметки. Кн. 1 («Последние новости»: 1928–1931) : [электронная копия]: https://www.litmir.me/br/?b=128102&p=1 (дата обращения: 6.04.2018).

Богословская К. Е. Пьесы М. А. Булгакова во Франции и Германии (1927–1928 гг.): (по неопубликованным материалам) // Творчество

Михаила Булгакова. Исследования и материалы. Кн. 2 / Ин-т русской литературы РАН. СПб.: Наука, 1994. С. 339–369.

Богров В. Дм. Богров и убийство Столыпина. Разоблачение «действительных и мнимых тайн». [Берлин]: Стрела, [1931]. 137 с.

Во вторник Рига увидит «Белую гвардию» // Сегодня. Рига, 1927. 1 окт. (№ 221). С. 8.

Гвоздев А. Театр в Германии // Запад и Восток: сб. Всесоюзного общества культурной связи с заграницей. М., 1926.

Голубев А. В. Советская культурная дипломатия 1930-х гг. // Проблемы российской истории. Вып. 10. Магнитогорск: ИРИ РАН: МаГУ, 2010. С. 182–206.

Гудкова В. В. Юрий Олеша и Всеволод Мейерхольд в работе над спектаклем «Список благодеяний»: Опыт театральной археологии. М.: Новое лит. обозрение, 2002. 600 с.

Залевский В., Голлербах Е. Распространение русской печати в мире. 1918–1939 гг.: справочник. СПб.: Изд-во РНБ, 1998.

Иоффе Г. З. Страничка из истории «Дней Турбиных» М. Булгакова: (по неопубликованным архивным документам) // Исторический опыт Великого Октября: сб. ст. М.: Наука, 1986. С. 344–348.

Каганский З. Л. Письмо в редакцию // Дни. Париж, 1928. 20 янв. (№ 1304). С. 3.

Каменева О. Д. Литературная связь с заграницей: беседа [корреспондента издания] с председателем ВОКСа О. Д. Каменевой // Читатель и писатель. М., 1928. 25 февр. (№ 7/8). С. 9.

Катаев В. П. Миллион терзаний: водевиль. Берлин: Книга и сцена, 1931. 32 с.

Ларсонс М. Я. В советском лабиринте. Эпизоды и силуэты. Берлин: Стрела, 1932. 183 с.: 2 л., ил.

Ляндрес С. А. «Русский писатель не может жить без Родины...»: (материалы к творческой биографии М. Булгакова) // Вопр. лит. М., 1966. № 9. С. 134–139.

Матвеев Ю. Г. Международная охрана авторских прав. М.: Рус. двор, 2000. 240 с.

Мишуровская М. В. «Белая гвардия» в парке Чаир. «Царская» пьеса о Колчаке пролетарского драматурга Павла Арского: фрагменты судьбы // Михаил Булгаков в потоке российской истории XX–XXI вв.: материалы Шестых Междунар. науч. чтений, приуроченных к дню ангела писателя (Москва, ноябрь 2015 г.) / Музей М. А. Булгакова. М., 2016. С. 111–128.

Мишуровская М. В. «Семья Турбиных» в Риге: к истории постановки пьесы М. А. Булгакова «Дни Турбиных» // Национальный театр в контексте многонациональной культуры. Архивы, библиотеки, информация: Восьмые Междунар. Михоэлсовские чтения / Рос. гос. б-ка искусств; сост. А. А. Колганова. М.: Новое изд-во, 2014. С. 77–92.

Мишуровская М. В. Борьба за роман «Белая гвардия» и издательские интриги 20-х годов. 2-е изд., доп. М.: Музей Булгакова, 2016. 116 с.

Мишуровская М. В. Зарубежная судьба пьесы Михаила Булгакова «Дни Турбиных» в 20-х годах XX века: переводы, постановки, рекламные мистификации // Берега: информ.-аналит. сб. о рус. зарубежье. Вып. 20. СПб., 2016. С. 24—42.

Мишуровская М. В. Первое книжное издание «Белой гвардии» и первая зарубежная постановка пьесы по ней: к истории авторского права в советскую эпоху // Новое лит. обозрение. М., 2017. № 3. С. 432—438.

Мишуровская М. В., Михайлова Е. И. «Белая гвардия» в Киеве запрещена...: судьба пьес М. Булгакова в киевских театрах в 1926 году: архивные материалы и публикации // Вопросы литературы. М., 2018. № 2 (март — апр.). С. 294–332.

Олеша Ю. К. Список благодеяний / обл. Б. Б. Титов. М.: Федерация, 1931. 96 с.

Основные директивы и законодательство о печати: систематический сб. / сост. Л. Г. Фогелевич. Изд. 6-е. М.: Гос. изд-во «Советское законодательство», 1937. С. 243–252.

Пильняк Б. А. Красное дерево. Берлин: Петрополис, 1929. 76 с.

Письмо М. А. Булгакова // Дни. Париж, 1928. 25 марта (№ 1369). С. 2.

Равдин Б. А. Рижский след в истории изданий и постановок М. Булгакова (1927) // Звезда. СПб., 2013. № 5. С. 196–206.

Репертуарный бюллетень. Театр, кино, музыка, эстрада / Глав. упр. по контролю за зрелищами и репертуаром при Наркомпросе РСФСР. М.: Наркомпрос РСФСР, 1926–1942.

Репертуарный справочник: 3000 названий пьес с полными о них сведениями и кратким содержанием / сост. В. Л. Тарский. Невель: Издание составителя, [1927]. 272 с.

Репертуарный указатель ГРК: список разрешенных и запрещенных к исполнению на сцене произведений / под ред. Н. А. Равича. М.; Л.: Теакинопечать, 1929.

Розен Б. Сейчас на Западе: буржуазная печать о «Днях Турбиных» // Веч. Москва. 1928. 4 дек. (№ 281). С. 3.

Слонимский М. Л. Фома Клешнев: роман / Мих. Слонимский. [Берлин]: Книга и сцена, [1931]. 209, [3] с.

Театр и музыка // Дни. Париж, 1928. 13 янв. (№ 1297). С. 4.

Театральная библиотека «Рампа» В. Л. Тарского: [объявление] // Вестн. работников искусств. М., 1926. № 3/4 (февр.). С. [40].

Толстой А. Н. Черное золото. Зарисовки 19 года. [Москва]: Сов. лит., 1933 (Симферополь: 1 тип. «Крымполиграфтреста»). 332 с.: ил.

Толстой А. Н. Черное золото: роман. Berlin: Книга и сцена, 1931. 195, [1] с.

Толстой А. Н. Эмигранты: Повесть. [Москва]: Сов. писатель, 1940. 272 с.; Эмигранты: повесть. М.: Советский писатель, 1940. 268 с.

И. А. НАЗАРОВ

Пьесы М. А. Булгакова в постановках театральной труппы «Витязей» (Париж, Франция)

Статья посвящена сценическому воплощению пьес М. А. Булгакова («Иван Васильевич», «Дни Турбиных», «Блаженство») во Франции в 1970-х годах театральной труппой при эмигрантской организации «Витязи». Рассматриваются особенности постановок пьес и специфика их восприятия аудиторией.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: М. А. Булгаков, «Иван Васильевич», «Блаженство», «Дни Турбиных», театр, Франция, «Витязи», «Национальная Организация Витязей».

I. A. Nazarov

M. BULGAKOV'S PLAYS BY *THE VITIAZI* THEATRICAL COMPANY (PARIS, FRANCE)

The article is dedicated to the stage productions of M. A. Bulgakov's plays (*Ivan Vasilievich*, *The Days of the Turbins*, *Bliss*) in France in the 1970s by the theatrical company with the émigré society *Vitiazi*. The article discusses the characteristic features of the plays and the way they are perceived by the audience.

Key words: M. A. Bulgakov, *Ivan Vasilievich*, *The Days of the Turbins*, *Bliss*, theater, France, *Vitiazi*, *the National Organization of Vitiazi*.

В ряду многочисленных попыток воплощения на сцене пьес М. А. Булгакова в тот период, который начался в середине 1950-х годов и был связан с возвращением писателя после долгого забвения в литературу и на сцену, находятся три спектакля парижской эмигрантской группы «Витязи» («Национальная Организация Витязей»). Все три спектакля — «Иван Васильевич», «Дни Турбиных» и «Блаженство» —

были поставлены в 1970-х годах, шли единичное число раз, но явились по своему уникальным примером отношения к Булгакову белоэмигрантской аудитории.

К этому времени книги Булгакова уже многократно опубликованы в СССР и за границей, его драматургические сочинения ставятся в театрах. Наиболее насыщенной оказалась при этом судьба пьесы «Дни Турбиных», впервые вышедшей на сцене Московского Художественного театра в 1926 году и остававшейся в его репертуаре в период 1926–1929 и 1932–1941 годов. При жизни автора, со второй половины 1920-х гг., пьеса ставилась также за пределами СССР — в Риге, Берлине, Париже, Ницце, Варшаве, Йеле, Лондоне и других городах[1] и трижды была опубликована — на немецком языке в Берлине в 1927 году, на английском — в США в 1934-м и в Великобритании в 1935-м[2]. В советской России «Дни Турбиных» впервые были изданы в 1953 году Отделом распространения драматургических и эстрадных произведений при ВУОАП[3]. В 1955 году они вошли вместе с пьесой «Александр Пушкин» («Последние дни») в издание театра МХАТ[4], а в 1962 году — в сборник пьес Булгакова издательства «Искусство»[5]. Не поставленные при жизни писателя пьесы «Блаженство» и «Иван Васильевич»[6] увидели свет только в 1960-х (после смерти писателя Е. С. Булгакова подготовила их к публикации в собрании сочинений М. А. Булгакова[7], однако проект не был реализован). «Иван Васильевич» вышел в свет в СССР в 1965 году в сборнике «Драмы и комедии», «Блаженство» — в 1966 году в журнале «Звезда Востока»[8]. За рубежом пьесу «Иван Васильевич» впервые опубликовали на русском языке[9] в 1964 году в мюнхенском издательстве «Товарищество зарубежных писателей»[10] вместе с булгаковской инсценировкой поэмы Н. В. Гоголя «Мертвые души»[11].

С середины 1950-х годов пьесы Булгакова активно ставятся в разных театрах. В 1954 году М. М. Яншин осуществил постановку в Драматическом театре им. К. С. Станиславского, в этом же году под руководством Л. В. Варпаховского «Дни Турбиных» вышли в Тбилисском театре им. А. С. Грибоедова, в 1968 году новая постановка пьесы была представлена Варпаховским в театре МХАТ[12]. В 1950–1960-х годах «Дни Турбиных» были поставлены в Ленинградском драматическом театре им. А. С. Пушкина, в Русском драматическом театре им. Н. К. Крупской города Фрунзе, в театре Йожефа Аттилы в Будапеште, в польском Театре телевидения (позднее —

в театрах городов Быдгощ (1970), Лодзь (1975), Варшава (1977), Краков (1987)[13]); в 1975 году — в Словацком национальном театре Братиславы.

После издания в 1965-м выходит на сцену и комедия «Иван Васильевич». В 1966 году постановка первого действия пьесы стала курсовой работой молодых артистов Школы-студии МХАТ[14]. Режиссером студенческого спектакля выступил артист и театральный педагог Виктор Карлович Монюков, роль Жоржа Милославского сыграл Николай Петрович Караченцов [*Школа-студия*: 90]. В том же году спектакль «Иван Васильевич» вышел под руководством режиссера Д. А. Вуроса в Центральной студии киноактера. В постановке принимали участие К. С. Столяров (Тимофеев)[15], А. Н. Толбузин (Иван Грозный), М. А. Глузский (Милославский), Т. А. Гаврилова (Зинаида), Ю. Д. Саранцев (Якин) и др. Сцены из обоих спектаклей демонстрировались в 1966 году на юбилейных вечерах в честь М. А. Булгакова[16]. В 1960–1970-х годах комедия была представлена на сценах областных театров, театров союзных республик, а также за границей: в Будапеште, Ташкенте и Азербайджане, Эстонии и ГДР[17].

Для пьесы «Блаженство» путь к сцене оказался долгим. Впервые комедия была поставлена в театре и экранизирована за рубежом — в сентябре 1977 г. состоялась премьера венгерского телевизионного спектакля «Счастье» по мотивам булгаковской пьесы («Boldogsag»; реж. Г. Варконьи). Спустя год «Блаженство» будет поставлено «Витязями» в Париже. В 1988 г. в ГДР вышел спектакль «Иван Васильевич / Блаженство» (реж. П. Радсток и Р. Вак), в котором переплелись сюжетные линии обеих комедий. В СССР «Блаженство» будет впервые поставлено в 1989 году[18].

Организация *«Витязи»*, впоследствии получившая название «Национальная Организация Витязей» (далее — НОВ. — *И. Н.*), была основана в 1920–1930-х годах Н. Ф. Федоровым[19]. Сторонниками и членами ее являлись эмигранты из России, а также потомки этих эмигрантов. Устав объединения гласил:

> Национальная Организация Витязей является православным, русским движением молодежи, поставившим своей целью добровольно и сознательно служить Церкви Православной и своему Отечеству России, на основе учения Господа нашего Иисуса Христа, отечественных заветов и примеров Витязей Земли Русской [*Национальная…*: 2].

