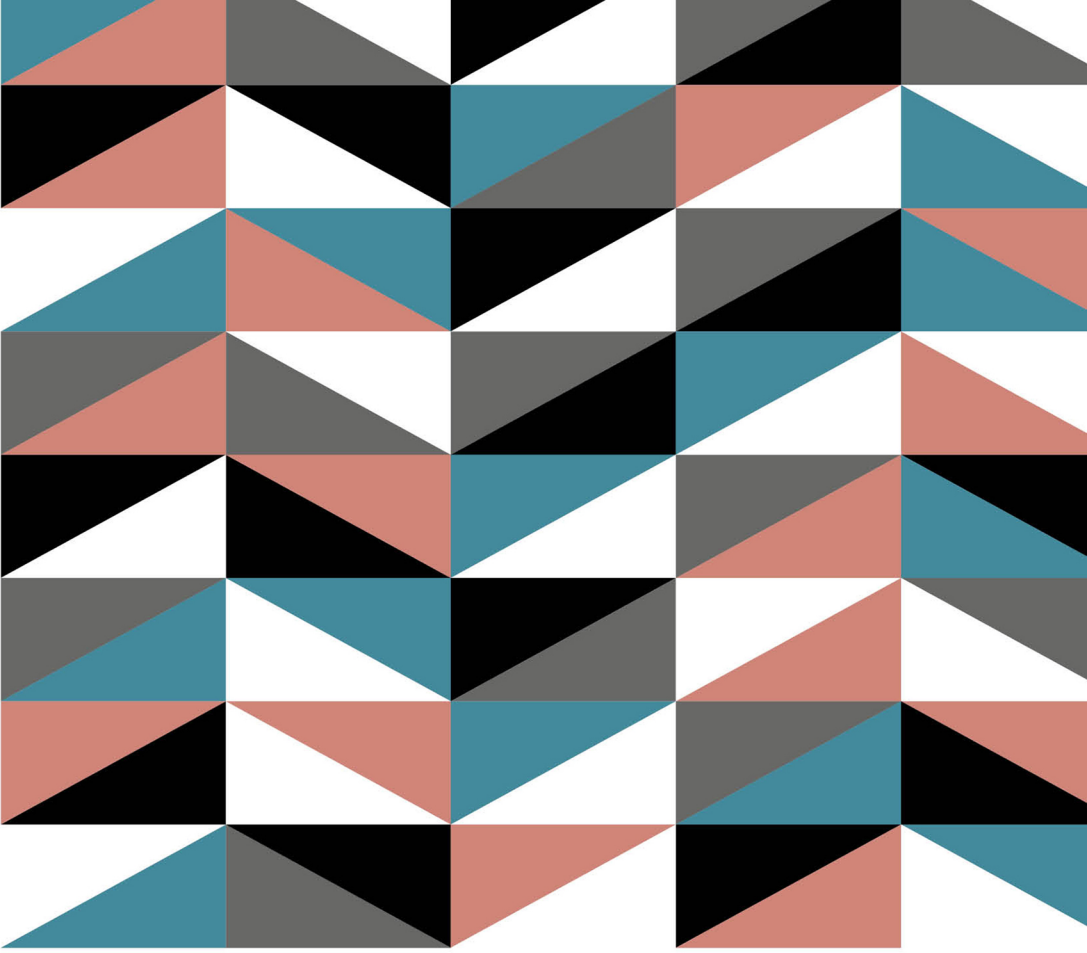

МИХАИЛ БУЛГАКОВ В ПОТОКЕ РОССИЙСКОЙ ИСТОРИИ XX–XXI ВЕКОВ

7

Михаил Булгаков в потоке российской истории XX–XXI вв.

Материалы Девятых Международных научных чтений, приуроченных к дню ангела писателя (Москва, ноябрь 2018 г.)

Москва, 2019

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

Редакционная коллегия: Е. И. Михайлова, И. А. Назаров,
Д. В. Зуев.
Ответственный редактор сборника, председатель
редакционной коллегии: Е. И. Михайлова.

М69 Михаил Булгаков в потоке российской истории XX–XXI вв.:
материалы Девятых Международных научных чтений,
приуроченных к дню ангела писателя (Москва, ноябрь 2018 г.) /
под ред. Е. И. Михайловой / Музей М. А. Булгакова. —
М., 2019. — 160 с.

ISBN 978-5-906593-12-2

Сборник включает материалы Девятых Международных
научных чтений «Михаил Булгаков в потоке российской
истории XX–XXI вв.», проходивших в Государственном музее
М. А. Булгакова 21–22 ноября 2018 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 978-5-906593-12-2

© ГБУК г. Москвы
«Музей М. А. Булгакова», 2019

Содержание

5 БАКШИ Н. А.
Два перевода на немецкий язык купюр романа «Мастер и Маргарита». Г. Дрола и Т. Решке

13 ГЛУЩЕНКО И. В.
Две пьесы о Сталине: «Батум» М. Булгакова и «Юность вождя» Г. Нахуцришвили

30 ИВАНЬШИНА Е. А.
Окно в художественном мире М. Булгакова

48 ИТКИН И. Б., ПЕРЕВЕРЗЕВА С. И.
«Берегись трамвая!» (Еще раз о возможных источниках сцены гибели Берлиоза)

57 КАПРУСОВА М. Н.
Булгаковские аллюзии в книге Е. Гинзбург «Крутой маршрут»

65 КОРАБЛЕВ А. А.
Криптография в «Мастере и Маргарите»: силуэты русских классиков

81 КОТОВА М. А.
К истории издания повести Михаила Булгакова «Дьяволиада»

90 МИНГАТИ А.
Диалог гомункула с его создателем: стилистические особенности вариантов перевода VI главы «Собачьего сердца» на итальянский язык

107 МИХАЙЛОВА Е. И., НАЗАРОВ И. А.
«Есть только один человек, который их может взять...»: А. М. Горький в истории возвращения М. А. Булгакову дневника и повести «Собачье сердце» (по материалам Архива А. М. Горького)

124 МИШУРОВСКАЯ М. В.
Роман для «молчальников»: к истории распространения романа М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита» в Италии — 1967 год

141 САВРАНСКАЯ М. Э.
«Сеанс черной магии» по-немецки: первые инсценировки романа М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита» в Германии (ГДР, 1980-е)

154 АВТОРЫ

Н. А. БАКШИ

Два перевода на немецкий язык купюр романа «Мастер и Маргарита». Г. Дрола и Т. Решке

В статье освещается история перевода на немецкий язык фрагментов, не вошедших в первую публикацию романа «Мастер и Маргарита» в журнале «Москва» (1966–1967). Автор сравнивает два перевода, один из которых был выполнен для издательства *Luchterhand* (ФРГ) Гизелой Дролой (увидел свет в составе полного издания романа в марте 1968 года), а второй — для издательства *Volk und Welt* (ГДР) Томасом Решке (вошел в состав полной версии романа в 1974 году).

The article covers the history of translation into German of fragments, that were not included in the first publication of the novel “The Master and Margarita” in the journal “Moscow” (1966–1967). The author compares two translations, one of which was made for the *Luchterhand* publishing house (FRG) by Gisela Drola (was published in the full edition of the novel on March, 1968), and the second for the *Volk und Welt* publishing house (GDR) by Thomas Reschke (became part of the full version of the novel in 1974).

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: перевод, М. А. Булгаков, «Мастер и Маргарита», цензура, купюры, издательство *Luchterhand*, издательство *Volk und Welt*, Гизела Дрола, Томас Решке.

KEY-WORDS: translation, M.A. Bulgakov, „The Master and Margarita“, censorship, notes, publishing house *Luchterhand*, publishing house *Volk und Welt*, Gisela Drola, Thomas Reschke.

Интерес немецких издательств к роману М. Булгакова «Мастер и Маргарита» возник сразу же после первой публикации в СССР в журнале «Москва» (№ 11 за 1966 год и № 1 за 1967 год) сокращенной (с цензурными изъятиями) версии романа[1]. Уже в 1967 году журнальный вариант был переведен

на немецкий язык Томасом Решке для восточногерманского издательства *Volk und Welt*. Издательство получило разрешение на печатание в январе 1968 года, однако текст романа был выпущен только в августе.

В 1967-м же году свое издание затеяло и западногерманское издательство *Luchterhand*, но поставило перед собой более амбициозную задачу — подготовить к печати полный вариант произведения Булгакова[2]. В январе 1968 года *Luchterhand*, купив у *Volk und Welt* лицензию[3] на публикацию перевода журнальной версии текста, обратилось с предложением к Т. Решке перевести и купюры романа.

На предложение западногерманского издательства Решке ответил отказом. Редактор *Luchterhand* Элизабет Борхерс 29 сентября 1967 года писала Отто Ф. Вальтеру о своей поездке в издательство *Volk und Welt*: Решке сомневается, что ГДР сможет опубликовать полный текст до того, как он появится в СССР, и не хочет быть упомянутым как переводчик выпущенных цензурой кусков; при этом и идея указать второго переводчика (в этой роли должна была выступить Гизела Дрола) на титульной странице кажется ему сомнительной, так как большая часть текста все же переведена им. В качестве компромисса Борхерс предложила выделить купюры курсивом и дать пояснение, что они переведены Г. Дролой, с чем Решке согласился. В конечном итоге *Luchterhand* выпустит роман без курсивных обозначений, но с обещанным пояснением.

Гизела Дрола (урожденная Ритцингер, 1924–1983) была одной из самых известных переводчиц ФРГ и культурных посредников между Россией и Германией в 1960–1980-е годы. Она работала в издательствах *Suhrkamp*, *Insel Verlag*, *S. Fischer Verlag*, *Kiepenheuer & Witsch* и *Luchterhand*. С 1959 по 1965 год она являлась внешним редактором издательства *Insel*, где в сферу ее обязанностей входило составление русской программы, а также перевод и подготовка изданий русской литературы. По ее собственному свидетельству, которое мы находим в автобиографии, написанной для университета Марбурга, она знала русский, грузинский (в 1970-х работала над проектом докторской диссертации по грузинской литературе), греческий, английский, болгарский и французский языки.

Из русской литературы Дрола предпочитала классическую, неоднократно высказываясь, что после 1930 года литература в СССР выродилась. Тем не менее она подда-

лась на уговоры издательства *Luchterhand* (не в последнюю очередь, видимо, из-за дружеских отношений с Э. Борхерс), но, взявшись за перевод романа М. Булгакова, еще долго не соглашалась с тем, чтобы ее имя значилось под переводом купюр (как говорилось выше, в издании оно все же будет указано).

Г. Дролой были переведены в общей сложности 56 страниц текста, а также осуществлена их общая редактура[4].

Полная версия романа М. Булгакова «Мастер и Маргарита» была выпущена издательством *Luchterhand* в марте 1968 года (ее появление состоялось на полгода раньше выхода журнальной версии романа в издательстве *Volk und Welt*), а уже в августе 1968-го увидело свет второе издание, так как весь тираж первого к этому времени был раскуплен.

В 1974 году *Volk und Welt* тоже смогло выпустить «Мастера и Маргариту» целиком — для восточногерманского издательства это стало возможно после публикации полного варианта романа в СССР[5]. Для этого издания фрагменты, ранее выпущенные советской цензурой, Решке перевел сам.

Далее рассмотрим два варианта перевода купюр из текста. Они будут сравниваться нами по следующим критериям: точность перевода и следование оригиналу, лексика, языковая маска героев, разговорный язык и, наконец, благозвучие.

1. Точность перевода

	Булгаков	**Дрола**	**Решке**
1	Началось с того, что Никанору Ивановичу привиделось, будто бы какие-то люди с золотыми трубами в руках подводят его, и очень торжественно, к большим лакированным дверям[6].	Er träumte, irgendwelche Leute mit goldenen Trompeten in den Händen führten ihn zu einer großen lackierten Tür[7].	Es begann damit, dass er das Gefühl hatte, ein paar Männer mit goldenen Trompeten in den Händen geleiteten ihn sehr feierlich zu einer großen lackierten Tür[8].
2	— Волшебные!	— Hexerei!	— Die wird wohl einer hingezaubert haben!

В первом примере видно, что Дрола, в отличие от Решке, не следует за ритмом фразы Булгакова, сохраняя только смысл, но опуская детали (*началось с того, и очень торжественно*). При сохранении смысла Дрола, однако, не передает акцент на торжественности, очевидно важный здесь для Булгакова. Поэтому *подводят* <...> *торжественно* в ее переводе передается нейтральным словом *führten*, в то время как Решке использует возвышенное слово *geleiteten*.

Второй пример, однако, является доказательством прямо противоположного отношения к оригиналу. Дрола совершенно точно, одним словом передает ироничную реплику из зала, в то время как Решке неожиданно переводит длинной фразой. При этом выкрик из зала совершенно очевидно не предполагает законченной фразы. Решке, обычно улавливающий авторскую интонацию и контекст, в данном случае, скорее всего, пытается найти отличный от перевода Дролы вариант и выбирает не самый удачный.

2. Лексика

	Булгаков	**Дрола**	**Решке**
1	Вот вы все здесь — валютчики...	Sie alle hier sind doch Devisenschieber...	Ihr alle hier seid Devisniks...
2	Полные слез голубые глаза...	Mit Tränen in den blauen Augen...	Die tränenden blauen Augen...
3	А под вашей <...> личиной <...> скрывается <...> поразительный охмуряло и врун.	Unter Ihrer Maske <...> verbirgt sich <...> ein Finsterling und Lügner.	Unter Ihrer würdevollen Maske <...> verbirgt sich <...> eine Heuchler und Lügner.

В то время как Дрола использует немецкое слово, точно передающее значение русского слова *валютчики*, Решке выдумывает новое, русифицировав немецкое слово *Devise* («валюта»). Не очень понятна в данном случае мотивация Решке, поскольку конферансье в этом номере хотя чередует разговорный и возвышенный стили, резко переходя с одного на другой, но не коверкает слова и не говорит с иностранным акцентом.

Во втором примере Дрола следует в переводе за Булгаковым *Mit Tränen in den blauen Augen...* («со слезами в голубых глазах»), в то время как Решке делает из них «слезящиеся

голубые глаза», превращая романтический настрой конферансье в физиологический недостаток.

Третий пример интересен тем, что оба переводчика неверно понимают значение слова *охмуряло*. Дрола использует ошибочное значение от слов *хмурый*, *хмуриться*. Решке, видимо, также не понимая его значение, использует синоним к слову *лжец*.

3. Языковая маска

	Булгаков	**Дрола**	**Решке**
1	И как вам не надоест, я не понимаю! Все люди как люди, ходят сейчас по улицам, наслаждаются весенним солнцем и теплом, а вы здесь на полу торчите в душном зале!	Ich verstehe nicht, daß Sie das nicht satt bekommen. Jetzt gehen alle Leute auf der Straße spazieren und genießen die warme Frühlingssonne, aber Sie hokken in diesem stickigen Saal auf dem Fußboden herum!	Daß ihr das noch nicht überhabt! Jeder halbwegs vernünftige Mensch geht jetzt in den Straßen spazieren und genießt die warme Frühlingssonne, und ihr hockt hier im stickigen Saal auf dem Fußboden!
2	— Ну, что же, раз так, то так.	— Nun...	— Nun, wenn´s so ist, dann ist´s eben so.
3	Но, как видите, ничего этого не случилось, никакие нимфы не сбежались к нему, и музы ему дань не принесли, и чертогов он никаких не воздвиг, а, наоборот, кончил очень скверно, помер к чертовой матери от удара на своем сундуке с валютой и камнями.	Aber, wie Sie gesehen haben, geschah nichts dergleichen, keine einzige Nymphe kam zu ihm, die Musen zollten ihm keinen Tribut, er errichtete keine Paläste, im Gegenteil, er endete ganz scheußlich, er starb auf seiner Kiste mit den Devisen und Edelsteinen an einem Schlaganfall.	... aber Sie sehen, gar nichts hat sich ereignet, keine Nymphen haben sich um ihn geschart, keine Musen ihm Zins gezahlt; er errichtete keine Paläste, sondern er endete sehr scheußlich, starb von einem Schlag auf seiner Truhe voller Devisen und Edelsteine und fuhr zu des Teufels Großmutter.

В первом примере приведенной фразой актер начинает представление со сцены. Подчеркнуто разговорный стиль,

неожиданный для этой ситуации, сохраняется в переводе Решке, но теряется у Дролы, которая делает из рубленных кусков булгаковской фразы нейтральное сложноподчиненное предложение. Также исчезает у Дролы разговорная идиома *все люди как люди*.

Во втором примере разговорное выражение полностью пропадает у Дролы.

В третьем примере Булгаков в очередной раз использует контраст между возвышенным и разговорным стилями. В качестве перехода Булгаков использует эвокативную фигуру речи *к чертовой матери*. Дрола очень точно передает первую часть фразы, используя возвышенный стиль в описании муз, однако опускает эвокацию и тем самым в очередной раз нарушает смысловой контраст. Решке также не передает смыслового контраста, поскольку использует стилистически выбивающееся из контекста слово *Zins* в применении к музам и не улавливает эвокации, а передает ее отдельным предложением *und fuhr zu des Teufels Großmutter* («и отправился к чертовой бабушке»).

4. Разговорный язык

	Булгаков	**Дрола**	**Решке**
1	Никанор Иванович растерялся и умолк.	Nikanor Iwanowitsch schwieg verdattert.	Nikanor Ivanowitsch verstummte bestürzt.
2	Старая сквалыга	...geizige Alte	Alte Geizschnepfe

В первом примере Булгаков использует нейтральное *растерялся*, в то время как Дрола берет разговорное *verdattert* (обалдел), а Решке остается при нейтральном *bestürzt*.

Во втором примере, напротив, Решке вслед за Булгаковым использует разговорное слово *Geizschnepfe*, в то время как Дрола переводит нейтрально — geizige Alte («жадная старуха»).

5. Благозвучие

Булгаков	**Дрола**	**Решке**
Как молодой повеса ждет свиданья с какой-нибудь развратницей лукавой...	Wie ein junger Windbeutel ein Stelldichein mit einer schlauen Buhlerin erwartet...	So wie ein junger Laffe Sehnsucht leidet nach einer schlauen Buhlin oder sonst...

Цитату из «Скупого рыцаря» А. Пушкина Дрола постаралась перевести лексически точно, поэтому использовала в качестве эквивалента слова *свиданье* устаревшее слово *Stelldichein*, нарушив при этом благозвучие ритмизованного пушкинского текста. Решке решает вопрос в пользу благозвучия, а не точности.

Исходя из анализа двух текстов, можно предположить, что решение перевести купюры заново не было простой прихотью Решке. Его переводческие принципы расходились с принципами Дролы, которая скептически относилась к советской литературе после 1930 года и при всем своем стремлении к точности перевода сознательно избегала в них низкой лексики, подчас жертвуя и благозвучностью текста, и смысловыми нюансами. Не случайно другая известная переводчица Габриэла Лойпольд характеризовала метод Дролы следующим образом: «Гизеле Дроле было намного важней <…> перевести выбранные ею оригинальные тексты на благозвучный немецкий, чем передать языковую смелость» [*Leupold*: 94]. Советская повседневность и ее язык были ей совершенно чужды, о чем она неоднократно писала, прежде всего после своей первой поездки в СССР в мае 1961 года [*Hübner*: 49]. Все самое лучшее осталось для нее в 1920-х годах: «…я собираю весь доступный мне материал этого времени [1920-х годов. — *Н. Б.*], чтобы когда-нибудь написать монографию об этом очень коротком расцвете советской литературы», — писала она Фрицу Арнольду от 19 октября 1959 года [*Hübner*: 50].

Примечания

1 См., например: [*Савранская*].

2 Текст купюр романа в июле 1967 года был издан в швейцарском Берне на русском языке итальянским издательством *Giulio Einaudi Editore*. См. об этом, например, в ст.: *Мишуровская М.В.* Роман для «молчальников» : к истории распространения романа М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита» в Италии — 1967 год // наст. изд. (*Примеч. ред.*)

3 Borchers an Otto F. Walter 23.091967 // Deutsches Literaturarchiv Marbach. Bestände: A: Luchterhand-Archiv // Konvolut: Der Meister und Margarita.

4 Übersetzervertrag zwischen Gisela Drohla und Hermann Luchterhand Verlag GmbH. 15.1.1968 // A: Luchterhand-Archiv // Konvolut: Der Meister und Margarita.

5 *Булгаков М.* Белая гвардия. Театральный роман. Мастер и Маргарита. М.: Худож. лит., 1973.

6 Здесь и далее текст романа цитируется по изданию: *Булгаков М.* Мастер и Маргарита. Frankfurt am Main: Possev-Verlag, 1977. С. 205–215.

7 Здесь и далее текст романа цитируется по изданию: *Bulgakov M.* Der Meister und Margarita. Luchterhand, 1968. S. 263–276.

8 Здесь и далее текст романа цитируется по изданию: *Bulgakov M.* Der Meister und Margarita. Ergänzte und vom Übersetzer neu bearbeitete Auflage. Berlin: Volk und Welt, 1975. S. 182–191.

Литература

Савранская М. Э. История первой публикации перевода романа «Мастер и Маргарита» в ГДР // Михаил Булгаков в потоке российской истории XX–XXI веков : материалы Шестых Междунар. науч. чтений, приуроченных к дню ангела писателя (Москва, ноябрь 2015 г.) М.: Музей М. А. Булгакова, 2016. С. 142–157.

Hübner F. Die Übersetzerin Gisela Drohla // Zeitschrift für slavische Philologie. 74 (2018). S. 31–73.

Leupold G. Ketten und Spielraum. Entscheidungen beim Übersetzten // In Ketten tanzen. Übersetzen als interpretierende Kunst. Göttingen: Wallstein. S. 63–118.

И. В. ГЛУЩЕНКО

Две пьесы о Сталине: «Батум» М. Булгакова и «Юность вождя» Г. Нахуцришвили

В статье сравниваются пьесы «Батум» (1939) М. А. Булгакова и «Юность вождя» (1949) Г. Д. Нахуцришвили. Обе посвящены молодым годам Сталина (в «Батуме» речь идет о батумской демонстрации 1902 г., в «Юности вождя» — о забастовке железнодорожных рабочих в Тифлисе) и опираются на версию событий, изложенную Л. Берией. Несмотря на огромную разницу в литературном качестве текста и разную историческую ситуацию, в которой писались пьесы, в них прослеживается немало общего. Оба произведения не были одобрены Сталиным. Уделяется внимание также пьесам Нахуцришвили «Ладо Кецховели» (1939) и «Великий памятник» (1950–1951).

The article compares two plays: “Batum” (1939) by M. A. Bulgakov and “The Youth of the Leader” (1949) by G. D. Nakhutsrishvili. Both are dedicated to Stalin’s young years (“Batum” tells about the Batum demonstration of 1902, “The Youth of the Leader” is about the strike of railway workers in Tiflis in 1898), and both are based on the version of events given by L. Beria. Despite the enormous difference in the literary quality of the text and different historical context in which the plays were created, the two have a lot in common. Both works were not approved for staging by Stalin. The author also addresses plays by Nakhutsrishvili “Lado Ketskhoveli” (1939) and “The Great Memorial” (1950–1951).

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: М. А. Булгаков, Г. Д. Нахуцришвили, И. В. Сталин, Грузия, «Батум», «Юность вождя», «Ладо Кецховели», «Великий памятник», драматургия, советский театр.

KEYWORDS: M. A. Bulgakov, G. D. Nakhutsrishvili, I. V. Stalin, Georgia, “Youth of the Leader”, “Batum”, “Lado Ketskhoveli”, “The Great Memorial”, dramatic art, Soviet theater.

В повести Леонида Зорина «Юпитер» (2005) есть внутренний монолог Сталина, адресованный М. Булгакову. Сталин произносит его в последний год своей жизни:

> Немирович-Данченко даже сказал, что «Батум» неплох. И в самом деле, разве он хуже, чем та же пьеса Нахуцришвили 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[1].

Автор предполагает, что от Булгакова, раз уж он взялся за такую тему, Сталин ждал пьесы уровня Шиллера, однако был разочарован.

Но кто тот тифлисский ремесленник и что за пьеса имеется в виду?

Речь идет о Георгии Нахуцришвили и его пьесе «Юность вождя»[2], написанной в 1949 году, спустя десятилетие после булгаковского «Батума».

Любопытным образом и Булгаков, и Нахуцришвили не только обращаются к одному и тому же периоду жизни Сталина, но финал пьесы Нахуцришвили практически становится началом пьесы Булгакова. Тбилисский драматург взял еще более ранний период биографии Сталина: он написал про время, когда будущий генералиссимус еще учился в семинарии. Сталин появляется на сцене совсем юным и обращается к более опытным русским революционерам со словами: «Сосо. Я пришел к вам не только для того, чтобы помочь вам в учебе, но и поучиться у вас революционной борьбе» (29). Правда заметим, что молодой человек, который еще только собирается учиться революционной борьбе, уже сразу объявляет, что готов помочь старшим товарищам в учебе: пьеса Нахуцришвили писалась в момент, когда культ личности вождя достиг своей кульминации.

Георгий Нахуцришвили — грузинский драматург (родился в 1902 году, дата смерти неизвестна).

РГАЛИ скуп на документы, связанные с этим автором. В списке[3] драматургов — членов и кандидатов в члены Союза советских писателей[4] Георгий Давидович Нахуцришвили не значится. Не значится он и в списке членов Союза писателей Грузии. Однако в РГАЛИ есть его письмо Сталину, датированное 1 мая 1949 года, в котором он просит разрешить ему поставить пьесу «Юность вождя» в Тбилисском театре имени Руставели. Сталин разрешил.

цришвили упомянут под номером 77. Указан год рождения — 1902, начало литературной деятельности — 1920, в графе «Где состоит на штатной работе» написано — «дома». Из другого документа выясняется, где находится этот дом: Тбилиси, улица Перовской, 2. Перечислены пьесы: «Комбле» (1939), «Маленькие вояки» (1940), «Прорыв» (1941), «Приказ выполнен» (1943). Пьесы «Ладо Кецховели» (1939), «Юность вождя» (1949) и «Великий памятник» (1950–1951) не упомянуты.

Нахуцришвили писал на грузинском и затем переводил свои произведения на русский — либо сам, либо с чужой помощью. Пьеса «Ладо Кецховели», изданная в 1940 году, переведена Шалвой Сослани[5], пьеса «Комбле»[6] — Верой Смирновой. Фамилия автора «Ладо Кецховели» написана как Нахуцрешвили, указан также его соавтор — Борис Гамрекели. На обложке пьесы «Комбле», изданной в 1945 году, Нахуцришвили указан как Нахоцришвили. Единственный документ, написанный рукой драматурга, который удалось обнаружить в РГАЛИ, — это письмо советскому театроведу А. В. Февральскому от 1954 года: Нахуцришвили писал критику, что ему очень нужно найти переводчика для пьесы «Мчелкац»[7] (письмо, впрочем, написано на прекрасном русском языке).

Пьеса «Юность вождя» была опубликована в книге «Пьесы советских грузинских драматургов» в 1951 году под литературной редакцией Н. К. Чуковского[8].

Спектакль по пьесе «Юность вождя» вышел в театре имени К. С. Станиславского в постановке Михаила Яншина в 1952 году. Художником выступил Борис Эрдман, Сталина сыграл Алексей Головин, одного из семинаристов — Евгений Леонов. Ожидался большой успех, чуть ли не Сталинская премия. Однако через два месяца спектакль сняли. По легенде, Сталин (не пришедший на премьеру) прочитал пьесу и сказал: «Я таким не был»[9].

Свидетельств о спектакле осталось немного. Актер и режиссер театра имени К. С. Станиславского Николай Дупак, занятый в спектакле, а впоследствии директор Театра на Таганке, вспоминал о том, как Александр Фадеев рассказывал актерам, почему Сталин не пришел на спектакль:

> Зачитали «Юность вождя» Сталинской премии. Сидит вождь у окошка, курит. Пауза. «Дорогие товарищи, к великому сожалению, я не смог посмотреть этот спектакль. Умер Чойбалсан.

Я счел бестактным идти на спектакль после смерти товарища, руководителя монгольских коммунистов. Я попросил текст пьесы. Я прочитал пьесу. Товарищ Нахуцришвили буквально с пеленок делает меня революционером. А я был простой грузинский семинарист. И что-то появилось очень много этих спектаклей в театре. „Юность вождя“, потом спектакль в Театре юного зрителя. Очень много мальчиков появилось, этих самых Сосо. Это нехорошо. Ни к чему»[10].

«Юность вождя»

Действие пьесы «Юность вождя» разворачивается в 1896–1898 годах, то есть в ней Сталину всего 17–19 лет. Нахуцришвили делает своего героя еще более молодым, чем Булгаков, словно пытаясь докопаться: когда же Сосо стал Сталиным? Выходило, что едва ли не с самого отрочества. Образ Сталина у Нахуцришвили отличается от булгаковского. В «Батуме» у Сосо и впрямь нет особых примет. Он не эмоционален, в нем нет никакой яркости. В «Юности вождя» Сталин — это пылкий юноша, иногда восторженный, поэт, невероятно начитанный для своих лет, и к тому же тонко разбирающийся в политике.

Место действия пьесы — Тифлис, в центре событий — забастовка на железной дороге.

Сталин здесь пока учащийся семинарии, но в финале пьесы над ним уже сгустились тучи. Сцена исключения Сталина написана с большим количеством подробностей. Иеромонах Димитрий Абашидзе, инспектор семинарии, а также сам ректор, архимандрит Гермоген, вызывают Сосо в учительскую комнату.

Сосо. Отец ректор! Вы меня спрашивали?
Гермоген. Да, я спрашивал. Закрой дверь и подойди поближе.

Сосо подходит к столу.

Сокрушаюсь и скорблю душевно, сын мой, глядя на тебя. Такой толковый, такой способный юноша, а ведешь себя из рук вон плохо. Дерзишь начальству! Уходишь из семинарии вопреки строжайшему запрещению. Приходишь поздно ночью! <...>
В ближайшее же время вопрос о тебе будет поставлен на педагогическом совете, и я выгоню тебя из семинарии!
Сосо. Воля ваша! Как вам будет угодно (102–103).

В «Юности вождя» начальство, скорее, симпатизирует Сосо и до последнего не хочет верить в то, что он замешан в революционной деятельности. Сосо пишет яркие сочинения, он явно на голову выше остальных семинаристов.

Но и здесь, как в «Батуме», Сосо держится независимо, с чувством собственного достоинства, никого не боится.

> **Абашидзе** (*возмущен*). Гм! Ни тени раскаяния... Другой на твоем месте на коленях бы ползал, моля о прощении... Такой даровитый юноша и так бессмысленно губишь себя. А теперь куда ты пойдешь? Куда, говорю, ты пойдешь?! Ведь мы дадим тебе такой билет...
> **Сосо**. Можете обо мне не беспокоиться! Я сам знаю, куда мне идти... (*Идет к выходу*).
>
> *Свет гаснет. Доносится рев железнодорожного гудка, который все усиливается. На этом фоне возникает революционная песня, которая все приближается и нарастает. Сцена освещается. С боевой революционной песней и с красным знаменем выходит рабочая демонстрация, во главе которой идет молодой Сталин* (104).

Этими словами Нахуцришвили заканчивает пьесу: Сосо превращается в Сталина. У Булгакова герой называется Сталиным с самого начала, хотя другие персонажи обращаются к нему иначе: Сосо, учитель и т. д.

Булгаков словно подхватывает нить повествования. У Нахуцришвили Сталину только грозят волчьим билетом, у Булгакова Сталин его получает:

> **Ректор**. Постановлением правления Тифлисской духовной семинарии воспитанник шестого класса Иосиф Джугашвили исключается из нее за принадлежность к противоправительственным кружкам, без права поступления в иное учебное заведение.
> **Инспектор**. Получите билет и распишитесь.
> **Сталин**. Он называется волчий, если я не ошибаюсь?
> **Инспектор**. Оставьте ваши выходки, пишите имя и фамилию.
> *Сталин расписывается и получает билет.*
> **Инспектор** (*удаляясь*). Лучше подумали бы о том, что вас ждет в дальнейшем. Дадут знать о вас полиции...[11]

И Нахуцришвили, и Булгаков обозначают рубеж: семинарист Сосо исключен, появляется революционер Сталин.

Среди кавказских социал-демократов Сталин стал известен именно после Батумских событий 1902 года. Когда Лаврентий Берия в 1930-е годы формировал каноническую версию ранних лет биографии Сталина, он сделал батумскую демонстрацию центральным эпизодом своего повествования и даже издал отдельную книгу — «Батумская демонстрация 1902 года». Булгаков, взявшись писать про молодого Сталина, выбрал данный сюжет. Напротив, Нахуцришвили решил изобразить будущего вождя в годы самой нежной юности. При этом автору приходится совершить некоторое насилие не только над историческими фактами, но даже и над версией, предлагаемой Берией: в качестве лидера забастовки Сталин теперь выступает не в Батуме, а еще в Тифлисе. Хотя во время стачки железнодорожных рабочих Сосо еще никак не мог претендовать на первые роли. Согласно авторской идее, все необходимые черты будущего генералиссимуса имелись у Сталина с самого начала.

Итак, оба драматурга рассказывают о Сталине как организаторе забастовки. В «Юности вождя» есть примерно те же сюжетные узлы, что и в «Батуме»: конфликты с семинарским начальством, революционная деятельность Сосо, драматичная политическая борьба, жестокость властей, розыск загадочного молодого революционера и даже конспиративное собрание, слегка напоминающее встречу Нового года в «Батуме». Все это, разумеется, «совсем уже слабый раствор», если пользоваться выражением Набокова.

Снова Берия как источник

Что общего у «Батума» и «Юности вождя»?

Для начала, сочинения одного и того же авторитетного автора, Лаврентия Павловича Берии, в качестве источника. Булгаков, сочиняя «Батум», вдохновлялся книгой Берии «Батумская демонстрация», Нахуцришвили использовал текст «К вопросу об истории большевистских организаций в Закавказье. Доклад на собрании Тифлисского партактива 21–22 июля 1935 г.»[12]. Оба драматурга тщательно проработали свой материал, однако кажется, что Нахуцришвили чуть свободнее чувствует себя в грузинских раскладах, чем Булгаков. Похоже, он более подкован в официальной истории большевизма и не боится углубляться в тонкости политических и фракционных противоречий тех лет.

Сталин в «Юности вождя» появляется на сцене еще будучи членом грузинской национальной организации «Месаме-даси»[13]. В пьесе отражены разногласия между группой Сталина (в нее входит Ладо Кецховели и Саша Цулукидзе, и они пока — в меньшинстве) и группой Ноя Жордания (издающей газету «Квали»), представителем большинства месаме-дасистов. Многие революционеры, о которых говорит Берия в своем докладе, упомянуты и в пьесе (среди них Ной Жордания, Иосиф Коган, Франчески, а Иван Лузин и Северианн Джугели являются важными действующими лицами). Между прочим, эти деятели упоминаются и в «Батуме»:

> **Сталин**. ...У вас месаме-дасисты работали?
> **Вано**. Да. Но мы хотим с вами объединиться для борьбы.
> **Сталин**. Правильно. Ты читал статью Ноя в «Квали»?
> **Вано**. Читал.
> **Сталин**. Ну, скажи сам, к чему будут годны люди, которых они воспитывают такой литературой? Интеллигентные черносотенцы.

Видно, что Булгаков читал и доклад Берии. Но Нахуцришвили еще и подробно излагает суть разногласий между молодыми марксистами, к которым относится Сталин, и будущим идеологом меньшевиков Ноем Жордания.

Если Булгаков при работе над «Батумом» почти дословно воспроизводит некоторые фразы из книги «Батумская демонстрация»[14], то Нахуцришвили лишь руководствуется текстом Берии, но свой пишет самостоятельно.

Берия начинает повествование с того, что «первые семена марксизма были занесены в Закавказье в первой половине 1890-х годов высланными царским правительством из центральных районов России русскими социал-демократами (Иосифом Коганом, Иваном Лузиным, Северианом Джугели, Франчески и др.), с одной стороны, и легальными марксистами из грузин, побывавшими за границей (Ноем Жордания, Карло Чхеидзе и др.), — с другой»[15].

Далее мы узнаем, что «первой марксистской социал-демократической организацией в Грузии была «Месаме-даси», группа Ноя Жордания (1893–1898), которая проповедовала марксизм в грузинской легальной печати (газеты «Квали», «Моамбе») в Тифлисе, представлявшем тогда центр всего Закавказья. Пьеса Нахуцришвили аккуратно следует этой канве. Идеологом и автором всех программных трудов

«Месаме-даси» являлся Ной Жордания. Он, по словам Берии, «отстаивал необходимость и прогрессивность капиталистического развития, идею союза пролетариата с либеральной буржуазией и проповедовал идею национального возрождения Грузии», а также «никогда не доходил до марксистского понимания классовой борьбы пролетариата». Более того, «Ной Жордания и большинство из „Месаме-даси“ отрицали идею гегемонии пролетариата в революционном движении и необходимость пролетарской революции и диктатуры пролетариата». К тому же «в национальном вопросе группа Жордания с самого начала занимала националистическую позицию»[16].

Как и другие социал-демократические группы, «Месаме-даси» довольно быстро разделилась на умеренных и радикалов, из которых потом выросли партии большевиков и меньшевиков. Специфика Грузии была, однако, в том, что левое крыло «Месами-даси» оказалось в меньшинстве. Да и позднее большевистское течение здесь было заметно слабее, чем меньшевистское.

В «Юности вождя» умеренное крыло «Месаме-даси» представлено историческим лицом — Северианом Джугели. Драматург вкладывает в его уста программный тезис: «Мы должны противопоставить этим иноземным акулам нашу собственную буржуазию, чтобы спасти наш народ от окончательного порабощения!»

Сосо отвечает ему на это: «А разве нашим рабочим не все равно, кто будет их эксплуатировать — грузин или бельгиец?! Социалистическая революция в России освободит все народы и от социального, и от национального порабощения!» (39).

Вся политическая подоплека событий тех лет, как и в случае с пьесой Булгакова, тщательно сверена с бериевским текстом. Однако Нахуцришвили более свободно раздает реплики своим героям, чем Булгаков. И юный Сталин, конечно, тонко разбирается в политических дискуссиях тифлисских революционеров. Нахуцришвили сначала выводит на сцену русских марксистов, которые осуждают Жорданию и его товарищей за грузинский национализм.

> **Афанасьев**. Приходил человек от грузинских марксистов — «месаме-дасистов».
> **Лузин**. И что же?
> **Афанасьев**. Нас, русских марксистов, приглашают принять

участие в их конференции. Будет докладывать сам Ной Жордания.
Лузин. Мы примем участие лишь как оппоненты! Мы подвергнем их жесточайшей критике за националистические устремления, за искажение основ революционного марксизма... Они совращают рабочих с правильного революционного пути... (5).

Затем на сцене появляется Сталин, который сразу включается в дискуссию и поддерживает позицию русских товарищей.

Политическое образование будущего вождя развивается стремительно. Он читает книгу Ленина «Задачи русских социал-демократов», затем приходит к выводу, что ради изучения марксизма надо ехать «в Москву, а не в Европу, отравленную ревизионизмом Бернштейна... В наше время изучить подлинный революционный марксизм можно только в России» (58).

Очень скоро теоретические дискуссии переходят в практическую плоскость. Забастовка железнодорожных рабочих ставит вопрос о том, как продолжать борьбу. Сосо и Севериан вступают в острую полемику.

Севериан. Мы требуем немедленно прекратить стачку! <...> мы только теперь формируемся в нацию, и в этом деле кровно заинтересован как наш буржуй, так и наш рабочий. <...>
Сосо. Когда рабочий класс свергнет капитализм, исчезнут буржуи всех национальностей. Нам нужен боевой союз рабочих всех национальностей против буржуев всех национальностей... (67).

Пламенный колхидец

Опытные революционеры в пьесе Нахуцришвили относятся к своему младшему товарищу с нежностью и восхищением. Они уже что-то провидят в нем.

Лузин. Знаешь, Федя! Эту «Песню о Соколе» надо будет дать нашему юному другу.
Афанасьев. Семинаристу — Сосо Джугашвили?
Лузин. Да! Именно ему! Ведь он тоже поэт... Из всех тифлисских юношей он нравится мне больше всех. <...>
Афанасьев. Кстати, я его и жду... Слышишь, калитка скрипнула... Это он! <...>
Входит Сосо с книгой в руке (6)[17].

Сталин пока восхищается более опытными революционерами и уважает их авторитет.

> **Сосо**. Иван Иванович! Я так рад, что приехав из Гори в Тифлис, познакомился именно с вами, что я хожу к вам, слушаю ваши интереснейшие беседы и читаю эти замечательные книги (7).

Булгаков, показывающий Сталина уже сложившимся революционером, не позволяет своему герою восхищаться кем-либо, кроме Ленина, который в пьесе не появляется.

Сосо у Нахуцришвили мечтателен, даже восторжен:

> ...Передо мной открылся совершенно новый мир! Все люди, вся история человечества предстали передо мной в каком-то ином свете, в таком правдивом и истинном, с такой величественной перспективой революционной борьбы и победы рабочего класса, что я готов всю свою жизнь принести в жертву этой борьбе... (7).

Старшие товарищи любуются Сосо, но еще слегка поучают его:

> **Лузин**. Хорошо говоришь! Правильно говоришь! Каждый честный, мыслящий человек обязан посвятить свою жизнь борьбе за свержение самодержавия, за грядущее величие нашей любимой России... Но помни, Сосо, что не все пути ведут к победе. Ни народники, считавшие главной силой революции крестьянство, — ни народовольцы, мечтавшие актом цареубийства сокрушить царизм, не достигли, да и не могли достичь цели! И только мы, марксисты, стоим на единственно правильном пути (7).

Оба русских марксиста опекают Сосо:

> **Лузин**. Федя, дай нашему юному другу «Что такое друзья народа»!

И они, так же, как и у Булгакова, спешат произнести фамилию Ленина, хотя этим псевдонимом он назвался только с 1901 года:

> **Сосо**. А что это за книга?
> **Лузин**. Сосо, эту книгу написал Ленин (9).

Параллели

В обеих пьесах есть сцена конспиративного собрания. У Булгакова это встреча Нового года, у Нахуцришвили — сходка железнодорожных рабочих.

Тут надо заметить, что сцена встречи Нового года куда более обширна в первой редакции «Батума», которая носит еще название «Пастырь». В окончательной редакции писатель ее серьезно сократит и переделает, хотя структура останется неизменной[18]. Любопытно, что аналогичный эпизод у Нахуцришвили в значительной мере повторяет канву сцены рабочей сходки из пьесы Булгакова.

> *Город Тифлис. Комната рабочего железнодорожных мастерских Вано Стуруа. Вечереет. Вано зажигает маленькую керосиновую лампу. На сцене — Закро, Сергей и Сурен. Рабочие вполголоса поют.*
>
> Источник счастья, ты иссяк
> Для нас, обиженных судьбою!
> Пробейся снова — и бедняк
> Пусть услаждается тобою.
>
> Мне горестно, что этот мир
> Разделен на две половины:
> Иным — вся жизнь приятный пир,
> Другие же — страдать повинны (25).

У Булгакова люди, пришедшие на собрание, тоже поют, но не революционную песню, а грузинскую праздничную песню «Мравалжамиер».

В «Юности вождя», как и в «Батуме», сходка начинается с ожидания Сталина. Входит Михо, говорит, что не собирался приходить. Сурен объясняет, что сегодня к ним придет новый человек. Михо возражает, что этот новый тоже начнет говорить о звездах, о луне, и о том, как в наших жилах кровь переливается. Входит Севериан (представитель большинства «Месаме-даси»), Вано объясняет ему, что они ждут нового пропагандиста.

> *Снаружи доносится свист.*
> **Вано**. Тсс!.. Ребята, Гиго сигнализирует, что привел пропагандиста. Закро! Проводи его сюда. А Гиго пусть покараулит там.

Закро. Сейчас. (*Уходит*).
Сурен (*выглядывает в окно*). Идут!
Все глядят на дверь, входят Сосо и Закро (28).

Сталин приходит и начинает свою речь репликой под стать Городничему: «Я пришел к вам не только для того, чтобы помочь вам в учебе, но и поучиться у вас революционной борьбе» (29). Рабочие просят Сосо разрешить их сомнения:

Закро. Мы хотим знать — неужели рабочие обречены лишь на бесконечные поражения? Неужели для рабочих солнце никогда не взойдет? (30).

Сталин с готовностью отвечает рабочим. Он уже все знает про будущую революцию и очень кратко излагает суть революционного марксизма:

Сосо. Товарищи! Это не фантазия и не утопия! Неизбежность вашей победы научно обоснована великими учеными Марксом и Энгельсом. <...> Нельзя разрушить капитализм одними стачками. Полная победа будет достигнута лишь тогда, когда весь рабочий класс пойдет на штурм своего врага, как единая, крепкая, организованная сила... Решающим средством является социалистическая революция (31).

Заканчивая свою речь, Сталин предупреждает: «В этой великой борьбе будут и жертвы». Интересно, что аналогичная реплика есть в «Пастыре»: «Будут жертвы... Это знайте...» В «Батуме» этих слов нет.

Расходясь, рабочие говорят: «Лучшего учителя нам не найти!» (36). В «Пастыре» Сильвестр в конце собрания произносит: «Итак, да здравствует батумский комитет и его руководитель, наш дорогой учитель!..»

Еще параллели — в стане врага

Параллели между двумя пьесами не ограничиваются описанием рабочих сходок. Оба автора выводят в своих произведениях также и царских чиновников, обсуждающих деятельность Сосо: перед зрителем появляются напуганные представители администрации, которые физически пострадали от рабочих. В «Батуме» это — управляющий заводом

Ваншейдт, которого назвали кровопийцей, схватили за пиджак и которому порвали рукав. В «Юности вождя» это — старший мастер железнодорожных мастерских Блюмберг. Ему досталось больше: рабочие избили его палками.

Есть также два похожих разговора о телеграммах. У Булгакова губернатор жалуется на телеграммы, которые ему все шлют и шлют из Батума: «И что случилось с Батумом? Было очаровательное место, тихое, безопасное, а теперь черт знает что там началось!»

У Нахуцришвили аналогичное изумление выражает тифлисский полицмейстер: «Такого еще никогда не было! Департамент полиции шлет нам телеграмму за телеграммой... Требует объяснений и принятия строжайших мер... Кто мог подумать, что среди этих отсталых туземцев могла зародиться такая страшная язва?» (79).

Нетрудно догадаться, что в обоих случаях источником проблем является молодой Сталин. В пьесе Нахуцришвили полиция только ищет зачинщика: «Организованность и решительность действий мятежников наводит на мысль, что ими руководит какая-то внешняя сила, чья-то сильная рука...» (80), подозревает некоего семинариста.

У Булгакова личность зачинщика известна: «...в Батуме сейчас работает целая группа агитаторов во главе с Пастырем», под этой кличкой скрывается «некий Иосиф Джугашвили». Напротив, в «Юности вождя» семинарское начальство начинает к концу пьесы догадываться, кто руководит забастовщиками.

«Ладо Кецховели»

Обратимся к более близкому к Булгакову материалу — пьесе Нахуцришвили «Ладо Кецховели», написанной практически в одно время с «Батумом», — в 1939 году. Ладо Кецховели — Владимир Захарьевич Кецховели (1876–1903), грузинский революционер, один из основателей газеты «Брдзола», который был застрелен в тюрьме, в Метехском замке, в 1903 году. Как и Сталин, он учился в Тифлисской православной духовной семинарии; в 1893-м, как и Сталин, был исключен. Несмотря на то что в пьесе «Ладо Кецховели» Сталин практически не действует и главным героем является Ладо, последний выступает в тени своего младшего соратника и лишь транслирует его мысли: «Так думает и наш Сосо», «Товарищ Сосо считает...», «товарищ Сосо говорит...» «Сосо

сегодня немного запоздает... а начать совещание он поручил мне»[19]. Как только появляется Сосо, Ладо мгновенно отходит в тень, хотя в пьесе Сосо не говорит ни слова.

В 1930-е годы канон изображения Сталина еще не сложился. В пьесе «Ладо Кецховели» Нахуцришвили даже не решается дать Сталину какие-то реплики. Тот просто заходит — с книгами подмышкой. Примечателен в связи с этим разговор между Ладо и другим революционером, Вано, в подпольной типографии Баку:

> **Ладо**. Ты знаешь что-нибудь о Сосо?
> **Вано**. Мне известно только о батумских событиях...
> **Ладо**. Да, девятое марта — знаменательная дата! Сосо сумел за два месяца организовать в Батуме нелегальные рабочие кружки, сплотить вокруг себя лучших передовых рабочих... Он устроил грандиозную демонстрацию батумских рабочих... Нам трудно оценить все значение этого революционного события в жизни рабочего класса.
> **Вано**. Сейчас в Грузии только и говорят об этом событии.
> **Ладо**. Об этом будут не только говорить... Это выступление явится примером борьбы для всех рабочих Кавказа, для всего рабочего движения России... История не забудет этого дня![20]

Тут хочется добавить: «И даже сам Булгаков напишет об этом пьесу». Но грузинский драматург не должен был брать эти сведения из «Батума», достаточно было прочитать книгу Берии «Батумская демонстрация». Однако то, что в пьесе, писавшейся параллельно «Батуму», есть отголоски батумских событий, примечательно. А в пьесе Булгакова, в свою очередь, есть отсылка к истории Ладо Кецховели. Обсуждая судьбу Сталина в ссылке, один из героев восклицает: «Кто поручится, что его не застрелили, как Ладо Кецховели, в тюрьме?»

Пропущенный эпизод

В пьесе Нахуцришвили «Великий памятник», написанной в 1950–1951 годах, Сталин назван «Иосиф (Сосо, Коба, Джугашвили — Сталин)», и действие происходит в Кутаисе, в Сибири и Тифлисе в 1903–1906 годах, то есть после «Батума».

Кажется, что Нахуцришвили специально пропускает эпизод, о котором пишет Булгаков.

Любопытно, что реплика из «Великого памятника»: «...задержать и телеграфировать немедленно. Департаменту полиции... „Приметы: среднего роста... волосы на голове темно-каштановые... производит впечатление обыкновенного человека“...»[21] рифмуется с булгаковской: «Джугашвили. Телосложение среднее. Голова обыкновенная. Голос баритональный. На левом ухе родинка... „Сообщите впечатление, которое производит его наружность“. Ответ: „Наружность упомянутого лица никакого впечатления не производит“».

И Булгаков, и Нахуцришвили заимствовали это описание у Берии. Оно показалось важным обоим драматургам: видимо, указание на «обыкновенность» внешности будущего вождя должно было контрастировать с выдающимся содержанием личности.

Финал пьесы «Великий памятник» заставляет вспомнить финал «Батума». У Булгакова Сталин бежит из ссылки и возвращается в Грузию зимней ночью. У Нахуцришвили Сталин появляется в Тбилиси тоже зимней холодной ночью, но не забывает сообщить, что прежде побывал в Батуме. Опять злосчастный город, описанный Булгаковым, не становится местом действия, а лишь упоминается.

Трудно представить себе, что Нахуцришвили читал пьесу Булгакова. Но будучи человеком театральным, имея связи в Москве, он не мог не знать о судьбе «Батума».

Никто не знал, почему точно «Батум» вызывал неодобрение Сталина. Но именно эта загадочность, которая была характерна для поведения Сталина в подобных ситуациях, делала тему особенно опасной.

Заключение

Несмотря на разницу в масштабе таланта авторов и десятилетний разрыв между «Батумом» и «Юностью вождя», судьба текстов оказалась в чем-то похожей: они не устроили главного героя. Остается вопрос, на который вряд ли можно найти ответ: мог ли Сталин, прочитав текст Нахуцришвили, задуматься, правильно ли было отклонять пьесу Булгакова? А также два вопроса, ответ на которые, возможно, еще найти удастся: читал ли Нахуцришвили «Батум»? Мог ли Булгаков читать «Ладо Кецховели»?

Примечания

1 Текст приводится по изданию: *Зорин Л. Г.* Юпитер // Зорин Л. Г. Проза: В 2 т. М.: Время, 2005. Т. 2.

2 Нахуцришвили Г. Юность вождя (1952). См.: РГАЛИ. Ф. 2452. Оп. 3. Ед. хр. 352. В настоящей статье текст приводится по указанному архивному документу с указанием номера листа в круглых скобках.

3 Год составления списка обнаружить не удалось.

4 РГАЛИ. Ф. 631. Оп. 15. Ед. хр. 797. Л. 20.

5 Текст приводится по изданию: *Нахуцрешвили Г., Гамрекели Б.* Ладо Кецховели. М.: Искусство, 1940.

6 Текст приводится по изданию: *Нахоцришвили Г.* Комбле. М., 1945.

7 РГАЛИ. Ф. 2437. Оп. 4. Д. 51. Л. 1–2.

8 Пьесы советских грузинских драматургов. Тбилиси: Заря Востока, 1951.

9 По воспоминаниям исполнителя роли Сталина Алексея Головина: «Как я вживался в образ Сталина»: рассказ человека, побывавшего полвека в роли «Вождя всех народов» // http://www.moles.ee/98/Mar/14/9-1.html (дата обращения: 07.07.2019).

10 Кирпич для Театра на Таганке, квартира для Олега Даля и похороны Владимира Высоцкого. Собеседник: Дупак Николай Лукьянович, ведущий: Сейбиль Наталья Владимировна. Беседа записана 4 июля 2016 г. и опубликована 31 мая 2019 г. См.: http://oralhistory.ru/talks/orh (дата обращения: 07.07.2019).

11 Здесь и далее текст цитируется по источнику: *Булгаков М. А.* Батум // Булгаков М. А. Пьесы 1930-х годов. СПб.: Искусство — СПБ, 1994.

12 *Берия Л.* К вопросу об истории большевистских организаций в Закавказье : доклад на собрании Тифлисского партактива 21–22 июля 1935 г. М.: Партиздат ЦК ВКП (б), 1935.

13 «Месами-даси» — литературно-политическая группа, близкая к легальному марксизму, возникла в 1892 году. Первоначально стояла на весьма умеренных позициях, подчеркивая значение социальных реформ и национальных прав для грузинского народа. Впоследствии представители ее умеренной части примкнули к меньшевикам, а леворадикальное крыло, к которому принадлежал и Сталин, — к большевикам.

14 Подробно об этом см. [Глущенко].

15 *Берия Л.* К вопросу... С. 11.

16 Там же. С. 14.

17 Образ Сосо с книгой, словно сошедший с картины одногодка Нахуцришвили Ираклия Тоидзе «Пламенный колхидец» (1950), присутствует в других пьесах Нахуцришвили. Так, в пьесе «Ладо Кецховели», написанной в 1939 году, тогда же, когда и «Батум», есть ремарка: «Входит молодой Сосо в пальто, в клетчатом кашне, с книгами в руках». И, если продолжать тему живописных изображений молодого Сталина, то сюжет, изображающий, как он читает в ссылке письмо Ленина, вдохновивший многих художников, использован в пьесе Нахуцришвили «Великий памятник», тоже посвященной Сталину.

18 О пьесе «Пастырь» и об этой сцене подробно рассказано в [Глущенко].

19 Цитируется по источнику: РГАЛИ. Ф. 652. Оп. 5. Ед. хр. 351. Л. 27–34.

20 Там же. Л. 67–68.

21 РГАЛИ. Ф. 656. Оп. 5. Ед. хр. 5717. Л. 37.

Литература

Глущенко И. В. «Мравалжамиер». Как Сталин и батумские рабочие праздновали Новый год (версии Берии, Булгакова и рабочих) // Михаил Булгаков в потоке российской истории XX–XXI веков. № 6. М.: ГБУК г. Москвы «Музей М.А. Булгакова», 2018. С. 6–25.

УДК 821.161.1-2+3

Е. А. ИВАНЬШИНА

Окно в художественном мире М. Булгакова

В статье на материале прозы и драматургии М. А. Булгакова рассматривается семантика окон и их функции в различных булгаковских контекстах. Автор статьи показывает, как посредством образа окна реализуется основная мифопоэтическая оппозиция *своё-чужое*, как окна актуализируют семантику границы и переходные состояния мира и персонажей, являются индикаторами семантической эквивалентности, театральности и маркируют структуру «текст в тексте». Кроме того, в статье говорится о семантической соотнесенности окон с зеркалом, иконой и текстом.

The article deals with the semantics of windows and their functions in different Bulgakov contexts by the material of prose and dramaturgy of M. A. Bulgakov. The author shows how the main mythopoetic opposition *friend-or-foe* is realized through the image window, how the Windows actualize the semantics of the boundaries and transitional states of the world and characters, are indicators of semantic equivalence, theatricality and mark the structure of the “text in the text”. In addition, the article refers to the semantic correlation of Windows with a mirror, icon and text.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: окно, *своё-чужое*, обмен, пародия, симметрия, театр.

KEY WORDS: window, *friend-or-foe*, exchange, parody, symmetry, theater.

Согласно словарю «Славянские древности», окно — часть дома, которая (наряду с порогом, дверью, воротами, печной трубой) осмысляется как граница между своим (домашним) и чужим (внешним) пространством и обеспечивает связь с внешним миром; семантика окна как медиатора между «тем» и «этим» светом проявляется в похоронных обрядах [Славянские...]. Так как булгаковский текст аккуму-

лирует семантику переходных и, в частности, святочных обрядов, мифопоэтическая семантика, связанная с манифестацией границы, здесь актуальна и реализована в целом комплексе «маркеров». В этом контексте интересно посмотреть, как работают окна в булгаковском тексте, какой набор функций «одевают плотью» как готовый предмет поэтического мира[1].

В рассказе «*Полотенце с петухом*» Юный врач сначала видит «гробовые загадочные окна»[2] своей будущей резиденции; чуть позже, уже осваиваясь в ней, он созерцает свой собственный «бледный лик рядом с огоньками лампы в окне»; ещё позже он посылает «тьме за окном» моление об ущемленной грыже. Окно здесь — граница, за которой новоиспеченного доктора ожидает не просто неизвестность, но смерть, которую он сначала осознает как собственную профнепригодность, а потом — как трудный случай, в который попала пациентка. Дипломированному врачу только предстоит стать практикующим доктором; находясь в тревожном «лиминальном» состоянии, он переживает раздвоение.

В повести «*Роковые яйца*» окна являются неотъемлемой частью зеркального сюжета, поэтому и сами они зеркальные. Такие окна изолируют кабинет Персикова от внешнего мира и препятствуют проникновению избыточного солнечного света и любопытного взгляда. Они являются коррелятами «окошка» микроскопа, задействованы в улавливании красного луча и «работают» как изоляторы естественного освещения. Но изоляция оказывается временной: «внутреннее» и «внешнее» вступают в обмен, следствием которого становится катастрофа. Зеркальность окон — это остроумное совмещение семантики окна с семантикой зеркала: и то и другое — маркеры перехода.

Окно маркирует оппозиции «внешнее — внутреннее», «естественное — искусственное». Луч — продукт искусственного освещения; для его поддержки изготовлена специальная зеркальная камера; с его помощью предполагается искусственное выведение новой породы кур (новой реальности). Это искусственное «поголовье» может быть осилено только холодом, который естественным способом противодействует расплодившимся гадам, расползшимся из оранжереи Рокка.

В пьесе «*Зойкина квартира*» окна означены в первой ремарке, где они также актуализируют оппозицию «внешнее — внутреннее». «...За окнами двор громадного дома

играет как страшная музыкальная табакерка...»[3]. С точки зрения персонажей «внутреннее» — квартира, «внешнее» — двор, разделяющая их граница — окно. Двойное предприятие, устроенное хозяйкой квартиры, делает квартиру окном в Париж (откуда привозятся платья и куда собираются съехать сами хозяева). Смысл предприятия — в уходе от «уплотнения», подобного смерти, которая вытесняет человека из жизненного пространства[4]. Однако в самом двойном предприятии совмещается стремление к изоляции от внешнего мира, с одной стороны, и превращение его в публичное место — с другой. «Оконная» ремарка выполняет функцию «текста в тексте» и является увертюрой, музыкальные и бытовые темы которой получат развитие в реальности сюжета «Зойкиной квартиры». Такая ремарка работает как предсказание. Уже в этой «заоконной» ремарке обозначено соседство искусства (оперный голос Шаляпина) и жизни (голос точильщиков). Все усилия победить страшную реальность искусством (шитья и сводничества) будут сведены на нет китайцем, который владеет другими видами искусств. Китаец Херувим — смерть, которую приглашает сама хозяйка; он приходит в квартиру через дверь, обосновывается в ней как у себя дома и убивает главный источник витальности — Гуся. Окно в Париж захлопывается, квартира превращается в гроб.

В пьесе «*Багровый остров*» окно появляется в ремарке второй картины третьего акта. Через него Ликки и Тохонга грузят вещи Гленарванов на катер с целью отправиться обратно на остров. Эта конфискация имущества лорда пародийно соотносится с изъятием островного жемчуга англичанами, удваивает его как текст в тексте. Окно здесь — знак пародии как удвоения. Вся следующая сцена проходит в режиме раздвоения: в процессе её развертывания вынужден раздваиваться и лорд (он же директор театра), и попугай (он же Метелкин). Раздвоение вызвано сообщением суфлера о приезде Саввы Лукича: эта весть заставляет Геннадия отдавать хозяйственные распоряжения, а Метелкина — их выполнять. Одновременно Метелкин озвучивает попугая и играет слугу Паганеля Паспарту (ему приходится совмещать не две, а три роли). Попугая сначала возвращают на сцену через окно, потом снова выбрасывают через него же. Таким образом, оконный микросюжет в «Багровом острове» строится вокруг попугая. Окно — условная граница, отделяющая репетируемую пьесу от закулисной суеты, составляющей нерв внешнего

сюжета. Но в той ситуации, которая изображена Булгаковым, отделить одно от другого невозможно. Окно в декорации репетируемой пьесы становится дырой, через которую на сцену проникает улица (ср. с проникновением улицы в квартиру Зои Пельц). Происходящее с попугаем подобно происходящему с театральным репертуаром, в частности, с пьесой Дымогацкого, которую то запрещают, то разрешают к постановке.

В пьесе «*Бег*» окна означены в заставочных ремарках к трем первым действиям. Окно монастырской церкви в начальной ремарке первого сна забрано решеткой и соседствует с шоколадным ликом неназванного святого: «За окном безотрадный октябрьский вечер с дождем и снегом»[5]; действие происходит в день памяти Димитрия Мироточца («Святый и славный великомученик Димитрий Мироточец, твою же память празднуем сегодня», — говорит монах Паисий. За окнами движущаяся линия фронта (сначала красные, потом белые), за которую бегут Голубков и Серафима. Из пространства за окном исходит смертельная опасность.

Особенно интересна ремарка к действию второму, где означены «необычных размеров окна» на заднем плане вокзала «неизвестной и большой станции на севере Крыма».

> За ними чувствуется черная ночь с голубыми электрическими лунами <...> Окна оледенели, и по ледяным зеркалам время от времени текут змеиные огненные отблески от проходящих поездов.

В том же помещении «на темном облупленном фоне белый юноша на коне копьем поражает чешуйчатого дракона. Юноша этот Георгий Победоносец, и перед ним горит граненая разноцветная лампада». Люди в здании вокзала боятся не предполагаемого противника, а Хлудова, который находится внутри того же помещения, за стеклянной перегородкой, и отдает приказы о повешении и которого Крапилин называет мировым зверем. За окнами люди пытаются сдвинуть застрявшие составы, чтобы дать путь бронепоезду. О том, чтобы броненосец прошел, начальник станции молится перед Георгием Победоносцем. Окна — ширмы, загораживающие страшную картину хлудовских казней; в финале второго действия они обрушиваются от «нетеатрального пушечного залпа с бронепоезда» и открывают повешенного на фонарях вестового Крапилина.

В ремарке, открывающей третий сон, снова означено окно — на сей раз кабинета контрразведки в Севастополе. В финале сна стекло в этом окне выбивает Серафима, зовя на помощь Чарноту.

В ремарке к четвертому сну отмечена одна наполовину оборванная портьера на окне кабинета в большом дворце в Севастополе, «на стене беловатое квадратное пятно на том месте, где была большая военная карта». «С видом лукавым и загадочным манит Африкана к окну» Хлудов, потом он же призывает смотреть в окно Главнокомандующего, потом указывает на окно Голубкову, который хочет жаловаться сбежавшему Главнокомандующему на Хлудова. Пространство за окном для Хлудова равнозначно небытию, куда погружаются все бегущие, словно тараканы, падающие с края стола в ведро с водой. Сам Хлудов ощущает себя на краю стола, на границе:

> И вот с двух сторон: живой, говорящий, нелепый [Голубков. — *Е. И.*], а с другой — молчащий вестовой [Крапилин. — *Е. И.*]. Что же я, чугунный постамент, к которому приставили двух часовых, или душа моя раздвоилась, и снова я слышу мутно, как сквозь воду, в которую я погружаюсь, как свинец.

Хлудов и сам хочет остаться, и то же советует Голубкову, при этом манит его к окну: «Там вон Константинополь». Решение ехать он принимает спонтанно, из-за Голубкова и Крапилина.

В ремарке к пятому сну вместо окна — «необыкновенного вида сооружение вроде карусели», за которой живет лихорадочной жизнью переулок. Карусель здесь — метафора истории, которую Хлудов в разговоре с призраком Крапилина сравнивает с колесом; это дьявольский механизм, участники которого — марионетки [Яблоков 2018: 89]. Аттракцион внутри карусели — тараканьи бега — овеществленная пародия того бега, который пришел к своему завершению и из линейного бегства от большевиков под предводительством Главнокомандующего превратился в кукольный бег внутри карусели, равносильный смерти (механический), под предводительством Артурки — тараканьего царя. Карусель неслучайно замещает окна в предыдущих ремарках. Отсутствие окна знаменует отсутствие выхода. Круг замкнулся, как и в «Зойкиной квартире». Карусель здесь занимает ту же позицию, что и вводная ремарка к «Зойкиной квартире», и является

«текстом в тексте». Разница в том, что там музыкальная табакерка была снаружи, а здесь персонажи оказались внутри такой табакерки-шарманки (что соответствует финалу «Зойкиной квартиры», где жизненный круг для хозяев квартиры замыкается выходом Аллы в качестве «модели» новой жизни для Гуся).