Деятельность НОВ развивалась в Париже, Нарве, Риге, Софии, Праге, Берлине и других городах. Основной своей целью «Витязи» считали воспитание подрастающего поколения (детей русских эмигрантов), но вели также разнообразную общественно-культурную работу: организовывали патриотические праздники, помогали православным церковным организациям, популяризировали русскую культуру за рубежом. Именно в рамках этой работы в 1970-е годы молодежная театральная группа при НОВ поставила три пьесы М. А. Булгакова: «Иван Васильевич», «Дни Турбиных» и «Блаженство»[20].

Большая часть информации и материалов, ставших основой данного исследования, была предоставлена участниками НОВ — протоиереем Владимиром Павловичем Ягелло и Сергеем Юрьевичем Ивановым. Оба принимали участие во всех трех вышеупомянутых спектаклях. Материалы были впервые представлены широкой аудитории на выставке Государственного музея М. А. Булгакова «Иван Васильевич возвращается», проходившей с апреля по июль 2017 года, а в настоящее время хранятся в архиве музея[21]. К ним относятся, в частности: программы к спектаклям «Иван Васильевич», «Дни Турбиных» и «Блаженство», машинописные статьи и отзывы о спектаклях, краткие конспекты пьес, ксерокопии фотографий сцен из спектаклей, фотографий артистов, фотоколлажей, вырезки из газет.

Премьера спектакля «Иван Васильевич» состоялась в Париже 9 мая 1971 года и была приурочена к 80-летию со дня рождения М. А. Булгакова. Роли в спектакле исполнили Владимир Ягелло (Тимофеев), Е. Шмеман (Зинаида), И. Савич (Иоанн Грозный), В. Кочубей (Бунша-Корецкий) и др. Режиссерами спектакля выступили Вера Мильтиадовна Греч (8.11.1893 — 23.03.1974) и Поликарп Арсеньевич Павлов (23.02.1885 — 23.04.1974) — бывшие артисты Московского Художественного театра, которые в 1920–1930 годах гастролировали в Европе, а в 1940-х обосновались в Париже. Дом Русского зарубежья им. А. Солженицына в Москве располагает архивом В. М. Греч и П. А. Павлова. В нем хранится, в частности, рукописный набросок с комментариями к ролям в спектакле «Иван Васильевич»: «Якин — малахольный, действенный „режиссер кино“, авантюрный», «Грозный — смех раскатистый над добротой, щедрость, деньги на ладони считает, удовольствие в казни» и другими[22]. Мы не располагаем точными данными о том, по каким текстам ставились

спектакли труппой НОВ. Очевидно, режиссеры прибегали к опубликованным и доступным им текстам. Так, финал спектакля «Иван Васильевич» соответствовал окончательной редакции пьесы, вошедшей в издания 1960-х: происходящие события по сюжету спектакля оказывались сном инженера[23] (в первой фабульная рамка, обрамляющая основной сюжет как сон инженера, отсутствовала)

Перед премьерой спектакля, 6 мая 1971 года, газета «Русская мысль» опубликовала статью В. М. Греч, содержащую рассказ режиссера о процессе его подготовки и соображения об актуальности булгаковского произведения (согласно статье, вор Милославский и управдом Бунша «составляют атмосферу современной жизни в СССР» [*Режиссер спектакля*: 10]). Греч сообщала, что пьеса была трудна для постановки[24], поскольку автор писал ее «для Московских Театров с вращающейся сценой», тем не менее

> ...желание прикоснуться к творчеству современников, к талантливому загадочному Булгакову, разгадать его, побудило «Национальную Организацию Витязей» выбрать эту пьесу для постановки [Там же].

Зал «Сен-Пьер» в Нёйи-сюр-Сен (St. Pierre — 121, av. du Roule 92 Neuilly), где поставлены все три пьесы Булгакова[25], не обладал оборудованием для быстрого переключения временных сюжетных планов, поэтому после каждой сцены спектакля «Иван Васильевич» опускался занавес и, пока происходила перестановка реквизита, в зале играла композиция «Иван Грозный» С. С. Прокофьева.

Поводом для гордости в статье Греч названо то обстоятельство, что в год 50-летия движения эмиграции «молодежь играет по-русски, русскую пьесу в Париже» [Там же].

Интерес представляет и программа к спектаклю, сопровождаемая другой статьей режиссера «Великий сатирик и большой русский драматург», в которой Греч называла лучшими современными литераторами А. И. Солженицына и М. А. Булгакова:

> они по-разному видят жизнь и людей Советского Союза, как два великих писателя прошлого века — Достоевский и Толстой — жившие в одно и то же время, по-разному видели и представляли жизнь, окружающую среду и народ[26], —

и задавалась вопросом об авторском определении жанра «Ивана Васильевича» и степени комедийности произведения — режиссер ставила пьесу Булгакова в один ряд с «Божественной комедией» Данте и «Человеческой комедией» Бальзака, в которых герои оказываются в драматических ситуациях.

Эмигрантскими изданиями постановка была отмечена в ряде рецензий. Характерны при этом фактические ошибки, допущенные в этих публикациях. Так, в 1971 году рецензент, скрывающийся за криптонимом А. Л., сообщал, что комедия М. А. Булгакова «Иван Васильевич» ни разу не ставилась в СССР, поскольку ее запретили в 1936 и 1966 годах [А. Л.]. Как мы знаем, комедия «Иван Васильевич» не только с успехом ставилась в СССР (в 1966 году в московском Театре киноактера), но и весьма высоко оценивалась публикой и критиками. Правда, на другом (нежели в эмигрантской прессе) основании: советский зритель смеялся, согласно газетным формулировкам, над нехарактерной, после «Дней Турбиных», легкой комедией Булгакова с узнаваемыми образами, а аудитория русского зарубежья — над пороками советской системы (явно забывая, что проблема взаимоотношений человека и государства в булгаковском мире универсальна и не ограничивается советским культурным пространством). В другой статье, посвященной женевскому коллоквиуму словесников, утверждалось, что в 1939 году Булгаков пытался попасть на финский фронт, чтобы уйти на Запад [Боков].

Зарубежные рецензенты отмечали, что успех спектакля заключался не только в прекрасной игре актерской труппы, но и в режиссерской работе:

> Больше всего мы должны быть благодарны В. М. Греч. Ее многолетний опыт позволил ей превозмочь все трудности постановки, не упустив ни малейшей детали <...>. По окончании спектакля все присутствующие, как публика, так и актеры, устроили ей овацию [А. Л.].

Пресса сообщала о важном эпизоде постановки — во время финальных аплодисментов на сцену к артистам поднялась Ирина Ивановна Булгакова, племянница писателя (дочь Ивана Афанасьевича Булгакова), и вручила Греч букет цветов с запиской: «Как в доброе старое время от юнкеров Булгаковых» [А. Л.].

Премьера второго булгаковского спектакля «Витязей» — по пьесе «Дни Турбиных» — состоялась в ноябре

1974 года. Она была приурочена к 50-летию публикации романа «Белая гвардия» и посвящена памяти В. М. Греч и П. А. Павлова, которые оба ушли из жизни в 1974 году, успев, впрочем, принять некоторое участие в подготовке спектакля (особенно полезным оказался режиссерский опыт Греч, поставившей в 1930 году «Дни Турбиных» в Белграде с Пражской группой МХТ). Руководил постановкой Игорь Савич[27], исполнивший также в спектакле роль Алексея Турбина (эмигрантская пресса отмечала талант молодого режиссера: «...его несомненная русская талантливость сочеталась с французской театральной культурой» [Татаринова]). В спектакле принимали участие М. Тарарин (Николай), Г. Григорьева (Елена), А. Врангель (Шервинский), С. Иванов (Гетман) и др.

В отзыве Ю. Н. Каневской, переданном в архив Музея Булгакова вместе с другими документами по истории постановок труппы, отмечалось, что постановщику около 30 лет, а артистам от 14 до 24, и резюмировалось:

> ...можно только удивляться, как такая юная молодежь смогла совместить традиции Московского Художественного Театра с верным восприятием очень далекой от нее эпохи[28].

В опубликованных отзывах на спектакль ощущался сильный патриотический пафос и ревностное отношение к изображаемым событиям. Особенно аудитория русского зарубежья выделяла удачное воплощение сцены в гимназии:

> Выход юнкеров произвел ошеломляющее впечатление. Поднялся гул аплодисментов и, вероятно, у многих дрогнуло сердце. Это не только победа автора, но и режиссера <...> Надо подчеркнуть, что артисты-юнкера – сверстники юнкеров, их дедов, переживших эту трагедию [Татаринова].

Об этом же пишет в статье «К постановке „Дней Турбиных“» Игорь Савич:

> Тем, кто не знает Национальную Организацию Витязей и привык видеть часто расхлябанную и распущенную современную молодежь, невозможно понять, как внуки и даже правнуки участников Русской армии, смогли буквально перевоплотиться в русских юнкеров, которые после разгрома Киева пошли в ряды Белой армии[29].

В тексте Савича сообщается, что в текст пьесы, взятый за основу работы, были внесены изменения:

> Текст романа «Белая гвардия» был искажен советской цензурой, и ей-же, по ее соображениям, был изменен и текст драмы Булгакова. Поэтому нельзя ручаться за подлинность текста в теперешнем издательстве, после того как автору поневоле пришлось его переделать. Не имея оригинала драмы Булгакова, трудно судить в какой мере она подверглась изменениям. Театральная группа Витязей решила поставить эту пьесу, взяв на себя инициативу срезать некоторые сомнительные пассажи, и одну сцену на украинском языке, перебивающую ритм спектакля.

Важно отметить, что в постановке «Витязей» четыре акта и шесть картин, тогда как оригинальная пьеса (имеется в виду пьеса в третьей редакции, воплощенной на сцене МХАТа в 1926 году) включает четыре акта и семь картин — в парижской постановке отсутствовала картина «У петлюровцев».

В кратком пересказе пьесы упоминалась в качестве финальной сцена со звучанием Интернационала, однако в декабре 1974 года газета «Русская мысль» сообщала, что вместо международного пролетарского гимна в постановке «Витязей» прозвучали слова Елены о полночном кресте Владимира. Характерно, что автор рецензии сравнивает Алексея Турбина, за которого молится Елена, с «нищи[м] Христо[м], который придет через много лет в „Мастер и Маргарите“» [Татаринова] — ко времени постановки пьесы роман уже широко известен.

В мае 1978 года И. Савич вместе с труппой НОВ поставил спектакль по пьесе *«Блаженство»*. Как и в случае с «Днями Турбиных», И. Савич исполнил в спектакле одну из главных ролей — Юрия Милославского. В постановке участвовали С. Иванов (Рейн), М. Малко (Бунша-Корецкий), А. Иванжин (Радаманов), О. Одинец (Аврора) и др.

В статье И. Савича, опубликованной в газете «Русская мысль» 11 мая 1978 года, пьеса была названа «тройной темой — о людях, о любви и о биче модернизма», произведением, которое «вызывает и смех, и раздумье, и мечты» («Не есть ли это – три главные задачи театра?» — писал режиссер) [Савич 1978: 13]. Режиссер отметил актуальность в пьесе не только проблемы тоталитарного государства,

но и проблемы новой: хотя в XXIII веке, в который отнесено действие, ничто не стесняет передвижения свободного человека, существует опасность «дьявольской информатики» [Савич] — зависимости от технологий, пресекающих эту свободу. Пьеса соотносилась в статье с романом «Мастер и Маргарита» — режиссер проводил параллели между Авророй и Маргаритой, Рейном и Бездомным, замечая по этому поводу:

> Во всем творчестве Булгакова женщина имела всегда преобладающее место. Женщина живой свидетель эпохи — центр всех событий. Она является истинно булгаковским символом. Несмотря на то, что он был три раза женат, Булгаков глубоко верил в значение четы, а не в значение индивидуума» [Там же].

Автор статьи «„Блаженство“ М. Булгакова», опубликованной в той же газете, удивлялся прозорливости драматурга, написавшего свою пьесу в сталинскую эпоху, и делал вывод относительно финальной сцены комедии:

> …конечно, три москвича и Аврора попали в концлагерь, но, особенно после Солженицына, мы знаем, что там, через жестокую, страшную действительность, пробивались все же ростки веры в Бога, в человека [*Зритель*: 12].

Не менее специфической кажется и попытка автора статьи сопоставить М. А. Булгакова с Ф. М. Достоевским — как писателей, веривших в силу личности и добра.

Постановка «Блаженства» была охарактеризована в публикации как «настоящее театральное событие, а не любительский спектакль» [*Зритель*: 12]. В отзывах неоднократно отмечалось оригинально подобранное музыкальное сопровождение спектакля, в котором, как мы узнаем из программы, звучали композиции П. И. Чайковского и джазовые импровизации Э. Никольса (по сюжету пьесы, москвичи в 2222 году празднуют Первомай под звуки фокстрота «Аллилуйя»), а также песни групп «Space» и «Pink Floyd».

Третья часть «булгаковского цикла» в исполнении «Витязей» была завершена так же памятно, как и первая, — после спектакля на сцену вышла, поблагодарив артистов и поздравив с постановкой зрительскую аудиторию, Ирина Булгакова.

Примечания

1 См.: [Лурье], [Мишуровская 2012], [Равдин] и др.

2 *Bulgakov M.* Die Tage der Geschwister Turbin. Die weisse Garde. Autorisierte gbersetzung von Kathe Rosenberg. Berlin-Charlottenburg, 1927; *Bulgakov M.* Days of The Turbins // Six Soviet Plays. Boston, New York: Houghton Mifflin company, 1934; *Bulgakov M.* Days of the Turbins // Six Soviet Plays. London, Gollancz, 1935.