В пьесе «*Александр Пушкин*» в ремарке к первому действию, происходящему в пушкинской квартире, читаем: «За окном слышна вьюга»[6]. Александра Гончарова напевает пушкинское стихотворение о вьюге, а сыщик Битков восхищается этой песней. Вьюга здесь — и природное явление, и пушкинский текст. Чуть позже в квартире появляется запорошенный снегом Дантес, и, когда он уходит, Пушкина «подбегает к окну, смотрит в него». Из-за окна к поэту приближается смерть, о которой говорят между собой Пушкина и Дантес (каждый применительно к себе, представляя себя убитыми Пушкиным).

Во втором действии ту же пушкинскую строчку про бурю повторяет Дубельт и, глядя в окно, поправляет эполеты (видит в окне царя). Николай I приходит в Третье отделение по поводу Пушкина, чтобы устроить его дуэль с Дантесом. Царь и Дантес оказываются в одинаковой позиции — за окном и против Пушкина. Окна здесь являются маркерами эквивалентности пушкинских антагонистов.

Во втором действии (дворец Воронцовой) Николай I говорит Пушкиной:

> Я не знаю почему, но каждый раз, как я выезжаю, какая-то неведомая сила влечет меня к вашему дому. И я невольно поворачиваю голову и жду, что хоть на мгновенье мелькнет в окне лицо.

В начальной ремарке четвертого действия в окно на улицу всматривается находящийся в пушкинской квартире Жуковский, потом Гончарова (в окне они видят растущие толпы народа). В сцене выноса налитые светом окна квартиры показаны с улицы. Эти окна угасают, погребальное пение переходит в свист вьюги, и действие переносится на глухую почтовую станцию, где, припав к окну, пытается что-то рассмотреть в метели смотрительша, жена станционного смотрителя. Жандармский ротмистр Ракеев и смотритель запрещают ей это делать, но она всё

равно смотрит. За окном — гроб с телом Пушкина и вьюга. Смерть пришла и забрала поэта; Пушкин за окном растворился во вьюге, которая предстает как текст, им самим написанный.

В пьесе «*Батум*» во второй картине Сильвестр прячет у себя на конспиративной квартире Сталина, заводит его в темную комнату со словами: «Осторожнее, тут ширма... окно на задвижку, имей в виду, не закрыто, на всякий случай... хотя ничего такого я не жду»[7]. В картине третьей Сталин снова тайно появляется в городе во время празднования Нового года; собравшиеся у Сильвестра люди видят в окне дальнее зарево, которое к концу действия «уже стоит до полнеба». Горит Ротшильд. Находясь на нелегальном положении, Сталин раздувает революционный пожар, который в пьесе начинается с нефтепромышленного завода. Он идеолог, которого называют Пастырем.

Именно Сталин является тем персонажем, сюжетная линия которого связана с образом окна. В восьмой картине третьего действия это окно одиночной камеры кутаисской тюрьмы, сквозь которое Сталин разговаривает с Уголовным и бросает ему пачки папирос. Потом Канделаки и Сталин выбрасывают в окна свои кружки.

В четвертом действии Николай II стоит у открытого окна своего кабинета (в петергофском дворце) и курит, поглядывая на взморье. Такое положение царя симметрично положению Сталина (тот в неволе, за закрытым тюремным окном). Симметричны и эпизоды с чудодейственным купанием: Николай рассказывает про принесшее ему и императрице физическое и душевное облегчение купание в Саровском прудике; сосланный Николаем в Сибирь Сталин исцеляется, провалившись в прорубь («Какой-то граничащий с чудом случай», — говорит он, рассказывая об этом). Но если в Саровском прудике исцелялись, по словам царя, все присутствующие там люди, происходило это «на миру» и налицо был некий всеобщий исцеляющий закон, то исцеление Сталина в ледяной проруби, возможно, иное — оно свидетельствует о вмешательстве других сил; вспомним, что пьеса начинается с изгнания Сталина из семинарии; детали позволяют предположить, что подтекст работает против центрального персонажа[8].

О своем появлении в последней картине Сталин заявляет тихим стуком в окно. Если соотнести этот стук со строчкой

пушкинского стихотворения про бурю, которая *к нам в окошко постучит*, то герой пьесы попадает в разряд непогоды. Частью вьюги становится в финале посвященной ему пьесы Пушкин, но он уходит, тогда как Сталин возвращается. Обращает на себя внимание сама возможность соотнесения Сталина с Пушкиным посредством оконного и вьюжного мотива. За окном тьма и вой непогоды, так что Порфирий и Наташа не могут разобрать, кто это стучит. Вся сцена опознания «чужого» сосредоточена у окна. Окно здесь — граница между миром живых и миром мертвых. Финальная реплика Порфирия «Вернулся!» в контексте предыдущего разговора о Сталине-покойнике и еще более раннего разговора царя с министром о чудесном исцелении приобретает пасхальный смысл. Но можно интерпретировать это возвращение и иначе, то есть видеть в нем пришествие темной силы.

В романе «*Белая гвардия*» окна отделяют свое пространство (дом) от чужого только в рамочных позициях. До начала событий в окно смотрит Николка; в доме уютно, окна занавешены, светит лампа, топится печка, а за окнами — хаос и неизвестность. Этот хаос вписан в рождественский контекст:

> В окнах настоящая опера «Ночь под Рождество» — снег и огонечки. Дрожат и мерцают. Николка прильнул к окошку. Из глаз исчез зной и училище, в глазах — напряженнейший слух. Где?[9]

И само окно здесь — рамка, превращающая заоконное пространство в театральное зрелище (оперу). Николка всматривается в окно, чтобы понять, где стреляют; Елена всматривается, тревожась сначала за Тальберга, потом за Алексея. В финале, когда в окно смотрит выздоравливающий Алексей Турбин, он видит то же, что и Николка:

> В гостиной Турбин, как сорок семь дней тому назад, прижался к стеклу и слушал, и, как тогда, когда в окнах виднелись теплые огонечки, снег, опера, мягко слышны были дальние пушечные удары. Сурово сморщившись, Турбин всею тяжестью тела налег на палку и глядел на улицу. Он видел, что дни колдовски удлинились, свету было больше, несмотря на то, что за стеклом валилась, рассыпаясь миллионами хлопьев, вьюга.

Между этими крайними позициями усиливается функция окон как медиаторов, что актуально для рождественского контекста. Имеют значение наличие/отсутствие освещения и герметичность, которая в мирное время обеспечивается наличием штор. Особого внимания заслуживают окна в сюжетах Василисы и Николки, где они задействованы в устройстве тайников. Василиса устраивает свой тайник внутри квартиры и прячет в нем деньги. При этом он принимает меры предосторожности, чтобы его не видно было с улицы: «Левое окно завесил простыней до половины, а правое пледом при помощи английских булавок. Заботливо оправил, чтобы не было щелей». Но именно белая простыня на зелено окрашенном окне привлекает зрителя с обратной стороны, который наблюдает через предательскую щель над верхним краем простыни работу инженера. Реальность за окном не менее таинственна, чем то, что происходит в квартире. Мотив обратной стороны актуализируется во время рассматривания Василисой фальшивых купюр: «Василиса глядел на свет, и Лебідь явно фальшиво просвечивал с обратной стороны». Как Василиса различает глазом фальшивые бумажки, так и взгляд из-за окна, привлеченный простыней, видит то, чего, по замыслу Василисы, как раз видеть не должен; один разоблачающий взгляд как бы заключается в другой. Хотя Василиса запечатывает окно, именно оно выдает его тайну, превращая происходящее за окном в притягательное зрелище. Особую притягательность этому зрелищу придает ситуация подсматривания в щель. Окно снова связано с приемом театрализации, но теперь сцена расположена во внутреннем пространстве жилища. Окно выворачивает пространство, превращает внутреннее во внешнее.

Эта сцена симметрична той, где Николка с Лариосиком прячут шкатулку с пистолетами за окном, в щели между двумя соседними домами: «Представьте себе великолепное ущелье в аршин, темное и невидное даже с улицы и не доступное со двора ни для кого, кроме разве случайных мальчишек». В отличие от Василисы, Николка не запечатывает окно, а, наоборот, распечатывает, и не включает, а тушит свет:

> Эта каторжная работа заняла не менее полчаса, распухшие рамы не хотели открываться. Но, в конце концов, все-таки удалось открыть сперва первую, а потом и вторую, причем на Лариосиковой стороне лопнуло длинной извилистой трещиной стекло.

Подобно Василисе, Николка радуется своей находчивости, но его радость тоже не оправдается: и этот тайник окажется пуст. Оружие, как и деньги, покидает своего владельца, оказывается схороненным от него навсегда, как бы выброшенным в окно. Оба тайника опустошаются одной и той же командой «волков». Именно с этими пистолетами бандиты придут к Василисе, чтобы унести и его деньги, и его одежду. В описанных микросюжетах окна не изолируют свое от чужого, а, наоборот, связывают их, что характерно для рождественских сюжетов, в которых через окна осуществляется коммуникация с потусторонним (ср. с колядованием).

Окна актуализируют и оппозицию *свет — тьма*, *жизнь — смерть*. Вот как выглядят окна гимназии:

> Черные окна являли полнейший и угрюмейший покой. С первого взгляда становилось понятно, что это покой мертвый. Странно, в центре города, среди развала, кипения и суеты, остался мертвый четырехъярусный корабль, некогда вынесший в открытое море десятки тысяч жизней. Похоже было, что никто уже его теперь не охранял, ни звука, ни движения не было в окнах и под стенами, крытыми желтой николаевской краской.

Свет появляется, когда гимназия перепрофилируется под цейхгауз:

> Строй прошел по бесконечным и черным подвальным коридорам, вымощенным кирпичными плитами, и пришел в громадный зал, где в узкие прорези решетчатых окошек, сквозь мертвую паутину, скуповато притекал свет.

Аналогичным образом перепрофилируется магазин «Парижский шик». Самые интересные с семиотической точки зрения окна — как раз в этом магазине, где они образуют геральдическую конструкцию («текст в тексте»). Размещенные в них вывески запечатлевают происходящие в Городе перемены и являются индикатором языкового смешения.

> Три ступеньки вели с улицы через стеклянную дверь в магазин, а по бокам стеклянной двери были два окна, завешенные тюлевыми пыльными занавесками. Никому не известно, куда делась сама мадам Анжу и почему помещение ее магазина

было использовано для целей вовсе не торговых. На левом окне была нарисована цветная дамская шляпа с золотыми словами «Шик паризьен», а за стеклом правого окна большущий плакат желтого картона *с нарисованными двумя скрещенными севастопольскими пушками, как на погонах у артиллеристов* [курсив наш. — *Е. И.*], и надписью сверху: «Героем можешь ты не быть, но добровольцем быть обязан». Под пушками слова: «Запись добровольцев в Мортирный Дивизион, имени командующего, принимается».

Магазин расположен на Театральной улице в самом центре города. Если происходящее в Городе актуализируется как театр («оперетка» [Яблоков 1997: 78-79]), то магазин удваивает театральность происходящего и предстает как театр в театре. В центе этого театра — полковник Малышев, «нарисованный» так:

Господин полковник сидел в низеньком зеленоватом будуарном креслице на возвышении вроде эстрады в правой части магазина за маленьким письменным столиком. Груды голубоватых картонок с надписью «Мадам Анжу. Дамские шляпы» возвышались за его спиной, несколько темня свет из пыльного окна, завешенного узористым тюлем. Господин полковник держал в руке перо и был на самом деле не полковником, а подполковником в широких золотых погонах, с двумя просветами и тремя звездами, и *со скрещенными золотыми пушечками* [курсив наш. — *Е. И.*].

Малышев углубляет геральдическую конструкцию и предстает как фигура, дублирующая плакат за стеклом правого окна.

Магазин связан с Александровской гимназией, и оператором этой связи являются окна. Они создают сюжетное напряжение, соединяя два здания световыми лучами:

Ночь важная, военная. Из окон мадам Анжу падают лучи света. В лучах дамские шляпы, и корсеты, и панталоны, и севастопольские пушки. И ходит, ходит маятник-юнкер, зябнет, штыком чертит императорский вензель. И там, в Александровской гимназии, льют шары, как на балу. Мышлаевский, подкрепившись водкой в количестве достаточном, ходит, ходит, на Александра Благословенного поглядывает, на ящик с выключателями посматривает.

Когда война для Турбина окончена и он бежит, на пути его снова возникает магазин: «И вот Анжу. В окнах нет пушек, в окнах нет золотых погон. В окнах дрожит и переливается огненный, зыбкий отсвет. Пожар?» Окна здесь используются как симптом, по которому можно определить состояние боеспособности Города. Но окна могут быть и симптомом болезни персонажа: «В маленькой спальне Турбина на двух окнах, выходящих на застекленную веранду, упали темненькие шторы». Спасти Алексея Турбина может только чудо, как и его пациента Ивана Русакова. Сифилитик Русаков молится, «возводя глаза к черному безотрадному окну». За Алексея молится Елена, которой окном к спасению открывается икона, свет которой оказывается сильней света дня за окнами и сильней смерти, которая изгоняется заступничеством «смуглой девы».

В пьесе «*Адам и Ева*» означенные в ремарках окна являются обязательным элементом декорации каждого акта[10]. В первом действии Ефросимов появляется, вскакивая на подоконник со двора; вслед за Ефросимовым — через окно же — попадает в комнату Маркизов (точнее, попадает только наполовину, так как стоит на подоконнике как на границе). Мир за окном осваивают персонажи, близкие к авторской сфере («чужие» в первом акте входят в комнату Адама и Евы через дверь). В первом акте Ефросимов вспоминает о Жаке, начинает тревожиться и просит Еву успокоить его, спрашивает, идет ли еще «Фауст»; при этом в ремарке читаем: «Подходит к окну и начинает смотреть в него». Окно здесь связано одновременно с памятью и предчувствием катастрофы, оно как бы связывает прошлое с будущим, в то же время сигнализирует о психическом расстройстве Ефросимова. В ремарке, открывающей второй акт, означен «большой универсальный магазин в Ленинграде»:

> В гигантских окнах универмага ад и рай. Рай освещен ранним солнцем сверху, а внизу ад — дальним густым заревом. Между ними висит дым, и в нем призрачная квадрига над развалинами и пожарищами.

Окна этого магазина выполняют ту же функцию, что и окна «Мадам Анжу», то есть являются «текстом в тексте». В начале второго акта Ева «входит с улицы, пройдя через разбитое окно» магазина с мертвым продавцом и мертвыми

покупателями. В финале второго акта Ефросимов и Пончик в окно выбегают. Сразу вслед за их уходом в окне происходит пространственная метаморфоза (см. финальную ремарку второго акта: «Бесшумно обрушивается целый квартал в окне, и показывается вторая колоннада и еще какие-то кони в странном освещении»), и тотчас после этого звучит реплика Маркизова: «Граждане, поглядите в окно!!» Эта реплика обращена в две стороны: к убегающим персонажам (чтобы те не забыли Маркизова) и к читателю (чтобы тот увидел метаморфозы за окном-текстом). Окно размыкает пространство в сторону автора и является знаком авторского присутствия в тексте.

В романе «*Мастер и Маргарита*» окна актуализируются в разных функциях: как изолятор от внешнего мира и знак избранности, как индикатор психического расстройства и как театральная рама, в которой разыгрывается представление. В начале романа окно — индикатор массового сознания («...он [иностранец. — *Е. И.*] испуганно обвел глазами дома, как бы опасаясь в каждом окне увидеть по атеисту»[11]) и транслятор массовой культуры:

> ...Все окна были открыты. В каждом из этих окон горел огонь под оранжевым абажуром, и из всех окон, из всех дверей, из всех подворотен, с крыш и чердаков, из подвалов и дворов вырывался хриплый рев полонеза из оперы «Евгений Онегин».

Через окно незнакомой квартиры, в которую во время погони за Воландом попадает Иван, к нему приходит озарение; «оператором» этого озарения становится лунный луч, просочившийся «сквозь пыльное, годами не вытираемое окно» и осветивший «тот угол, где в пыли и паутине висела забытая икона». Когда Иван уже находится в клинике Стравинского, окно выполняет функцию мембраны, принудительно изолирующей поэта от внешнего мира: Иван бросается головой в окно, но стекла оказываются небьющимися. После очередного разговора со Стравинским в поле зрения поэта попадает сетка в окне и то, что находится за ней. Изменчивый вид за окном становится индикатором изменчивости внутреннего состояния Бездомного, которое корректируется уколами. В случае с Бездомным такая изоляция — знак избранности.

Через балкон попадает в палату к Иванушке Мастер. Иван видит его, когда находится в пограничном состо-

янии между сном и явью; появление соседа становится разрешением той пограничной тревоги, которая готовила его приход. С окном здесь сопряжен весь период «лиминального» состояния, само окно становится маркером переходности.

История самого Мастера тоже представляет собой оконный нарратив, который связан с предчувствием перемен и ожиданием. «Маленькие оконца над самым тротуарчиком, ведущим от калитки», как бы открываются весной навстречу судьбе, которая настигает Мастера в кривом переулке. Сначала это просто окна, сквозь которые Мастер видит «чьи-нибудь черные ноги», потом те же окна становятся вестниками *ее* прихода:

> ...равнялись с окном туфли с черными замшевыми накладками-бантами, стянутыми стальными пряжками. Иногда она шалила и, задержавшись у второго оконца, постукивала носком в стекло.

Когда начинаются неприятности, связанные с попыткой напечатать роман, ожидания меняются, и уже других гостей предчувствует Мастер в сгущающейся вокруг тьме, перемочь которую помогает только лампа и огонь в печи; «мне казалось, что через оконце, хотя оно и было закрыто, влезает какой-то спрут с очень длинными и холодными щупальцами»[11]. И далее: «Мне вдруг показалось, что осенняя тьма выдавит стекла, вольется в комнату и я захлебнусь в ней, как в чернилах». Фаза счастья в окне сменяется фазой беды, а окно становится индикатором психического расстройства. И в сюжете Мастера, и в сюжете Бездомного окно предвещает перемены и связывает внутреннее состояние с внешними причинами. В финале, когда после бала, Мастер и Маргарита снова оказываются в своем подвальчике, они видят, как «в оконце показались тупоносые ботинки и нижняя часть брюк в жилочку. Затем эти брюки согнулись в колене, и дневной свет заслонил чей-то увесистый зад».

Ещё один оконный сюжет разворачивается с участием финдиректора варьете Римского. Сначала, высунувшись из своего кабинета в окно, выходящее на Садовую, он видит сов в подведомственном ему театре; затем чувствует тревогу, связавшуюся у него с другим окном, выходящим в сад:

> ...Финдиректор положил трубку и оглянулся почему-то на окно за своей спиной. Сквозь редкие и еще слабо покрытые зеленью ветви клена он увидел луну, бегущую в прозрачном облачке. Почему-то приковавшись к ветвям, Римский смотрел на них, и чем больше смотрел, тем сильнее и сильнее его охватывал страх.

Затем в этом лунном окне Римский видит «прильнувшее к стеклу лицо голой девицы и ее голую руку, просунувшуюся в форточку и старающуюся открыть нижнюю задвижку». «Рама широко распахнулась, но вместо ночной свежести и аромата лип в комнату ворвался запах погреба. Покойница вступила на подоконник. Римский отчетливо видел пятна тления на ее груди». Побороть эту надвигающуюся из окна погибель помогает только третий утренний крик петуха.

Похожее представление в раме окна будет разыграно Маргаритой перед нижним жильцом Николаем Ивановичем, только это зрелище направлено в противоположную сторону (освещенный луной зритель находится на улице, а Маргарита — в квартире, на подоконнике, освещенная электрическим светом). Из этого же окна Маргарита вылетает на щетке, навсегда простившись со старой жизнью. Окно становится границей, разделившей старую и новую Маргариту. Преобразившаяся героиня сначала невидимой влетает в окно коммунальной кухни, где ссорятся соседки, и тушит их примусы, а затем устраивает разгром в квартире Латунского, куда тоже попадает через окно. Затем она планомерно разбивает окна в литераторском доме.

Но самое интересное окно в романе — это ершалаимские главы. Они открываются подобно тому, как открывается театральная сцена, скрытая занавесом. Их явление подобно явлению Спасителя перед молящейся смуглой девой Еленой.

Итак, булгаковские окна участвуют в реализации основной мифопоэтической оппозиции *своё — чужое* / *живое — мертвое* (*свет — тьма*, *внутреннее — внешнее*, *тепло — холод*, *верх — низ*). Окна в художественном мире Булгакова работают как источники и «переключатели» света и тьмы, как трансляторы изменений внешней ситуации и как симптом переходного состояния персонажа. Окно может быть изолирующей мембраной, но такая мембрана или нестойкая, или предполагает альтернативный контакт с заоконным пространством (ср. с ширмой). Окно у Булгако-

ва коррелирует с зеркалом, иконой и текстом (соотносится или противопоставляется им в разных контекстах). В окне появляются двойники или персонажи, воплощающие судьбу (смерть). Окно работает как транслятор предсказаний. Входят и выходят в окно в булгаковском мире «свои» персонажи («чужие» смотрят в окно снаружи, но пользуются для входа дверью). Окно становится способом подтекстной связи персонажей и эпизодов, маркером художественной симметрии. И, наконец, окно работает как знак удвоения/раздвоения, пародийности («текст в тексте») и как рама, превращающая вид за окном/из окна в театральное зрелище. Применительно к булгаковскому миру можно говорить об оконном персонаже, обязательным признаком которого является способность вступать в коммуникацию с иным миром.

Примечания

1 Идеей статьи мы обязаны образцовой работе А. Жолковского и Ю. Щеглова. См.: [Жолковский, Щеглов]. Понятие готового предмета основано на представлении о вещах и конкретных ситуациях как о своего рода словах языка искусства. Вещи используются художником для того, чтобы «одеть плотью» некоторый набор функций, вытекающих в конечном счете из темы произведения. Если формулу ‘искусство = язык вещей’ принять всерьез, то к искусству естественно применить лингвистические методы описания. Описать единицы языка значит точно указать их функциональные свойства, то есть те, от которых зависит их употребление в речи. В первую очередь это семантические признаки, фиксирующие значения слов в терминах особого семантического метаязыка. Использование языка для выражения мысли предстает как «обмен» мыслей (т. е. комбинаций элементов семантического метаязыка) на слова, обладающие соответственными семантическими признаками. Описывать вещи, как лингвистика описывает слова, значит считать, что художник извлекает их из словаря (т. е. из своей памяти или фантазии) в порядке обмена элементов своего замысла (функций, подлежащих воплощению) на те же самые элементы, но как бы затвердевшие в виде предмета, для которого они являются конститутивными свойствами, так что они могут быть заранее учтены в словарном толковании его значения (в этом отличие готового предмета от составной конструкции). Иначе говоря, готовым предметом для некоторого набора подлежащих выражению функций называется предмет, в число консти-

тутивных свойств которого входит весь этот набор [Жолковский, Щеглов: 210–212].

2 Текст рассказа «Полотенце с петухом» цитируется по изданию: *Булгаков М. А.* Собр. соч. В 8 т. Т. 2. М.: АСТ : Астрель, 2008. С. 266–281.

3 Текст пьесы «Зойкина квартира» цитируется по изданию: *Булгаков М. А.* Собр. соч. В 8 т. Т. 4. М.: АСТ : Астрель, 2009. С. 98–191.

4 О витальной семантике квартиры см: [Яблоков 2018: 94]. Зоя означает «жизнь»; «Зойкина квартира» — «вместилище жизни» и центр мирового пространства.

5 Текст пьесы «Бег» цитируется по изданию: *Булгаков М. А.* Собр. соч. В 8 т. Т. 4. М.: АСТ : Астрель, 2009. С. 281–382.

6 Текст пьесы «Александр Пушкин» цитируется по изданию: *Булгаков М. А.* Собр. соч. В 8 т. Т. 6. М.: АСТ : Астрель, 2010. С. 181–244.

7 Текст пьесы «Батум» цитируется по изданию: *Булгаков М. А.* Собр. соч. В 8 т. Т. 6. М.: АСТ : Астрель, 2010. С. 245–323.

8 См. об этом: [Черашняя].

9 Текст романа «Белая гвардия» цитируется по изданию: *Булгаков М. А.* Собр. соч. В 8 т. Т. 1. М.: АСТ : Астрель, 2008. С. 32–348.

10 Текст пьесы «Адам и Ева» цитируется по изданию: *Булгаков М. А.* Собр. соч. В 8 т. Т. 6. М.: АСТ : Астрель, 2010. С. 6–76.

11 Текст романа «Мастер и Маргарита» цитируется по изданию: *Булгаков М. А.* Собр. соч. В 8 т. Т. 7. М.: АСТ : Астрель, 2007. С. 5–560.

12 Здесь цит. по: *Булгаков М. А.* Избранное: «Мастер и Маргарита»: Роман; Рассказы. М.: Художественная литература, 1983. В тексте издания: *Булгаков М. А.* Собр. соч. В 8 т. Т. 7. М.: АСТ: Астрель, 2007 — эта фраза выглядит так: «Мне казалось, в особенности когда я засыпал, что какой-то очень гибкий и холодный спрут своими щупальцами подбирается непосредственно и прямо к моему сердцу».

Литература

Жолковский А. К., Щеглов Ю. К. Место окна в поэтическом мире Пастернака // Жолковский А. К., Щеглов Ю. К. Работы по поэтике выразительности. М.: АО Издательская группа «Прогресс», 1996. С. 209–239.

Окно // Славянские древности: Этнолингвистический словарь: в 5 т. Т. 3. М.: Институт славяноведения РАН, 2004. С. 534–539.

Черашняя Д. И. Еще одно измерение в пьесе М. Булгакова «Батум»: сфера автора-повествователя // Черашняя Д. И. Поэтика Осипа Мандельштама: Субъектный подход : учебное пособие. Ижевск, 2004. С. 382–392.

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

Яблоков Е. А. Подвал Мастера. М. А. Булгаков: поэтика и культурный контекст. М.: Полимедиа, 2018.

И. Б. ИТКИН, С. И. ПЕРЕВЕРЗЕВА

«Берегись трамвая!» (Еще раз о возможных источниках сцены гибели Берлиоза)

В работах М. С. Петровского выдвинуто предположение о том, что источником сцены гибели Берлиоза в романе М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита» послужил один из эпизодов рассказа А. И. Куприна «Каждое желание». Мы полагаем, что едва ли не более значимым претекстом для финала 3-й главы «Мастера и Маргариты» может считаться «трамвайный эпизод» из повести С. Д. Кржижановского «Материалы к биографии Горгиса Катафалаки». Особое внимание в статье уделено одной из деталей, общих для Кржижановского и Булгакова, — надписи «Берегись трамвая!», упоминаемой, в частности, также в романе Н. Н. Никандрова «Путь к женщине». Наличие перекличек между романами Никандрова и Булгакова уже отмечалось исследователями; как кажется, к числу таких перекличек должны быть добавлены не только предостерегающая надпись, но и упоминание опустевшей бульварной аллеи.

In his works M. S. Petrovsky assumes that the source of the scene of Berlioz's death in M. A. Bulgakov's novel "The Master and Margarita" was an episode of the A. I. Kuprin's story "Every wish". We suppose that one can regard, as a nearly even more important pretext of the ending of chapter 3 of "The Master and Margarita", a "tram episode" from the story of S. D. Krzhizhanovsky "Materials for the biography of Gorgis Katafalaki". We pay special attention to one of the details common for Krzhizhanovsky and Bulgakov — a sign "Mind the tram!", which is also mentioned, particularly, in the N. N. Nikandrov's novel "Way to a woman". The parallels between Nikandrov's and Bulgakov's novels have already been noted by the scholars; presumably, not only a warning sign, but also a mention of the deserted boulevard alley should be added to their list.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: М. А. Булгаков, «Мастер и Маргарита», С. Д. Кржижановский, Н. Н. Никандров, интертекстуальные связи.

KEYWORDS: M. A. Bulgakov, “The Master and Margarita”, S. D. Krzhizhanovsky, N. N. Nikandrov, intertextual relations.

С момента выхода книги М. С. Петровского «Городу и миру: Киевские очерки» [Петровский 1990] (ср. также более позднюю работу [Петровский 2001/2008]) среди специалистов становится более или менее общепризнанным тезис о том, что одним из источников ряда мотивов и сцен романа «Мастер и Маргарита» послужил рассказ А. И. Куприна «Каждое желание» (1917; в 1920 году издан в переработанном виде под названием «Звезда Соломона»); см., в частности, [Лесскис: 262; Лавров: 307; Пахарева: 120] (Т. А. Пахарева прямо называет «Каждое желание» «одним из самых прозрачных претекстов булгаковской „дьяволиады“ в „Мастере и Маргарите“»). В настоящее время данное сопоставление можно уже даже считать в той или иной мере усвоенным «массовой культурой» — ср., например, фрагмент записи «„Яма“ и другие произведения Куприна в „Мастере и Маргарите“» в блоге «Библиомания» на платформе «Яндекс. Дзен», разумеется, не содержащей ссылок ни на книги Петровского, ни на какие бы то ни было другие исследовательские работы: «...[В]лияние Куприна на Булгакова отрицать невозможно. Немало идей и даже фраз почерпнуто из полузабытого рассказа Куприна „Звезда Соломона“»[1].

К числу таких сцен относится и сцена гибели Берлиоза [Лесскис: 359]. В рассказе Куприна ей соответствует следующий эпизод XI (предпоследней) главы:

> По Александровской улице сверху бежал трамвай, выбрасывая из-под колес трескучие снопы фиолетовых и зеленых искр. Описав кривую, он уже приближался к углу Бульварной. Какая-то пожилая дама, ведя за руку девочку лет шести, переходила через Александровскую улицу, и Цвет подумал: «Вот сейчас она обернется на трамвай, замнется на секунду и, опоздав, побежит через рельсы. Что за дикая привычка у всех женщин непременно дожидаться последнего момента и в самое неудобное мгновение броситься наперерез лошади или вагону. Как будто они нарочно испытывают судьбу или играют со смертью. И, вероятно, это происходит у них только от трусости».

> Так и вышло. Дама увидела быстро несущийся трамвай и растерянно заметалась то вперед, то назад. В самую последнюю долю секунды ребенок оказался мудрее взрослого своим звериным инстинктом. Девочка выдернула ручонку и отскочила назад. Пожилая дама, вздев руки вверх, обернулась и рванулась к ребенку. В этот момент трамвай налетел на нее и сшиб с ног.
>
> Цвет в полной мере пережил и перечувствовал все, что было в эти секунды с дамой: торопливость, растерянность, беспомощность, ужас. Вместе с ней он — издали, внутренне — суетился, терялся, совался вперед и назад и, наконец, упал между рельс, оглушенный ударом. Был один самый последний, короткий, как зигзаг молнии, необычайный, нестерпимо яркий момент, когда Цвет сразу пробежал вторично всю свою прошлую жизнь, от крупных событий до мельчайших пустяков...[2]

Сходства между «трамвайными эпизодами» у Куприна и Булгакова подробно рассмотрены М. С. Петровским [Петровский 1990: 229; Петровский 2001/2008: 42]. Не отрицая наличия этих сходств, заметим все же, что различия между двумя сценами не менее существенны:

— у Булгакова действие происходит в Москве, у Куприна — в некоем украинском городе, часть реалий которого (в том числе Александровская улица с проложенной по ней трамвайной линией) соответствует Киеву начала XX века, тогда как другая часть его отождествлению с Киевом противоречит [Петровский 2001/2008: 43];
— у Булгакова жертвой трагического случая оказывается один из достаточно важных персонажей романа, мужчина, у Куприна — ранее не фигурировавшая в тексте безвестная «пожилая дама». Кроме того, у Куприна в события оказывается вовлечен еще один персонаж, маленькая девочка, счастливо избегающая гибели. У Булгакова никакого аналога такому персонажу нет;
— у Булгакова, несмотря на то что непосредственным свидетелем трагедии оказывается Иван Бездомный, события описаны глазами некоего абстрактного наблюдателя (и отчасти — самого Берлиоза). Напротив, у Куприна вся сцена дана через восприятие

главного героя рассказа, Ивана Степановича Цвета, сознание которого в какой-то момент «сливается» с сознанием пожилой дамы.

Мы полагаем, что едва ли не более значимым претекстом для финала III главы «Мастера и Маргариты» может считаться «трамвайный эпизод», созданный еще одним знаменитым «московским киевлянином» — Сигизмундом Доминиковичем Кржижановским.