3 *Булгаков М. А.* Дни Турбиных: Пьеса в 4 д. М.: Отдел распространения драматургических и эстрадных произведений при ВУОАП, 1953. Подробнее об этом см.: [Мишуровская 2017].

4 *Булгаков М. А.* Дни Турбиных. Последние дни (А. С. Пушкин). М.: Искусство, 1955.

5 *Булгаков М. А.* Пьесы. М.: Искусство, 1962.

6 В 1936 году после инспирированного сверху снятия мхатовского спектакля «Мольер» гонения распространились и на булгаковского «Ивана Васильевича». Подробнее об этом см.: [Гозенпуд и др.].

7 Проекты собрания сочинений М. А. Булгакова, составленные Е. С. Булгаковой. 1940-е гг. — 1954 // ОР РГБ. Ф. 562. Оп. 54. Ед. хр. 19.

8 *Булгаков М.* «Блаженство» (Сон инженера Рейна в 4 действиях) // Звезда Востока. 1966. № 7. С. 75–107. В редакционной статье-предисловии к публикации комедия была названа образцом булгаковской сатирической драматургии: «Фантастический прием, острый гротеск — и, наряду с этим, правдивость, честность, точность в анализе определенных жизненных противоречий. <…> Беззаботная веселость — и рождающееся из нее серьезное раздумье» (см.: [*От редакции*: 75]). Пьеса Булгакова «Блаженство» была переведена на испанский язык в 1973 году, позже, в 1985 году, состоялась публикация на английском: *Bulgakov M. A.* La isla purpurea; Ivan Vasilievich; Beatitud (Traduccin de Miguel Bilbatua y Victoriano Imbert). EDICUSA. Madrid. 1973; Flight and Bliss: Two Plays / trans, by M. Ginsburg New York. New Directions PubEcations Corp., 1985. Как приложение к сборнику пьес «Блажество» было опубликовано в 1986 году (*Булгаков М. А.* Пьесы. М.: Сов. писатель, 1986. С. 605–649).

9 В конце 1960-х — начале 1970-х годов пьеса активно издавалась за рубежом и в переводах. В 1968 году комедия «Иван Васильевич» была переведена на итальянский (перевод осуществили М. де Монтичелли и Дж. Буттафава. См.: *Bulgakov, Mikhail.* Afanasevic I giorni dei Turbin; Ivan Vasilevic; La corsa / Michail Bulgacov. Milano: Bompiani, [1968]). Французский перевод был сделан Полем Калининым в 1970 году. В письме к Е. С. Булгаковой от 6 августа 1970 года переводчик сообщал, что готовит издание пьесы и что пьесой заинтересован один из французских театров: «Через две недели я встречаюсь с режиссером

труппы “Maison de la culture de Grenoble” (в настоящее время одна из лучших в провинции) для постановки “Ивана Васильевича”. Если у Вас есть какие-либо предложения или пожелания для постановки, напишите, пожалуйста. Я попытаюсь это осуществить» (См.: Калинин Поль (Kalinin Paul). Письма к Булгаковой Елене Сергеевне. 1969–1970 // ОР РГБ. Ф. 562. Оп. 35. Ед. хр. 11. Л. 5 об.). Автором немецкого перевода пьесы (*Michail A. Bulgakow*. Stucke. Verlag. Kultur und Fortscbritt. Berlin. 1970) стал Томас Решке, первый переводчик «Мастера и Маргариты» и многих других сочинений Булгакова на немецкий язык. «Иван Васильевич» — одна из первых булгаковских пьес, поставленных в ГДР: в Лейпциге (1972), Циттау (1972), Дрездене (1973), Нордхаузене (1974), Анкламе (1979) и других городах. (Автор благодарит за предоставленную информацию о немецких постановках М. Э. Савранскую.) Перевод пьесы «Иван Васильевич» на испанский язык был осуществлен в 1973 году М. Бильбатуа и В. Имберт. На японский язык в 1971 году пьесу перевел Т. Кавасаки.

10 ТЗП было организовано группой литераторов-эмигрантов в 1959 году — за время работы издательства были напечатаны произведения А. А. Ахматовой («Реквием»), Б. К. Зайцева («Тихие зори»), Г. А. Андреева («Трудные дороги») и других авторов. Цель ТЗП была отражена в уставе организации — «выпуск ценных, с точки зрения его участников, книг (художественная проза и поэзия, мемуарная, философская, научно-популярная литература), издание которых в СССР пока невозможно» (См.: Устав ТЗП // Дом русского зарубежья им. Александра Солженицына. Ф. 155. Оп. 1. Л. 223).

11 В предисловии к изданию сообщалось, что после смерти М. А. Булгакова осталось много неопубликованных рукописей, и «одна из этих рукописей, пьеса „Иван Васильевич“, вошла в предлагаемую читателям книгу». Издатели утверждали, что «рукописи сохранились в московских редакционных и театральных архивах, откуда и были получены на Западе» [*От издательства*: 6].

12 Немаловажной оказывается история несостоявшейся постановки Л. В. Варпаховского спектакля «Дни Турбиных» в 1950-х годах в Театре русской драмы им. Леси Украинки.

13 См.: [Володзько-Буткевич].

14 Постановка Школы-студии упоминается в заметках Е. С. Булгаковой. См.: Заметки для памяти и другие документы, фиксирующие работу по изданию произведений М. А. Булгакова, по изучению и популяризации его творчества. 1960-е, 1965 // ОР РГБ. Ф. 562. Оп. 54. Ед. хр. 22. Л. 1, 10.

15 В книге «Родовые сны» актер К. С. Столяров вспоминал, что в 1966 году Е. С. Булгакова участвовала в работе над спектаклем «Иван Васильевич»:

> «Пьеса начинается с монолога Тимофеева, играть которого поручили мне.
>
> — Какая ваша первая реплика? — спрашивает Елена Сергеевна.

— Включаю машину времени. Гаснет свет. Я говорю: „Свет пропадает в 5-й лампе. Почему нет света?“.

— Пятая лампа, — объясняет Елена Сергеевна, — это пятая часть света, СССР. А почему у нас нет света? Дальше.

— Я снимаю трубку и звоню домоуправу.

— Верно. Ваш текст.

— „Ульяна Андреевна!..“.

— Стоп! Вот видите, какое имя у жены домоуправа? Вы звоните в семью Ульяновых — они наши домоуправы. Теперь понятно? — раздается голос Елены Сергеевны» [Столяров: 66].

16 См.: Приглашения на вечера, посвященные М. А. Булгакову, в Коммунистической аудитории МГУ. 1965, 1966 // ОР РГБ. Ф. 562. Оп. 54. Ед. хр. 7.

17 См.: [Бабичева].

18 В январе 1989 года в Курском государственном драматическом театре имени А. С. Пушкина впервые была осуществлена постановка пьесы Булгакова «Блаженство» — спустя 60 лет с момента авторской задумки. Спектакль был подготовлен под руководством режиссера М. Кочеткова. В постановке приняли участие артисты Н. Шадрин (Иван Грозный), Е. Петрова (Аврора), В. Ломако (Радаманов) и др. 30 мая 1989 года спектакль был представлен на сцене горьковского театра «Комедія», в 1990 году «Блаженство» поставили в московском театре «Сфера».

19 Николай Федорович Федоров (1895–1984) — общественный деятель, эмигрант. В 1920-х годах участвовал в «Христианском союзе русской молодежи».

20 В 1995 году членами НОВ была поставлена также пьеса «Зойкина квартира».

21 См.: Архив музея М. А. Булгакова. КП ОФ. № 1539 / 1-2.

22 См.: *Греч В. М.* Записи рабочего характера // Дом русского зарубежья имени Александра Солженицына. Ф. 11 (Коллекция материалов Греч Веры Мильтиадовны и Павлова Поликарпа Арсеньевича). Оп. 1. Л. 24.

23 См.: [*Премьера*...].

24 В советской периодике 1960–1970-х годов отмечалось, что пьеса «Иван Васильевич» сложна для постановки по причине режиссерских интерпретаций образов и попыток упрощения замысла пьесы. В Омске спектакль был поставлен в 1967 году режиссером А. М. Трубной. Критик В. Шорохов (см.: [Шорохов]) упрекал постановку за «легковесность»: по его мнению, философскую проблематику пьесы (тиран-управдом способен подменить тирана-царя) разменяли на мелкие шутки. В статье А. Рыбника «Без поиска нет открытий» (см.: [Рыбник]) отмечена «неглубокая установка режиссера» Е. Егорова и, как следствие, спектакль, состоящий из легкой буффонады и пародий. См. также: [Михайлова], [Павлова] и др.

25 Постановка по пьесе М. А. Булгакова «Зойкина квартира» в 1995 году была подготовлена «Объединением молодежи Витязей» (ОМВ) и состоялась на сцене другого заведения — Comedie de Paris — 49, rue Fontaine, 75009 Paris.

26 *Греч В.* Великий сатирик и большой русский драматург. 1971 // Архив музея М. А. Булгакова. КП ОФ. № 1539 / 1-2.

27 Помимо участия в театральных постановках «Витязей», Игорь Савич играл в телеспектакле «Портрет: Пушкин» (Portrait: Pouchkine, 1972) в фильмах «Змей» (Le serpent, 1973), «Принц и нищий» (The Prince and the Pauper, 1977), «Приключения молодого Индианы Джонса» (The Young Indiana Jones Chronicles, 1992) и др.

28 *Каневская Ю. Н.* Постановка пьесы «Дни Турбиных». 1974 // Там же.

29 См.: Там же.

Литература

«Блаженство» М. Булгакова / Зритель // Русская мысль. Париж. 1978. 6 июля. № 3211. С. 12.

80-летие со дня рождения М. А. Булгакова (К спектаклю Витязей «Иван Васильевич» Булгакова) / Режиссер спектакля // Русская мысль. Париж. 1971. 6 мая. № 2841. С. 10.

Бабичева Ю. В. Фантастическая дилогия М. Булгакова («Блаженство» и «Иван Васильевич») // М.А. Булгаков-драматург и художественная культура его времени: Сб. статей. М.: Союз театральных деятелей РСФСР, 1988. С. 125–139.

Боков Н. Одна или две русских литературы (коллоквиум славистов в Женеве) // Русская мысль. Париж. 1978. 11 мая. № 3203. С. 3

Володзько-Буткевич А. Польский Булгаков. Очерк восприятия // Михаил Булгаков, его время и мы. Коллективная монография под ред. Гжегожа Пшебинды и Януша Свежего. Краков, 2012. С. 669–684.

Гозенпуд А. А. и др. [Комментарии к пьесе «Иван Васильевич»] // Булгаков М. А. Пьесы 30-х годов. СПб.: Искусство — СПБ, 1994. С. 604–613.

Лурье Я. С. [Комментарии к пьесе «Дни Турбиных»] // Булгаков М. А. Пьесы 1920-х годов. Л.: Искусство, 1989. С. 526–536.

Михайлова Ф. Почерк театра // Театр. 1970. № 1. С. 39–42.

Мишуровская М. В. «Дни Турбиных» в Йельском университете: история американской постановки пьесы // Библ. Дъло. 2012. № 12. С. 24–28,

Мишуровская М. В. «Дни Турбиных» М. А. Булгакова в архивах Москвы и Санкт-Петербурга. К истории первых изданий пьесы в СССР, в России и за рубежом // Вестн. РГГУ. Сер. «Документоведение

и архивоведение. Информатика. Защита информации и информационная безопасность». 2017. № 1 (7). С. 78–88.

Национальная Организация Витязей. Общий Устав НОВ. Париж. 2006. 154 с. // URL: http://www.vitiaz.info/app/download/5805463014 (дата обращения: 05.10.2018).

От издательства // Булгаков М. А. Иван Васильевич; Мертвые души. Мюнхен: Товарищество зарубежных писателей, 1964. С. 5–6.

От редакции [Предисловие к публикации пьесы «Блаженство»] // Звезда Востока. 1966. № 7. С. 75–76.

Павлова Л. Весело, но и только // Поляр. правда. 1970. 14 июня. С. 3.

Премьера пьесы Булгакова «Иван Васильевич» / А. Л. // Рус. мысль. Париж. 1971. 27 мая. № 2844. С. 8.

Равдин Б. А. Рижский след в истории изданий и постановок М. Булгакова (1927) // Звезда. СПб., 2013. № 5. С. 196–206.

Рыбник А. Без поиска нет открытий // Правда Востока. 1968. 3 февраля. С. 4.

Савич И. К постановке «Блаженство» М. А. Булгакова // Рус. мысль. Париж. 1978. 11 мая. № 3203. С. 13.

Столяров К. С. Родовые сны: Монологи об отце / Кирилл Столяров. М.: Алгоритм, 2001.

Татаринова Е. «Дни Турбиных» (спектакль театральной труппы Витязей) // Русская мысль. Париж. 1974. 5 декабря. № 3023. С. 8.

Школа-студия МХАТ. Семейный альбом: [Посвящ. 60-летию Школы-студии МХАТ / Сост. А. М. Смелянский]. М.: Моск. худож. театр, 2003.

Шорохов В. Из пушек по воробьям // Театр. 1968. № 3. С.72–73.

Л. ТРУБЕЦКАЯ

Понтий Пилат как герой нашего времени: булгаковский Пилат в контексте французской литературы XX века

В «Мастере и Маргарите» античные главы составляют «роман о Пилате». В этом отношении этот текст вписывается в ряд произведений XX века, в которых прокуратор Иудеи становится главным героем евангельского сюжета. В статье рассматриваются французские повести, пьесы и романы о Пилате — от «Прокуратора Иудеи» Анатоля Франса (1891) до «Евангелия от Пилата» Эрика-Эммануэля Шмитта (2000). Основное внимание уделяется не влияниям и перекличкам, а созданию современного образа прокуратора как посредственного представителя власти, вынужденного принять судьбоносное решение. На фоне разных трактовок образа и сюжета выявляется специфика булгаковского романа.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: Понтий Пилат, М. А. Булгаков, французская литература XX века, Евангелие.

L. Troubetzkoy

PONTIUS PILATE AS A HERO OF OUR TIME: BULGAKOV'S PILATE IN THE CONTEXT OF 20TH CENTURY FRENCH LITERATURE

In the *Master and Margarita*, the Yershalaim chapters constitute a «novel about Pilate». In this respect, the Master's novel fits into a series of literary works of the 20th century, in which the procurator of Judea becomes the main protagonist of the gospel story. The article examines French short stories, plays and novels where Pilate is the eponymous hero — from *The procurator of Judea* by Anatole France (1891) to *The Gospel of Pilate* by Eric-Emmanuel Schmitt (2000). The emphasis is put not on the influence and literary allusions but on creating a modern image of the procurator as an average representative of the authorities, forced to take on a seemingly routine, but in fact fateful decision. These

works offer different interpretations of the character, but all of them emphasize, as does Bulgakov, his difficult response to a confrontation with new spiritual values.

KEY WORDS: Pontius Pilate, M. Bulgakov, 20-th century French literature, Gospels.

Еще в эссе *«Пилат и Иисус»* итальянский философ *Джоржио Агамбен* писал, что «библейский Пилат призван стать персонажем», и цитировал слова швейцарского философа Иоганна Лафатера из письма к Гёте 1781 года:

> Я все в нем нахожу: небо, землю и ад, добродетель и порок, мудрость и безумие, судьбу и свободу [Agamben: 12][1].

Однако полноценным литературным героем прокуратор Иудеи[2] стал лишь к концу XIX века, особенно заметно проявившись во французской литературе, где, если учесть малоизвестные тексты, насчитывается более десятка произведений, ему посвященных. Цель этой статьи — представить французских «родственников» булгаковского Пилата. В ней пойдет речь не о возможных или невозможных источниках и влияниях, а об общей тенденции к очеловечению и осовремениванию образа, в которую вписывается и герой булгаковского Мастера.

Как известно, на образ Пилата в современной литературе и, в частности, у Булгакова повлиял ряд разных, довольно противоречивых по отношению друг к другу, источников. Помимо канонических евангелий и сочинений древних авторов (главным образом Иосифа Флавия и Филона Александрийского), Пилату посвящены разные апокрифы, в которых он представлен то как человек, близкий к обретению христианской веры, то как жестокий представитель бездушной власти. На Западе впоследствии стала преобладать вторая интерпретация: о Пилате знали главным образом по широко читаемой «*Золотой легенде*» — собранию житий святых и христианских легенд, составленному в XIII веке монахом *Иаковом Ворагинским*, — прокуратор показан в этом издании в негативном свете (именно здесь он — сын Пилы, дочери мельника Атуса).

Когда в середине XIX века образ Пилата появился во французской литературе как эпизодический персонаж,

он еще носил следы этой отрицательной оценки. Так, в поэме *Виктора Гюго* «*Конец Сатаны*» прокуратор Иудеи олицетворяет мрачное высокомерие и равнодушие власти:

> Сидит Понтий Пилат, рассеянный, спокойный, вялый. Его нога, обутая в пурпур, покоится на белом мраморе[3].

Однако, когда народ требует освобождения Варравы, Пилат у Гюго «задумывается и умывает руки». В этой отмеченной вскользь задумчивости — зародыш современной трактовки образа.

Прокуратор Иудеи присутствует и в неоконченном романе *Александра Дюма* «*Исаак Лакедем*», начало которого (42 главы) было напечатано в 1853 году. Дюма задумал свой роман как историю человечества от времени жизни Христа до времен светлого будущего. В центре действия — образ Агасфера, который здесь воплощает собой Исаак Лакедем. Пилат присутствует в пяти главах. Он считает Иисуса праведником и пытается его спасти, но, опасаясь доноса Тиверию (автор не осуждает героя за трусость), нехотя отправляет на казнь. В этом романе впервые намечается очеловечивание Пилата, хотя повествовательная манера Дюма не оставляет много места для психологического анализа.

Забывчивый старик, изнеженный трус и колониальный чиновник

Центральную сюжетную роль Пилат начинает играть в произведениях, написанных в конце XIX — начале XX века, и прежде всего в рассказе (или короткой повести) Анатоля Франса «Прокуратор Иудеи». Это сочинение было впервые опубликовано (не без иронии — как рождественский рассказ) 25 декабря 1891 года в солидной и широко читаемой газете «Le Temps» («Время») и два года спустя вошло в сборник «Перламутровый футляр». По сюжету Франса, старый Пилат (события в рассказе представлены его глазами) живет в отставке в Сицилии, где он случайно встречается с Ламией, с которым дружил в Иудее много лет назад. Вспоминая те времена, он говорит только о политических интригах, о подвохах ненавистных ему евреев и неприязни к нему Вителлия, проконсула Сирии. В конце разговора Ламия спрашивает Пилата, не помнит ли он «молодого галилейского чудотворца», и поясняет: «Он называл себя Иисусом Назарейским,

и был распят не помню за какое преступление»[4] (Ламия случайно запомнил имя). Пилат напрягает память и отвечает: «Нет, не помню». Будучи скептиком с налетом модного тогда позитивизма, Франс идет наперекор христианской традиции и фактически следует мнению Эрнеста Ренана, который в «Жизни Иисуса» (1863) писал, что вряд ли Пилат запомнил казненного Иисуса[5]. Пилат Франса целиком принадлежит политической сфере: всю жизнь заботясь только о собственной карьере, он не отметил для себя казнь Иисуса как событие.

На другом полюсе идеологического спектра под пером ныне забытого католического поэта, драматурга и журналиста *Луи Мерсье* (1870–1951) возник другой образ — малодушного прокуратора, посылающего на казнь человека, которого он действительно считает невиновным. В двухактной, написанной александрийским стихом пьесе Мерсье «*Понтий Пилат*» (1910) показано, что во время крестного пути Иисуса на Голгофу и его распятия Пилат находится в домашнем кругу, пирует с гостями, а о развитии событий, связанных с Иисусом, ему докладывает кентурион. Изнеженный и пошловатый Пилат, опасаясь «осложнений», отвергает попытку своей жены заступиться за Иисуса, и та, «скорее с жалостью, чем с презрением»[6], называет мужа трусом. На этом кончается пьеса, впервые показавшая Пилата как посредственного и трусливого человека.

Новый поворот в трактовке образа произошел в 1930-е годы — в рассказе *Поля Клоделя* «*Точка зрения Понтия Пилата*», опубликованном в 1933 году в литературном журнале «La Nouvelle Revue Française».

Рассказ написан как монолог Пилата, в котором бывший прокуратор Иудеи пытается оправдать себя: в том «судебном эпизоде»[7] (так он называет суд над Иисусом), он только выполнил свои обязанности «согласно процедуре», его совесть чиста, все сработало само собой и т. д. Лексика монолога своеобразна: Пилат говорит и как древний римлянин, и как французский колониальный бюрократ XX века: с латинскими терминами соседствуют такие современные слова и понятия: *sieste* (полуобеденный сон), *fonctionnaire colonial* (колониальный чиновник), *les bureaux* (канцелярии, департаменты) и даже *valise diplomatique* (дипломатическая почта) (птиц для ритуала гадания он выписывал из Рима «через диппочту»). Подобные анахронизмы не только обусловливают комический эффект, но и создают впечатление, что Пилат говорит в наше время или даже в некоем безвременном

хронотопе (вроде чистилища или ада). Несмотря на якобы чистую совесть, клоделевский «вечный» Пилат мучается, но, в отличие от булгаковского Пилата, не понимает или не хочет понять — почему.

Пилат, показавший характер, и прощенный Пилат

Во французской послевоенной литературе Пилата не было[8]. Лишь в 1961 году этот образ появился и получил новое освещение в повести *Роже Кайуа* «*Понтий Пилат*»[9]. В плане поэтики повесть построена более традиционно, нежели рассмотренные выше произведения: рассказ ведется от третьего лица всеведущим повествователем, повествовательное время — прошедшее. Действие длится сутки — от ареста Иисуса до окончательного решения о его дальнейшей судьбе. Пилат Иисусом нисколько не потрясен, воспринимая его как полусумасшедшего, хотя и безобидного проповедника, но хочет его спасти — и из чувства справедливости, и еще потому, что ему надоели интриги еврейских священников. Однако Пилат колеблется: все его окружение советует (по разным причинам) подтвердить приговор. Он проводит бессонную ночь, взвешивая аргументы «за» и «против» — и на этом кончается последняя глава... В эпилоге мы узнаем, что наутро, вопреки всем ожиданиям, Пилат объявил Иисуса невиновным и освободил его. Иисус проповедовал свое учение до глубокой старости, к его могиле ходили паломники, но со временем о нем забыли — и христианства не было. История человечества пошла другим путем.

Кайуа был прежде всего эссеистом, культурологом, писал о религиях, значении игры для человека, взаимоотношении человеческого сознания и форм природы. В 1950-е годы он увлекался творчеством Борхеса и опубликовал первый сборник его рассказов на французском языке. У аргентинского писателя он, по-видимому, и позаимствовал идею «расходящихся тропок» и альтернативной истории, написав о Пилате психологическую повесть с неожиданной концовкой. Несмотря на античный колорит повести и отсутствие анахронизмов, Кайуа по-своему осовременивает образ прокуратора: его Пилат — человек с интеллектуальным багажом, изучивший философию греческих стоиков, помнящий об идеалах своей молодости, но в профессиональной практике удалившийся от них во избежание неприятностей и теперь страдающий от этого разрыва. Окончательное решение он принимает, чтобы наконец показать характер и вновь обрести самоуважение.

Наиболее актуальной тема Пилата оказалась начиная с 1980-х годов, когда его новый образ стал появляться во французской литературе практически каждое десятилетие. Все эти новые Пилаты близки к христианской трактовке.

В 1983 году вышла повесть *Жана Грожана* «*Пилат*». Жан Грожан — писатель, малоизвестный широкой публике. Он автор стихов, эссе и повестей о библейских персонажах. Как и Клодель, он был верующим католиком (и даже священником, хотя позже отказался от сана ради возможности жениться), однако у Грожана Пилат совсем другой. Повесть написана в своеобразной манере — очень сжатой прозой, в которой сочетаются поэтическое восприятие природы, напряженные диалоги и рассказ о растущей растерянности героя. Пилат у Грожана — опытный сановник, но несколько тугодум. Во время допроса Иисуса «он впервые почувствовал, что принять решение — ответственное дело»[10], но и тогда не сразу понял, что именно за этим кроется. После того как все его попытки спасти обвиняемого оказались напрасными, Пилат чувствует себя подавленным. В опалу он попадает позднее из-за другого дела — он и его жена покидают пределы римской империи и живут в хижине на лоне природы, что отчасти напоминает «вечный приют» Мастера и Маргариты. Пилат долго остается в состоянии прострации, но постепенно выздоравливает: ему является большой ангел и умывает ему ноги; во взгляде ангела Пилат узнает глаза Иисуса. Он обретает искупление, и ему не важно, жив он или уже покинул земное измерение.

В повести Грожана важную сюжетную роль играет жена Пилата. У Франса этого персонажа вовсе не было, у Клоделя и Кайуа был упомянут лишь ее сон. Здесь она — настоящий духовный стимул для прокуратора: она осуждает утверждение приговора Иисусу, но не винит мужа, не называет его трусом (как у Мерсье), а поддерживает до конца, способствуя его позднейшему прозрению. Как и в следующих произведениях о Пилате, супружеская любовь — первый этап на пути к божественной любви.

Романы о Пилате

До сих пор мы имели дело с короткими произведениями, в центре сюжета которых — решение о судьбе Иисуса, принятое Пилатом (даже у Франса, где бывший прокуратор забыл о деле Иисуса, вся повесть написана ради этой конечной

пуанты). Начиная с Клоделя в изображении Пилата преобладал не *хронос* — время в обычном своем течении, могущее принести и забвение, а *кайрос* — критический момент принятия поворотного решения[11]. В двух произведениях, о которых пойдет речь далее, образ Пилата существенно отличается по подаче: объем этих книг больше, время в них течет медленнее и в фабуле роковому дню суда, моменту *кайроса*, уделяется значительно меньше места, хотя этот момент и остается судьбоносным.

В книге *Анн Бернэ* «*Мемуары Понтия Пилата*», вышедшей в 1998 году[12], Пилат, будучи уже стариком, повествует о всей своей жизни, начиная с детства. Хотя повествование ведется от первого лица, жанр книги, в начале близкий к беллетризованной биографии, постепенно перетекает в житие: у героя один за другим погибают все дети, он попадает в ссылку при Калигуле, возвращается в столицу при Клавдии, сближается, терзаясь от сознания своей вины и трусости, с обществом христиан и в конце концов при Нероне получает крещение от апостола Петра, зная, что его ждет участь мученика.