На уровне имен сопоставление Булгакова и Кржижановского является фактически общим местом. Так, сам же М. С. Петровский отмечает, что творчество Кржижановского «дает с булгаковским цепочку чрезвычайно выразительных соответствий жанрового, сюжетного, образного характера» [Петровский 2001/2008: 1]. Однако работы, посвященные непосредственному сопоставлению конкретных произведений двух писателей, нам практически неизвестны. Одно из редких исключений — лаконичные соображения исследователя советской фантастики А. Н. Солдатова, выступающего в Интернете под псевдонимом jamuxa, о сходстве между «медицинским» рассказом Кржижановского «Фантом» (1926; при жизни автора не публиковался) и вышедшим годом позже рассказом Булгакова «Морфий»: по мнению А. Н. Солдатова, «[н]е исключено, что о реалиях жизни земского врача Кржижановскому и поведал Булгаков...»[3].

«Трамвайный эпизод», о котором идет речь, присутствует в самом начале повести «Материалы к биографии Горгиса Катафалаки» (1929) и представляет собой описание обстоятельств гибели главного героя:

> Просматриватели хроники происшествий, может быть, и помнят зажатую в три строки нонпарели смерть старика Катафалаки. Переходя трамвайный путь, престарелый Катафалаки заметил непонятный красный блик, задергавшийся навстречу над вертушей бульвара. Заинтересованный феноменом, Катафалаки, став меж двух стальных параллелей, вытащил из футляра очки и, поймав проволочной заушиной ухо, наставил стекла на кривляющееся пятно; он успел уже прочесть: «Берег...» — и был распластан. Черная закладка смерти прикрыла «...ись трамвая».
> В наследство сыну остались — лишь пустая оправа очков, разбитых ударом булыжника, да пара чисто катафалаковских —

> вопросительными знаками из переносицы — чернильного цвета бровей[4].

Близость двух эпизодов несомненна. В обеих сценах фигурируют вертуш(к)а при выходе с московского бульвара, надпись «Берегись трамвая!», парадоксальным образом не оберегающая героев, а прямо или косвенно способствующая их гибели, булыжники мостовой и разбитые стекла. Ничего этого нет у Куприна (правда, есть Бульварная улица). «Кривляющемуся пятну» из повести Кржижановского в романе Булгакова отвечает кривляние «бывшего регента» (примечательно, что при этом само превращение Коровьева в регента, вероятно, подсказано как раз рассказом Куприна, где фигурирует некий «регент Сребструнов», явившийся к Цвету просить денег).

Как отмечают исследователи, Булгаков и Кржижановский были знакомы еще по Киеву. С учетом этого обстоятельства кажется вполне вероятным, что их общение в Москве было достаточно тесным и доверительным — вплоть до того, что Кржижановский мог дать прочитать младшему коллеге свою только что написанную повесть.

Литературная история одной из деталей, общих для Кржижановского и Булгакова, — надписи «Берегись трамвая!», — на наш взгляд, заслуживает отдельного обсуждения. Помимо «Мастера и Маргариты» и «Материалов к биографии Горгиса Катафалаки» нам известны еще три произведения, в которых фигурирует эта надпись. Одно из них — повесть В. В. Вересаева «Исанка» (1927, впервые опубликована в журнале «Новый мир», 1928, № 3), финал которой выглядит так:

> Загремел и зазвонил вдали трамвай, меж пушисто-белых ветвей заморгала красная надпись: «Берегись трамвая!»
> Исанка вскочила.
> — Пятнадцатый номер! Последний, наверно. Придется на Девичье Поле переть пешком... Пока!
> И побежала к остановке, скрипя по морозному снегу[5].

Второе — роман Н. Н. Никандрова «Путь к женщине» (впервые целиком опубликован отдельной книгой в 1928 году [Михайлова: 494]; А. В. Лавров (см. ниже) указывает 1927 год), вторая часть которого заканчивается следующей сценой:

> Боковая аллея на долгое время пустеет...
> В чаще кустарника, у бокового выхода с бульвара на мостовую неожиданно среди бела дня вспыхивает электрический свет, и несколько мгновений тревожно танцуют в воздухе, среди освещенной зелени крупные, кораллово-красные буквы: «Берегись трамвая!»[6]

Третье — первая часть неоконченной трилогии К. А. Большакова «Маршал сто пятого дня», изданная в 1936 г. под названием «Построение фаланги» (рукопись второй части пропала при аресте писателя, третья часть, по-видимому, так и не была начата). В ней имеется следующий фрагмент:

> Глеб решительно свернул в сторону.
> — Сюда? — почему-то удивленно воскликнул незнакомец и схватился за турникет, не пуская Глеба выйти с бульвара.
> Над их головами предупредительно вспыхнула и беспокойно заметалась красная надпись:
> «Берегись трамвая», «Берегись трамвая»...
> С грохотом и звоном пронесся мимо вагон. <...>
> — Позвольте мне пройти, — мягко сказал Глеб и повернул вертушку. Незнакомец, пропуская Елистова, отступил в сторону, но и сам вслед за ним перешел с бульвара на мостовую[7].

Какая-либо связь романа Булгакова с «Исанкой», по-видимому, крайне маловероятна (даже несмотря на то, что ее главный герой носит, причем явно не случайно, фамилию Чертов): в содержании двух произведений невозможно усмотреть ничего общего, психологически напряженный, но отнюдь не трагический финал повести Вересаева совсем не похож на катастрофу, разыгравшуюся перед Иваном Бездомным, кроме того, действие заключительных страниц «Исанки» происходит зимой.

Скорее всего, то же верно и в отношении «Построения фаланги» — прежде всего с учетом его достаточно поздней (с точки зрения хронологии работы Булгакова над «Мастером и Маргаритой») публикации.

С романом Никандрова дело обстоит иначе (хотя в нем, как и у Вересаева и Большакова, появление предостерегающей надписи не оборачивается никакими бедами). Еще в 1976 году М. О. Чудакова отметила, что в первой части «Пути к женщине», опубликованной в 1927 году в «Новом

мире» в виде отдельной повести под названием «Знакомые и незнакомые», в качестве эпизодических персонажей упоминаются беллетристы Иван Бездомный, Иван Бездольный и Иван Безродный [Чудакова: 220–221][8]. Отталкиваясь от этого наблюдения, А. В. Лавров посвятил вопросу о возможной взаимосвязи двух романов специальную статью [Лавров]. Подробно остановившись на причинах, которые могли обусловить интерес Булгакова к творчеству Никандрова, исследователь приводит ряд параллелей между «Путем к женщине» и «Мастером и Маргаритой», по большей части вполне убедительных. Касается А. В. Лавров и вопроса об интересующей нас надписи:

> Не стоит, вероятно, поддаваться соблазну и сополагать заключительные слова второй части «Пути к женщине»: «…крупные, кораллово-красные буквы: „Берегись трамвая!“…» — с предсмертными впечатлениями Берлиоза: «…в лицо ему брызнул красный и белый свет: загорелась в стеклянном ящике надпись „Берегись трамвая!“» (гл. 3, „Седьмое доказательство“); встречавшаяся на каждом шагу деталь московского быта отлагалась в писательском сознании поверх литературных ассоциаций [там же: 307].

Этот вывод представляется нам чересчур категоричным. Во-первых, как показано выше, данная «деталь московского быта» упоминалась в советской литературе отнюдь не часто и почти исключительно в рамках того очень узкого хронологического периода (конец 1920-х годов), к которому как раз и относится начало работы Булгакова над «Мастером и Маргаритой». Во-вторых и главных, А. В. Лавров не обратил внимания на фразу, непосредственно предшествующую в романе Никандрова упоминанию надписи: «Боковая аллея на долгое время пустеет…» Между тем эта фраза находит себе очень точную параллель в самом начале булгаковской книги:

> Да, следует отметить первую странность этого страшного майского вечера. Не только у будочки, но и во всей *аллее*, параллельной Малой Бронной улице, *не оказалось ни одного человека*. В тот час, когда уж, кажется, и сил не было дышать, когда солнце, раскалив Москву, в сухом тумане валилось куда-то за Садовое кольцо, — никто не пришел под липы, никто не сел на скамейку, *пуста была аллея* [курсив наш. — *И. И., С. П.*].[9]

Мы не беремся сказать, как именно шла работа М. А. Булгакова над первыми главами романа, какие параллели с произведениями других авторов он включал в текст осознанно, а какие, быть может, не вполне. Тем не менее мысль М. С. Петровского о «комбинирующем воображении Булгакова» [Петровский 2001/2008: 42] представляется нам в высшей степени справедливой.

Примечания

1 https://zen.yandex.ru/media/id/5b76ec0e26248100ac4e0fc6/iama-i-drugie-proizvedeniia-kuprina-v-mastere-i-margarite-5c791ee206de4f00b3dccd71 (дата обращения: 13.10.19)

2 Текст цитируется в редакции 1920 г. по изданию: *Куприн А. И.* Скворцы : сборник. М.: Директ-Медиа, 2010.

3 См.: https://fantlab.ru/work149011 (дата обращения: 13.10.2019)

4 Текст цитируется по изданию: *Кржижановский С.* Возвращение Мюнхгаузена : повести. Новеллы. Л.: Худож. лит., 1990.

5 Текст цитируется по изданию: *Вересаев В. В.* Собр. соч. В 5 т. Т. 4. М.: Правда, 1961.

6 Текст цитируется по изданию: *Никандров Н. Н.* Путь к женщине : роман, повести, рассказы / сост. и коммент. М. В. Михайловой; вступ. ст. М. В. Михайловой, Е. В. Красиковой. СПб.: РХГИ, 2004.

7 Текст цитируется по изданию: *Большаков К. А.* Маршал сто пятого дня. Ч. 1. Построение фаланги. М.: Совпадение, 2008. Авторы выражают искреннюю благодарность М. С. Сухановой, обратившей их внимание на роман Большакова.

8 Помимо трех Иванов, в романе Никандрова выведены куда более многочисленные Антоны, также наделенные «прилагательными» псевдонимами: Антон Тихий, Антон Смелый, Антон Печальный, Антон Нелюдимый, Антон Кислый, Антон Сладкий, Антон Кисло-сладкий, Антон Нешамавший, Антон Неевший. А. В. Лавров полагает данных представителей писательской общественности «безусловно, обязанными своим происхождением классической повести Григоровича „Антон Горемыка“» [Лавров: 303]. На наш взгляд, эти персонажи Никандрова не имеют к Григоровичу никакого отношения (Горемыка — и не прилагательное, и не псевдоним); гораздо вероятнее, что источником их появления послужила памятная многим тогдашним читателям литературная война: «А. В. Луначарский, ведя полемику с публицистом *Антоном Крайним* (под этим псевдонимом

скрывалась З. Гиппиус), нарочито подписывался *Антон Левый* и *Антон Новый*» [Дмитриев: 45–46] (курсив наш. — *И. И., С. П.*).

9 Текст цитируется по изданию: *Булгаков М. А.* Мастер и Маргарита. М.: Худож. лит., 1988.

ЛИТЕРАТУРА

Дмитриев В. Г. Скрывшие свое имя (Из истории анонимов и псевдонимов). М., 1977.

Лавров А. В. Поэт Иван Бездомный и его литературное окружение // Лавров А. В. Символисты и другие : статьи. Разыскания. Публикации. М., 2015. С. 300–308.

Лесскис Г. А. Триптих М. А. Булгакова о русской революции: «Белая гвардия»; «Записки покойника»; «Мастер и Маргарита». Комментарии. М., 1999.

Михайлова М. В. Комментарии // Никандров Н. Н. Путь к женщине : роман, повести, рассказы / сост. и коммент. М. В. Михайловой; вступ. ст. М. В. Михайловой, Е. В. Красиковой. СПб., 2004.

Пахарева Т. А. В пространстве парадокса: о некоторых купринских коллизиях у М. Булгакова // Вестн. Моск. университета. Сер. 9: филология. 2016. № 3. С. 119–129.

Петровский М. С. Городу и миру: Киевские очерки. Киев, 1990.

Петровский М. С. Мастер и Город: Киевские контексты Михаила Булгакова. Изд. 2-е, испр. и доп. СПб., 2008 // URL: https://unotices.com/page-books.php?id=166631 (дата обращения: 13.10.2019).

Чудакова М. О. Творческая история романа М. Булгакова «Мастер и Маргарита» // Вопр. литературы. 1976. № 1. С. 218–253.

УДК 82 (091)

М. Н. КАПРУСОВА

Булгаковские аллюзии в книге Е. Гинзбург «Крутой маршрут»[1]

Статья посвящена рассмотрению влияния романа М. Булгакова «Мастер и Маргарита» на роман Е. Гинзбург «Крутой маршрут». В романе Е. Гинзбург присутствуют несколько аллюзий на роман М. Булгакова «Мастер и Маргарита». Аллюзии связаны с ключевыми понятиями романа М. Булгакова: смерть, память, свобода, преображение, рукопись, музыка, справедливость.

This article reviews the influence of the novel “Master and Margarita” by M. Bulgakov on the novel “Steep route” by E. Ginzburg. In E. Ginzburg’s novel there are several allusions to M. Bulgakov’s novel “Master and Margarita”. Allusions are associated with the key concepts of the novel by M. Bulgakov: death, memory, freedom, transformation, manuscript, music, justice.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: М. А. Булгаков, «Мастер и Маргарита», Е. Гинзбург, «Крутой маршрут», автобиография, мотив, аллюзия, влияние.

KEY WORDS: M. A. Bulgakov, “Master and Margarita”, E. Ginzburg, “Steep route”, autobiography, motive, allusion, influence.

Свою автобиографическую книгу «Крутой маршрут» об арестах 1937 года, беззаконном следствии, тюрьме, лагере, вечном поселении Е. Гинзбург, по ее собственному утверждению, задумала еще в описываемое время: «…именно это — запомнить, чтобы потом написать! — было основной целью моей жизни в течение всех восемнадцати лет»[2]. Попытки опубликовать в «Новом мире» и «Юности» 1-ю и начало 2-й части «Крутого маршрута» (рукопись была представлена в 1963 году) ни к чему не привели, текст почти пять лет ходил в самиздате, а затем оказался за границей, где был напечатан в 1967 году в Германии и Италии[3]. После этого Е. Гинз-

бург продолжила работу над книгой и писала ее почти до смерти.

Вот в этой, условно говоря, второй части книги присутствуют несколько аллюзий на роман М. Булгакова «Мастер и Маргарита». Скорее всего, Е. Гинзбург познакомилась с романом М. Булгакова вместе со всей страной — в конце 1966 — начале 1967 года, прочитав его купированный вариант в журнале «Москва». Можно предположить, что Е. Гинзбург отметила перекличку в судьбах своей и булгаковской книг — 1967 год оказался счастливым или во всяком случае справедливым.

В своей статье мы покажем, как отразился текст М. Булгакова в книге «Крутой маршрут».

Таких отсылок в книге Е. Гинзбург несколько. Самая убедительная — последняя. Она находится в самом финале книги, то есть в доминантной позиции текста:

> Но что же будет с остальной, неопубликованной частью книги? Неужели ей суждено остаться не книгой, а тетрадкой? И на что тогда надеяться? На то, что «рукописи не горят?»

Здесь автор прямо цитирует роман М. Булгакова. Это дает исследователю право и остальные из приведенных ниже сцен и фраз считать не схождениями текстов, перекличками и параллелями, а именно аллюзиями на роман «Мастер и Маргарита».

Рассмотрим эти случаи.

Первая аллюзия на булгаковский роман появляется в книге Гинзбург, когда автобиографическая героиня говорит о своем главном в жизни несчастье — смерти сына: «Не будь я в те недели под конвоем… Сколько их было кругом — бурных, ледяных, громкоголосых таежных рек и речушек. Любая могла погасить бедную израненную память…» Сравним: «…и память мастера, беспокойная, исколотая иглами память стала потухать»[4]. Здесь два пересечения текстов: погасить / потухать, израненная / исколотая иглами память.

Вторая аллюзия на роман М. Булгакова появляется, когда героиня рассказывает о событиях февраля 1953 года, об ожидании третьего ареста и связанной с этим бесконечной душевной усталости.

Е. Гинзбург пишет:

> Она [смерть. — *М. К.*] придет, если страстно пожелать. Если нисколько не пожалеть расставанья с этими земными туманами, с этими певучими метелями. Если с легким сердцем отдаться в руки смерти. Ведь только она может отпустить меня на свободу. И главное — она погасит память. Я обессилена настолько, что не могу больше выносить не только ожидания новых мук, но даже памяти об уже пройденных.

Эта цитата содержит несколько аллюзий на начало главы 32 «Прощение и вечный приют» романа М. Булгакова:

> Боги, боги мои! Как грустна вечерняя земля! Как таинственны туманы над болотами. Кто блуждал в этих туманах, кто много страдал перед смертью, кто летел над этой землей, неся на себе непосильный груз, тот это знает. Это знает уставший. И он без сожаления покидает туманы земли, ее болотца и реки, он отдается с легким сердцем в руки смерти, зная, что только она одна...

В цитате из булгаковского романа образ *тумана* возникает трижды, в том числе дважды в соединении с образом *земли*. Героиня Е. Гинзбург уверена, что смерть придет, «если нисколько не пожалеть расставанья с этими *земными туманами*», — здесь мы видим почти дословное совпадение с текстом Булгакова.

Героиня «Крутого маршрута» убеждена: «если *с легким сердцем отдаться в руки смерти* [Здесь и далее курсив наш. — *М. К.*]», она наступит. Это еще одна практически дословная цитата из «Мастера и Маргариты».

Далее Е. Гинзбург словно продолжает цитату М. Булгакова, договаривает за него: «Ведь только она может *отпустить* меня *на свободу*». Тема свободы — одна из важнейших в романе М. Булгакова. Глава 21 «Полет» начинается словами, которые звучат в душе преображенной Маргариты: «Невидима и свободна! Невидима и свободна!» Позже с помощью формулы: «Свободен! Свободен! Он ждет тебя!», — будет «отпущен» Понтий Пилат. До этого Маргарита кричит: «Отпустите его!» В конце романа будет сказано: «Кто-то отпускал на свободу мастера, как сам он только что отпустил им созданного героя». Тема свободы, такой желанной и, как кажется героине и ее товарищам по несчастью, уже невозможной, пронизывает и роман «Крутой маршрут». Но само это слово зазвучит в романе после главы 15, повествующей

о смерти Сталина: «Скоро мы будем свободны...»; а также в сцене, где главная героиня, ее муж (вечнопоселенцы) и их относительно вольный друг провозглашают тост: «Ну, за свободу!»

Слово *отпустить* употребляется в книге Е. Гинзбург в том же значении и контексте, что и у М. Булгакова. Следовательно, можно говорить об аллюзии на роман «Мастер и Маргарита».

Сходны и характеристики состояния героев (обессиленная / уставший); и решение тем смерти и памяти: «И главное — она [смерть. — *М. К.*] погасит память», — пишет Е. Гинзбург; у М. Булгакова самой лексемы *память* в приведенном фрагменте нет, но тема отчасти аккумулирована в словах *страдал*, *груз*.

Третий раз Е. Гинзбург обращается в своей книге к роману М. Булгакова, описывая состояние своей автобиографической героини после смерти Сталина, когда появились надежды на реабилитацию:

> Теперь, оглядываясь назад, я вижу, что это были для нас счастливые дни. Освобождение от страха. Пусть пока еще подсознательное, не основанное ни на фактах, ни на трезвом анализе. Все равно. Почему-то вдруг напряглись все мускулы тела и все силы души. Точно тебя вдруг окатило каким-то колдовским душем. И вот уже смыта усталость, которая, казалось, въелась в каждую клеточку. Мы помолодели. Я стала дьявольски энергичной. Как в двадцать лет.

Здесь Е. Гинзбург соединяет отсылки к двум сценам из булгаковского романа — обе связаны с преображением Маргариты. «Колдовской душ», смывающий многолетнюю усталость, «которая, казалось, въелась в каждую клеточку», отсылает к сцене подготовки Маргариты к Весеннему балу полнолуния. Последний волшебный душ, которому подверглась Маргарита, был таким: «на нее обрушился рев труб, а вырвавшийся из-под него взмыв скрипок окатил ее тело, как кровью».

Образы скрипача и скрипки в мифологии противоречивы и даже амбивалентны — связаны и с божественным, и с дьявольским началом[5]. В любом случае струны скрипки — это своего рода мистическая лестница, ведущая в инобытие. Именно так было бы логично понимать «взмыв скрипок» в момент появления Маргариты в бальной зале в рома-

не М. Булгакова. Скрипичная музыка, полонез, звучащая в самом начале бала, — символ величия действа, торжества бессмертия, в отличие от «обезьяньего джаза», который сопровождает бал грешников-мертвецов.

Тема музыки как возвышающей, преображающей силы, как некоей лестницы, выводящей из ада, присутствует и в «Крутом маршруте». Глава, которая рассказывает о преображении главной героини и ее товарищей по несчастью, называется «По радио — музыка Баха» и начинается так:

> И до пятого марта и после него, в скорбные дни погребения Великого и Мудрого, в эфире царил Иоганн Себастьян Бах. <...> Величавые музыкальные фразы, медленные, просветленные, лились изо всех репродукторов нашего барака...
>
> Точно *девятипудовый камень свалился с плеч*. И не последнюю роль в этом вновь обретенном чувстве жизни играла музыка, день и ночь льющаяся по радио музыка Баха. Она напоминала нам о том, что нет уже того, кто воплощал безумие и жестокость.

Напомним, что Бах был органистом (а орган играет важную роль в христианском богослужении, о мессе упоминается в «Крутом маршруте»).

Итак, в обоих произведениях подчеркивается, что классическая музыка снимает тяжесть с плеч героинь, придает силы, преображает.

Слова из «Крутого маршрута»: «Мы помолодели. Я стала дьявольски энергичной. Как в двадцать лет», — отсылают читателя к сцене преображения Маргариты с помощью крема, который дал ей Азазелло:

> Тонкая вертикальная морщинка, перерезавшая переносицу, появившаяся тогда, в октябре, когда пропал мастер, бесследно исчезла. Исчезли и желтенькие тени у висков, и две чуть заметные сеточки у наружных углов глаз. Кожа щек налилась ровным розовым цветом, лоб стал бел и чист ...
> На тридцатилетнюю Маргариту из зеркала глядела от природы кудрявая черноволосая женщина лет двадцати ...

Крем изменил Маргариту не только внешне, но и, главное, внутренне: «Теперь в ней во всей, в каждой частице тела,

вскипала радость...»; «Маргарита ощутила себя свободной, свободной от всего».

Можно предположить, что строки из книги Е. Гинзбург: «Теперь, оглядываясь назад, я вижу, что это были для нас счастливые дни. Освобождение от страха. Пусть пока еще подсознательное, не основанное ни на фактах, ни на трезвом анализе. Все равно», — отсылают читателя к вышепроцитированным строкам из «Мастера и Маргариты».

Аллюзия на роман Булгакова присутствует и в словах: «Почему-то вдруг напряглись все мускулы тела и все силы души». Как говорится у Булгакова, под влиянием волшебного крема «мускулы рук и ног окрепли, а затем тело Маргариты потеряло вес».

Столь же связанным с образом Маргариты представляется и эпитет Гинзбург *дьявольски* («Я стала дьявольски энергичной»), ср.: «Глаза ее (Маргариты. — *М. К.*) вдруг загорелись, она вскочила, затанцевала на месте и стала вскрикивать: — Как я счастлива, как я счастлива, что вступила с ним в сделку! О дьявол, дьявол!..»

Воланд у М. Булгакова — воплощение справедливости[6], именно справедливости жаждут героиня Е. Гинзбург и ее товарищи по несчастью.

Как можно объяснить обращение Е. Гинзбург в своей книге к роману Булгакова? В романе «Мастер и Маргарита» нет антисталинской темы, хотя тема арестов, доносов присутствует. Человеку, прошедшему сталинские лагеря или потерявшему там близкого человека, роман Булгакова мог показаться излишне романтичным, оторванным от жизни, написанным благополучным человеком. Подобное ироническое отношение к одной из сцен романа было у Н. Мандельштам, которая во «Второй книге» пишет:

> Я вспоминаю убогие мечты мои и женщин моего поколения: домишко, вернее, комната в коммунальной квартире, кучка червонцев — хоть на неделю вперед, туфельки и хорошие чулки. Женщины, замужние и секретарши, все мы бредили чулками. Непрочные — из настоящего шелка, чуть прогнившего, — они рвались на второй день, и мы глотая слезы, учились поднимать петли. <...> Дурень Булгаков, нашел над чем смеяться: бедные нэповские женщины бросились за тряпками, потому что им надоело ходить в обносках, в дивных юбках из отцовских брюк. Да, надоело, и нищета надоела...» [Мандельштам: 102–103].

Е. Гинзбург, как мы видим, обратила внимание на другие темы и эпизоды романа, соотнеся судьбу своей героини с судьбами Мастера и Маргариты, а также, видимо, и с трагической судьбой самого М. Булгакова.

Не только мотив «исчезновения» людей в Москве, но и сон Маргариты мог привлечь внимание Е. Гинзбург. Мастер в этом сне похож на арестанта; на мысль о заточении под стражу наводит и пейзаж[7]. Подспудно звучащую в «Мастере и Маргарите» тему тоталитарного режима, несомненно, улавливали первые читатели, чего стоит только вынесенное как формула: «Невидима и свободна!»

Так, В. Я. Лакшин в статье 1968 года пишет:

> Целый сонм бытовых чудес и феноменов житейской мистики подмечает иронический взгляд Булгакова в тех достойных сатиры явлениях действительности, которые связаны с недоверием, страхом, подозрительностью и иными психологическими следствиями нарушений законности, отмеченных нашей памятью о 1937 годе [Лакшин 1990: 225].

По-видимому, именно как текст о внутренней свободе, независимости, самостоятельности мышления, готовности действовать, стойкости, умении падать и подниматься, преодолевать страх, о вере в закон справедливости восприняла роман М. Булгакова Е. Гинзбург, прошедшая сталинские лагеря.

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 Здесь и далее текст книги цитируется по изданию: *Гинзбург Е.* Крутой маршрут: Хроника времен культа личности. М.: Сов. писатель, 1990. 608 с.

3 См. об этом: [Бит-Юнан, Митюшова].

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

5 См. об этом, например: [Благая (1); Благая (2); Благая (3); Ветлицына; Н.С. Паганини].

6 См. об этом, например: [Андреевская].

7 См. об этом: [Лесскис, Атарова: 377].

Литература

Андреевская М. И. О «Мастере и Маргарите» // Лит. обозрение. 1991. № 5. С. 59–63.

Бит-Юнан Ю. Г., Митюшова А. С. Между «Новым миром» и «Посевом»: к судьбе запрещенных произведений Е. С. Гинзбург и В. С. Гроссмана // URL: https://cyberleninka.ru/article/n/mezhdu-novym-mirom-i-posevom-k-sudbe-zapreschennyh-proizvedeniy-e-s-ginzburg-i-v-s-grossmana (дата обращения: 14.07.2019).

Благая А. Интересные факты о скрипке // URL: http://blagaya.ru/skripka/interesnye-fakty-o-skripke/ (дата обращения: 14.07.2019).

Благая А. Норвежская скрипка хардингфеле (хардангерфеле) // URL: http://blagaya.ru/skripka/violin_azbuka/hardingfele/ (дата обращения: 14.07.2019).

Благая А. Писатели о скрипке: скрипичные легенды и мифы // URL: http://blagaya.ru/skripka/literature_and_violin/ (дата обращения: 14.07.2019).

Лакшин В. Я. Роман М. Булгакова «Мастер и Маргарита» // Лакшин В. Я. Пути журнальные: из литературной полемики 60-х. М.: Сов. писатель, 1990. С. 214–264.

Лесскис Г., Атарова К. Путеводитель по роману Михаила Булгакова «Мастер и Маргарита». М.: Радуга, 2007. 520 с.

Мандельштам Н. Я. Вторая книга: воспоминания. М.: Моск. рабочий, 1990. 560 с.

Н. С. Паганини // Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона // URL: http://bibliotekar.ru/bep/13.htm (дата обращения: 14.07.2019).

А. А. КОРАБЛЕВ

Криптография в «Мастере и Маргарите»: силуэты русских классиков

Статья содержит криптологический анализ романа М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита». Выявленные в тексте взаимосвязи подтверждают наличие в нем сложной криптографической системы. Исследовано ассоциативное присутствие в романе трех классиков русской литературы — А. К. Толстого, Л. Н. Толстого и А. Н. Толстого.

The article contains the cryptological analysis of the Bulgakov's novel The Master and Margarita. Identification of hidden relationships in the text confirms the presence of the complex cryptographic system in it. The analysis showed the associative presence in the novel of three classics of Russian literature — A. K. Tolstoy, L. N. Tolstoy and A. N. Tolstoy.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: криптоанализ, «Мастер и Маргарита», «Упырь», М. А. Булгаков, А. К. Толстой, Л. Н. Толстой, А. Н. Толстой, В. И. Ленин.

KEY WORDS: cryptanalysis, Master and Margarita, Ghoul, M. A. Bulgakov, A. K. Tolstoy, L. N. Tolstoy, A. N. Tolstoy, V. I. Lenin.

В автобиографических «Записках покойника», рассказывающих творческую историю романа «Белая гвардия» и пьесы «Дни Турбиных», содержится, как нам видится, и художественный комментарий к роману «Мастер и Маргарита», с которым они писались почти синхронно. Поясняется немногое, но главное, и не прямым текстом, а с уклонениями и умолчаниями, оставляющими читателю лакуны для додумывания. Информация не столько сообщается, сколько разыгрывается, но при этом ничего не теряет, а, наоборот, обретает от такой игры.

Прочитав в присутствии автора рукопись, редактор констатирует: «Толстому подражаете»[1]. Автор сердится:

> — Кому именно из Толстых? — спросил я. — Их было много... Алексею ли Константиновичу, известному писателю, Петру ли Андреевичу, поймавшему за границей царевича Алексея, нумизмату ли Ивану Ивановичу или Льву Николаичу?

Правда, в перечне Максудова примечательно нет третьего писателя Толстого, Алексея Николаевича, современника и довольно близкого знакомого Булгакова, но он есть в самих «Записках», и герой вскоре увидит его воочию — в ретроспективе именитых предшественников.

Возражая редактору, молодой писатель реагирует на слово *подражаете*, подразумевающее несамостоятельность и вторичность его творчества, а ведь оно, как показано в романе, вдохновенно и обходится без литературных посредников. Если бы он услышал: «продолжаете», его реакция была бы иной. Но в таком случае не было бы тирады о других Толстых, а это тоже и такая же констатация, только, как оказывается, в отношении *другого* романа.

Редакторское резюме, по сути, совпадает с авторскими, высказанными Булгаковым в очерке «Киев-город» (1923) и фельетоне «Самогонное озеро» (1923), в которых он анонсировал свой роман, и в письме правительству (1930), где он его аннотирует, подчеркивая, что «Белая гвардия» написана «в традициях „Войны и мира“»[2]. Поэтому должно быть понятно, что изображенный в «Записках покойника» разговор редактора с автором, если отвлечься от характерологичных и оживляющих ситуацию эмоций, утверждает важный для Булгакова тезис о художественных ориентирах его творчества. И это не только Лев Толстой, послуживший созданию «Белой гвардии», но и другие Толстые, повлиявшие на формирование «Мастера и Маргариты».

Толстовское влияние в итоговом романе Булгакова не так заметно, как в первом, но и оно подтверждается исследователями, причем влияние всех троих Толстых — и Алексея Константиновича, и Льва Николаевича, и Алексея Николаевича. Один преподал образцы мистической прозы, другой сам был образцом ответственности за свою жизнь и творчество, третий же стал для начинающего писателя Вергилием, который ввел его в литературный ад.

Предположим и далее постараемся показать, что как и в одном романе, так и в другом авторские творческие ориентиры тоже как-то обозначены (в тексте или в подтексте), что

неявное присутствие в маскарадном мире «Мастера и Маргарита» трех Толстых может быть явлено персонажами, которые маркированы словом «толстяк». Случайное, казалось бы, созвучие «Толстяки — Толстые» может оказаться указанием на искусно вписанную в московские балаганные сценки авторскую литературную концепцию, если найдутся подтверждения этой соотнесенности.

I

Первым на страницах романа появляется толстяк с характерной *котообразной* внешностью, по которой читатель без труда узнает в нем одного из спутников сатаны, посетившего послереволюционную Москву:

> Варенуха вздрогнул, обернулся и увидел за собою какого-то небольшого толстяка, как показалось, с кошачьей физиономией.
> — Ну я, — неприязненно ответил Варенуха.
> — Очень, очень приятно, — писклявым голосом отозвался котообразный толстяк и вдруг, развернувшись, ударил Варенуху по уху...[3]

Если наша дедукция верна и существует соответствие между тремя толстяками в романе и тремя классиками русской литературы, объединенными фамилией Толстой, тогда должно быть понятно, почему котообразный толстяк появляется именно в сцене с Варенухой и, что называется, лицом к лицу: потому что после этой встречи Варенуха станет упырем. А «Упырь» (1841) — это повесть *Алексея Константиновича Толстого*, которая была его литературным дебютом и которая, как показывают наблюдения Р. Джулиани, является одним из источников романа «Мастер и Маргарита» [Джулиани: 95–111].