В романе «*Евангелие от Пилата*» (2000) франко-бельгийского писателя *Эрика-Эммануэля Шмитта*, сочетающем эпистолярную форму (роман построен в виде писем прокуратора римскому другу) с элементами детектива, возможный путь Пилата к христианству лишь намечен. Действие романа длится несколько недель, причем роковой день суда остается за кадром. Первое письмо написано после погребения Иешуа (так его зовут у Шмитта). Пилат доволен, так как во время еврейской Пасхи особых волнений не было: «...дело обошлось пятнадцатью арестами и тремя распятыми. Рутина»[13]. Но уже в следующем письме он сообщает об исчезновении тела и о слухах о воскресении Иешуа, которого он послал на казнь без особых эмоций, несмотря на заступничество жены (а жену Клавдию Пилат нежно любит). Он ищет рациональное объяснение: тело, конечно, украли. Но Иешуа начинает являться людям из окружения Пилата и даже Клавдии. Тогда Пилат строит другие рациональные гипотезы и проводит следствие, выстаивая ряд гипотез: тот, кто является разным людям, — не Иешуа, а его двойник (может быть его любимый ученик Ионан, принявший облик учителя); Иешуа не умер на кресте, а выжил и т. д. Но гипотезы опровергаются одна за другой, а письма отражают растущую растерянность прокуратора. В последнем из них, написанном через несколько недель

после казни, Пилат, в отличие от жены, не обрел (еще?) веры, но определяет себя как «сомневающегося римлянина».

Можно предположить, что с повестью Анатоля Франса Булгаков мог быть знаком, но он не мог знать ни рассказа Клоделя, ни повести Кайуа, а они, естественно, не могли прочесть роман «Мастер и Маргарита». Зато Грожан, Бернэ и Шмитт могли опираться на булгаковский роман, хотя нигде его не упоминают[14]. Каждый из этих французских писателей создал свой образ Пилата, но в каждой из рассмотренных вариаций есть нечто общее с булгаковским образом. У всех, кроме Франса, Пилат — и «сомневающийся римлянин», и герой нашего времени, заурядный представитель власти в незаурядной ситуации, поколебавшей его привычные представления.

Образ «вечного», мучающегося Пилата ввел Клодель, но у него бывший прокуратор только оправдывается, не понимая, почему постоянно вспоминает давний «судебный эпизод». Образ малодушного, хотя рефлексирующего Пилата ввел Кайуа: у него Пилат в последнюю минуту преодолевает малодушие, тем самым изменяя ход человеческой истории. У следующих авторов Пилат становится восприимчивым к учению Иисуса (особенно благодаря жене), и для него начинаются мучительные духовные поиски. У Булгакова же благодаря структуре «романа в романе» Пилат и вписывается в колоритное изображение древнего Ершалаима, и является носителем запретной в советском мире проблематики добра и зла, власти и трусости, вины и прощения. Что же касается жены Пилата, известно, что она присутствовала в ранних редакциях «Мастера и Маргариты», но затем этот образ Булгаков убрал, перенеся функцию женского посредничества на образ Маргариты: в конце романа героиня московской сюжетной линии заступается за Пилата, и ее просьба совпадает с просьбой того, «с кем он так стремится разговаривать»[15].

У французских писателей акцент делается то на стремлении героя вновь обрести самоуважение, то на конфликте политического прагматизма со справедливостью, то на конфликте рационализма и / или трусости с новыми духовными стремлениями.

Характерно, что и в последние годы появляются новые книги о Пилате — приведем в пример рассказ «Пилат. Человек с чистыми руками»[16], драму «Понтий Пилат»[17] и совсем

недавно вышедшее историко-философское эссе под заглавием «Мой брат Понтий Пилат». Их авторы — бывший врач, юрист и бывший дипломат[18]. Книги, вышедшие в скромных издательствах с ограниченным кругом читателей, не имеют большой литературной ценности, но свидетельствуют об актуальности образа прокуратора, в том числе для представителей нелитературных профессий: для них Пилат — и «человек-зеркало, показывающий нам наше собственное отражение»[19], и «мост, ведущий от светской к духовной сфере» [Derchef: 76].

Неизвестно, принесет ли нам новые сюрпризы пятый прокуратор Иудеи, родившийся как литературный герой на рубеже XIX и XX веков, но обо всех ипостасях этого героя нашего времени можно говорить словами Жана Грожана:

> Разве наша видимая свобода и даже наш видимый авторитет не оказываются зачастую в той же ловушке? Пилат — это мы в нашей деятельной жизни [Grosjean 1988: 64].

Примечания

1 Здесь и далее перевод цитат наш.

2 Вслед за А. Франсом, М. Булгаковым и другими авторами мы сохранили титул прокуратор, хотя известно, что Пилат в описываемый период был на самом деле префектом Иудеи. Префект Иудеи стал прокуратором Иудеи в 44 году при императоре Клавдии.

3 Текст поэмы цитируется по изданию: Victor Hugo, La fin de Satan, Paris, J. Hetzel & G-A. Quantin, 1886, кн. II.

4 Текст рассказа цитируется по изданию: Anatole France, Le procurateur de Judée, Paris: Rivages poche, 2005. С. 44.

5 В «Жизни Иисуса» Э. Ренан пишет: «Получив отставку, Пилат, вероятно, совсем и не думал об эпизоде, которому суждено было передать его печальную славу самому отдаленному потомству» [Ренан].

6 Текст пьесы цитируется по изданию: Louis Mercier, Lazare le ressuscité, suivi de Ponce Pilate, Paris: Calmann-Lévy, 1910.

7 Текст рассказа цитируется по изданию: Paul Claudel. Le point de vue de Ponce Pilate // NRF № 235 (avril 1933).

8 В немецкоязычной швейцарской литературе известен рассказ Фридриха Дюренматта «Pilatus» (1946), впоследствии вошедший в сборник «Город». Это одно из первых произведений писателя, навеянное ужасами войны и холокоста.

9 Повесть Кайуа была впервые опубликована в русском переводе в 1968 году в журнале «Наука и религия» (№ 8, 9).

10 Текст повести цитируется по изданию: Jean Grosjean, Pilate, Paris: Gallimard, 1983.

11 В своем эссе Д. Агамбен подчеркивает, что слово «суд» по-древнегречески — krisis [см.: Agamben]. В свою очередь, в сочинениях Булгакова слово «кризис» играет важную роль, прежде всего в медицинском смысле. Так, кризис — переломный момент, когда решается судьба больного тифом в «Записках на манжетах» и т. д.

12 Anne Bernet, Mémoires de Ponce Pilate, Paris: Plon, 1998.

13 Текст романа цитируется по изданию: Eric-Emmanuel Schmitt, L'Évangile selon Pilate, Paris, Albin Michel (Le livre de poche), 2016.

14 В романе Бернэ встречаются отзвуки из «Мастера и Маргариты»: полет ласточек, перенесенный в воспоминания детства, видение императора Тиверия на Капри во время суда.

15 Текст романа цитируется по изданию: *Булгаков М. А.* Собр. соч.: В 5 т. М.: Худож. лит., 1989. Т. 5. С. 7–384.

16 Michel Suffran, Pilate. L'homme aux mains nettes, Hélette: Jean Curuchet — Éditions Harriet, 1995.

17 Alain Didier, Ponce Pilate, Versailles: Via Romana, 2009. Пилат здесь показан как прагматичный и самоуверенный римлянин и осуждается автором. Попытка восстановить классическую традицию пьесы в александрийских стихах неудачна.

18 В своем эссе Дершеф проводит параллели со случаями из своего дипломатического опыта в Руанде, Боснии и Израиле.

19 Текст рассказа цитируется по изданию: Michel Suffran, Pilate…

Литература

Agamben G. Pilate et Jésus. Paris: Payot, 2014 (Rivages).

Decherf D. Ponce Pilate, mon frère. Le Plessis-Robinson: France-Empire, 2018.

Grosjean J. Araméennes. Paris: Éditions du Cerf, 1988.

Ренан Э. Жизнь Иисуса // http://khazarzar.skeptik.net/books/renan/01/index.html (дата обращения: 20.09.2018).

Публикации

М. Э. САВРАНСКАЯ

Публикация первого немецкого отзыва (Лия Пирскаветц) о романе М. Булгакова «Мастер и Маргарита»

Первый немецкий отзыв о романе «Мастер и Маргарита» М. А. Булгакова, датируемый 1967 годом и составленный писательницей и переводчицей Лией Пирскавец для издательства «Volk und Welt» (ГДР), публикуется впервые как на языке оригинала, так и в русском переводе. Предваряет публикацию комментарий об истории документа.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: М. А. Булгаков, «Мастер и Маргарита», Лия Пирскавец, «Volk und Welt», ГДР, Леонард Кошут, издательское дело, цензура, архив, 1960-е.

M. Savranskaya

THE PUBLICATION OF THE FIRST GERMAN REVIEW (BY LIA PIRSKAWETZ) OF THE NOVEL *THE MASTER AND MARGARITA* BY M. BULGAKOV

The first German review of the novel *The Master and Margarita* by M. Bulgakov that was made in 1967 by the German writer and translator Lia Pirskawetz for the *Volk und Welt* publishing house (GDR) is published for the first time in the original language (German) and in Russian translation. The publication is accompanied by an introduction that explains the history of this document.

KEYWORDS: M. Bulgakov, *The Master and Margarita*, Lia Pirskawetz, *Volk und Welt*, GDR, Leonhard Kossuth, publishing, censorship, archive, 1960s.

Официальная история знакомства читателей и читательниц Германии с романом М. Булгакова «Мастер и Маргарита» началась с отзыва о публикации романа в журнале «Москва» (в номерах 11/1966 и 1/1967), который был написан писательницей Лией Пирскавец (Lia Pirskawetz,

род. в 1938 году)[1] в начале 1967 года по заказу восточногерманского издательства «Volk und Welt».

В замкнутой государственной системе печати и книгоиздания ГДР «Volk und Welt» (в переводе — «Народ и мир»), второе по величине издательство в стране, служило «окном в мир» для нескольких поколений восточногерманских читателей. Издательство знакомило их со всевозможными иностранными (в том числе и советскими) литературными новинками. Так, с 1947 по 1989 год оно выпустило 3000 произведений 1500 авторов из более чем 80 стран — среди них 42 лауреата Нобелевской премии. В 1968 году в «Volk und Welt» вышел перевод романа Михаила Булгакова «Мастер и Маргарита» (как и в Советском Союзе, роман был издан с купюрами).

Самым крупным отделом издательства был «Lektorat 1» (Редакция 1), специализировавшийся на художественной литературе Советского Союза (на русском языке, а позднее — и на языках республик СССР). Огромная редакция советской литературы изначально являлась отдельным издательством, называвшимся «Kultur und Fortschritt» (в переводе — «Культура и прогресс») и подчинявшимся Обществу германо-советской дружбы. Однако в августе 1963 года в рамках государственной политики «профилирования» издательств было решено о слиянии «Kultur und Fortschritt» с «Volk und Welt». Эта мера, как представляется, носила не столько экономический, сколько политический характер: отныне издательская политика, касающаяся переводов советской литературы, зависела от цензуры и пропаганды ГДР (с минимальным вмешательством СССР). Стоит, однако, отметить, что в течение еще нескольких лет после этого книги, подготовленные Редакцией 1, выходили под маркой прежнего «Kultur und Fortschritt» — так, например, было помечено на титуле первого издания романа М. Булгакова «Мастер и Маргарита»[2].

Отзыв о романе был обязательным шагом на пути к его публикации. За сотрудниками редакции были «закреплены» разные, центральные и региональные, «толстые» литературные журналы. На публикации, показавшиеся интересными, сотрудники готовили отзывы для общего совета редакции, на котором принималось совместное решение, какие произведения стоит перевести и издать и кто конкретно из сотрудников будет заниматься подготовкой книги. Собственно, представленный далее отзыв Лии Пирскавец писался именно для представления на таком совете и стал фактически первой реакцией в ГДР на роман М. Булгакова. За решением опубли-

ковать роман (а сейчас такое решение напрасно кажется очевидным[1]) потянулась целая цепочка историй и событий. Ральф Шредер — человек, упоминаемый в отзыве Л. Пирскавец как потенциальный автор послесловия к роману (а для таких политически «неблагонадежных» текстов послесловие было обязательным), — станет автором всех послесловий и комментариев к произведениям М. А. Булгакова, выпущенным «Volk und Welt». А Томас Решке, взявшийся за этот, как пишет Пирскаветц, «трудный перевод», окажется главным переводчиком булгаковских текстов на немецкий язык. С 1968 по 1989 год издательство выпустило в переводах практически все художественные произведения М. Булгакова (все, что было издано в СССР): «Белую гвардию» (1969), «Записки покойника» (под заголовком «Театральный роман») (1969), сборник пьес («Дни Турбиных», «Бег», «Иван Васильевич», «Кабала святош» («Мольер»), «Полоумный Журден», «Дон Кихот», «Последние дни» («Пушкин»); 1970), «Записки юного врача» (1972), «Жизнь господина де Мольера» (1970), «Блаженство» (1973), «Багровый остров» (фельетон; 1977), сборник рассказов и фельетонов (1979), повести «Дьяволиада» и «Роковые яйца» (1983), «Собачье сердце» (1988) и др.

Непростая судьба ждала издательство после объединения Германии — в ситуации «полифонии» и конкуренции «Volk und Welt» теряло и читателей, и монополию на издание переводной художественной литературы. Кроме того, книжные издательства ГДР лишились принадлежавшей им недвижимости — ее с целью дальнейшей приватизации передали новому ведомству по управлению госсобственностью. Не имея возможности платить высокую арендную плату за помещения и склады, которыми ранее пользовались безвозмездно, издательства бывшей ГДР фактически вынуждены были выбрасывать на улицу нераспроданные остатки тиражей своих книг, а порой и архивы документов.

Удивительным в этой истории можно назвать то, что в этих крайне неблагоприятных условиях издательство «Volk und Welt» сумело выпустить обширное 13-томное собрание сочинений М. А. Булгакова, представляющее сегодня библиографическую редкость. В это время в штате издательства трудились уже единицы, а разрозненные фрагменты архива издательства хранились в подвалах и гаражах бывших сотрудников. В 2001 году «Volk und Welt» окончательно прекратило свое существование. Его книжный архив, пребывавший по «последнему адресу» издательства — на Ораниенштрассе в Берлине —

чудом уцелел и перешел на хранение в Центр документации культуры повседневности ГДР (г. Айзенхюттенштадт, земля Бранденбург), а часть документального архива, по инициативе сотрудников издательства Кристины Линкс и Дитриха Симона, отошла в Архив Академии искусств (Берлин)[4].

С марта по июль 2018 года в Государственном музее М. А. Булгакова проходила выставка «Москва — не Берлин», посвященная 50-летию с момента первой публикации немецкого перевода романа М. Булгакова «Мастер и Маргарита» в Германии. В рамках образовательной программы к выставке благодаря партнеру музея Германскому историческому институту в Москве (фонду им. Макса Вебера) в музее выступила с докладом бывшая сотрудница «Volk und Welt» Кристина Линкс. В июне 2018 года она передала в музей оригинал машинописи подготовленного Лией Пирскавец отзыва о романе «Мастер и Маргарита». Принимая в свою коллекцию отзыв и тем самым изолируя его от корпуса остальных уцелевших материалов из архива издательства «Volk und Welt», оставшихся в Германии, музей с благодарностью публикует документ на немецком языке (в оригинальной орфографии), а также в адаптированном (под стилистические и речевые нормы) переводе на русский язык.

Примечания

1 Л. Пирскавец изучала славистику и англистику в берлинском университете имени Гумбольдта и работала редактором в издательстве «Volk und Welt», а с 1965 года стала внештатной сотрудницей издательства. В 1980-е Пирскавец опубликовала экологический роман «Der Stille Grund» и переводы в другом восточногерманском издательстве — «Neues Leben», а также писала сценарии для кино и радиоспектаклей — и более не соприкасалась с наследием М. А. Булгакова в «Volk und Welt».

2 *Michail Bulgakow*. Der Meister und Margarita. Berlin: Kultur und Fortschritt, 1968.

3 Существует (пока не подтвержденная документально) германская издательская байка о том, как легендарный славист, переводчик и писатель Петер Урбан, имевший огромное влияние, с одной стороны, на издательскую политику в ФРГ, а с другой — на литературоведческий тематический ландшафт, отговорил в 1967 году издательство «Suhrkamp» заниматься переводом романа «Мастер и Маргарита».

4 *Barck S., Lokatis S.* (Hg.). Fenster zur Welt. Eine Geschichte des DDR-Verlages Volk und Welt. Berlin: Ch. Links Verlag. S. 24.

Gutachter: Lia Pirskawetz
Autor: Michail Bulgakow
Titel: Der Meister und Margarita
Originaltitel: *Master i Margarita*
Genre: Roman
Veröffentlicht in *Moskau* 11/66 und 1/67

Die Handlungswiedergabe muß notgedrungen unter einem vorher festzulegenden Aspekt geschehen, sonst ist für den Schreiber wie für den Leser des Lektorats kein Durchkommen. Eine ziemlich subjektive Interpretation ist im vorliegenden Fall so wenig zu umgehen wie bei allen großen Werken eigenwilliger Künstlerpersönlichkeiten. Doch ist Beweis für gedankliche Unausschöpfbarkeit des Werkes, daß jeder Leser etwas Neues entdecken kann.

Der Autor hat von 1928 bis 1940, seinem Todesjahr, unermüdlich am Roman gefeilt. Die einzige Gestalt darin, die aus dem Teufels[s]puk Momente einer beunruhigenden Klarsicht gewonnen hat, der Ex-Dichter Besdomny, hat Gesichte, in denen sich die Kreuzung mit der Vorausschau einer Weltkatastrophe verbindet. Was sich zunächst als satirische Apotheose der Feigheit und Raffgier des Spießers liest, wird unter der drohenden Weltkatastrophe zur beunruhigenden Analyse der sittlichen Wappung — immer beschränkt auf jene Schicht anpaßlerischer „kleiner Leute“, gegen die schon Gogol, Gorki, Leonow ihre stärksten Geschütze aufgefahren haben.

Der Vorsitzende einer bedeutenden Moskauer Literaturassoziation Berlioz fordert den Dichter Besdomny auf, in sein atheistisches Auftragspoem schlagende Beweise für die Nichtexistenz Christi einzubauen. In ihren Disput mischt sich suspekter Ausländer, Professor Voland, und macht sich erbötig, durch seinen Augenzeugenbericht (!) der Jerusalemer Vorgänge in jenem denkwürdigen Nisan den Streit zu entscheiden. Er zitiert Kapitel aus dem Roman des namenlosen „Meisters“ über Pontius Pilatus.

Als Berlioz die Miliz wegen des vermeintlichen Agenten alarmieren will, wird ihm, wie von Voland vorausgesagt, von einer Straßenbahn der Kopf abgeschnitten. Nun will Besdomny Volands als des vermeintlichen Mörders habhaft werden. Nach merkwürdigen Erlebnissen taucht er in Unterhosen im Hause der Literaturassoziation auf, genauer: im exklusiver Restorant. Die Stammgäste hier vertreten eine feine Mischung von Talentlosigkeit, Imponiergehabe, Amüsierwut und Managertum in Sozialfragen. Bezdomnys Auftritt verursacht einen Skandal. Mit freundschaftlicher Gewalt schleppt man ihn ins Irrenhaus.

Das utopische Interieur und die fast idealen Heilmethoden, nachsichtig ironisiert, verstärken den Eindruck, daß die Klinik End- und Ruhepunkt für turbulente Schicksalswege ist. Hierher geraten nach und nach diejenigen, deren gesunder Verstand sich auflehnt gegen die Manipulationen des Unreinen: außer dem Dichter Besdomny der Verwalter des Hauses, wo sich Volands Ganovenschar niedergelassen hat, der Conférencier eines Kabaretts, der den Magier Voland als Massenhypnotiseur entlarven wollte, Postangestellte, die wegen der Laienzirkelorganisierwut ihres Chefs zum ewigen Chorsingen verdammt sind.

Mittlerweile werden andere Typen, die durch die Feigheit und Raffgier Volands Mißfallen erregen, durch Kumpane Korowjew, dem katerähnlichen Dämon Behemoth, Asasello und einem nackten Vampir Hella mittels Brutalität, Wegzauberung und Vorgaukelungen in E. T. A. Hoffmann-Methodik, vor allem aber mittels Einschüchterung kampfunfähig gemacht. Leuten wie den Leitern des Kabaretts, dem Büfet[t]jer oder Berlioz' Onkel eignet ein schlechtes Gewissen. Sobald Voland an die dunklen Stellen ihres gesellschaftlichen Verhaltens rührt, räumen sie kampflos das Feld.

Im Irrenhaus macht Besdomny während einer erregenden Mondscheinnacht im Frühling die Bekanntschaft des Meisters, eines gescheiterten namenlosen Schriftstellers. Durch dessen veredelnden Einfluß lernt Besdomny Lüge und Wahrheit scheiden. Er erkannt seine Gedichte als schlecht und will fortan aufs Dichten verzichten.

Der Meister erzählt ihm die Geschichte seiner seelischen Krankheit. Sein Leben und das Leben seiner Geliebten Margarita sind ein geflossen in sein Romanwerk über Pontius Pilatus. Von den Literaturkritikern und Verlagsredakteuren hat sich keiner der Mühe unterzogen, zum Kern des Werks vorzudringen. Es wurde von den Musteratheisten als „Apologie Christi" verdammt. Der Meister verlor daraufhin seine Fähigkeit, irgendwas zu beschreiben, und erkrankte an Verfolgungswahn. In jener Nacht, in der er im Irrenhaus landete war Margarita zu ihrem Mann gegangen, um für immer mit ihrem Doppelleben Schluß zu machen und lieber mit dem Meister zugrundezugehen. So kam es, daß sie nicht weiß, wohin ihr Geliebter verschwunden ist. Ein Vierteljahr verzehrt sie sich in Sehnsucht.

Voland läßt Margarita als Empfangsdame für seinen Ball der Unterwelt engagieren. In der Gewißheit, auf diesem Wege den Aufenthaltsort des Meisters zu erfahren, führt Margarita als Hexe alle Aufträge Volands gewissenhaft aus. (Vorher demolierte sie die Wohnung des Literaturkritikers, der die schärfste Attacke gegen den Pilatusroman geritten hatte.) Im Satansball kulminiert die schwelgerische Phantasie des Autors. Wer einige

Male jämmerliche Inszenierungen der Walpurgisnacht gesehen hat, wird Bulgakows Erfinderreichtum zu schätzen wissen! Die größte Verzauberung geht von den unheimlich real und intensiv empfundenen Hexenritten aus.

Ein bedeutungsvolles Ereignis während des Balls ist, daß Margarita eine zu ewigen Gewissensqualen verdammte Kindsmörderin zu erlösen wünscht, riskierend, daß ihr ein zweiter Wunsch — das Wiedersehen mit dem Meister — nicht mehr erfüllt wird. Aber die Hölle hat ein Einsehen. Sie führt Margarita und den Meister in ihrer alten idyllischen Liebes- und Studierstube zusammen. Ob hier der seelisch Kranke seine Ruhe finden kann? Wohl kaum.

Mittlerweile nimmt sich die Miliz „in durchgreifender Weise" der komplizierten Fälle an, die auf das Treiben der „Hypnotiseur- und Magierbande" zurückzuführen sind. Man will den Teufel aus der Wohnung vertreiben. Kater Behemoth spielt viel Schabernack mit nichtschießenden Kugeln, ehe die Bande unsichtbar aufbricht. Unterwege steckt sie das Schriftstellerhaus in Brand.

Jesus schickt seinen einfältigen Jünger Mätthaus, um den Teufel um Erlösung für Margarita und den Meister zu bitten. „Er hat kein Licht verdient, er hat Ruhe verdient."

Während des gemeinsamen Ritters in die ewigen Gefilde siecht Margarita, wie von den Gestalten der Dämonen alles Irdich-Spitz-bübische abgeglitten ist. Sie scheinen die zeitlosen Vollstrecker eines ewigen Willens zu sein.

Dann steht der Meister am Scheideweg. Vor ihm Pilatus, im Mondlicht seine unruhigen Träume träumend. Wieder wünscht Margarita zu erlösen. Der Meister entläßt Pilatus und die Kulisse von Jerusalem versinkt. Ein Zurück in die idyllische Studierstube ist nicht mehr vorstellbar. Es gibt nur noch den Weg in das „ewige Haus", gesunden Schlaf, weises Urteil und — vielleicht — schöpferische Unrast über der Retorte, auf einen Homunkulus wartend.

In Moskau hat der Teufelsspuk keinerlei gravierende Spuren hinterlassen. Es hat einige Postenumbesetzungen gegeben, und manchmal kommt sogar etwas dabei heraus., z. B. gute Pilzkonserven, seit der technische Theaterdirektor ein Pilzkombinat leitet. Geborene Intriganten wie ein gewisser Mogarytsch verpassen nicht die Gelegenheit, von freiwerdenden Pfründen die beste für sich reservieren.

Die Wandlungen des „kleines Mannes" in der Sowjetliteratur zu untersuchen, müßte lohnen. Bulgakows Spießer sind eine jammervolle Gruppenerscheinung des Alltags, nicht einmal pseudovergoldet durch halbkühnen Gedankanflug wie Klim Samgin oder narkotische Redegabe wie Grazianski. Es geht ihnen um

nichts als die Pflege ihres Bauches. Sie sind zahlreich wie Wespen. Das Teufelsteam sticht mal eben zum eignen Vergnügen hinein, und schon schwirrt es auf und ist kein Ende zu sehen. Auf dieses kettenreaktionsähnliche Aufschwirren ist ein Phänomen der Komposition zurückzuführen: Ununterbrochen wird exponiert. Immer neue Beamte, Büffet[t]iers und Klatschweiber verfitzen sich im Gestrick ihrer Lügen und Habgier. Ein ganzes Kabarettpublikum stürzt sich auf vorgegaukelte [P]ariser Kleidung und wird nach der Vorstellung in Unterwäsche bloßgestellt.

Diese vom Autor rücksichtslos verspottete Bande möchte sich als die erste und niedrigste Kategorie der Menschen bezeichnen, deren Sittlichkeit durch die Begegnung mit dem Teufel auf die Probe gestellt wird.