В повести и романе содержатся схожие образы и описания, общие для сочинений такого рода:

— всякого, кто допускает присутствие среди живых людей потусторонних существ, образованное общество принимает за сумасшедшего;
— герой, а с ним и читатель, получает пугающий и опасный, но расширяющий сознание мистический опыт;
— упыри (вампиры), внешне напоминающие людей, опознаются по характерному щелканью и посасыванию;

— цветовая мистика, усиливающая впечатление и воздействие (черные всадники в обоих произведениях, зеленая комната в повести и зеленые глаза в романе);
— шабаш как праздничное скопление темных сил;
— бесконечная лестница как переход из одной реальности в другую.

Тематическая общность, с почти неизбежным совпадением жанровых клише и сходством частностей, сама по себе не доказывает влияние одного текста на другой, а лишь указывает на принадлежность к одной традиции, но в романе Булгакова содержатся и более конкретные реминисценции, которые непосредственно и, по-видимому, не без умысла отсылают к повести А.К. Толстого:

— мистическое действие в обоих произведениях локализуется в Кремлевском (Александровском) саду: в повести — разговор Руневского и Рыбаренко о вампирах; в романе — встреча Маргариты с Азазелло, ставшая началом ее контакта и контракта с темными силами;
— *летящий купидон*, которого напоминает вампир Варенуха после крика петуха, кажется совершенно немотивированным, но тем определеннее адресация к повести А.К. Толстого, где потолок виллы расписан летающими купидонами;
— *образно-звуковые ассоциации*: *гр*ифон и *гр*ач — перевозчики в потусторонней реальности; *Руневс*кий и *Варену*ха — жертвы вампирических атак.

Убедившись, что «Упырь» А. К. Толстого — не только литературный источник, но и ассоциативный код «Мастера и Маргариты», а Варенуха — пародийный связной между этими произведениями, можно теперь вернуться к сцене избиения администратора Варенухи и обратить внимание на второго «разбойника» (такое определение, заметим, повторяется в черновиках[4]). Этот второй, с итальянизированным именем Азазелло, оказывается соотнесен с одним из немаловажных персонажей повести Толстого — с итальянским вампиром Пьетро д'Урджина, который в своем человеческом прошлом был *разбойником*.

Можно подискутировать, имеют ли какое-нибудь скрытое значение удары, наносимые по Варенухе то справа, мнимым русским, то слева, мнимым итальянцем, но удар,

нанесенный прямо в лицо, явно значимый, поскольку разбивает *нос* (не исключено, что это тоже литературная аллюзия, *гоголевская*, русско-итальянская), а кровь от этого удара проливается на *толстовку*.

Соответственно, и другой спутник котообразного, Коровьев, он же «темно-фиолетовый рыцарь», соотносится в этой повести с отечественным упырем, чья фамилия *Теляев*, который так же, как и в романе, появляется в финале повести в образе *рыцаря* [Соколов: 113–114].

Кроме повести «Упырь», источниками и образцами вампирской литературы послужили Булгакову, возможно, и другие произведения А. К. Толстого: спасающий крестик, воющий пес, глядящие в окно вампиры, сковывающая сила, тлетворный запах — все эти живописно пугающие «вампиризмы» из «Семьи вурдалака» повторятся в «Мастере и Маргарите», так же как описанная в рассказе «Встреча через триста лет» особенность вампиров не отбрасывать тени.

Но не только готикой и мистикой обусловлено неявное присутствие А. К. Толстого в романе Булгакова, оно предопределено также культурно-исторической и духовно-религиозной содержательностью. Взаимосвязь этих предпосылок хорошо видна на примере одного не очень приметного, но примечательного персонажа.

Это поэт Амвросий, направляющийся в привилегированный писательский ресторан и встретивший на этом пути своего знакомого Фоку, тоже, вероятно, литератора, но менее успешного. Автор передает их разговор, якобы услышанный им у чугунной решетки ресторана, и этой ссылкой, с одной стороны, подтверждает репутацию «правдивейшего повествователя», а с другой, не дает повода подумать, что он один из тех, кто вхож в это заведение. Кто бы заподозрил в этом поэте *вампира*, если бы не его имя, вызывающее ассоциацию с одноименным персонажем из повести А. К. Толстого «Упырь»? Но раз уж такая ассоциация возникла, тогда от читателя требуется предопределенная ею последовательность — всмотреться более пристально в этих собеседников. Не странно ли, что в описании приятелей так акцентируется различие их *здоровья* и при этом внимание обращается на *губы* и *шею*? Один — «румяногубый гигант, золотистоволосый, пышнощекий», другой — «тощий, запущенный, с карбункулом на шее». Пусть это метафорические описания, но какие выразительные и оценочные! И потом, это же мистический роман, в нем всякая метафора может

обернуться реальностью, не говоря уже о том, что метафоры могут быть и научные. Вампиризм, понимаемый широко, это не только выпиваемая кровь, но и забираемая энергия. Для Амвросия это, как он сам объясняет, «обыкновенное желание жить по-человечески». Вот он и живет в свое удовольствие — пьет «чашу жизни», если воспользоваться названием булгаковского фельетона: широко, размашисто и со вкусом. А Фока от этой чаши почему-то отлучен. Реализм романа, пусть особого рода, заставляет думать, что чугунная решетка разделяет не только этих двоих, но и все общество: покинув приятеля, Амвросий идет к себе *подобным*. Кто эти подобия и что означают их пиршества — раскрывается в той же книге, на которую указывает имя «Амвросий», а также в других сочинениях того же автора: это упыри, собирающиеся на бал.

Имя «Амвросий», которое является тайным именем упыря Теляева, внешне благопристойного статского советника, включает вампирский код как раз при описании писательского ресторана, но оно может вызывать и другие интерпретации, когда соотносится с другими персонажами. Эти аллюзии значительно расширяют смысловое пространство Дома Грибоедова, но они способны и концептуально его сужать, если выбрать из них авторские, преднамеренные, соотносимые с другими и образующие с ними связную концепцию. Такой связующей и объясняющей аллюзией является одноименность булгаковского Амвросия и другого толстовского персонажа — римского христианина времен императора Максимиана из неоконченного романа «Стебловский» (1846) [Соколов: 114].

Амвросий Толстого — христианин, который под воздействием духа зла становится язычником. Он всячески противится, но все-таки уступает тому, чем так охотно и беспринципно пользуется Амвросий Булгакова, — земными благами, получаемыми за «отступничество». Друг персонажа Толстого Виктор погиб, но не отрекся от своей веры. Выходит, и булгаковский друг Амвросия, скромный Фока, при всей его невзрачности являет собой вид честного человека, живущего в согласии со своими принципами и воззрениями. В том, что эта аллюзия авторская, предустановленная и даже встроенная в роман, убеждает монолог Амвросия:

> — <...> Ты хочешь сказать, Фока, что судачки можно встретить и в «Колизее». Но в «Колизее» порция судачков стоит

тринадцать рублей пятнадцать копеек, а у нас — пять пятьдесят! Кроме того, в «Колизее» судачки третьедневочные, и, кроме того, еще у тебя нет гарантии, что ты не получишь в «Колизее» виноградной кистью по морде от первого попавшего молодого человека, ворвавшегося с театрального проезда. Нет, я категорически против «Колизея», — гремел на весь бульвар гастроном Амвросий. — Не уговаривай меня, Фока!

Почему Амвросий так решительно против «Колизея», он сам же и объясняет, но почему автор так часто и настойчиво употребляет этот топоним? Не для того ли, чтобы читатель обратил на него внимание? Не потому ли, что действие романа Толстого начинается в римском Колизее и там же, на его арене, погибает друг Амвросия?

В этом монологе, как и в других фрагментах «Мастера и Маргариты», современность противопоставляется времени раннего христианства. Люди остались прежними. Если и есть различия между двумя Амвросиями, то они выражаются в отношении к своему выбору: одному он дается трудно и трагически, другому — легко и цинично.

Именно такие связки — Амвросий, упоминающий «Колизей», или Варенуха, превращающийся в летящего купидона, а не сами образы в отдельности, делают тайное присутствие А. К. Толстого в романе Булгакова явным и несомненным.

Предположив, что толстовское присутствие в «Мастере и Маргарите» означено образами Толстяков, мы рассудили, что в силу мистических и готических аллюзий А. К. Толстой должен соотноситься с образом котообразного толстяка, в которого время от времени превращается кот Бегемот. Косвенные подтверждения этого соотнесения имеются, но, как мы могли убедиться, Булгаков предпочитает прямые отсылки, производящие эстетический эффект узнавания. В системе текстуально акцентированных соответствий котообразие толстяка кажется недостаточно мотивированным, потому что ни в «Упыре», ни в других вампирских историях А. К. Толстого такого персонажа нет. Отсутствие столь важной и нужной аллюзии лишает возводимую конструкцию устойчивости и убедительности, но стоит внимательно просмотреть литературные связи прототипа, как необходимый прообраз легко находится. В известном смысле он тоже толстовский, потому что находится он в произведении *дяди* А. К. Толстого

(а может, как предполагают, *отца* [Бурнашев: 170–171]) — А. А. Перовского (1786–1836), более известного как Антоний Погорельский. В рассказе «Лафертовская маковница» (1825), тоже дебютном, как и «Упырь» (1841), самым оригинальным и живописным персонажем является черный кот, принимающий облик титулярного советника Мурлыкина [Giuliani 1982–1984: 274].

В свою очередь, проясняя литературно-мистическое родословие романа «Мастер и Маргарита», оборотень Мурлыкин соотносится с пушкинским Ученым Котом уже потому, что этому способствуют взаимоотношения их авторов: Перовский (Погорельский) был из тех «друзей Руслана и Людмилы», кто поддержал молодого автора с его Лукоморьем [Перовский: 75–80], а Пушкин, в свою очередь, восторженно воспринял литературный дебют Перовского. В письме брату он писал:

> Душа моя, что за прелесть бабушкин кот! я перечел два раза и одним духом всю повесть, теперь только и брежу Трифоном Фалелеичем Мурлыкиным. Выступаю плавно, зажмуря глаза, повертывая голову и выгибая спину. Погорельский ведь Перовский, не правда ли?[5].

Сказанного о толстовских аллюзиях котообразного толстяка, по-видимому, достаточно, чтобы с таким же вниманием обратиться ко второму соответствию.

II

Лев Николаевич Толстой представлен в «Мастере и Маргарите» и во всем творчестве Булгакова намного шире, глубже и разнообразнее, чем Алексей Константинович [Яблоков: 216–226], и тем важнее отыскать в тексте ключевую аллюзию, которая вводила бы читателя в менее свободное, но более осмысленное, авторское, предопределенное поле литературных ассоциаций. Логично («филологично») думать, что таким собирающим фокусом должен быть образ писателя, и он действительно появляется в романе, легко опознаваемый, уже в эпизоде, где Иван Бездомный на берегу Москвы-реки снимает с себя одежду и поручает ее «какому-то приятному бородачу, курящему самокрутку возле рваной белой толстовки и расшнурованных стоптанных ботинок». Приятный бородач в *толстовке* больше не встретится на

страницах романа, но вызванная им аллюзия продолжится в другом персонаже, маркированном определением *толстяк*. Это Никанор Иванович Босой — менее узнаваемый, зато, благодаря своей законспирированности, более подробный криптообраз Льва Толстого.

Толстовскую аллюзию вызывает уже фамилия *Босой*, указывающая на примечательную графскую причуду — ходить *босиком*. Бос, заметим, и «приятный бородач», курящий *возле* своих ботинок.

Должность Никанора Ивановича — «председатель жилищного товарищества» — тоже интересная, если предполагать в ней толстовский подтекст, вспомним *толстовство*, духовно-религиозное учение Л.Н. Толстого, объединившее его последователей в сообщества и общины, которые распространились по России и по всему миру.

Грубость Никанора Ивановича, о чем повествователь сообщает с некоторой как бы вынужденной откровенностью, но и деликатностью «(Нужно признаться, хоть это и неприятно, что Никанор Иванович был по натуре несколько грубоват.)», в той же мере характеризует и Льва Николаевича, отличавшегося прямотой и нелицеприятностью суждений.

В редакции 1932–1936 годов Булгаков зачеркнул *грубоват* и написал: *хамоват* [I, 175], а для усиления этой характеристики еще и Воланду, решающему судьбу председателя, приписал примечательную фразу: «Я вообще не люблю *хамов* в квартире». В редакции 1938–1940 годов он снова зачеркивает возвращенное *грубоват* и снова восстанавливает. Эти авторские колебания отражают, как видно по их повторяемости, работу не только с текстом, но и с подтекстом. Определение *хамоват* кажется резковатым по отношению к Босому, а по отношению к Толстому и вовсе неверным, а возникло оно, возможно, оттого, что хитроумно указывало на *Хамовники*, где находился московский дом Льва Николаевича (Долго-Хамовнический переулок, 15), ставший впоследствии музеем.

Тема хамства была важна и как сбывшееся пророчество Д. С. Мережковского о грядущем Хаме (1906)[6], так что образ Босого мог бы стать, при соответствующей доработке, его символическим воплощением, но скрываемый в нем криптообраз *графа* Толстого затруднял такое решение. Требовалось как-то показать, что этот граф особенный, пренебрегающий своим званием и предпочитающий простоту жизни и мысли.

Это толстовское *опрощение*, по-видимому, представлялось Булгакову не частной причудой, а знаковым явлением русской интеллектуальной жизни, судя по тому, что эта тема содержится в его романе изначально, уже в первой редакции, причем в первом же фрагменте из числа не уничтоженных автором:

> ...в Охотных рядах покупал капусты. В треухе. Но он не произвел на меня впечатление зверя.
> Через некоторое время Феся развернул иллюстрированный журнал и увидел своего знакомого мужичка, правда без треуха. Подпись под старичком была такая «Граф Лев Николаевич Толстой».
> Феся был потрясен:
> — Клянусь Мадонной, — заметил он, — Россия необыкновенная страна! Графы в ней вылитые мужики!
> Таким образом Феся не солгал.

Фрагмент явно полемический, и довод наглядный, хотя предмет спора несколько странен: по логике неведомого оппонента, мужик, оказавшийся графом, сравнивается со зверем. Возможно, это полемика с Мережковским, чей *Хам* и есть *зверь* — «мещанство будущего», а также «„тысячеголовая гидра, паюсная икра“ мещанства прошлого и настоящего». А может, и не полемика. Может, продолжение темы, испытующее и корректирующее. Три лица Хама, о которых пишет публицист, не те же ли три булгаковских «толстяка»?

Первое лицо — государственное: «лицо самодержавия», которое после революции изменилось, но сохранилось, потому что сохранился «мертвый позитивизм казенщины». Не потому ли котообразный толстяк бьет *администратора*, которому потом объяснят, за что: «...хамить не надо по телефону». Второе лицо — «мертвый позитивизм православной казенщины, служащий позитивизму казенщины самодержавной». А это как раз то, против чего выступал Л. Н. Толстой, и одна из причин его отлучения от Церкви. Третье лицо — «лицо хамства, идущего снизу — хулиганства, босячества, черной сотни — самое страшное из всех трех лиц». Третьего булгаковского толстяка, в сиреневом костюме, никоим образом нельзя назвать ни хулиганом, ни босяком, но те двое, которые спровоцировали его избиение, именуются именно *хулиганами* и именно в этом эпизоде.

Чтобы удостовериться, что слово *хулиганы* здесь не случайно, придется проверить, нет ли в этом фрагменте таких же аллюзий на две другие характеристики третьей ипостаси Хамства. «Босячество» — это явно не «толстовство», это другой классовый уровень и, соответственно, другая ментальность. Этот феномен русской жизни ассоциируется с Горьким, который хорошо знал «босяков» и ввел их в литературу. Более того, в сборнике «Грядущий Хам» следующая статья после заглавной — о Горьком, противопоставленном Чехову, которые, как пишет Мережковский, заслонили великанов Л. Толстого и Достоевского, но не потому, что равновелики им, а потому, что они равнозначны русской интеллигенции, которая их читает и чтит. О Горьком в статье говорится именно то, что должно объяснить его присутствие в этой литературной компании:

> Горький заслужил свою славу: он открыл новые, неведомые страны, новый материк духовного мира; он первый и единственный, по всей вероятности, неповторимый в своей области. При входе в ту «страну тьмы и тени смертной», которая называется босячеством, навсегда останется начертанным имя Горького.

И мы видим, что Булгаков предполагает эту аллюзию и вводит ее очень просто: хулиган Коровьев вдруг начинает причитать: «Горько мне! Горько! Горько!»

Теперь, когда две приметы Грядущего Хама налицо, что мешает нам допустить, что *погром*, учиненный в Торгсине, — *черносотенный*? Чтобы не сомневаться в этом предположении, нужна всего одна деталь, и она имеется — о ней не просто сказано, о ней кричат на весь магазин: «— Палосич! Палосич!» Может быть, как раз оттого, что еврейство директора Павла Иосифовича так деликатно завуалировано в этом сокращении, оно выглядит значимее, чем если было бы неприкрытым.

III

Алексей Николаевич Толстой в логике этих соотношений должен быть узнан в сиреневом иностранце, оказавшемся русским, и он действительно может быть узнан и, скорее всего, именно по этой биографической особенности: в 1923 году он вернулся из эмиграции на родину. На писа-

тельском застолье по случаю его возвращения присутствовал и Булгаков. Более того, он сам же его организовал, а потом описал в романе «Записки покойника».

Если иметь в виду этот подтекст, становятся понятнее вопрошания Коровьева, адресованные сиреневому иностранцу: «— Кто он такой? А? Откуда он приехал? Зачем? Скучали мы, что ли, без него? Приглашали мы его, что ли?» Тут же, в расчете на слушающих, бывший регент объясняет причину своей неприязни: «...он, видите ли, в парадном сиреневом костюме, от лососины весь распух, он весь набит валютой...» И сам же отвечает на свой вопрос о том, кто приглашал: «— Горько мне! Горько! Горько!» Действительно, после встреч и бесед с Горьким в 1922 году в Берлине Толстой принимает решение вернуться.

Рассказы Бондаревского о Париже — это череда скандалов, на этом фоне московский скандал в Торгсине предстает как их продолжение. Начинается он с того, что падает поднос с шоколадной *эйфелевой башней*, а завершается тем, что сиреневый джентльмен оказывается в бочке с *керченской сельдью*. Возможно, эта подробность отсылает к роману А. Н. Толстого «Восемнадцатый год» (1927-1928), к эпизоду гибели эскадренного миноносца «*Керчь*».

* * *

Необходимость криптографического изображения трех однофамильцев русской литературы (А. К. Толстого, Л. Н. Толстого и А. Н. Толстого) была вызвана не только карнавально-игровой поэтикой романа, но и условиями двоякой несвободы: с одной стороны — государственная идеология, предписывающая критическое отношение к отечественной классике, с другой — читательское коленопреклонение, превращающее классиков в кумиров.

Как показывают некоторые примеры творческого поведения Булгакова, он активно противостоял обеим крайностям. В ходе одной литературной дискуссии, отвечая на критическое и, в общем-то, справедливое замечание Серафимовича, что и у Льва Толстого встречаются погрешности в письме, он, по свидетельству очевидца, горячо возразил: «Ни одной! <...> Совершенно убежден, что каждая строка Льва Николаевича — настоящее чудо» [Миндлин: 155]. В то же время в своих «Записках на манжетах» он позволил себе достаточно вольное обращение с почтенным старцем,

изображая себя в образе графа Толстого[7], что является, между прочим, еще одним указанием на их творческую преемственность.

Двойственное отношение к Л. Н. Толстому, разделяющее в нем великого писателя и невеликого философа, стало общим местом в русской литературной и философской критике, но в советское время обрело значение идеологической установки. Этому способствовали суждения революционных вождей — Г.В. Плеханова, считавшего его «гениальным художником и крайне слабым мыслителем» [Плеханов: 613], и особенно В. И. Ленина — в его статьях «Лев Толстой как зеркало русской революции» (1908), «Л. Н. Толстой» (1910), «Л. Н. Толстой и современное рабочее движение» (1910), «Толстой и пролетарская борьба» (1910), «Л. Н. Толстой и его эпоха» (1911). Такое устойчивое и настойчивое внимание политика к писателю доказывает исключительную значимость влияния Толстого, которое невозможно нейтрализовать, но можно как-то скорректировать и перенаправить. Булгаков же, как показывает анализ, предпринимает попытку нейтрализовать влияние самого вождя.

Словно обыгрывая ленинский образ «зеркала революции» (а может, и действительно обыгрывая), он включает в свое повествование целое «трюмо» — три скрепленных «зеркала», отражающих не только свершившуюся революцию, когда рухнули все три главные опоры Российской империи — «православие», «самодержавие» и «народность», но и послереволюционное время, когда они стали выстраиваться заново, но в перевернутых и вывернутых значениях: «атеизм», «партийность» и «классовость».

Разумеется, в философском и остросоциальном произведении, каковым является роман «Мастер и Маргарита», в конструировании его концептуальной оптики, несомненно, учитывался соответствующий философско-публицистический контекст, по крайней мере в лице самых известных представителей и в свете самых знаковых публикаций, но и он, пропущенный сквозь призму авторской концепции, уместно укладывался в толстовскую триаду:

— традиция литературной инфернальности, идущая от чтимых Булгаковым Пушкина и Гоголя и внимательно прочитанного им А. К. Толстого, продолжилась и философски выразилась в работе Н. А. Бердяева «Духи русской революции» (1918), где осмыслено

неявное присутствие в русской революции Гоголя, Достоевского и Льва Толстого;
— традиция народничества в разных ее формах, наиболее наглядно и назидательно выразившаяся в явлении Льва Толстого, полемически соотносится с футурологической статьей Д. С. Мережковского «Грядущий Хам» (1906);
— наконец, позиция интеллигенции, изменяющей вектор своих устремлений, представленная в сборнике «Смена вех» (1921), отражена в творчестве А. Н. Толстого, который был одним главных сотрудников сменовеховского издания «Накануне».

Тройка Толстых, соединенная исторически, выглядит выражением какой-то закономерной триединой силы, влекущей, вдохновляющей, но и совращающей с прямого пути, может быть, той самой литературной птицей-тройкой, которая уносит Русь в неведомое будущее, и Булгаков, который и прежде, в «Белой гвардии», саркастически поминавший литературное прекраснодушие русских классиков («мужички-богоносцы достоевские!..», «богоносный хрен»[8] и т. п.), в «Мастере и Маргарите» ввел и самих предсказателей в предсказанное будущее, ставшее настоящим.

Не забыл Булгаков и про возницу — вождя. Судьба автора статьи о «зеркале революции» и теоретике этой революции отражена в образе персонажа, который погибает под колесами трамвая. Помимо многих смыслов, которыми исполнена эта смерть, возможно, содержится в ней и некое откровение, когда он видит в последний миг жизни, что мир, которым он, казалось, владел и управлял, раскалывается, как разбитое зеркало.

Примечания

1 Здесь и далее текст романа цитируется по изданию: *Булгаков М. А.* Записки покойника (Театральный роман) // Булгаков М. А. Собр. соч. В 5 т. Т. 4. М.: Худож. лит., 1992. С. 401–542.

2 *Булгаков М. А.* Правительству СССР // Булгаков М. А. Собр. соч. В 5 т. Т. 5. М.: Худож. лит., 1992. С. 443–450.

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

4 Здесь и далее текст романа цитируется по изданию: *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, 2015.

5 *Пушкин А. С.* Письмо Пушкину Л. С., 27 марта 1825 г. Из Михайловского в Петербург // Пушкин А. С. Полн. собр. соч. В 10 т. Л., 1977–1979. Т. 10. 1979. С. 105–106.

6 Здесь и далее текст цитируется по изданию: *Мережковский Д. С.* Грядущий Хам. Чехов и Горький. СПб.: Изд. М. В. Пирожкова, 1906. URL: http://az.lib.ru/m/merezhkowskij_d_s/text_0080.shtml (дата обращения: 16.09.2019).

7 *Булгаков М. А.* Записки на манжетах // Булгаков М. А. Собр. соч. В 5 т. Т. 1. М.: Худож. лит., 1992. С. 473–508.

8 *Булгаков М. А.* Белая гвардия // Булгаков М. А. Собр. соч. В 5 т. Т. 1. М.: Худож. лит., 1992. С. 179–428.

Литература

Бурнашев В. П. Дмитрий Гаврилович Бибиков и Алексей Перовский — мужья своих сестер // Новое лит. обозрение. 1993. № 4. С. 170–171.

Джулиани Р. «Упырь» А. К. Толстого как литературный источник романа «Мастер и Маргарита» (К вопросу: М. А. Булгаков и русская литература XIX века) // Ricerche Slavistiche. Vol. XXXII–XXXV. Roma, 1985–1988. С. 95–111.

Миндлин Э. Молодой Булгаков // Воспоминания о М. Булгакове. М.: Сов. писатель, 1988. С. 145–156.

Перовский А. А. Замечания на разбор поэмы «Руслан и Людмила», напечатанный в 34, 35, 36 и 37 книжках «Сына отечества» (Письмо к издателю) // Пушкин в прижизненной критике, 1820–1827. СПб.: Государственный пушкинский театральный центр, 1996. С. 75–80.

Плеханов Г. В. «Отсюда и досюда» (Заметки публициста) // Плеханов Г. В. Избранные философские произведения. В 5 т. Т. 5. М.: Изд-во социально-экономической литературы, 1958. С. 613–621.

Соколов Б. В. Роман М. Булгакова «Мастер и Маргарита»: Очерки творческой истории. М.: Наука, 1991.

Яблоков Е. А. Михаил Булгаков и мировая литература: справочник-тезаурус. СПб.: Дмитрий Буланин, 2011.

Giuliani R. Demonologia e magia nel “Maestro e Margarita” di M. A. Bulgakov // Ricerche Slavistiche. Vol. XXIX–XXXI. Roma, 1982–1984.

М. А. КОТОВА

К истории издания повести Михаила Булгакова «Дьяволиада»

В заметке рассматривается история двух изданий сборника М. Булгакова «Дьяволиада» 1925 и 1926 годов.

The article examines two editions of “Diaboliad” by Mikhail Bulgakov published in 1925 and 1926.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: М. А. Булгаков, сборник «Дьяволиада», Н. С. Ангарский, повесть «Роковые яйца».

KEYWORDS: Mikhail Bulgakov, the collection of stories “Diaboliad”, Nikolai Angarsky, the novella “The Fatal Eggs”.

Осенью 1923 года Михаил Булгаков познакомился с Николаем Семеновичем Ангарским, главой издательства «Недра»[1]. Их сотрудничество продлилось немногим менее трех лет — до весны 1926 года, но именно Ангарский стал главным издателем произведений Булгакова в его «литературное» пятилетие [Чудакова 1988а: 266–273]. В феврале 1924 года вышла четвертая книга «Недр» с повестью «Дьяволиада»[2]. Через год, в феврале 1925-го, в шестом сборнике появилась повесть «Роковые яйца», а летом того же года был издан первый и единственный в СССР сборник рассказов и повестей Булгакова «Дьяволиада», переизданный в конце марта 1926 года. Булгаков включил в сборник повести «Дьяволиада» и «Роковые яйца», а также рассказы «№ 13. Дом Эльпит-Рабкоммуна», «Китайская история» и «Похождения Чичикова».

Ангарскому очень нравилась проза Булгакова — злободневная, фантастическая, со стремительной фабулой, написанная классическим русским языком, но даже при всех своих могущественных связях на самом верху ему так и не удалось ни выпустить отдельное издание повести «Роковые

яйца», ни опубликовать «Записки на манжетах», ни добиться издания повести «Собачье сердце», за которую он сражался с цензурой больше года. В нашей заметке речь пойдет не об этих планах, а о загадках, связанных с конфискацией тиража сборника в 1925 году и неожиданно срочным его переизданием в 1926-м.

Единственный пока известный источник сведений о конфискации — цитата из письма секретаря издательства «Недра» Бориса Леонтьева Михаилу Булгакову, опубликованного в 1988 году: «Дела очень важные и неприятные: поднялся какой-то бум в сферах по поводу книги „Дьяволиада“. Какая-то еще неясная атака на нас. Эту книгу сейчас у нас конфискуют» [Чудакова 1988а: 379]. Письмо, исходя из содержания, датировано летом или ранней осенью 1925 года. В архиве издательства «Недра», архиве Н. С. Ангарского, обнародованных документах М. Булгакова из архива ФСБ и других доступных источниках следов этого сюжета обнаружить не удалось. Историк цензуры Арлен Блюм безрезультатно искал документы о конфискации сборника среди очень плохо сохранившихся материалов Главлита 1920-х годов для своей книги «Запрещенные книги русских писателей и литературоведов. 1917–1991»[3].

Процитированное письмо Михаилу Булгакову хранится среди других писем Леонтьева в Пушкинском доме (приведем его целиком):

> Уважаемый Михаил Афанасьевич, передаю Вам просьбу Николая Семеновича — придти к нему сегодня в 6–7 час. вечера. Дела очень важные и неприятные: поднялся какой-то бум в сферах по поводу книги «Дьяволиада». Какая-то еще неясная атака на нас. Одну книгу сейчас у нас конфискуют (Маргерит). Пожалуйста, дайте ответ — будете ли у Н. С. сегодня. Ваш Бор. Леонтьев
> PS. А как с Вашей правкой «Рок. яиц»? Пора набирать.

Вместо слов «эту книгу сейчас у нас конфискуют» (в публикации 1988 года) в записке следует читать «одну книгу сейчас у нас конфискуют» — популярного французского автора Виктора Маргерита.

Предложенную в публикации датировку — лето или ранняя осень 1925 года — можно, существенно не меняя, немного уточнить. В конце письма Борис Леонтьев упоминает правки к повести «Роковые яйца», договор на отдельное

издание которой Булгаков подписал 24 августа 1925 года [Чудакова 1988а: 325]. Запрещена Главлитом повесть была, по-видимому, в ноябре 1925 года, как со злорадством констатировал Н. Чужак: «В октябре 1925 года представлена повесть М. Булгакова „Роковые яйца“ — в стиле той же злостной противо-советской символики, что и „Собачье сердце“. Повесть не разрешена»[4]. Интересно, что и предыдущая публикация «Роковых яиц» в шестой книжке «Недр» воспринималась как чудо. Константин Тренев в одном из писем Н. С. Ангарскому писал: «А сомневаться в цензурности моего рассказа после того, как Вы провели (честь и слава Вам!) „Роковые яйца“ — странно»[5].

О том, что «Недра» не будут печатать отдельным изданием «Роковые яйца» Борис Леонтьев сообщил Булгакову 4 января 1926 года[6] [Чудакова 1988а: 330], 28 февраля 1926 года договор был аннулирован, а гонорар 425 р. за рукопись «Роковых яиц» списан издательством[7]. Таким образом, если в PS к письму Леонтьева речь идет о правках и наборе этой повести, скорее всего, письмо было написано после заключения договора (август) и до запрещения повести Главлитом (ноябрь).

Какая же именно книжка Маргерита была изъята у издательства «Недра»? Точно неизвестно, к этому времени в издательстве вышли книги «Товарищ» и «Моника Лербье» (одна из частей романа «Женщина в пути»). Сам роман целиком был подан в июле 1925 года в Главлит и запрещен: «Пацифистский роман, решающий проблему войны и революции путем проповеди внеклассовой любви и непротивления (политика „скрещенных рук“). Роман не пропущен»[8].

Очень интересно также, что могло скрываться за фразой «дела очень важные и неприятные: поднялся какой-то бум в сферах по поводу книги „Дьяволиада“. Какая-то еще неясная атака на нас». Что это за атака? Если не о конфискации тиража, тогда о чем еще с тревогой может писать Борис Леонтьев Булгакову?

Возможно, Борис Леонтьев намекает на скандал, связанный с громкой рецензией Л. Авербаха на сборник «Дьяволиада», опубликованной в газете «Известия» 20 сентября 1925 года. Причем главной мишенью Авербаха стала «наиболее острая вещь в книге» — повесть «Роковые яйца» (отдельное издание которой будет вскоре запрещено в Главлите). В рецензии Авербах писал:

> Булгаковы появляться будут неизбежно, ибо нэпманству на потребу злая сатира на советскую страну, откровенное издевательство над ней, прямая враждебность. Но неужели Булгаковы будут и дальше находить наши приветливые издательства и встречать благосклонность Главлита?

Заканчивается текст призывом:

> Появляется писатель, не рядящийся даже в попутнические цвета. Не только наша критика и библиография, но наши издательства должны быть настороже, а Главлит — тем паче!

Возможно, именно после этого призыва Главлит пристальнее взглянул на издания «Недр» и конфисковал книжку Маргерита. Судя по всему, «бум в сферах» действительно поднялся немалый, так как спустя месяц, в 10-м (октябрьском) номере журнала «Октябрь» за 1925 год, Авербах поспешил отказаться от недвусмысленного натравливания Главлита на издательство:

> Письмо в редакцию. В напечатанной «Известиями ЦИК» моей рецензии на книжку М. Булгакова «Дьяволиада» дважды обращается внимание Главлита на подобного рода издание. Считаю необходимым указать, что обращения к Главлиту мне не принадлежат. В противовес некоторым либеральничающим товарищам я сторонник хорошей и нужной работы Главлита, но в данном случае гораздо более действительно оружие общественной критики.