Die zweite Kategorie sind die Lunatiker. Die Begegnung mit der Wahrheit reißt sie aus ihrer Selbstzufriedenheit. In Mondscheinnächten erleben sie im Traum ihre innere Befreiung. Sie werden repräsentiert durch den Dichter Besdomny und Pontius Pilatus im parallel geführten Roman im Roman. (Darüber später.)

Die dritte Kategorie endlich sind die bedingt Erlösbaren: Der Meister verdient Ruhe durch sein Werk und Margarita durch ihre hingebungsvolle Liebe.

Aus der herkömmlichen Faustliteratur hat Bulgakow vor allem die Gestalten und ein Sammelsurium an Requisiten übernommen, um damit ein ziemlich eigenständiges Spiel zu treiben. Doch vielleicht beabsichtigte er eine ironische Fortführung des goethischen Happy-Ends des „schönsten Augenblicks“. Der Meister kann seinen nicht nur geträumten, sondern geleisteten Beitrag zum Gemeinwerk der Allgemeinheit nicht übergeben, weil ein dümmlicher Argus mit Angst vor Verantwortung dem Geschenk mißtraut. Was Wunder, daß unser Faust, zumal ihn etwas Stubengelehrtes vom Wagner anhaftet, ein bißchen an seiner Erkenntnis irre wird und sich, seiner Seelenruhe zuliebe, von höheren Mächten in einem Vorparadies auf Eis legen läßt.

Letztlich liest sich der Meister-Konflikt als eine geniale Vorwegnahme der Rezeptionsfrage, dieser erst in unserer Zeit voll erkannten Inkluse in jedem wissenschaftlichen und künsterischen Schaffen. Nicht von ungefähr behandelt das Kunstwerk des Meisters ein Thema, das in die philosophische Auseinandersetzung seiner Zeit, seines Landes, nämlich in den atheistischen Kampf, unmittelbar eingreifen könnte, und dem deshalb eine immense gesellschaftliche Bedeutung einer Prüfung unterzogen, aber — und hier setzt die Kritik an gelegentlich exponierten pseudorevolutionären und für den sozialistischen Fortschritt

gefährlichen Spießen an — es wird wegen oberflächlicher Kriterien nicht in seinem Wahrheitsgehalt erkannt und in oberflächlicher Polemik verworfen. Die befruchtende Vereinigung zwischen Faust und der Allgemeinheit findet wieder nicht statt.

Eine schöne und zutiefst wahre Ironie: Die gesamte, nahezu allmächtige Teufelskumpanei (nicht als Gegenspieler, sondern als Handlanger göttlichen Vollkommenheitswillen aufgefaßt) ist nicht in der Lage, mittels individuellen Terrors und anarchistischer Methoden den historischen Prozeß zu beschleunigen. So viel führt Bulgakow vor Augen. Heute hat sich in sozialistischen Landen herumgesprochen, daß Probleme wie die des Meisters und des Spießerun... (hier fehlt eine Zeile. — *M. S.*) allein gelöst werden können. Sollten andere Rezensenten die Andeutung dieses Lösungsweges in Bulgakows Roman vermissen, so kann in einem Nachwort auf die Antwort der geschichtlichen Entwicklung verwiesen werden.

Der Roman im Roman, eine realistische und im Einblick auf Pontius Pilatus satirische Passionsdarstellung, ist aus mindestens drei Gründen aufgenommen. Der ist der einzige Beleg für den faustischen Wissensfanatismus des „Meisters“ und einziger Anhaltspunkt für dessen geistige und ethische Konzeption. Kein Zweifel auch, daß er als Ventil für eine religionsgeschichtliche Leidenschaft des Autors diente, die in jedweder Publikationsform mit dem Dank des interessierten Publikums rechnen könnte. Allein seine wichtigste Funktion kommt ihm in der Romankomposition zu. Ähnlich Eca de Qu[ei]roz Passionsdarstellung in der „Reliquie“, dienen die verhältnismäßig ernsten religionsgeschichtlichen Exkurse, innerhalb der Satire auf die Spießigkeit dazu das humanistische Anliegen vorzutragen.

Jeschua wird vor den Landpfleger geführt, daß er ihn richte. Pilatus fesseln die Arglosigkeit und Heilsichtigkeit des Verurteilten; er kann keine Schuld an ihm finden. Doch Kaiphas argumentiert, daß Jeschua in seiner Anmaßung, König der Juden zu sein, eine Gefahr für den römischen Kaiser darstelle. Pilatus weiß um Kaiphas Intrigen gegen ihn am römischen Hof und [muß] aus Angst um seine Kariere nachgeben. Daß er den Verräter Judas umbringen läßt, vielleicht um durch die scheinbare Stärke der Jesusanhänger zu schrecken, erscheint als bescheidener Schachzug.

Bulgakows Stärke sind die politischen Motivationen. Die Juden träumen von einem Messias, der sie zum Feldzug gegen die Fremdherrschaft aufruft. Ein Mann, der die Güte schlechthin predigt und ausweichend antwortet, ist noch nicht für sie geeignet. Dennoch: Pilatus‘ Interesse an ihm ist größer als an einem demagogischen Agenten, der, Verwirrung unter den

Juden stiftend, Rom dienen könnte. In dem kurzen Gespräch hat er etwas von dem für jene barbarischen Zeiten völlig neuen Denkmechanismus Jesu begriffen. Schlechtigkeit sei durch mißliche Erfahrungen überdeckte Güte. Erste Begegnung mit dem Kausalitätsprinzip Pilatus' Erkenntnishunger ist geweckt und kann doch nie mehr gestillt werden, da er durch eigene Feigheit den Diskussionspartner umbringen ließ. Nur in Mondscheinnächten kann er einer Fortsetzung der Polemik träumen.

Die stark von der biblischen Vorlage abweichende Geschichte von dem einfältigen, bedingungslos jesusglaubigen Matthäus dem Zöllner, der angeblich Jesus unter Einsatz seines Lebens vom Kreuz retten will, ist vermutlich zu Kontrastierung eingefügt.

Ganz eindeutig aber ist die Pilatus-Jeschua-Beziehung in Parallelität zur Besdomny-Meister-Konstellation gesetzt. In beiden Fällen hinterläßt die Berührung mit dem Gedankengut des „Meisters" tiefe Spuren, eine gedankliche Unrast, eine kritische Einstellung zu sich selbst. Der göttliche Funke, der Wahrheitsdrang des Menschen, kommt über Jahrtausende hinweg durch keine wie auch immer gearteten Verhältnisse zum Erlöschen. Und die Spuren des Meisters gehen doch nicht in Äonen unter.

Übrigens ist nicht zu befürchten, daß dieser Roman im Roman heute als atheistisches Pamphlet aufgefaßt werden kann. Er hat in erster Linie literarische Geltung. Wenn überhaupt eine Wertung der christlichen Religion ablesbar ist, dann im Lessingschen Sinne als historisch beschränkter Beitrag zur Entwicklung der Vernunft.

Ich bin überzeugt: Nach Erscheinen dieses Romans bei uns werden die Kenner der Sowjetliteratur, wenn sie von den Olympiers sprechen, mit Gorki, Scholochow, Leonow, Babel auch Bulgakow assoziieren. Wissenschaftlichen Untersuchungen werden Schönheiten und Wahrheiten auffinden, die beim ersten Lesen nur geahnt werden können. Die Edition müßte unverzüglich und sorgfältig besorgt werden. Als Kommentator sollte Dr. Ralf Schröder gewonnen werden, der sich über die Faust-Rezeption im Schaffen Gorkis hinaus mit den geistesgeschichtlichen Metamorphosen des Faust-Themas befaßt hat.

Als Übersetzer käme m. E. nur in Frage, wer sich mit dem Ideengehalt eines Werkes bis ins Detail hinein auseinanderzusetzen gewöhnt hat. Ständig geteilt bei Bulgakow Ironie in Ernst und Ernst in Ironie über. In Grenzfällen wird oftmals eine eindeutige Entscheidung nicht zu fällen sein. Zudem gibt es im Rahmen einer maßvollen Sprache gelegentlich Aufschwünge zu voltairescher Sophisterei. Die Übersetzung dürfte daher ungewöhnlich diffizil sein.

Рецензент: Лия Пирскавец
Автор: Михаил Булгаков
Название: «Мастер и Маргарита»
Жанр: роман
Опубликован в журнале «Москва» 11. 1966 и 1. 1967

Прежде всего необходимо пересказать содержание произведения, иначе ни автор рецензии, ни читатель со стороны редакции не смогут понять друг друга. В нашем случае невозможно избежать несколько субъективной интерпретации, как это часто бывает с большими сочинениями исключительных художников слова. Но это и есть доказательство идейной неисчерпаемости произведения, когда каждый читатель открывает в нем что-то новое.

Автор неустанно работал над романом начиная с 1928 года до самой своей смерти в 1940 году. Единственному персонажу, который вследствие столкновения с чертовщиной обрел беспокойную проницательность, бывшему поэту Ивану Бездомному, приходит видение, в котором распятие сочетается с предвидением всемирной катастрофы. То, что сначала воспринимается в произведении лишь как сатира против обывательской трусости и жадности, в контексте дальнейшего развития мысли о грозящей мировой катастрофе оказывается будоражащим разбором падения нравов. В фокусе такого разбора всегда оказывается «маленький человек», приспособленец, против которого уже поднимали свое сильнейшее оружие Гоголь, Горький, Леонов.

Председатель важной московской литературной ассоциации Берлиоз призывает поэта Бездомного выстроить в его заказной атеистической поэме неоспоримые доказательства несуществования Христа. В диспут вмешивается подозрительный иностранец, профессор Воланд, готовый разрешить спор с помощью своих свидетельских (!) воспоминаний о событиях в Иерусалиме в памятном месяце Нисане. Он цитирует (так! — *М. С.*) главу из романа неизвестного «мастера» о Понтии Пилате.

Когда Берлиоз хочет вызвать милицию, заподозрив в профессоре иностранного шпиона, ему, как и предсказывал Воланд, отрезает голову трамвай. Тогда Бездомный пытается задержать Воланда как предполагаемого убийцу. После своих необычайных приключений он в неподобающем виде наведывается в дом литературной ассоциации, а точнее, в элитный ресторан (при ассоциации. — *М. С.*). Его постоянные посетители (члены ассоциации. — *М. С.*) представляют собой смесь бездарности, фиглярства, жажды развлечений и службизма

ради социальной выгоды. Появление Бездомного грозит скандалом, и его насильно (из благих побуждений) отправляют в сумасшедший дом.

Надменно-ироническое описание утопического интерьера и почти идеальных методик лечения (в клинике, куда попадает Бездомный. — *М. С.*) создает впечатление, что клиника — последнее пристанище, место покоя на трудных дорогах судьбы. Здесь оказываются один за другим те, кто в результате взаимодействия с нечистой силой лишается рассудка: помимо поэта Бездомного сюда попадает управляющий дома, в котором поселилась шайка Воланда, конферансье кабаре (так! — *М. С.*), в котором маг Воланд захотел устроить массовый гипноз с разоблачением, почтовый служащий, который из-за одержимости своего шефа организацией художественных кружков оказался обречен петь вечно.

Тем временем появляются и другие персонажи, наглость и жадность которых вызывает недовольство Воланда и его команды — Коровьева, котообразного демона Бегемота, Азазелло и голой вампирши Геллы. Жестокими розыгрышами и колдовством в духе Э. Т. А. Гофмана они прежде всего обезоруживают людей с нечистой совестью — таких, как управляющие кабаре, буфетчик или дядя Берлиоза. Когда Воланд касается темных сторон их общественного поведения, они беспомощно выходят из игры.

В сумасшедшем доме в одну беспокойную весеннюю лунную ночь Бездомный знакомится с Мастером — неудачливым безымянным писателем. Под его благородным влиянием Бездомный учится различать ложь и правду, осознает свои стихи как плохие и решает покончить с поэзией.

Мастер рассказывает Бездомному историю своей душевной болезни. Смыслом жизни Мастера и его возлюбленной по имени Маргарита стал роман о Понтии Пилате. Но никто из литературных критиков и редакторов издательств не потрудился вникнуть в суть его сочинения. Образцовые атеисты заклеймили роман как «апологию Христа». Мастер потерял способность писать что-либо и заболел манией преследования. В ту ночь, когда он оказывается в сумасшедшем доме, Маргарита приходит к нему с намерением положить конец своей двойной жизни и разделить печальную судьбу возлюбленного. Но она не находит его и вот уже четверть года страдает от тоски по нему.

Воланд приглашает Маргариту стать королевой своего бала в преисподней. Будучи уверенной в том, что таким

образом она сможет узнать, где находится Мастер, Маргарита становится ведьмой и со спокойной совестью исполняет все указания Воланда. (Перед этим устроив погром в квартире литературного критика, который больше всех ополчился на роман о Пилате.) В рассказе о бале сатаны проявляется богатейшая фантазия автора. Кто хоть раз видел жалкие инсценировки событий «Вальпургиевой ночи», тот оценит изобретательность Булгакова! Очаровательно, динамично и очень реалистично описан ночной полет ведьм.

В сцене бала выделяется своей важностью момент, когда Маргарита принимает решение освободить обреченную на вечные муки совести женщину-детоубийцу, рискуя при этом возможностью воплотить свое второе желание — увидеть Мастера. Однако преисподняя входит в ее положение — возвращает Маргариту и Мастера в их прежнюю идиллическую каморку — место любви и творческих штудий. Обретет ли душевнобольной свой покой в этом месте? Пожалуй, вряд ли.