Впрочем, есть вероятность, что «бум в сферах» произошел не вследствие заметки Авербаха, а параллельно с ним и независимо от него, вынудив открытого булгаковского врага оправдываться за поднявшийся закулисный скандал.

В пользу того, что книга «Дьяволиада» не была конфискована, говорит и тот факт, что издания 1925 года (тираж по договору 3000, указанный в книге тираж 5000) довольно часто попадаются в букинистических магазинах, библиотеках и архивах. В Музее М. А. Булгакова хранятся два издания «Дьяволиады» 1925 года, один из которых подписан автором Алексею Алексеевичу Любомирскому, сотруднику газеты «Рабочая Москва».

Если предположить, что письмо Леонтьева и вся опасная ситуация осенью 1925 года не были связаны с конфиска-

цией «Дьяволиады»[9], тогда как можно было бы объяснить появление второго издания сборника, да еще выпущенного в явной спешке? В начале января 1926 года Борис Леонтьев сообщил Булгакову, что «Роковые яйца» отдельным изданием в «Недрах» не выйдут, а уже 27 февраля был заключен новый договор между «Недрами» и Михаилом Булгаковым на второе издание сборника «Дьяволиада» на тех же условиях[10]. 3 марта 1926 года Леонтьев написал Булгакову почти умоляющее письмо:

> Москва 3 марта 1926 г.
> Многоуважаемый Михаил Афанасьевич,
> Если Вами еще не подписан договор на книгу «Дьяволиада» с другим издательством, приезжайте немедленно к нам для подписания известного Вам договора и получения денег (200–220 р.), если, опять таки, Вы на него согласны. Разрешение Главлита получено сегодня, книгу сегодня же мы намерены сдать в спешный набор.
> Ваш БорЛеонтьев (частично цитируется: [Чудакова 1988а: 331])[11].

Такая спешка, на наш взгляд, объясняется несколькими причинами.

Во-первых, Булгаков с легкостью мог отдать книгу в другое издательство — при всей симпатии Булгакова к Ангарскому он имел основания быть недовольным после несостоявшихся изданий «Собачьего сердца», «Записок на манжетах», отвергнутой «Белой гвардии» и провалившегося отдельного издания «Роковых яиц».

Во-вторых, Булгаков становился популярным автором[12] — сатирические, фабульные, остросюжетные вещи были востребованы на рынке и, что важно, отвечали вкусам и задачам Ангарского [Чудакова 1988а: 268–269]. В письме от 6 августа 1923 года Ангарский инструктировал Зайцева о новых издательских планах, связанных со сборниками «Недра»:

> Издавать будем «Недра», б-ку современников; а главное — «книжки для всех» 1\64 листа, по типу заграничных, беллетристического содержания, как русских, так и переводных авторов. Весь вопрос в том, что издавать, каких авторов? Нужно иметь ввиду широкие, а не интеллигентские массы, которых эстетикой не прельстишь. Нужна фабула; останавливаться на художественных типах они не будут[13].

К 1927 году 4-я книжка «Недр», единственная из всех, была распродана до последнего экземпляра. Кроме этого следует отметить, что в феврале 1926 года Булгаков уже известен тем, что его пьеса «Зойкина квартира» готовится в театре Вахтангова, «Багровый остров» пойдет у Александра Таирова в Камерном театре, и сам МХАТ репетирует его пьесу о Турбиных. Его имя все чаще стало мелькать в прессе.

Также, по-видимому, к концу февраля 1926 года был распродан первый тираж «Дьяволиады». Согласно условиям договора на первое издание «Дьяволиады», подписанного 27 ноября 1924 года, Булгаков получал право распоряжаться сборником и отдавать его в другие издательства только после того, как «Недра» распродадут свои экземпляры, — на это, по договору, «Недрам» давалось два года:

> М. А. Булгаков имеет право выпустить новое издание предоставленных Издательству «НЕДРА» Мосполиграфа произведений не иначе, как по распродаже данного их издания. Если упомянутые издания не будут распроданы в течение двух лет со дня сдачи рукописей, М. А. Булгакову предоставляется право осуществить вышеуказанное право и выпустить книгу новым изданием[14].

В феврале 1926 года еще не истекли указанные два года со дня выхода первого издания, и необходимость «Недр» заключить новый договор с Булгаковым может указывать на то, что первый тираж к этому времени разошелся.

Еще один косвенный довод в пользу того, что сборник, скорее всего, не был конфискован, заключается в том, что конфискованное издание вряд ли удалось бы пробить снова в печать в другом издательстве, — в случае конфискации тревога Леонтьева о возможной попытке Булгакова отдать сборник куда-нибудь еще выглядит не очень обоснованной.

Можно предложить и такое объяснение этой истории: Ангарский, несмотря на запрет Главлита в отношении отдельного издания «Роковых яиц», все же хотел издать повесть — фабульную, захватывающую, высоко оцененную Горьким, и единственным шансом на публикацию ее в 1926 году было переиздание однажды уже разрешенного (хотя и раскритикованного Авербахом) сборника «Дьяволиада» с этой повестью под обложкой.

Книжки Булгакова не залеживались на складе, роялти Н. С. Ангарский Булгакову (в отличие от других авторов) не платил и мог получить хороший доход от продажи тиража (особенно с учетом того, что он печатал не 3000 экземпляров, указанных в договоре, а 5000). Даже с учетом всех расходов на издание (2331 рубль, включая 825 рублей гонорара автору[15]) Ангарский получил бы высокую прибыль от продажи сборника.

31 марта 1926 года второе издание «Дьяволиады» было выпущено под маркой «Недр» с новым разрешением Главлита (№ 57847) и старой обложкой, на которой по-прежнему значился 1925 год. В силу неясных пока обстоятельств это издание, в отличие от первого издания 1925 года, стало большой редкостью.

Примечания

1 Позднее Н. С. Ангарский вспоминал: «Я сразу распознал большой талант писателя. Пригласил Булгакова к себе. Михаил Афанасьевич был ярко-выраженной индивидуальностью. Светлые волосы, зачесанные на косой пробор, овальной формы мужественное, волевое лицо, холодноватые синие глаза. Красив, всегда подчеркнуто элегантен, вежлив, со словечками: да-с, нет-с, любил очаровывать дам, целовать им ручки. У него был изысканный вкус, который проявлялся во всем: в манере поведения, в образе жизни, в одежде, и, конечно, в его произведениях, написанных особым булгаковским языком. Он, безусловно, внес немалый вклад в русскую словесность. У нас сразу возникло полное понимание друг друга и взаимная большая симпатия» (ОР РГБ. Ф. 9. К. 9. Д. 1. Л. 6.). Впрочем, Петр Никанорович Зайцев (секретарь «Недр» в 1923 году) дает несколько иное описание знакомства Николая Семеновича Ангарского с прозой Михаила Булгакова: «Как вы с Вересаевым смогли принять такую дребедень?!» [Зайцев: 272].

2 Булгаков записал в дневнике 25 февраля 1924 года: «Сегодня вечером получил от Петра Никаноровича свежий номер „Недра“. В нем моя повесть „Дьяволиада“. Это было во время чтения моего — я читал куски из „Белой Гвардии“ у Веры Оскаровны З. <...> Итак впервые я напечатан не на газетных листах и не в тонких журналах, а в книге альманаха. Да-с. Скольких мучений стоит! Скольких?» (Цит. по: РГАЛИ. Ф. 2871. Оп. 3. Ед. хр. 1. Л. 83).

3 См.: [Блюм].

4 РГАЛИ. Ф. 340. Оп. 1. Ед. хр. 36. Л. 22. Приведем здесь и отзыв Н. Чужака об упомянутой повести «Собачье сердце»: «Повесть представляла собой злостную пародию на социальную революцию в России. Люди с душой Смердякова задумали сделать социалистический переворот. В результате — разумеется, — победила старая, надежная, столетьями сложившаяся культура, а переворотчики обращаются в первобытное (зверино-скотское) состояние. Сюжетно это проведено на опыте превращения собаки (большевика) в человека — на советском фоне. „Человек“ получился прегнусный. Повесть запрещена».

5 РГАЛИ. Ф. 24. Оп. 1. Ед. хр. 68. Л. 50.

6 «Издательство „НЕДРА“ извещает Вас, что с его стороны не встречается никаких препятствий к изданию каким-либо другим издательством Вашей повести „Роковые яйца“ (РО ИРЛИ. Ф. 369. Д. 355. Л. 5).

7 РГАЛИ. Ф. 1304. Оп. 1. Ед. хр. 95. Л. 3.

8 РГАЛИ. Ф. 340. Оп. 1. Ед. хр. 36. Л. 22.

9 На обсуждении доклада, ставшего основой настоящей заметки, М. О. Чудакова рассказала, что слышала устные воспоминания о конфискации, поэтому полностью отвергнуть эту вероятность мы не можем. Возможно, в будущем найдутся документы, которые прояснят и слухи о конфискации, и непонятный «бум в сферах». Весьма возможно, к слову, что резолюция Каменева о «Собачьем сердце» в сентябре 1925 года («...острый памфлет на современность, печатать ни в коем случае нельзя...») связана не столько с увиденной современниками «контр-революционностью» (эпитет П. И. Лебедева-Полянского) повести, сколько с шатким положением издательства после выхода сборника «Дьяволиада», которое могло еще более ухудшиться, если бы «Собачье сердце» Булгакова увидело свет.

10 РГАЛИ. Ф. 1304. Оп. 1. Ед. хр. 14. Л. 39.

11 РО ИРЛИ. Ф. 369. Д. 355. Л. 7.

12 В письме Н. П. Зайцеву 21 апреля 1925 года ленинградец и «серапионов брат» Илья Груздев писал: «Передайте М. Булгакову от редакции „Ковша“ искреннейший привет и горячее желание иметь его в числе своих сотрудников-прозаиков» (ОР ИМЛИ. Ф. 15. Оп. 2. Д. 40. Л. 22об.).

13 ОР РГБ. Ф. 9. К. 9. Д. 22. Л. 16.

14 РГАЛИ. Ф. 1304. Оп. 1. Ед. хр. 14. Л. 40.

15 РГАЛИ. Ф. 1304. Оп. 1. Ед. хр. 96. Стр. 78.

Литература

Блюм А. Запрещенные книги русских писателей и литературоведов. 1917–1991. СПб., 2003.

Зайцев П. Н. Воспоминания. М., 2008.

Чудакова 1988а — *Чудакова М. О.* Жизнеописание Михаила Булгакова. М., 1988.

Чудакова 1988б — *Чудакова М. О.* Взглянуть в лицо // Взгляд. Критика. Полемика. Публикации. М., 1988.

УДК 811.131.1; УДК 821.161.1

А. МИНГАТИ

Диалог гомункула с его создателем: стилистические особенности вариантов перевода VI главы «Собачьего сердца» на итальянский язык

В статье исследуются лингво-стилистические и прагматико-коммуникативные особенности перевода на итальянский язык повести М.А. Булгакова «Собачье сердце». Сопоставительно рассматриваются семь переводов, опубликованных с 1967 по 2011 год авторитетными итальянскими издательствами. Анализ концентрируется на шестой главе произведения, где разворачивается первый настоящий диалог между Шариковым и Преображенским, отражающий языковые преобразования в новом коммунистическом мире. Особое внимание уделяется тем переводческим приемам, которые способствуют передаче сложной антиномической метафорики булгаковского текста. Результаты исследования показывают оригинальность подхода к тексту некоторых итальянских переводчиков и уникальность их вклада в историю распространения русской литературы в Италии.

In this paper, the linguistic-stylistic and pragmatic-communicative peculiarities of the translation into Italian of Bulgakov's *Heart of a Dog* are analyzed. Seven translations published between 1967 and 2011 by eminent Italian publishing houses are examined in a contrastive manner. The analysis concentrates on the sixth chapter of the work, in which the first real dialogue between Sharikov and Preobrazhensky takes place, and which reflects the linguistic changes in the construction of the new communist world. Particular attention is paid to those translational techniques used which attempt to render the complex metaphoric structure of Bulgakov's text in Italian. The results of the research highlight the originality of the approach to the text in some Italian versions of *Heart of a Dog* and the importance of their contribution to the spread of Russian literature in Italy.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: М. А. Булгаков, «Собачье сердце», переводы «Собачьего сердца» на итальянский язык, издания «Собачьего сердца» в Италии, издательство *Giulio Einaudi editore*, издательство *De Donato*, издательство *Feltrinelli Editore*.

KEYWORDS: M. A. Bulgakov, *Heart of a Dog*, Italian Versions of *Heart of a Dog*, Italian Editions of *Heart of a Dog*, publisher *De Donato*, publisher *Giulio Einaudi editore*, publisher *Feltrinelli Editore*.

Издания и переводы «Собачьего сердца» в Италии

История написания и публикации ряда произведений Булгакова, как известно, довольно сложна. С этим фактом связано множество текстологических проблем, которые до сегодняшнего дня не решены окончательно. Это непосредственно касается и текста «Собачьего сердца» [Тюрина 2007, 2013]. Повесть стала широко известна на Западе начиная со второй половины 1960-х годов, когда в среде западных русистов циркулировало несколько ее неавторизованных машинописных копий. Она сразу же привлекла внимание издателей в разных странах. Итальянский перевод, вышедший первым изданием в октябре, а вторым — в ноябре 1967 года в городе Бари, в издательстве *De Donato*[1], на несколько месяцев опередил первую публикацию на русском языке в тамиздате[2]. Его автором была Мария Олсуфьева[3]. В 1967 году она также перевела для *De Donato* роман «Мастер и Маргарита» и повесть «Роковые яйца»[4].

Сегодня в нашем распоряжении 11 переводов «Собачьего сердца» на итальянский язык, последний из которых относится к 2011 году. Для своего анализа мы выбрали семь наиболее авторитетных из них, опубликованных с 1967 по 2011 год известными издательствами и с тех пор неоднократно переиздававшихся. В табл. 1 для каждого из них указаны год первого издания, переводчик, город и издательство.

Таблица 1

	Первое издание, год	Автор перевода	Место издания	Издательство
А	1967	Maria Olsoufieva	Bari	De Donato[5]
Б	1970	Clara Coïsson	Torino	Giulio Einaudi Editori[6]
В	1975	Viveka Melander	Roma	Newton Compton[7]
Г	1975	Giovanni Crino	Milano	Rizzoli[8]
Д	1990	Emanuela Guercetti	Milano	Garzanti[9]
Е	1993	Nadia Cicognini	Milano	Mondadori[10]
Ж	2011	Serena Prina	Milano	Feltrinelli[11]

Относительно большое число переводов «Собачьего сердца», увидевших свет в Италии с конца 1960-х годов, свидетельствует об актуальности идейного содержания и интересе к художественной манере писателя у итальянских читателей[12]. Хронологическое распределение указанных вариантов позволит нам уловить возможные изменения в интерпретации текста, эволюцию приемов и в конечном итоге лучше судить о достоинстве отдельных переводов.

Тема перевода повести «Собачье сердце» в науке разработана достаточно подробно (что касается итальянского языка, см., например, [Фокина]). Трудность прагматико-коммуникативной адаптации текста определяют два тесно между собой переплетенных фактора. С одной стороны, «карнавальный» принцип, на котором строится лингво-стилистическая и образно-метафорическая структура повести, определяет амбивалентный характер юмора в тексте и существенно осложняет его выражение на иностранном языке. С другой, насыщенность текста историко-бытовыми реалиями представляет собой особую переводческую проблему, которая, как мы увидим, решается разными способами в зависимости от степени известности этих реалий в итальянской культуре.

Мы проанализируем фрагменты разных переводов с русского на итальянский шестой главы повести. В одном особом случае мы сошлемся и на сценарий фильма Альберто Латтуады, знаменитого итальянского режиссера, чья экранизация повести Булгакова вышла в 1976 году[13].

Анализ переводов

После успешной пересадки человеческих органов бедному бездомному псу повседневная жизнь в квартире профессора превращается в настоящий ад. Новое существо не воспринимает разнообразные попытки «образования», предпринимаемые профессором Преображенским. Более удачными оказываются попытки «приручить» его со стороны советской власти, которую представляет активный домком и его председатель Швондер. Показательным в этом отношении является первый диалог гомункула с его создателем в начале шестой главы повести. После превращения из собаки в существо, наделенное даром речи, неочеловек требует «документ», удостоверение, т. е. признания себя не только личностью, но и гражданином нового мира.

До этого в повести описывается возникновение и развитие речевой деятельности нового человека, т. е. формирование его языковой личности [Тишкина: 219–220]. Первое ее проявление зафиксировано в послеоперационном дневнике доктора Борменталя (в главе пятой). Ассистент профессора записывает первое слово, произнесенное подопытным животным: «А-б-ыр», «Абыр-валг», т. е. «Главрыба», что интерпретируется как яркое свидетельство того, что собака умеет читать. Тем не менее в течение нескольких дней после операции лексический багаж гомункула растет, выявляя генетическую связь с донором гипофиза Климом Чугункиным. Пациент как будто наследует языковую память от него — балалаечника, уголовника и пьяницы, многократно судимого. Действительно, уже на раннем этапе своего развития речь пациента полна грубых просторечий. Они разбавлены бюрократически-идеологическими клише русского языка послереволюционного периода.

В то время как в пятой главе доктор Борменталь скрупулезно записывает в послеоперационном дневнике «лингвистический» прогресс пациента, в следующей главе письменная и устная речь персонажей играет совершенно особую роль. Особая форма домашнего общения при помощи записок запечатлела взволнованный диалог, внутри которого чередуются императивные указания профессора и его ассистента, а также встревоженные реплики прислуги. В этой забавной сценке выделяются дисгармония, раздражение и в конечном счете крайний беспорядок, царящий в квартире Преображенского.

С другой стороны, заметка Швондера, которую профессор находит в газете, является примером пропагандистского политического дискурса, для которого характерны идеологические штампы и искаженный синтаксис русского языка. В ней частично предвосхищается и речь самого Шарикова, говорящего короткими, часто эллиптическими, восклицательными или вопросительными фразами, наполненными просторечиями, часто без соблюдения морфосинтаксических норм.

После своеобразной вставки письменной речи в начале главы слово представляется в устной форме в диалоге Шарикова и Преображенского. Действительно, синтаксические конструкции, порядок слов и общий тон сцены носят отпечаток разговорного стиля, стремящегося передать сильный эмоциональный заряд реплик персонажей. В этом отношении описательно-комментативные части повествования также играют важную роль, подчеркивая контраст между разговорным регистром и нормой литературного языка. Резкие экспрессивные различия в речи героев проявляются не только на лексико-синтаксическом уровне, но и на ритмико-интонационном и образно-символическом. Таким образом, представленный в повести «*новый*» мир, так сказать, «лингвистически» строится на пересечении многочисленных образно-понятийных и семантико-звуковых противопоставлений, намекающих на карнавальное взаимопроникновение «старого» и «нового», «высокого» и «низкого», «серьезного» и «шуточного» начал.

Особенно эффективными являются те оппозиции, которые относятся к двум семантическим полям — животному и человеческому. В шестой главе семантическое поле *собаки* как будто сосредоточивается в просторечном восклицании *пес его знает*, приписываемом профессором голосу бывшего пса (« — <…> Кто ответил пациенту: „Пес его знает“? Что вы, в самом деле, в кабаке, что ли?»)[14]. Как известно, нарушения лингвистического этикета вызывают резкое неприятие Филиппа Филипповича, который упрекает гомункула за его «кабацкую» брань. Реплика имеет в первую очередь комический эффект, вызванный имплицитным противопоставлением слов *пес* и *бог* (просторечное выражение *пес его знает* имеет, как известно, более литературный аналог в форме *бог/черт его знает* [БАС: VI, 775]). Действительно, тема сотворения человека является одной из центральных в повести: с этой точки зрения выражение *пес его знает* имеет почти кощунственное значение.

В большинстве итальянских переводов выражение *пес его знает* заменяется функциональным аналогом со словом *cane* («собака, пес») — лексемой, играющей смыслополагающую роль в контексте всего произведения.

Таблица 2

— … Кто ответил пациенту: «*Пес его знает*»? Что вы, в самом деле, в кабаке, что ли?	
А	— … Chi è che ha detto a un paziente: *mondo cane*? Siamo in una bettola, forse?
Б	— … Chi è che ha risposto a uno dei pazienti: «*porco cane*»?! Ma dove crede di essere, in una bettola?
В	— … E poi, chi è che ha detto a un paziente: *porco cane*? Crede forse di trovarsi in una bettola?
Г	— … Chi è che ha risposto a uno dei pazienti: «*porco cane*»? Insomma, credete d'essere in una bettola?
Д	— … Chi ha risposto a un paziente «*che caspita ne so*»!? Dove crede di essere, all'osteria?
Е	— … Chi è che ha risposto a uno dei pazienti: «*Porco cane*!»? Pensate forse di essere in una bettola?
Ж	— … Chi ha risposto a un paziente «*Che cavolo ne sa*»? Pensa forse di essere in una bettola?»

В примерах Б, В, Г и Е просторечным восклицанием *porco cane* («свинская собака») удается сохранить стилевой регистр и важную лексему. В переводе А, напротив, в разговорном выражении *mondo cane* («мир-собака») слово *cane* выступает в качестве слова-приложения, относящегося к неблагоприятному явлению. Нам кажется, что выбранная форма перекликается с темой столкновения враждующих миров, проходящей через всю повесть, и представляется по этой причине более удачной, чем брань *porco cane*. Наконец, в примерах Д и Ж смысл русского выражения переводится итальянскими эквивалентами, принадлежащими к разговорному стилю, *che caspita ne so* («а что я знаю»), *che cavolo ne sa* («а что вы знаете»). Здесь совокупность значений, о которых шла речь выше, неизбежно теряется.

Кульминационным моментом шестой главы является выбор или скорее «создание» личного имени соискателем гражданства Нового мира. Антропоним — важное средство для формирования художественного образа у Булгакова.

Он играет центральную роль в семантико-стилистической структуре повести. Личные имена двух главных героев, Филипп Филиппович и Полиграф Полиграфович, отмечены ритмико-звуковым параллелизмом, повторением/аллитерацией в обратном порядке согласных звуков *ф-л-п/п-л-ф*.

Традиционным способом передачи русских имен на многих иностранных языках является транслитерация, именно она используется во всех переводах и в случае с профессором и гомункулом. По этому поводу можно отметить, что сохранение оригинальной пары имени-отчества в итальянском тексте способствует укреплению комического эффекта, вызванного механизмом повторения-аллитерации. Только в переводе Ж имя Полиграф Полиграфович сопровождается пояснительным комментарием в сноске, указывающим на «пародирование советского использования самых разных имен [точнее, новообразований. — *А. М.*] вместо имен из христианского календаря».

Но в случае фамилии профессора Преображенского (она тоже в переводах лишь транслитерируется) неизбежны потери в смысловом отношении, в частности, утрачивается двойная семантика, связанная, с одной стороны, с экспериментами омоложения светила хирургии, а с другой — с религиозным пластом текста.

Особый интерес представляют варианты перевода собачьей клички Шарик и фамилии Шариков. Как известно, в качестве собственной фамилии гомункул «согласен наследственную принять». Так собачья кличка превращается в антропоним: благодаря этому приему «животное» и «человеческое» начала перетекают одно в другое, создавая комический эффект.

Таблица 3

	Шарик	Шариков
А	Pallino	Pallini
Б	Šarik	Šarikov
В	Pallino	Pallini
Г	Pallino	Pallinov
Д	Šarik	Šarikov
Е	Pallino	Pallinov
Ж	Šarik	Šarikov

В переводах Б, Д и Ж кличка Шарик и фамилия Шариков транслитерируются (*Šarik*, *Šarikov*), как и в случаях с другими именами собственными в повести. Надо все-таки подчеркнуть, что на этот раз значение имени уже было объяснено в ходе повествования: вспомним, как в первой главе бездомный пес протестовал против неподходящей клички, приписанной ему сначала проходящей мимо барышней («„Шарик“ она назвала его! Какой он, к черту, Шарик? Шарик — это значит круглый, упитанный, глупый, овсянку жрет, сын знатных родителей, а он лохматый, долговязый и рваный, шляйка поджарая, бездомный пес»), а потом профессором и его горничной. Именно с этой точки зрения семантический ореол собачьей клички лучше передается в тех переводах, где ее эквивалентом является имя *Pallino*.

В итальянском языке слово *palla* («шар»), женского рода, имеет уменьшительную форму *pallina* («шарик»). Существующий вариант мужского рода pallino имеет ряд производных значений, например «идефикс, мания», а также «склонность, влечение к чему-нибудь» [Treccani]. Однако переводчица Мария Олсуфьева, первой использовавшая это имя, скорее всего, имела в виду его региональный, тосканский вариант (она выросла и жила во Флоренции). Действительно, в Тоскане *pallino* является формой ласкового обращения к мальчику (*pallino*) или к девочке (*pallina*). Но при обращении к взрослому слово принимает оскорбительно-ироничное значение и часто связано с угрозой или упреком [Treccani, VFC]. Интересно также отметить еще одно употребление слова *pallino* в словосочетании *Pinco Pallino* в качестве вымышленной формы имени-фамилии, указывающей на неизвестное или незначительное лицо («некто», в смысле «Вася Пупкин» или «Иван Иванович»). В этом выражении слово *pallino*, выступающее в качестве фамилии, сочетается с именем *pinco*, которое в тосканском диалекте обозначает мужской детородный орган и в переносном смысле — «простак, дурак» [Treccani]. Итак, семантический потенциал слова *pallino*, несомненно, оправдывает его употребление в контексте произведения Булгакова. Действительно, несмотря на региональный оттенок, имя продолжает употребляться в переводах булгаковской повести.

Что касается преобразования клички *Pallino* в «наследственную» фамилию, в переводах А и В используется характерный для итальянских фамилий суффикс -i, *Pallini*, в то время как в вариантах Г и Е предпочтение отдается русскому,

т. е. национально-специфическому суффиксу -ов, *Pallinov*. Надо еще отметить, что морфо-семантическая ценность приема трансформации собачьей клички Шарик в фамилию Шариков сохраняется в своей полноте только в сценарии Латтуады. В тексте сценария профессор, вызывая к себе собаку и предлагая ей колбасу, называет ее *Bobi*, т.е. популярной итальянской собачьей кличкой. В этот момент собака думает про себя: «Bobi? ma Bobi è un nome borghese, mentre io sono figlio di nessuno, comunque lei è autorizzato a chiamarmi come crede» («Боби? Боби — это буржуазное имя, а я ничей сын, но вы имеете право называть меня, как хотите»)[15]. При выборе соответствующей фамилии кличка *Bobi* становится *Bobikov*, т. е. употребляется русский суффикс, что и вполне оправдано национально-специфической обстановкой, воссозданной в фильме.

В карнавально-комической организации текста важную роль играют и многочисленные лингвистические недоразумения, возникающие на основе неграмотности или просто крайней обидчивости Шарикова. В диалоге, в котором тревожные реплики увеличивают культурную дистанцию между говорящими, употребляются разные термины, взятые из бюрократического обихода, а чаще всего из разговорного языка, или просторечия. Здесь надо подчеркнуть, что низкий, а иногда и разговорный регистр русского языка очень трудно переводить на итальянский. Чаще всего для этого используют региональную лексику. К сожалению, это часто приводит к нейтрализации лингвостилистической многослойности и эмоциональной экспрессивности русских оригиналов.

Таблица 4

— ... Ведь я же вам запрещал *шляться* по лестницам. — ... Как это так «*шляться*»?! Довольно обидны ваши слова! Я *хожу*, как все люди.	
А	— ... Le avevo pur proibito di *gironzolare* per le scale. — ... Come sarebbe a dire, *gironzolare*? Le sue parole mi sembrano piuttosto offensive. Io *cammino*, come tutti.
Б	— ... Eppure le avevo proibito di *ciondolare* per le scale. — ... Come sarebbe a dire "*ciondolare*"?! Le sue parole sono piuttosto offensive. Io *cammino*. Come tutti quanti.
В	— ... Eppure le avevo proibito di *gironzolare* per le scale. — ... Come sarebbe a dire, *gironzolare*? Le sue parole mi sembrano piuttosto offensive. Io *cammino*, come tutti.

Г	— … Io vi avevo proibito di *vagabondare* per le scale. — … Cosa vuol dire «*vagabondare*»!? Queste vostre parole sono abbastanza offensive. Io *vado in giro* come tutti gli altri uomini. (97)
Д	— … E sì che le ho proibito di *gironzolare* per le scale. — … Come sarebbe a dire, “*gironzolare*”?! Le sue parole sono piuttosto offensive. Io *cammino*, come tutti.
Е	— … Eppure vi avevo proibito di *razzolare* per le scale! — … E poi come sarebbe a dire “*razzolare*”? Sono piuttosto offensive le vostre parole. Io me ne *vado in giro*, come tutti quanti.
Ж	— … Le avevo ben proibito di *bighellonare* per le scale. — … E come sarebbe a dire “*bighellonare*”? Le sue parole sono piuttosto offensive. Io *vado in giro*, come tutti gli altri uomini.

Противопоставлением глаголов *шляться*/*ходить* еще раз подчеркивается недостойное с точки зрения профессора поведение Шарикова и одновременно демонстрируется тривиальность идеи равенства, выраженной *нео*человеком. *Шляться* переводится разными итальянскими глагольными формами, однако все они не свойственны просторечию. Что касается семантики термина, итальянский глагол *ciondolare* («качаться», «ходить здесь и там, ничего не делая») в переводе Б больше других приближается к значению русского глагола. Представляет интерес и перевод Е, в котором используется глагол *razzolare* («рыться, копаться в земле»), являющийся функциональным по отношению к оппозиции *животное*/*человеческое*.

Рассмотрим теперь случай прилагательного *прелестный*. Этим эпитетом профессор с нескрываемой иронией награждает домкома.

Таблица 5

— … Итак, что говорит этот ваш *прелестный* домком? — Что ж ему говорить? Да вы напрасно его *прелестным* ругаете. Он интересы защищает.	
А	— … Sicché, cosa dice questo *delizioso* Comitato del Caseggiato? — Cosa vuol che dica … Fa male a insultarlo dandogli del *delizioso*. …
Б	— … Dunque, che cosa dice quel suo *incantevole* comitato di caseggiato? — Cosa vuole che dica… Ma lei ha torto d’insultarlo, dandogli dell’*incantevole*. Difende gli interessi.
В	— … Allora, che cosa dice il nostro *delizioso* Comitato degli Inquilini? — Cosa vuole che dica … Fa male a insultarlo dandogli del «*delizioso*». Difende gli interessi…

Г	— … Così, cosa dice questo vostro *simpaticissimo* domkom? — Cosa volete che dica… E poi che ragione c'è di chiamarlo *simpaticissimo*? Difende gli interessi.
Д	— … Dunque, che cosa dice questo suo *grazioso* comitato? — E che cosa dovrebbe dire… E poi ha torto a insultarlo chiamandolo "*grazioso*"…
Е	— … E allora che cosa dice il vostro *delizioso* Domkom? — Che volete che dica? E poi fate male ad insultarlo, chiamandolo *delizioso*…
Ж	— … Dunque, che dice questo suo *meraviglioso* domkom? — E che deve dire? E non c'è motivo che lo insulti chiamandolo *meraviglioso*.

Здесь Шариков правильно расценивает эпитет *прелестный* («исполненный прелести, очарования» [БАС: IXX, 645]) как насмешку[16]. В то же время нам кажется, что с точки зрения *нео*человека прилагательное принадлежит чуждому буржуазному языковому регистру, далекому от политизированного, полного бюрократических штампов языка пролетария. Одним словом, оно отсылает к типу поведения, несовместимого, с точки зрения Шарикова, с образом действий домкома, который, по его словам, «защищает интересы». Что касается итальянских эквивалентов, прилагательное *incantevole* («очаровательный») в переводе Б больше других приближается к значению русского «прелестный». Однако, на наш взгляд, лучшим вариантом является в переводах А, В и Е эпитет *delizioso* («предоставляющий радость, наслаждение»), который лучше подчеркивает досаду и раздражение профессора по отношению к пролетарским соседям.

К неграмотности гомункула следует также отнести неправильное произношение и согласование аббревиатуры РСФСР (Российская Советская Федеративная Социалистическая Республика).

Таблица 6

— … Видно, только профессорам разрешается ругаться в *Ресефесере*.	
А	— … A quanto pare, solo i professori sono autorizzati a dir parolacce nella *Repubblica Federale Russa*.
Б	— … A quanto pare, soltanto i professori sono autorizzati ad insultare la gente nella *Repubblica sovietica federale russa*.
В	— … A quanto pare, solo i professori sono autorizzati a dir parolacce nella *Repubblica Federale Russa*.

Г	— … Nella *repubblica sovietica federale russa*, tirar moccoli non è mica permesso solo ai professori.
Д	— … Si vede che solo ai professori è consentito insultare, nella *Repubblica russa*.
Е	— … C'è da credere che solo ai professori è permesso bestemmiare e insultare tutti quanti nella *Repubblica sovietica russa federale*.
Ж	— … Evidentemente nella *Erresseffesserre* è permesso imprecare solo ai professori.