Тем временем милиция принимает «решительные меры», дабы разобраться с теми странными происшествиями, которые устроили «гипнотизер и его команда», — необходимо изгнать дьявола из квартиры. Пока кот Бегемот проказничает, стреляя фальшивыми пулями, банда незаметно исчезает. Между делом она поджигает писательский дом (так! — *М. С.*).

Иисус (здесь и далее имеется в виду Иешуа. — *М. С.*) посылает своего ученика Матфея, чтобы тот попросил у сатаны освобождение для Мастера и Маргариты. «Он не заслужил света, он заслужил покой».

Во время совместного (с членами свиты Воланда. — *М. С.*) путешествия по вечным равнинам Маргарита видит, как в ночи меняются лица ее спутников-демонов, с них сходят земные жульнические гримасы, а сами спутники оказываются не подверженными влиянию времени исполнителями вечной воли.

Вскоре Мастер попадает на распутье. Перед ним в лунном свете думает свои беспокойные думы Пилат. И снова Маргарита просит о пощаде. Мастер отпускает Пилата, и иерусалимская декорация исчезает. Вернуться назад в идиллическую каморку уже нельзя. Есть только путь в «вечный дом», где сон будет здоровым, приговор мудрым и, пожалуй, беспокоиться нужно будет только о реторте в ожидании нового гомункула.

В Москве демоны-призраки не оставляют после себя существенных следов. Происходят некоторые должностные перемены. Появляются хорошие грибные консервы, потому

что технический директор театра (так! — *М. С.*) становится руководителем грибного комбината. Интриганы, такие как некий Могарыч, не упускают возможности занять для себя лучшее местечко.

Материала вполне хватит на исследование о метаморфозах образа «маленького человека» в советской литературе. Булгаковские обыватели – массовое явление, достойное лишь сожаления. Это тип людей, пытающихся возвысится на недалеких идеях, как Клим Самгин, или одурманивающих речах, как Грацианский. У них нет никаких интересов, кроме собственного брюха. Их много, как ос в осином гнезде. Свита сатаны ради забавы протыкает этот улей, из него все вылетают, и нет этому конца. На этой цепной реакции «явлений» строится феномен композиции: показана непрерывность. Постоянно появляются новые служащие, буфетчики и склочные женщины, запутавшиеся в нитях собственной лжи и корысти. Вся публика кабаре бросается на дармовую парижскую одежду и после представления остается в одном нижнем белье.

Эти высмеиваемые автором типы представляют собой первую и низшую категорию людей, чьи нравы испытываются встречей с дьяволом.

Вторая категория — лунатики. Встреча с правдой лишает их самодовольства. Ночами, при свете луны, они переживают в мечтах внутреннее освобождение. Они представлены образами поэта Бездомного и Понтия Пилата — в параллельно развивающемся романе в романе (здесь и далее имеется в виду: в «ершалаимских» главах. — *М. С.*). (Об этом позже.)

Наконец, третья категория — условно освобожденные. Мастер заслуживает покой своей работой, Маргарита — своей беззаветной любовью.

Из фаустовской традиции Булгаков заимствовал прежде всего образы и различные атрибуты. Но представляется, что он намеревался иронически развить гетевский хэппи-энд «прекрасного мгновенья». Мастер не может внести ни мыслимый, ни деятельный вклад в фонд общечеловеческого достояния, потому что безотчетный страх перед ответственностью мешает ему довериться призванию. Удивительно, что наш Фауст, в котором есть что-то от кабинетного ученого Вагнера, отчасти сомневается в необходимости для себя знания, жертвуя им ради собственного душевного покоя, и на неопределенное время оказывается в чистилище.

Наконец, в конфликте, связанном с Мастером, проявляется гениальная интуиция Булгакова, касающаяся проблемы

восприятия — этого именно в наше время распознанного элемента каждого научного и художественного произведения. Не случайно произведение Мастера затрагивает тему, которая могла бы быть включена в философскую полемику, актуальную для своего времени, своей страны, а точнее, в полемику в рамках атеистической борьбы, — тем самым произведение могло бы получить важнейшее общественное значение. Однако (и здесь критика использовала псевдореволюционное и опасное для социального прогресса оружие) произведение (Мастера. — *М. С.*) оценили поверхностно, не распознав его истинного смысла, оно было подвержено лишь поверхностному обсуждению. Достигнуть плодотворного союза Фауста и общества снова не удалось.

Прекрасная и в то же время глубоко верная ирония: вся шайка дьявола (не как противники, но как исполнители Божьей совершенной воли) не в состоянии посредством собственного террора и анархических методов ускорить исторический процесс. Так это показывает Булгаков. Сегодня в социалистических странах обсуждаются такие проблемы, как проблема Мастера, и <...>[1] можно решить только так. Если другие рецензенты пропустят намек на этот путь решения в романе Булгакова, то в послесловии можно сослаться на ответ, который дает история.

Роман в романе, представляющий собой реалистическое и в то же время в определенном смысле сатирическое — написанное с точки зрения Понтия Пилата — описание страстей Христовых, интересен по меньшей мере по трем причинам. Этот роман является доказательством научного, подобного фаустовскому, фанатизма «мастера» и единственной отправной точкой в его духовной и этической концепции. Не вызывает сомнения также, что этот роман — отдушина самого автора и возможность для него раскрыть свои религиозно-исторические переживания, хотя бы в какой-то допустимой для публикации форме показать их заинтересованной публике. И эта важнейшая задача реализуется с помощью композиции романа. Похожее описание страстей Христовых мы находим в романе Эса де Кейроша «Реликвии», где относительно серьезные религиозно-исторические экскурсы внутри сатирического повествования также служат гуманистической цели.

Иешуа ведут к прокуратору, чтобы тот его судил. Пилата пленяют бесстрашие и светлый взгляд осужденного; он не находит его виноватым. Однако Каифа доказывает, что

в своей самонадеянности Иешуа претендует стать царем иудеев и что он представляет опасность для римского наместника. Пилат знает об интригах Каифы против него в Риме и вынужден уступить из страха за свою карьеру. Убийство предателя Иуды, совершенное, вероятно, ради того, чтобы устрашить оппонентов Пилата поддельной мощью последователей Иисуса, является лишь скромным разменным ходом в большой шахматной игре.

Сила Булгакова проявляется в его политических мотивировках. Иудеи мечтают о мессии, который поднимет их на военный поход против иностранного господства. Их уже не устраивает человек, который просто проповедует добро и дает уклончивые ответы.

Поэтому интерес Пилата к Иешуа больше, чем к какому-нибудь агенту-демагогу, который, сея смущение среди иудеев, может послужить на благо Рима. В ходе короткого разговора он осознал совершенно новый для варварских времен механизм мышления Иисуса. Зло есть скрытая за страшными жизненными событиями доброта. При первом столкновении с принципом причинности в Пилате пробудилась жажда познания, которая больше никогда не утихнет, хотя он, по собственной трусости, и погубил своего собеседника. Только ночами, при свете луны, он может мечтать о продолжении спора.

Возможно, сильно отличная от библейского оригинала история о простодушном, беззаветно верующем в Иисуса Матфее-мытаре, который ценой своей жизни хочет спасти Иисуса от креста, введена автором для контраста.

Но совершенно однозначным образом сюжетная линия Пилата и Иешуа параллельно соотнесена с линией Бездомного и Мастера. В обоих случаях соприкосновение со всем богатством мысли «мастера» оставляет глубокие следы (в сознании собеседников. — *М. С.*), вызывает неосознанное беспокойство, критическое отношение к самому себе. На протяжении тысячелетий божественная искра, стремление человека к правде проявляются не так, как стремление к уничтожению, — следы Мастера не стираются в вечности. Но не стоит бояться, что этот роман в романе может быть прочитан сегодня как антиатеистический памфлет. В первую очередь он имеет литературное значение. Если вообще в нем считывается мысль о ценности христианской религии, то в лессинговом смысле — как об исторически обусловленном вкладе христианства в развитие разума.

Я убеждена, что после появления этого романа в Германии знатоки советской литературы, говоря о таких олимпийцах, как Горький, Шолохов, Леонов, Бабель, будут ассоциировать с ними и Булгакова. Научные исследования раскроют красоту и правду романа, которые при первом прочтении будут лишь замечены. Издательство должно безотлагательно и крайне внимательно заняться этим произведением, а в качестве комментатора мог бы выступить доктор Ральф Шрёдер, который исследовал образ Фауста в трудах Горького. Он мог бы рассмотреть духовно-исторические метаморфозы темы Фауста в данном романе.

Для меня как для переводчика остается под вопросом, кто мог бы детально изложить идейное содержание произведения. У Булгакова ирония постоянно перетекает в серьезность, а серьезность — в иронию. Часто в пограничных случаях однозначное решение найти нельзя. К тому же в рамках нейтрального стиля порой происходит подъем до вольтерьянской софистики. Перевод будет непривычно труден.

Примечание

1 Далее в машинописи идет обрыв страницы, из-за чего была потеряна одна строка.

Авторы

ГЛУЩЕНКО ИРИНА ВИКТОРОВНА (МОСКВА)
Доцент Школы культурологии НИУ ВШЭ, кандидат культурологии

GLUSCHENKO, IRINA (MOSCOW)
Associate Professor at the School of Cultural Studies of Higher School of Economics (NRU HSE), PhD in Theory and History of Culture
ultra-irina@mail.ru

ИВАНЬШИНА ЕЛЕНА АЛЕКСАНДРОВНА (ВОРОНЕЖ)
Доктор филологических наук, профессор Воронежского государственного педагогического университета

IVANSHINA, ELENA (VORONEZH)
Doctor of Philology, Professor at the Voronezh State Pedagogical University
sergiencou@yandex.ru

КАЗЬМИНА ОЛЬГА АЛЕКСАНДРОВНА (ЧУНЦИН, КИТАЙ)
Кандидат филологических наук, доцент кафедры русского языка, литературы и культуры Института иностранных языков Юго-Западного университета

KAZMINA, OLGA (CHONGQING, CHINA)
PhD in Philology, Associate Professor of the Department of Russian language, Literature and Culture at the Foreign Languages Institute of the Southwest University
ljolya@gmail.com

КАПРУСОВА МАРИНА НИКОЛАЕВНА (БОРИСОГЛЕБСК)
Кандидат филологических наук, доцент кафедры филологических дисциплин и методики их преподавания

Борисоглебского филиала Воронежского государственного университета

KAPRUSOVA, MARINA (BORISOGLEBSK)
PhD in Philology, Associate Professor of the Department of philological disciplines and methods of teaching, Borisoglebsk branch of the Voronezh State University
kaprusova@mail.ru

КОРАБЛЕВ АЛЕКСАНДР АЛЕКСАНДРОВИЧ (ДОНЕЦК)
Доктор филологических наук, профессор, заведующий кафедрой теории литературы и художественной культуры Донецкого национального университета

KORABLEV, ALEXANDER (DONETSK)
Professor of the Donetsk National University, head of the Department of Literary and Art Culture Theory
dikoepole@rambler.ru

МИШУРОВСКАЯ МАРИЯ ВЛАДИМИРОВНА (МОСКВА)
Главный библиограф Российской государственной библиотеки искусств

MISHUROVSKAYA, MARIA (MOSCOW)
Chief Bibliographer at the Russian State Art Library
mishu-mariya@yandex.ru

НАЗАРОВ ИВАН АЛЕКСАНДРОВИЧ (МОСКВА)
Кандидат филологических наук, заведующий отделом научно-исследовательской деятельности Музея М. А. Булгакова

NAZAROV, IVAN (MOSCOW)
PhD in Philology, head of the Department of Research at the Museum of M.A. Bulgakov
nazarov.postbox@gmail.com

ТРУБЕЦКАЯ ЛОРА (ПАРИЖ, ФРАНЦИЯ)
Профессор русской литературы университета Сорбонна

TROUBETZKOY, LAURE (PARIS, FRANCE)
Professor of Russian Literature at Sorbonne
ltroubetz@gmail.com

САВРАНСКАЯ МАРИНА ЭРНСТОВНА (МОСКВА)
Ученый секретарь Музея М. А. Булгакова, куратор выставки

SAVRANSKAYA, MARINA (MOSCOW)
Academic Secretary at the Museum of M. A. Bulgakov
m.e.savranskaya@gmail.com

Научная серия Музея М. А. Булгакова

Михаил Булгаков
в потоке российской истории XX–XXI веков

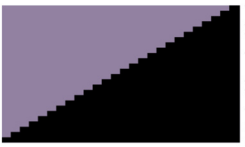
Материалы Восьмых Международных научных чтений,
приуроченных к дню ангела писателя
(Москва, ноябрь 2017 г.)

Редакторы Е. Михайлова, М. Савранская
Корректор Е. Елочкина
Дизайн М. Савранская
Верстка Т. Донскова

Подписано в печать 1 ноября 2018 года
Формат 60x84/16
Бумага офсетная
Тираж 300 экз.

ISBN 978-5-906593-09-2

Государственное бюджетное учреждение культуры
Города Москвы «Музей М. А. Булгакова»
Москва, ул. Большая Садовая, дом 10, квартира 50
e-mail: bulgakovmuseum@gmail.com
www.bulgakovmuseum.ru



Музей
Михаила
Афанасьевича
Булгакова
2018