Большинство переводчиков предпочитает дать полный и стилистически нейтральный вариант названия, отказываясь от аббревиатуры. Только в переводе Ж она сохраняется и транскрибируется с учетом итальянского произношения. Здесь переводчица вставляет и необходимую пояснительную сноску, указывающую на ее значение, но не на специфику употребления гомункулом.

Особенную сложность представляет перевод слов-реалий, т. е. слов и оборотов, обозначающих предметы, явления или понятия, характерные для быта и культуры определенного народа в определенную эпоху. От того, насколько хорошо знакомы с этими реалиями носители языка-реципиента, зависит успех адаптации этого лексического слоя. Среди многочисленных возможных примеров из «Собачьего сердца» упомянем случай противопоставления *сигара/папироса*, которым отмечено начало сцены, проанализированной нами: во всех итальянских переводах *папироса* передается словом *sigaretta*, что сильно ослабляет ярко выраженную в оригинальном тексте оппозицию «высокого/низкого».

Непростой является и адаптация ряда имен существительных, связанных с семантическим полем труда, как, к примеру, *трудовой элемент/труженик/нэпман*.

Таблица 7

— Чьи интересы, позвольте осведомиться? — Известно чьи. *Трудового элемента*. <…> — Почему вы — *труженик*? — Да уж известно, не *нэпман*.	
А	— Di chi, se permette? — Si sa, dei *lavoratori*. <…> — E lei sarebbe un *lavoratore*? — Si capisce, mica sono uno *speculatore della NEP*.
Б	— Gl'interessi di chi, se non sono indiscreto? — Questo lo sanno tutti, dei *lavoratori*. <…> — Perché lei sarebbe un *lavoratore*? — Certo, non sono mica un *affarista della nep*.

В	— Di chi, se permette? Si sa, dei *lavoratori*. <…> — E lei sarebbe un *lavoratore*? — Certo. Mica sono uno *speculatore della NEP*.
Г	— Quali interessi, se è lecito? — Si sa bene quali interessi, quelli dei *lavoratori*. <…> — E voi sareste un *lavoratore*? — Beh, naturale, mica sono *uno della NEP*.
Д	— E quali interessi, se non sono indiscreto? — Si sa quali, della *classe lavoratrice*. <…> — Perché, lei sarebbe un *lavoratore*? — Si sa, non sono mica un *affarista della NEP*.
Е	— Gli interessi di chi, se mi consentite?… — Si sa di chi. Dei *lavoratori*. <…> — E voi sareste un *lavoratore*? — Be', certo, non sono mica *uno della NEP*.
Ж	— Gli interessi di chi, se mi è permesso chiederlo? — Si sa bene di chi. Dell'elemento *lavoratore*. <…> — Perché lei sarebbe un *lavoratore*? — Be', quel che è certo è che non sono un *uomo della Nep*.

Хотя все итальянские эквиваленты достаточно ясны в силу известности исторического контекста повести, надо отметить потерю важных семантических нюансов. Например, только в переводе Д найдена убедительная замена *трудовому элементу*, *classe lavoratrice*, в то время как в остальных переводах (кроме седьмого примера, в котором словосочетание трудовой элемент переводится дословно) нет разницы между *трудовым элементом* (*lavoratori* — «трудящиеся») и *тружеником* (*lavoratore* —«трудящийся»). Что касается термина *нэпман*, эквиваленты со словом *affarista* («аферист»), *speculatore* («спекулянт») в основном убедительны, а в случае перевода Ж употребляется словосочетание *uomo della Nep*, «человек нэпа», к которому, однако, прикреплена пояснительная сноска.

В заключение было бы уместно еще раз подчеркнуть важность интерпретации текста и анализа его экспрессивно-стилистических особенностей для перевода «Собачьего сердца». Исследование итальянских текстов повести показало уникальность подхода и оригинальность вклада некоторых авторов. Во многих случаях были найдены решения, которые компенсировали неизбежные потери при переводе.

Примечания

1 *Bulgakov M.* Cuore di cane, ovvero Endocrinologia della N.E.P. / trad. di M. Olsoufieva, C. Spano De Cet. Bari: De Donato, 1967[1], 1967[2]. Издательство *De Donato* было основано в 1947 году в городе Бари. Во второй половине 60-х–начале 70-х годов в серии Rapporti («Отношения») оно опубликовало ряд переводов из русско-советской литературы, а также некоторые работы русских формалистов о прозе. Издательство закрылось в 1989 году [Di Bari; Pavan: 7–8].

2 *Булгаков М. А.* Собачье сердце // Грани (Франкфурт-на-Майне). 1968. № 69. С. 3–85; *Булгаков М. А.* Собачье сердце // Студент. Журнал авангарда советской литературы (Лондон). 1968. № 9/10. С. 3–93. Публикация в СССР, как известно, состоялась только через 20 лет, в эпоху перестройки: *Булгаков М. А.* Собачье сердце / предисл. В. Лакшина, подготовка текста и послесл. М. О. Чудаковой // Знамя. 1987. № 6. С. 76–135.

3 Неустанной деятельности Марии Олсуфьевой (1907—1988), дочери московского графа Василия Алексеевича, эмигрировавшего с семьей во Флоренцию после революции [Талалай 1998, 2003; Pavan: 7; Di Bari: 27–28], мы обязаны переводом на итальянский язык многих произведений русской литературы XX века (А. Белого, А. Блока, О. Мандельштама, Б. Пастернака, В. Дудинцева, В. Шкловского, Б. Окуджавы, Э. Кузнецова, А. Солженицына и др.). Талантливейшая переводчица часто выступала в качестве посредника между итальянскими издательствами и русскими писателями (или их ближайшими родственниками). Тем не менее неизвестно, какую роль она сыграла в истории с «Собачьим сердцем». Как рукопись повести попала в издательство *De Donato*, до сих пор остается загадкой. Неизвестно также, получило ли оно эксклюзивное право на публикацию. В примечании издателя, помещенном в конце перевода, содержится лишь смутный намек на источник текста. Речь там идет о рукописи, которая «…затонула в одной государственной библиотеке (булгаковский архив при Библиотеке имени Ленина в Москве), но оттуда недавно всплыла через тайную пробоину. Большое количество машинописных копий, добравшихся до Запада, свидетельствует, пожалуй, о широком подпольном распространении рукописи в СССР». *Bulgakov M.* Cuore di cane, ovvero Endocrinologia della N.E.P. Bari: De Donato, 1967[2]. p. 155.

4 *Bulgakov M. A.* Il maestro e Margherita. Cristo. Pilato. Giuda. Satana. Mosca anni trenta / trad. di M. Olsoufieva. Bari: De Donato, 1967; *Bulgakov M. A.* Uova fatali e altri racconti / trad. di M. Olsoufieva. Bari: De Donato, 1967. Как известно, впервые роман «Мастер и Маргарита» был опубликован с купюрами в 1966–1967 годах в журнале «Москва»

и сразу же в западных русскоязычных издательствах «ИМКА-Пресс» (по журнальному тексту) и «Посев» (полностью). О сложных обстоятельствах, в которых итальянским издательствам *Einaudi* и *De Donato* удалось опубликовать бесцензурную версию романа см. в статье М. Мишуровской в настоящем сборнике.

5 *Bulgakov M.* Cuore di cane, ovvero Endocrinologia della N.E.P. (в настоящей работе текст цитируется по изданию 1967[2]): *Bulgakov M.* Cuore di cane, ovvero Endocrinologia della N.E.P. / trad. di M. Olsoufieva, C. Spano De Cet. Bari: De Donato, 1967[2]).

6 *Bulgakov M.* Racconti / trad. di C. Coïsson, V. Dridso. Torino: Einaudi, 1970 (в настоящей работе текст цитируется по изданию *Bulgakov M.* Cuore di cane e altri racconti / trad. di C. Coïsson, S. Leone, V. Dridzo, comm. di M. Martini. Torino: Einaudi, 2001).

7 *Bulgakov M.* Cuore di cane / trad. di V. Melander. Roma: Newton Compton, 1975 (в настоящей работе текст цитируется по изданию *Bulgakov M. A.* Cuore di Cane. Diavoleide. Uova Fatali / intr. di F. Malcovati, trad. di V. Melander, C. Spano, A. Ferrari. Roma: Newton Compton, 1997).

8 *Bulgakov M.* Cuore di cane. La storia di un uomo-cane nella Mosca del 1925 / intr. di A. M. Ripellino, trad. di G. Crino. Milano: Rizzoli, 1975.

9 *Bulgakov M. A.* Uova Fatali. Cuore di Cane / intr. di G. Buttafava, prefaz. di F. Malcovati, trad. di E. Guercetti. Milano: Garzanti, 1990 (в настоящей работе текст цитируется по изданию 2007[7]).

10 *Bulgakov M. A.* Cuore di cane // Bulgakov M.A. Racconti / a cura di G. Spendel, trad. di N. Cicognini. 2 voll. vol. I. Milano: Mondadori, 1993. pp. 477–605.

11 *Bulgakov M.* Cuore di Cane. Uova Fatali / trad. di S. Prina. Milano: Feltrinelli, 2011.

12 Интерес широкого круга читателей, а также специалистов к творчеству Булгакова в Италии начинает развиваться с 1930-х годов: к этому времени относятся переводы на русский язык нескольких глав романа «Белая гвардия» (*M. Bulgakov.* La guardia bianca. Romanzo / trad. dal russo e intr. di E. Lo Gatto. Roma: Anonima romana editoriale, 1930) и повести «Роковые яйца» (*M. A. Bulgacof.* Le uova fatali. Romanzo / trad. dall'originale russo di U. Barbaro e L. Uspienscaia. Lanciano: Carabba, 1931).

13 Текст сценария был также опубликован издательством *De Donato* за несколько месяцев до выхода фильма: *Bulgakov M.* Cuore di cane. Il romanzo. La sceneggiatura di Alberto Lattuada / comm. di L. Lombardo Radice. Bari: De Donato, 1975.

14 Здесь и далее текст повести цитируется по изданию: *Булгаков М. А.* Собачье сердце. Чудовищная история // Булгаков М. А. Собр. соч. В 5 т. Т. 2. М.: Худож. лит., 1989. С. 119–208.

15 *Bulgakov M.* Cuore di cane. Il romanzo. La sceneggiatura di Alberto Lattuada / p. 168. Экранизация Латтуады основана на переводе Марии Ольсуфьевой; ее имя стоит на издании сценария 1975 года. Здесь надо подчеркнуть, что образ бездомного пса/люмпена у Латтуады отсылает к итальянской общественно-политической ситуации 1970-х годов (конфликт между «пролетариатом» и «буржуазией»). Интересно также отметить, что в русском языке собачья кличка «Бобик», как и «Шарик», одна и самых распространенных для дворового пса.

16 Здесь следует учитывать и другое, устаревшее, значение слова «прелестный», т. е. «обольщающий, прельщающий» [БАС: IXX, 646; Виноградов: 182–183]). Оно вполне соответствует представлению профессора Преображенского о влиянии Швондера на Шарикова.

Литература

БАС. Большой академический словарь русского языка / Рос. акад. наук, Ин-т лингвист. исслед. / ред. Л. И. Балахонова. М.; СПб.: Наука, 2004.

Виноградов В. В. Язык Пушкина. Пушкин и история русского литературного языка. М.; Л.: Academia, 1935.

Талалай М. Г. Олсуфьевы в эмиграции // Из глубины времен. 1998. № 10. С. 275–280.

Талалай М. Г. Читают и будут читать. Наследие Марии Олсуфьевой // Слово. 2003. № 2. С. 22–24 // URL: http://www.hrono.ru/slovo/2003_02/talalai02_03.html (дата обращения: 03.11.2018).

Тишкина И. К вопросу об изучении языковой личности персонажа // Slavica quinqueecclesiensia. 1998–1999. № 4. С. 219–226.

Тюрина Е. А. Повесть М. А. Булгакова «Собачье сердце». Эдиционно-текстологические проблемы. М.: Компания Спутник+, 2007.

Тюрина Е. А. О текстологических принципах подготовки академического собрания сочинений М. А. Булгакова на примере повести «Собачье сердце» // Текстология и историко-литературный процесс: I Международная конференция молодых исследователей (Москва, Московский государственный университет им. М. В. Ломоносова, филологический факультет, 16–17 февраля 2012 г.) / ред.: Л. А. Новицкас, А. Н. Першкина, П. Ф. Успенский. М.: Лидер, 2013. С. 169–180.

Фокина О. И. Фразеологические единицы в оригинале и переводе художественного текста на итальянский язык (на материале повести

М. Булгакова «Собачье сердце») // Русский язык: система и функционирование (к 80-летию профессора П. П. Шубы): материалы III Междунар. науч. конф., Минск, 6–7 апр. 2006 г. В 2 ч. / редкол. И. С. Ровдо (отв. ред.) и др. Минск: РИВШ, 2006. Ч. 1. С. 322–324 // URL: http://elib.bsu.by/handle/123456789/26209 (дата обращения: 23.04.2019).

Di Bari L. I meridiani. La casa editrice De Donato tra storia e memoria. Bari: Edizioni Dedalo, 2012.

Mauri P. Venti atletiche flessioni davanti a Montale // La Repubblica. 2003. 29 marzo // URL: https://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/2003/03/29/venti-atletiche-flessioni-davanti-montale.html (дата обращения: 04.05.2019).

Pavan S. Le carte di Marija Olsuf'eva nell'Archivio contemporaneo Gabinetto G.P. Vieusseux. Roma: Edizioni di storia e letteratura — Firenze: Università degli studi, 2002.

Treccani. Vocabolario on line. Istituto dell'Enciclopedia Italiana // URL: http://www.treccani.it/vocabolario/pallino; http://www.treccani.it/vocabolario/pinco1 (дата обращения: 21.04.2019).

VFC. Il Vocabolario del Fiorentino Contemporaneo. Accademia della Crusca 2008–2018 // URL: http://www.vocabolariofiorentino.it/lemma/pallino/3369 (дата обращения: 21.04.2019).

Е. И. МИХАЙЛОВА, И. Н. НАЗАРОВ

«Есть только один человек, который их может взять...»: А. М. Горький в истории возвращения М. А. Булгакову дневника и повести «Собачье сердце» (по материалам Архива А. М. Горького)[1]

В статье представлен обзор документов из Архива А. М. Горького ИМЛИ РАН, позволяющих уточнить обстоятельства участия А. М. Горького в истории возвращения из ОГПУ конфискованных у М. А. Булгакова дневников и повести «Собачье сердце».

The article provides an overview of documents from the M. Gorky Archive of the IWL RAS, which allow clarifying the circumstances of A. M. Gorky's participation in the return of confiscated diaries and the novel "Heart of a Dog" to M. Bulgakov from the OGPU.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: М. А. Булгаков, А. М. Горький, Е. К. Пешкова, Г. Г. Ягода, Объединенное государственное политическое управление (ОГПУ), Комитет помощи политическим заключенным (Помполит), дневники М. А. Булгакова, повесть «Собачье сердце».

KEY WORDS: M. A. Bulgakov, A. M. Gorky, E. K. Peshkova, G. G. Yagoda, Political Prisoner's Relief (Pompolit), Joint State Political Directorate, M. A. Bulgakov's Diarys, "Heart of a Dog".

7 мая 1926 года в квартире Михаила Булгакова в Чистом переулке прошел обыск, в ходе которого был изъят ряд документов, в том числе, согласно протоколу обыска[2] и свидетельствам самого Булгакова (см. ниже), три тетради писательских дневников и два машинописных экземпляра повести «Собачье сердце».

Не останавливаясь на причинах и обстоятельствах обыска[3], уделим внимание деталям последовавших за ним событий, связанных с попытками Булгакова вернуть конфискованные материалы, и, в частности, роли А. М. Горького

в решении этого вопроса. История возвращения дневников и повести неоднократно освещалась исследователями, а в 1996 году были опубликованы документы, указывающие, что завершение ее произошло не ранее осени 1929 года — и в связи с решением другого булгаковского вопроса. 30 июля 1929 года А. И. Свидерский, получив от Булгакова заявление[4] с просьбой содействовать получению разрешения на выезд за границу, обратился к секретарю ЦК ВКП(б) А. П. Смирнову[5], и Смирнов 3 августа направил заявление Булгакова и записку Свидерского в Политбюро ЦК ВКП(б) на имя В. М. Молотова, сопроводив их изложением своего мнения:

> ...Выпускать его [Булгакова. — *Е. М., И. Н.*] за границу с такими настроениями — значит увеличить число врагов. Лучше будет <...> поработать над привлечением его на нашу сторону <...>. Нельзя пройти мимо неправильных действий ОГПУ по части отобрания у Булгакова его дневников. Надо предложить ОГПУ дневники вернуть[6].

Вопрос обращения Булгакова стоял в повестке заседания Политбюро ВКП(б) 5 сентября 1929 года (решение принято не было). [Там же: 122], а 3 октября, как пишет (без ссылки на источник) В. А. Шенталинский, изъятые ОГПУ материалы были Булгакову возвращены [Шенталинский: 180][7].

Первое обращение писателя в ОГПУ состоялось вскоре после обыска — 18 мая 1926 года, последнее — 12 ноября 1928 года. Случившийся впоследствии возврат дневников и повести был компромиссным решением власти, не пожелавшей удовлетворить еще более неудобную просьбу писателя.

Летом 1928 года к вопросу о судьбе булгаковских материалов подключился А. М. Горький (28 мая он впервые прибыл в СССР по правительственному приглашению для участия в праздновании своего 60-летия и находился здесь до октября). О его участии в этом деле — со ссылкой на документы из булгаковского архива Отдела рукописей Российской государственной библиотеки (далее — ОР РГБ[8]) — написано практически во всех работах, касающихся темы конфискации дневников и «Собачьего сердца»[9]. Однако документы из ОР РГБ[10] лишь намечают контуры причастности Горького к этой истории. Комментируя эти архивные свидетельства, В. А. Петелин пишет: «Его [Булгакова. —

Е. М, И. Н.] письма к М. Горькому и Е. Пешковой, которые могли бы внести какую-то ясность в этот вопрос [возвращения материалов. — *Е. М., И. Н.*], пока не обнаружены» [Петелин: 217].

Ниже мы приведем документы из Архива А. М. Горького ИМЛИ РАН (далее — АГ ИМЛИ), которые указанный вопрос дополняют и поясняют. Обзор материалов АГ ИМЛИ, связанных с М. А. Булгаковым, до сих пор не осуществлен, а между тем, в силу уникальности горьковских фондов и истории их комплектования, он может не только значительно уточнить интересующие нас обстоятельства, но и помочь в решении проблемы научного, археографического, описания булгаковских документов, в частности писем.

Архив А. М. Горького был официально учрежден в 1937 году, большую работу по его формированию вела вдова Горького Е. П. Пешкова. В основу архива были положены личные документы писателя и близких ему лиц. Кроме того, почти сразу же была запущена кампания по сбору дополнительных материалов. Руководствуясь этой целью, сотрудники архива рассылали письма с просьбой передавать в формирующуюся коллекцию материалы по горьковской биографии. В 1938 году такое письмо было направлено и Булгакову[11], который вслед за получением его, 27 мая 1938 года, писал Е. С. Булгаковой:

> Интересное письмо (конечно, на Пироговскую 35а, кв.6![12]) из архива Горького. «По имеющимся у нас сведениям (?!), у Вас должны быть автографы Алексея Максимовича...», так вот, мол, передайте их в архив. Завтра напишу, что сведения эти неосновательны и автографов Горького у меня нет[13], —

и позднее, 3 июня, уточнял:

> Об автографах. Перекрестись... Ты меня так смутила, что я, твердо зная, что у меня нет не то что строчки горьковской, а даже буквы, собирался производить бесполезную работу — рыться в замятинских и вересаевских письмах, ища среди них Горького, которого в помине не было!
> У меня нет автографов Горького, повторяю! А если бы они были, зачем бы я стал отвечать, что их нет? Я бы охотно сдал их в музей! Я же не коллекционер автографов.

Впоследствии, очевидно, запрос был уточнен: архив примет любые документы, в которых Горький так или иначе фигурирует, даже только будучи упомянутым.

Уникальность горьковского архива, как известно, заключается не только в полноте (по тематическому признаку) его коллекции, но и в «разносортности» собранного здесь материала. Так, если говорить о нашей теме, рядом оказались как булгаковские письма и документы, попавшие сюда через секретариат Горького при его жизни (в частности, письма, которые отправлял Булгаков), так и те документы, которые позже были переданы Е. С. Булгаковой из булгаковского собрания (в основном это дубликаты и черновики писем и заявлений, оставленные у себя писателем, — такая практика была для него характерна)[14]; а также документы, пришедшие из других архивных собраний в связи с фигурировавшим в них именем Горького.

В 1980–1990 годах многие письма М. А. Булгакова, в которых упомянут А. М. Горький, были введены в научный оборот[15]: публикация осуществлялась по хранящимся в булгаковском архиве машинописным копиям, сделанным не с оригинальных писем в их чистовом варианте (отправленных по назначению), а с дубликатов, в ряде случаев заведомо черновых, содержащих разночтения с вариантами чистовыми. Подобная ситуация сложилась и в отношении многих других исходящих писем Булгакова — за основу их публикации принимались черновики и дубликаты из булгаковского собрания в ОР РГБ и Рукописного отдела ИРЛИ РАН (в числе исключений — письма писателя к близким: Н. А. Земской-Булгаковой, Н. А. Булгакову, Е. С. Булгаковой и др., переданные адресатами в архив в их оригинальном виде).

Источников, документирующих ту часть истории возвращения булгаковских материалов из ОГПУ, которая предшествовала появлению в ней Горького, в АГ ИМЛИ немного. Это расписка на бланке, заполненном от руки, от 18 мая 1926 года о получении заявления М. А. Булгакова в ОГПУ:

> [Расписка]
> Заявление в ОГПУ
> [От] Булгакова [в количестве] Одно
> [Принял дежурный стола почты Админоргупр ОГПУ]
> [подпись]
> 18/V 1926
> Ордер 2287[16], —

и черновой автограф письма М. А. Булгакова А. И. Рыкову от 24 июня 1926 года:

> Председателю Совета Народных Комиссаров
> литератора
> Михаила Афанасьевича
> Булгакова
> Заявление
> 7-го мая с. г. представителями ОГПУ у меня был произведен обыск (ордер № 2287, дело 45), во время которого у меня были отобраны с соответствующим занесением в протокол следующие мои, имеющие для меня громадную интимную ценность рукописи:
> Повесть «Собачье сердце» в 2-х экземплярах и «Мой дневник» (3 тетради).
> Убедительно прошу о возвращении мне их.
> Михаил Булгаков
> Адрес: Москва, Малый Левшинский 4 кв. 1
> 24 июня 1926 г.[17]

Немного таких документов в АГ ИМЛИ и за период лета 1928 года, но зато некоторые из них нигде больше не продублированы.

Мы не знаем точно, когда именно Булгаков обратился к Горькому за помощью и каким образом он это сделал (по телефону, при встрече, в письменной форме или через третье лицо[18]), но знаем, что Горький, взялся помочь (Булгакова как писателя он хорошо знал и высоко оценивал его сатирическую прозу[19]) и вскоре переадресовал вопрос об изъятых ОГПУ материалах своей супруге Екатерине Павловне Пешковой — руководителю Комитета помощи политическим заключенным (Помполита).

7 июля 1928 года Булгаков пишет доверенность на имя Пешковой и передает ей:

> Доверенность
> Рукописи мои — три тетради под заглавием «Мой дневник» и экземпляр моей повести «Собачье сердце» — которые находятся в ОГПУ и которые, по сообщению от А. М. Горького (Пешкова), мне обещано вернуть, доверяю получить Екатерине Павловне Пешковой.
> Михаил Булгаков
> Москва, Б. Пироговская 35б. кв. 6
> телеф. 2–03–27

[набрано на машинке] Собственноручную подпись члена
Ленинградского Общества Драматических и Музыкальных
Писателей БУЛГАКОВА Михаила Драмсоюз удостоверяет
Член Правления / Блок / [подпись — красными чернилами;
печать Драмсоюза]
Москва,
«7 [число вписано от руки]» июля 1928
№ 5122[20]

Документ хранится в Архиве А. М. Горького в конверте Ленинградского общества драматических и музыкальных писателей — Драмсоюза. На нем нет марок и почтовых штемпелей, рукой Булгакова фиолетово-красными чернилами сделана надпись: «Екатерине Павловне Пешковой. Москва, Машков пер. 1а. [Синим карандашом рукой неизвестного вписано: «кв. 16». — *Е. М., И. Н.*] Доверенность на получение рукописей от М. А. Булгакова. Б. Пироговская 35б кв. 6 телеф. 2–03–27»[21].

В телефонной книге М. А. Булгакова, хранящейся в архиве ОР РГБ, содержатся номера Пешковой (в том числе номер Помполита): «Екат[ерина] Павловна Пешкова Машков пер. 1 кв. 16. Тел. 3–78–29. На Кузнецком[22] — 2–41–90»[23].

Следующий по времени документ — письмо М. А. Булгакова А. М. Горькому от 11 августа 1928 года — находится в том же конверте, что и доверенность:

Многоуважаемый Алексей Максимович!
Извините меня за вторичное беспокойство.
Рукописей моих, отобранных у меня и находящихся в ГПУ,
я еще не получил. Я выдал доверенность на получение их
Екатерине Павловне, но совесть более не позволяет мне беспокоить ее своими звонками.
Мои попытки (личные) добиться ответа от ГПУ, никаким
успехом не увенчались... И я думаю — не увенчаются.
Есть только один человек, который их может взять оттуда —
это Вы.
И я буду считать это незабываемым одолжением.
Я знаю, что мне вряд ли придется разговаривать печатно
с читателем. Дело это прекращается. И я не стремлюсь уже
к этому.
Я не хочу.
Я не желаю.

Я желаю разговаривать наедине и сам с собой. Это занятие безвредно, и я никогда не помирюсь с мыслью, что право на него можно отнять.
Пусть они Вам — лично Вам передадут мои рукописи, а я их возьму из Ваших рук.
Я нарочно не уезжал из Москвы, все ждал возврата. Вижу — безнадежно.
И именно теперь, когда состояние моего духа крайне дурно, я хотел бы перечитать мои записи за прежние годы.
Я надеюсь, что Вы извините за беспокойство: мне не к кому обратиться. Ответьте мне на это письмо, чтобы я знал, что оно Вами получено.
Уважающий Вас М. Булгаков.
P. S. В ГПУ три тетради моих дневников и повесть «Собачье сердце».
Мой адрес:
Москва, Б. Пироговская 35б, кв. 6.
Телеф. 2–03–27.
Михаил Афанасьевич Булгаков[24].

Булгаков пишет в письме о *вторичном* беспокойстве, следовательно, можно заключить, что в промежутке между этим письмом и первой просьбой о помощи Булгаков к Горькому не обращался.

Горький не пишет Булгакову ответ (номер телефона Булгакова подчеркнут в письме синим карандашом, и это дает основания думать, что планировалось связаться с писателем по телефону), но на связь с Булгаковым выходит Е. П. Пешкова, которая 14 августа шлет ему письмо (автограф Пешковой также вернулся в горьковский архив; в булгаковском фонде в ОР РГБ хранится его машинописная копия[25]):

14/VIII 28
Михаил Афанасьевич!
Совсем не «совестно» беспокоить меня.
О рукописях Ваших я не забыла и 2 раза в неделю беспокою запросами о них кого следует.
Но лица, давшего распоряжение, нет в Москве. Видимо потому вопрос так затянулся.
К[а]к только получу их, извещу Вас.
Жму руку.
Ек. Пешкова[26].

Комментирует письмо от 11 августа также другой документ — черновой автограф заявления М. А. Булгакова Г. Г. Ягоде:

> Копия
> Заместителю председателя Коллегии ОГПУ т. Ягода
> литератора
> Михаила Афанасьевича
> Булгакова
> Заявление
> Так как мне по ходу моих литературных работ необходимо перечитать мои дневники, взятые у меня при обыске в мае 1926 года, я обратился к Алексею Максимовичу Горькому с просьбой ходатайствовать перед ОГПУ о возвращении мне моих рукописей, содержащих крайне ценное лично для меня отражение моего настроения в прошедшие годы (1921–1925). Алексей Максимович дал мне знать, что ходатайство его успехом увенчалось, и рукописи я получу.
> Но вопрос о возвращении почему-то затянулся.
> Я прошу [Зачеркнуто: «Вас вернуть мне мои дневники». — *Е. М., И. Н.*] ОГПУ дать ход этому моему заявлению и дневники мои мне возвратить.
> М. Булгаков»[27].

В АГ ИМЛИ следов запросов в ОГПУ мы не нашли, как и не нашли документа, который содержал бы ответ со стороны Секретного отдела ОГПУ, однако в архиве есть комментарии Е. П. Пешковой, резюмирующие историю этих обращений. Один из них дан на вышеупомянутом конверте: «*СПО*[28] [подчеркнуто в документе. — *Е. М., И. Н.*] будет возвращ[ать], что можно лично Булгакову. Позднее Яг[ода] отказал»[29]. Второй, на отдельном листке, датирован 23 ноября 1940 года и вложен в конверт:

> *28 г.* [подчеркнуто в документе. — *Е. М., И. Н.*]
> Ал. М. [Алексей Максимович. — *Е. М., И. Н.*] передал мне письмо Булгакова М. А. и просил получить его рукописи из ОГПУ, что было обещано. Позднее получен отказ.
> 23/XI 40 г. Е. П.[30]

Записка ставит вопрос: о каком письме Булгакова пишет Пешкова, если доверенность на ее имя была оформлена

6–7 июля? Вполне возможно, что, ошибочно нарушая хронологию событий, она имеет в виду письмо Булгакова Горькому от 11 августа 1928 года, но столь же вероятно, что речь идет о некоем письме, с которым первоначально Булгаков обратился к Горькому и которое в архиве не представлено. В то же время важно подчеркнуть: и Пешкова, и Булгаков отмечают, что ходатайствовал о возвращении конфискованных материалов сам Горький, ср. у Булгакова: «Алексей Максимович дал мне знать, что ходатайство его успехом увенчалось...», у Пешковой: «...просил получить его рукописи из ОГПУ, что было обещано...».

Учитывая датировку записки, можно предположить, что она подводит итог попыткам Горького вернуть Булгакову дневники и повесть. Однако можно допустить и другое. Получив от Булгакова письма от 3 и 28 сентября 1929 года с просьбой помочь получить разрешение на выезд за границу, Горький (в то время снова находившийся в Москве[31]) мог оказаться причастен к обсуждению судьбы писателя и напомнить властям о его прежней просьбе — вернуть изъятые при обыске материалы.

Приведем текст хранящихся в АГ ИМЛИ чистового варианта письма и сопроводительной записки к нему от 28 сентября (в собраниях писем Булгакова приводится черновик письма[32], содержательно отличающийся от текста, ушедшего к Горькому):

> 28.IX.1929
> Многоуважаемый
> Алексей Максимович!
> Евгений Иванович Замятин сообщил мне, что мое письмо [от 3 сентября 1928 года. — *Е. М., И. Н.*] Вами получено[33], но что Вам желательно иметь копию его.
> Копии у меня нет[34], но письмо мое было приблизительно такого содержания как то, которое при этом прилагается.
> Уважающий Вас
> М. Булгаков

> 28.IX.1929 г.
> Многоуважаемый
> Алексей Максимович!
> Я подал через А. И. Свидерского Правительству СССР заявление, в котором прошу обратить внимание на мое невыносимое положение и разрешить мне вместе с женою моей Любовию

Евгеньевной Булгаковой выехать заграницу [так! — *Е. М., И. Н.*] на тот срок, который Правительству будет угодно мне назначить.
Все [подчеркнуто в документе. — *Е. М., И. Н.*] мои произведения запрещены.
Зачем задерживать в СССР писателя, произведения которого в СССР существовать не могут? Чтобы обречь его на гибель?
Я прошу о гуманной резолюции — отпустить меня.
Ответа ни на мое заявление А. И. Свидерскому, ни на второе (в ЦИК СССР А. С. Енукидзе[35]*) нет.*
Я прошу Вас ходатайствовать за меня перед Правительством:
Я как писатель уничтожен в СССР, прошу отпустить меня!
[курсив наш. — *Е. М., И. Н.*]
Уважающий Вас
М. Булгаков
Москва, Б. Пироговская 35а, кв. 6
телеф. 2–0–27
Михаил Афанасьевич
Булгаков[36].

Как можно заключить из выделенных нами строк, помимо сентябрьских писем Горькому Булгаковым были переданы «наверх» два заявления с просьбой ходатайствовать о его судьбе — А. И. Свидерскому от 30 июля и А. С. Енукидзе от 3 сентября. Заявление И. В. Сталину, М. И. Калинину, А. И. Свидерскому и А. М. Горькому, датируемое июлем 1929 года и многократно опубликованное по машинописной копии, снятой с чернового автографа, хранящегося в АГ ИМЛИ[37], не упоминается в письмах Горькому. Текст черновика послужил основой для заявления, написанного Булгаковым А. И. Свидерскому и переданного адресатом А. П. Смирнову — для рассмотрения на заседании Политбюро.

Если верить датировке В. А. Шенталинского, возвращение дневников состоялось через пять дней после отправки Булгаковым просьбы Горькому ходатайствовать за него перед правительством.

Авторы выражают благодарность заведующей Архивом А. М. Горького при ИМЛИ РАН Е. Р. Матевосян за предоставленную возможность работы с документами, а также С. М. Демкиной и М. В. Мишуровской за консульта-

ции по отдельным вопросам темы и помощь в подготовке статьи.

Примечания

1 В статье представлены результаты научной работы, проведенной в рамках подготовки выставки «Булгаков и Горький: как распался союз писателей», проходившей в Музее М. А. Булгакова с 11 июля по 11 октября 2018 г.

2 РГАЛИ. Ф. 2871. Оп. 3. Ед. хр. 17, 21.

3 См. об этом, например: [Чудакова], [Шенталинский], [Петелин], [Нинов] и др.

4 РГАНИ. Ф. 3. Оп. 34. Д. 239. Л. 7–7 об. Публ.: [«Положение...»: 115–116].

5 «Я имел продолжительную беседу с Булгаковым. Он производит впечатление человека затравленного и обреченного. Я даже не уверен, что он нервно здоров. Положение его действительно *безысходное* [подчеркнуто в документе. — *Е. М., И. Н.*]. Он, судя по общему впечатлению, хочет работать с нами, но ему не дают и не помогают в этом. При таких условиях удовлетворение его просьбы является справедливым» (Там же. Л. 8. Публ.: [«Положение...»: 116]).

6 Там же. Л. 6. Публ.: [«Положение...»: 116].

7 В. И. Петелин в комментарии к заявлению М. А. Булгакова Г. Г. Ягоде (датируется здесь летом 1928 года, у В. А. Шенталинского — 12 ноября 1928 года) пишет: «По неподтвержденным сведениям, Булгакову возвратили его рукописи из ОГПУ в промежутке между декабрем 1929 и мартом 1930 гг. после обращения писателя с письмом к А. И. Рыкову» [Петелин: 217].

8 Вторая часть архива М. А. Булгакова, переданная в Рукописный отдел ИРЛИ РАН, как правило, содержит машинописные дубликаты писем Булгакова из ОР РГБ, упомянутых в этой статье и адресованных Горькому и другим лицам.

9 См.: [Чудакова: 377], [Лосев 2011: 230], [Петелин:217, 137], [Соколов], [Яновская: 333], [Белозерская: 137], [Мягков: 64] и др.

10 Ф. 562. Оп. 1. К. 27. Ед. хр. 13.

11 Ответ Булгакова см.: РО ИРЛИ РАН. Ф. 369. Оп. 1. № 305. М. А. Булгаков. Письмо в Архив им. А. М. Горького от 24 июня 1938 г. Маш., подп. — авт.

12 В феврале 1934 года М. А. Булгаков переехал в Нащокинский переулок, д. 3, кв. 44. Во всех письмах к А. М. Горькому, попавших в распоряжение Горьковского архива, кроме последнего — от 1 мая 1934 года, указан прежний адрес: ул. Б. Пироговская, д. 35 а (до 1929 года — 35 б), кв. 6.

13 ОР РГБ. Ф. 562. Оп. 1. К. 19. Ед. хр. 6.

14 Обстоятельства передачи булгаковских документов в Архив А. М. Горького на данный момент прояснить не удалось. В АГ ИМЛИ нам не смогли предоставить сведений на этот счет. На соответствующий запрос в ОР РГБ был получен ответ, согласно которому в архиве «нет сведений о передаче документов М. А. Булгакова в ИМЛИ (Архив А.М. Горького) из отдела рукописей РГБ». Следовательно, можно заключить, что документы были переданы Е. С. Булгаковой в АГ ИМЛИ в любой момент до 1967 года, которым датируется их передача в ОР РГБ (бывшую ГБЛ).

15 См., например: [Михаил Булгаков…], [Булгаков…] и др.; впервые ряд писем Горькому был опубликован, без архивных ссылок, в 1973 году в «Новом журнале», см. [К биографии…: 151–154]. В комментарии к публикации Л. Милн, передавшая тексты редакции, сообщала: «…эти материалы нашлись <…> в личном архиве Булгакова…» Тексты соответствуют машинописным копиям писем, хранящимся в ОР РГБ (Ф. 562. Оп. 1. К. 27. Ед. хр. 11; К. 19. Ед. хр. 20).

16 АГ ИМЛИ. ПТЛ 5–72–1. Расписка на бланке; имеет следы дырокола; присоединена машинописная копия. В той же папке хранится черновой автограф письма М. А. Булгакова Г. Г. Ягоде от 12 ноября 1928 года (датировка В. А. Шенталинского; см. также примечание 25).

17 АГ ИМЛИ. ПТЛ 5–71–1. Черновой автограф; синие/фиолетовые чернила, следы от дырокола. К документу присоединена машинописная копия («Копия с письма, написанного рукой М. А. Булгакова и за его подписью»); содержательно соответствует документу из фонда М. А. Булгакова в ОР РГБ (Ф. 562. Оп. 1. К. 27. Ед. хр. 10. Заявление на имя Председателя Совета Народных комиссаров с просьбой о возвращении рукописи повести «Собачье сердце» и дневников. Машинописная копия с автографа, хранящегося в Архиве Горького. С припиской Е. С. Булгаковой и ее пометой).

18 Например, через Е. И. Замятина, о котором в связи с вопросом возвращения булгаковских дневников пишет М. О. Чудакова: «28 мая Горький приехал в Москву, что, несомненно, оживило надежды Булгакова на разнообразную его помощь. Возникла возможность реального участия Горького в литературных делах. Тут же из Ленинграда приехал Е. И. Замятин хлопотать о постановке своей пьесы «Атилла», и 8 июня он сообщал жене: «Днем вчера был (обедал) у Булгакова <…>. К 7½ поехали в Союз <…>: там Федерация <…> устраивала встречу Горькому» — и далее о своем разговоре

с Горьким, прочитавшим его пьесу и обещающим содействие. И действительно — уже 11 июня Замятин сообщил, что Горький говорил с Ф. Ф. Раскольниковым и всячески рекомендовал ему пьесу. Поэтому, когда мы узнаем из писем Замятина, что в эти дни он видится с Булгаковым, можно с уверенностью предполагать, что при встрече разговоры идут о литературных делах обоих и, возможно, именно они и приводят Булгакова к решению обратиться к Горькому» [Чудакова: 378].

19 Проживавший в начале 1920-х гг. в Берлине А. М. Горький мог знать о булгаковских публикациях в «Накануне». Позже он неоднократно упоминал в своих письмах (М. Л. Слонимскому, Р. Роллану и др.) Булгакова и его произведения, особенно «Роковые яйца» (например, М. Ф. Андреевой 14 мая 1925 года писал: «...Попроси П. П. [Крючкова. — *Е. М., И. Н.*] достать тебе альманах „Недра“ № 6 и прочитай там ра[с]сказ Булгакова „Роковые яйца“, это тебя очень рассмешит. Остроумная вещь!..»). 13 декабря 1925 года Вс. Иванову Горький писал и о желании познакомиться и пообщаться с Булгаковым: «Очень хочется мне вытащить Вас и Федина сюда. Да еще бы Зощенко. Да Булгакова. Посидели бы мы тут на теплых камнях у моря, поговорили бы о разном». В фондах Музея-квартиры А. М. Горького в Москве (ул. Малая Никитская, д. 6/2) сохранился сборник прозы Булгакова «Дьяволиада», изданный в «Недрах» в 1925 году, — во владельческом переплете, что свидетельствует об особом внимании к книге.

20 АГ ИМЛИ. КГ-П 12–3–7. Текст приведен в [Примочкина: 223]. В собраниях сочинений М. А. Булгакова публикуется по машинописной копии экземпляра из ОР РГБ (Ф. 562. Оп. 1. К. 27. Ед. хр. 13) от 6 июля, который также позже оказался в АГ ИМЛИ (ПТЛ 5–68–1. Автограф синими чернилами, с комментарием красными чернилами рукой члена Драмсоюза, заверено печатью). Варианты имеют небольшие разночтения.

21 Там же.

22 Согласно адресному справочнику «Вся Москва», Комитет помощи политическим заключенным располагался по адресу: Кузнецкий мост, д. 16.

23 ОР РГБ. Ф. 562. Оп. 1. Ед. хр. 12. Л. 34 об.

24 АГ ИМЛИ. КГ-П 12–3–7. Автограф черными чернилами. 2 л. Впервые текст письма опубликован (за исключением финальных строк: «Мой адрес: Москва, Б. Пироговская, 35б кв. 6. Телеф. 2–03–27. Михаил Афанасьевич Булгаков») в [Примочкина: 223], частично цитируется в [Лосев 2006: 14]. У Примочкиной — неточность в передаче текста, она приводит: «Извините меня за *вторжение и* беспокойство».

25 Ф. 562. Оп. 1. К. 27. Ед. хр. 13. С припиской рукой Е. С. Булгаковой и ее пометой.

26 АГ ИМЛИ. ФЕП-рл 2–81–1. Автограф фиолетовыми чернилами. 1 л. Следы дырокола.

27 АГ ИМЛИ. ПТЛ 5–72–1. Черновой автограф, фиолетовые чернила, с правкой рукой Булгакова. 2 л. В правом верхнем углу красным карандашом проставлена цифра 2. Приложена машинописная копия. Письмо ошибочно датировано в АГ ИМЛИ 18 мая 1926 года. Та же ошибка содержится в фонде М. А. Булгакова в ОР РГБ в описании к машинописной копии с приведенного нами чернового автографа (Ф. 562. Оп. 1. К. 27. Ед. хр. 9; с пометой Е. С. Булгаковой: «Копия, написанная рукой М. Булгакова, (с которой снята эта копия) находится в музее Горького в Москве (на ул. Воровского) Е. Б.»). Как и в АГ ИМЛИ, в ОР РГБ к заявлению приложена расписка от 18 мая 1926 года. В. А. Шенталинский датирует заявление 12 ноября 1928 года [Шенталинский: 179]; во многих источниках приводится другая, приблизительная, датировка — лето 1928 года ([Петелин: 216], [Лосев 2011: 229], [Соколов] и др.), а в «Жизнеописании Михаила Булгакова» М. О. Чудаковой частично заимствуется ошибочная датировка ОР РГБ, из-за чего выстраивается неверный ход событий: «18 мая [речь идет о 1928 годе. — *Е. М., И. Н.*] Булгаков сдает в ОГПУ заявление, где сообщает, что просил Горького „ходатайствовать перед ОГПУ о возвращении мне моих рукописей, содержащих крайне ценное лично для меня отражение моего настроения в прошедшие годы (1921 —1926 [верно: 1925 года. — *Е. М., И. Н.*]“; „Алексей Максимович дал мне знать, что ходатайство его успехом увенчалось и рукописи я получу. Но вопрос о возвращении почему-то затянулся“; Булгаков просил „дать ход этому моему заявлению и дневники мои мне возвратить“. Горький в это время находился еще в Сорренто, и Булгаков обращался к нему, видимо, через Е. П. Пешкову, опираясь на те добрые аттестации, которые Горький не раз выдавал ему в письмах к разным литераторам. 28 мая Горький приехал в Москву…» [Чудакова: 377]. Оригинал (чистовой вариант) заявления хранится в РГАЛИ: Ф. 2871. Оп. 3. Ед. хр. 18, 22 (автограф; текст совпадает с черновиком из АГ ИМЛИ, но содержит также контактные данные Булгакова: «Адрес мой: Москва, Большая Пироговская 35б, кв. 6, телефон 2–03–27. Михаил Афанасьевич Булгаков»; приложен конверт с пометой «Заказное», часть которого с датой на почтовом штемпеле оторвана).

28 Секретный отдел (СО) ОГПУ в 1931 году вошел в состав Секретно-политического отдела (СПО) ОГПУ.

29 АГ ИМЛИ КГ-П 12–3–7. Автограф; черные чернила. Приводится в печати впервые.

30 Там же. Автограф; черные чернила. Публикуется впервые.

31 В мае 1929 года Горький вернулся в СССР и несколько месяцев путешествовал по стране, а осенью 1929 года отправился из Москвы за границу.

32 В АГ ИМЛИ ему соответствует: КГ-П 12–3–5. Автограф; черные чернила. 1 л. Содержит вымарывания текста; по тексту совпадает с машинописным экземпляром из ОР РГБ (Ф. 562. Оп. 1. К. 19. Ед. хр. 20, с пометой Е. С. Булгаковой о том, что оригинал хранится в архиве Горького), по которому письмо публикуется в разных изданиях.

33 Письмо М. А. Булгакова А. М. Горькому от 3 сентября 1929 года хранится в АГ ИМЛИ (КГ-П 12–3–8. Автограф, черные чернила. 1 л. Приложен конверт, на котором надписано «Алексею Максимовичу Горькому от Михаила Афанасьевича Булгакова»; на письме проставлено синим карандашом: «Булгаков» — отметка секретариата; содержит разночтения с машинописным экземпляром из фонда Булгакова в ОР ГРБ (Ф. 562. Оп. 1. К. 19. Ед. хр. 20; см. также примечание 32); в РГАЛИ (Ф. 2871. Оп. 3. Ед. хр. 4) отложилась перлюстрированная копия письма, совпадающая по тексту с приведенным вариантом из АГ ИМЛИ.

34 На самом деле черновой автограф письма А. М. Горькому от 3 сентября 1929 года у Булгакова был, позже он был передан в АГ ИМЛИ (КГ-П 12–3–4. 1 л.). По тексту он совпадает с машинописной копией из ОР РГБ (Ф. 562. Оп. 1. К. 19. Ед. хр. 20; с пометой Е. С. Булгаковой о том, что оригинал хранится в архиве Горького), по которой письмо публикуется в разных изданиях.

35 В АГ ИМЛИ есть копия, написанная рукой Булгакова, его письма Секретарю ЦИК Союза ССР А. С. Енукидзе от 3 сентября 1929 года (АГ ИМЛИ. ПТЛ 5–70–2. Автограф; черные чернила. 1 л. Присоединена машинописная копия; по тексту совпадает с машинописным экземпляром из ОР РГБ (Ф. 562. Оп. 1. К. 19. Ед. хр. 20; с пометой рукой Е. С. Булгаковой: «Копия, написанная М. Булгаковым, находится в Музее Горького в Москве. Е. Б.»), по которому письмо публикуется в разных изданиях.

36 АГ ИМЛИ. КГ-П 12–3–9. Автограф, синие чернила. 2 л. Содержит значительные разночтения с черновым вариантом (см. также примечание 30).

37 АГ ИМЛИ. ПТЛ 5–73–1. Заявление М. А. Булгакова Ген. секретарю партии И. В. Сталину, Председателю ЦИК М. И. Калинину, Начальнику Главискусства А. И. Свидерскому и А. М. Горькому. Июль 1929 года. Черновой автограф; черные чернила. 2 л. Содержит вымарывания и чернильные пятна. По тексту совпадает с машинописным экземпляром из ОР РГБ (Ф. 562. Оп. 1. К. 27. Ед. хр. 11. Л. 1–3; с пометой рукой Е. С. Булгаковой: «Подлинник находится в Музее Горького в Москве. Е. Б.»). Впервые гипотезу о том, что заявление носило исключительно черновой характер, высказала Л. Милн, см.: [К биографии...: 151, 171].

Литература

«Положение его действительно безысходное»: документы о пьесах М. А. Булгакова // Источник. 1996. № 5. С. 108–122.

Белозерская-Булгакова Л. Е. Воспоминания / сост. и послесл. И. Белозерского. М.: Худож. лит., 1990.

Булгаков М. А. Письма: Жизнеописание в документах / сост. и коммент. В. И. Лосева, В. В. Петелина; вступ. ст. В. В. Петелина. М.: Современник, 1989.

К биографии М. Булгакова письма к И. В. Сталину, А. М. Горькому, В. В. Вересаеву, П. С. Попову и другим / публ. Л. Милн // Новый журнал. 1973. Кн. 111. С. 151–174.

Лосев В. И. [Комментарии] // Михаил Булгаков: Под пятой. Дневник. Письма и документы. М.: Азбука, 2011.

Лосев В. И. Бог поругаем не бывает // Булгаков М. А. «Мой бедный, бедный мастер...»: полное собрание редакций и вариантов романа «Мастер и Маргарита» / издание подгот. В. И. Лосев; науч. ред. Б. В. Соколов. М.: Вагриус, 2006. С. 5–21.

Михаил Булгаков. Из литературного наследия. Адам и Ева. Пьеса в 4-х актах ; Письма / публ. В. Лосева, Б. Мягкова, Б. Соколова; послесл. Б. Соколова // Октябрь. М., 1987. № 6. С. 137–191.

Нинов А. А. Трагедия авторства. Инсценировки М. Булгакова в его литературной судьбе // Звезда: архив журнала. URL: http//www.zvezdaspb.ru/index.php?page=88nput=2006/12/ninov.htm (дата обращения: 16.10.2019).

Петелин В. В. [Комментарии] // Булгаков М. А. Собр. соч. В 10 т. Т. 10. Письма. Дневники. М.: Голос, 2000.

Примочкина Н. Н. Писатель и власть: М. Горький в лит. движении 20-х гг. / Н. Примочкина; Рос. акад. наук, Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького. М.: Росспэн, 1996.

Соколов Б. В. Булгаков. Мастер и демоны судьбы. М.: Яуза, 2016. URL: https://iknigi.net/avtor-boris-vadimovich-sokolov/111553-bulgakov-master-i-demony-sudby-boris-sokolov/read/page-26.html (дата обращения: 16.10.2019).

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

Шенталинский В. А. Мастер глазами ГПУ. За кулисами жизни Михаила Булгакова // Новый мир. 1997. № 10. С. 167–185.

Яблоков Е. А. [Комментарии] // Булгаков М. А. Собр. соч. В 8 т. Т. 2. Повести. Записки юного врача. Морфий. М.: АСТ, 2008. С. 469–604.

Яновская Л. М. [Комментарий] // Дневник Елены Булгаковой / Гос. б-ка СССР им. В. И. Ленина; сост., текстол. подгот. и коммент. В. Лосева и Л. Яновской; вступ. ст. Л. Яновской. М.: Изд-во «Кн. палата», 1990. С. 333–390.

УДК 82

М. В. МИШУРОВСКАЯ

Роман для «молчальников»: к истории распространения романа М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита» в Италии — 1967 год

В статье рассмотрена история публикации романа М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита» в Италии — в издательстве *Giulio Einaudi editore* (1967). Проанализированы реалии, имеющие отношение к традиции культурно-политических связей между СССР и Италией, и та роль, которую играли в культурном сближении двух стран итальянские ученые, журналисты, издатели. Упомянуты особенности публикации в *Feltrinelli Editore* романа Б. Л. Пастернака «Доктор Живаго», повлиявшей на отношение советских литературных и партийных функционеров к итальянским интеллектуалам. Уделено внимание зависимости рецепции романа «Мастер и Маргарита» от опыта советско-итальянских культурных связей — от советской цензурной политики. В статье говорится о некоторых деталях, характеризующих технологию продвижения текста романа М. А. Булгакова за рубежом.

The article deals with the main plot of the history of the publication of the novel by M. A. Bulgakov “Master and Margarita” in Italy – in the publishing house *Giulio Einaudi editore* (1967). The analysis of the realities related to the tradition of cultural and political relations between the USSR and Italy, and the role played by Italian scientists, journalists and publishers in the cultural rapprochement of the two countries. In particular, the features of the publication in *Feltrinelli Editore* of the novel by B. L. Pasternak *Doctor Zhivago*, which influenced the attitude of Soviet literary and party functionaries to Italian intellectuals, are mentioned. Attention is paid to the dependence of the reception of the novel *Master and Margarita* abroad on the experience of Soviet-Italian cultural relations – from the Soviet censorship policy. The article also talks about some features of the technology of promoting the full text of the novel by M. A. Bulgakov abroad.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: роман «Мастер и Маргарита», издательство *Giulio Einaudi editore*, издательство De Donato, роман «Доктор Живаго», *Feltrinelli Editore*, Итальянская коммунистическая партия, ЦК КПСС, цензура, Этторе Ло Гатто, Витторио Страда, социалистический реализм, трусость.

KEY WORDS: the novel *Master and Margarita*, publisher *Giulio Einaudi editore*, publisher *De Donato*, the novel *Doctor Zhivago*, *Feltrinelli Editore*, the Italian Communist party, the Central Committee of the Communist party, censorship, Ettore Lo Gatto, Vittorio Strada, socialist realism, cowardice.

...носят их сюда черти!
Л. К. Чуковская. Записки об Анне Ахматовой, 22 сентября 1957 года

Интерес итальянских исследователей, переводчиков и издателей к творчеству М. А. Булгакова возник благодаря историку литературы и искусства, одному из основателей итальянской русистики и славистики Этторе Ло Гатто (1890–1983). С 1928 по 1932 год он четырежды побывал в СССР, завязав во время этих визитов «дружеские отношения с миром писателей, художников и театральных деятелей. В Москве ученого из новых писателей особенно заинтересовал Михаил Булгаков» [Шишкин, Сульпассо: 760]. В 1930 году в переводе на итальянский язык, выполненном Ло Гатто, в Италии выходит роман «Белая гвардия»[1]. (О встрече с автором романа о Турбиных итальянский историк литературы оставил воспоминания[2]). В 1967-м его перевод «Белой гвардии», в новой версии, выйдет в издательстве *Einaudi*.

Публикациям Ло Гатто, посвященным *единой* русской литературе XX века — советской и появившейся в эмиграции, часто уделялось внимание на страницах отечественной научной периодики. Иногда его книги получали отклики-отповеди, странные даже для литературоведения эпохи социалистического реализма.

В 1957 году журнал «Вопросы литературы» опубликовал статью М. Кирилловой, посвященную выходу в Италии книги Ло Гатто «История русской литературы» (1956). Автора критического разбора возмутило то, что, анализируя русскую словесность первой половины XX века, итальянский ученый обходит молчанием «значение Великой Октябрьской социа-

листической революции», явившейся «важнейшим этапом в развитии русской литературы, открывшей новую страницу ее истории» [Кириллова: 222]. Рецензент недоумевала: почему же социалистический реализм рассмотрен Ло Гатто как «некий директивный метод» [Там же]?

Этот вопрос будто адресован не зарубежному исследователю, а советскому автору — члену КПСС, обязанному соблюдать общий для всех пишущих идеологический ритуал, основанный на повторении «мантр» соцреалистического канона и на официальной литературной иерархии. (В этой идеологической расстановке, характерной для 1950-х годов, имя М. А. Булгакова, как правило, лишь упоминалось среди имен драматургов, работавших в эпоху становления советской драматургии, не более того.)

Свойское обращение М. Кирилловой с текстом книги известного исследователя имело вполне конкретные причины: в год выхода статьи, посвященной «отступничеству» Ло Гатто, зарубежные слависты как никогда вызывали раздражение в среде обслуживающих советскую идеологию литературных работников.

Раздражала «идеологическая нестойкость» итальянских друзей СССР: издателей, журналистов и ученых, их явное (и/или внезапное) пренебрежение интересами, стратегиями и тактиками коммунистического многонационального мира — ради чистоты научного исследования или ради успешного завершения издательского проекта.

Сформированное в 1950-х годах представление об «идеологической нестойкости» зарубежных интеллектуалов и представителей книгоиздательского бизнеса сложилось, в частности, из воспоминаний о прошлых «грехах» иностранных коммунистов.

Среди «грехов» — участие Ло Гатто и других итальянских славистов, близких к Итальянской коммунистической партии (ИКП), но не испытывавших при этом глубоких симпатий к коммунизму, в кратковременном, но ярком проекте издательства *Einaudi* и ассоциации «Италия — СССР» (при участии посольства СССР в Италии и итальянского Министерства иностранных дел): в выпуске в 1945—1946 годах всего лишь трех номеров журнала «La Cultura Sovietica» («Советская культура»). Решение о закрытии журнала было принято *Einaudi* в 1946 году. Как утверждает Г. Маццителле, «Советская культура» перестала выходить не только из-за экономических проблем:

> Вероятно, тесные связи с советским посольством представлялись чересчур сковывающими, в то время как внутри самого издательства [*Einaudi. — М. М.*] раздавалась критика этой инициативы. Можно предположить, что возникла необходимость разорвать ту связь, которая рисковала осложнить жизнь Эйнауди — в момент, когда стала блекнуть идея о том, что всё, опубликованное в Советском Союзе, было притягательным на волне победы над нацифашизмом [Мацителле: 263–264].

Для Ло Гатто участие в этом проекте — не акт преданности делу ИКП, а еще одна возможность представить у себя на родине русскую литературу и театр. Внеклассовый подход итальянского слависта к истории художественного текста, который так возмутил М. Кириллову, слишком прямолинейно апеллировавшую к соцреалистическому канону, послужил основой для восприятия романа «Мастер и Маргарита» в Италии конца 1960-х.

Конечно, все прошлые «грехи» итальянцев перекрыло событие второй половины 1950-х, видимо, существенно повлиявшее на содержание статьи, опубликованной в «Вопросах литературы». Оно же, подхлестнув в Европе интерес к русской словесности, обеспечило фон, важный для бытования булгаковского романа в Италии и шире — за рубежом. В «Записках об Анне Ахматовой» Л. К. Чуковской, в заметке от 22 сентября 1957 года читаем:

> Тревожные вести о Борисе Леонидовиче [Пастернаке. — *М. М.*]. Я была третьего дня у Анны Андреевны. Она сказала мне, что те итальянские коммунисты, которым Пастернак передал свой роман, вышли из коммунистической партии (носят их сюда черти!). И теперь наше начальство требует от него, чуть ли не под угрозой исключения из Союза [Союз писателей СССР. — *М. М.*], чтобы он взял свой роман обратно. Он испуган и растерян. В Италию написал[3] [Чуковская: 264].

Весной 1956 года итальянский журналист, член ИКП Серджо Д'Анджело в сопровождении переводчика Комитета по радиовещанию Владлена Владимирского приехал в Переделкино к Б. Л. Пастернаку. Получив от Бориса Леонидовича рукопись романа «Доктор Живаго», Д'Анджело на легальных основаниях (советские власти были осведомлены о происхо-

дящем) передал ее другому члену ИКП — издателю Джанджакомо Фельтринелли, проявившему интерес к тексту романа. Отправить Д'Анджело в Переделкино Фельтринелли убедили редактор его издательства Валерио Рива и будущий переводчик «Доктора Живаго» Пьетро Цветеремич.

Книга Б. Л. Пастернака была выпущена издательством Фельтринелли 23 ноября 1957 года. Изданию предшествовала настоящая борьба за рукопись романа. Не последнюю роль в запуске этой межгосударственной интриги сыграли события в Венгрии и вмешательство КГБ в печатную судьбу «Доктора Живаго», повлекшее за собой отказ редакции «Нового мира» от публикации романа: его автор, как оказалось, был создателем «порочного, антисоветского произведения», являющегося «клеветой на нашу революцию» [Пастернак Е. Б., Пастернак Е. В.: 288].

Итальянский коммунист — издатель Фельтринелли, несмотря на давление, оказываемое на него советскими властями напрямую и через ИКП, не отказался от идеи публикации первоначального текста, переданного ему Д'Анджело. Исполнив, таким образом, волю Пастернака, он пренебрег требованиями советской стороны вернуть рукопись «Доктора Живаго», якобы нуждавшуюся в авторской доработке.

Среди тех самых посланников «чертей», о которых, беспокоясь о слабом здоровье будущего нобелевского лауреата, упомянула в своих записках Л. К. Чуковская, был итальянский славист Витторио Страда. Ему в августе 1957 года Б. Л. Пастернак передал устное послание к итальянскому издателю: чтобы тот проигнорировал отправленную ему телеграмму, написанную под нажимом ЦК КПСС и содержащую просьбу Пастернака о возвращении рукописи романа[4].

Итальянскую судьбу романа «Мастер и Маргарита» во многом предопределило отношение пионеров русистики к художественному тексту как к произведению, существующему вне нормативной эстетики власти, вопреки ей. Сенсационная публикация «Мастера и Маргариты» вне России и творческая биография М. А. Булгакова рассматривались зарубежной критикой в связке: как прямое доказательство несостоятельности «директивного метода» в пространстве художественного ремесла.

В воспоминаниях философа и полониста Франческо М. Каталуччо о любимых книгах детства отражена история выхода перевода романа М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита» в Италии. Он пишет, что в 1967 году родители познакоми-

ли его с итальянским изданием булгаковского романа, выпущенным туринским издательством *Einaudi* в переводе Веры Дридзо и с предисловием Витторио Страды. Каталуччо вспоминает, что и другое итальянское издательство — *De Donato* — в 1967 году издает роман о Мастере и Дьяволе. Перевод «Мастера и Маргариты», выполненный М. В. Олсуфьевой и выпущенный *De Donato*, был изъят из продажи из-за обращения в суд представителей издательства *Einaudi*, которое претендовало на монопольное распространение текста. Затем, после соглашения, достигнутого в суде, текст романа в переводе Олсуфьевой вернулся в книжные магазины. «Родители сказали мне, — пишет Каталуччо, — что это русский роман о дьяволе, что он слишком сложен для меня. Прекрасный пример бессознательного педагогического метода! <…> Эта книга, которую я вскоре сделал своей, была все эти годы моей так называемой „прикроватной книжкой“ (вместе с „Исповедью Августина Иппонийского“ и „Эссе Мишеля де Монтеня“)» [Cataluccio].

По мнению итальянского философа, ссылающегося в своих рассуждениях о прозе Булгакова на Анджея Дравича[5], роль зла в «Мастере и Маргарите» провокативна. Роман о том, «что Новый Человек (Советский) — древний, и он не изменился: человек был и останется мелким, несмотря на политические режимы» [Cataluccio].

Иными словами, зло всегда там, где люди, ссылаясь на дьявола или беса, предпочитают не осознавать ответственности за собственную жизнь. Без сопротивления передавая разум и душу во власть какой-либо человеческой силы, руководящей системой выживания и ее хитросплетенными настройками, они через уничтожение/искажение *Слова* уничтожают человека. Обезличенные трусостью, они поддерживают зло.

«Закатный роман» Булгакова — о губительной трусости. Его основная идея, как подчеркивает И. З. Белобровцева, выражена в парадоксе духовной силы: слабый физически, но не отступающий от принятой миссии Иешуа Га-Ноцри в бесконечном времени оказывается могущественнее Понтия Пилата, он одерживает победу над «знаками авторитета, традиции и власти» [Белобровцева: 13].

Роман о трусости, как известно, не спешил к отечественному и зарубежному читателю. Молчаливый и нацеленный на выживание, но думающий советский гражданин, не имевший права на легализацию собственного голоса

в пространстве публичной речи, ничего не знал о содержимом невидимого ему архива забытой русской литературы. Однако миссия писателя и после его ухода из жизни (может быть — тем более после его ухода) действительно неостановима [Белобровцева: 26].

Текст М. А. Булгакова, невыездного литератора, при жизни получившего статус «внутреннего эмигранта», как и эмигрантская литература, до 1960-х годов не существовал в советском пространстве, но был. Анджей Дравич, исследователь и переводчик булгаковского романа, заметил в одной из своих статей:

> Истинная национальная культура не спешит, она неотъемлемо наделена особым самоохранительным чувством бережливого накопления ценностей. Георгий Федотов попал в точку, предложив в 1936 году эмиграции поставить на отечественных «молчальников». И эта Россия будущего виделась ему достойной того, чтобы сделать на нее «ставку Паскаля, ставку веры, — ставку, без которой не для кого и незачем жить». Тем, кто не обладал федотовской зоркостью, оставалась взамен горькая очевидность дезинтеграции, впитывания в чужие культуры, разные области которых заполнялись пришельцами на -off, -eff, -sky; оставался тяжкий опыт хождения по мукам бесподданных XX века, столь отличный от положения политэмигрантов до 1917 года, — в частности, потому, что большей части заинтересованного большевизмом мира эмигранты представлялись отбросами с помойки истории [Дравич: 208–209].

Похоже, что М. А. Булгаков, вверив судьбу своих рукописей жене — Е. С. Булгаковой, тоже «поставил на молчальников».

История распространения «Мастера и Маргариты» в Италии начинается, конечно же, с его первой публикации в СССР. Напомним, роман Булгакова вышел в журнале «Москва» в 1966 (№ 11) и 1967 (№ 1) годах с цензурными купюрами. Появившаяся в советской печати — благодаря участию К. М. Симонова в судьбе творческого наследия писателя — журнальная редакция романа имела хождение в кругах советской интеллигенции и в виде «аппликации»: журнальные страницы снабжались машинописными вставками-вклейками, восстанавливающими изъятые цензурой фрагменты. М. О. Чудакова вспоминает, как, попав в дом к Е. С. Булгаковой, «узнала от нее, что она аккуратно распеча-

тала во многих экземплярах все купюры и широко их раздавала» [Чудакова: 105].

Факт издания в СССР купированного цензурой текста, как отмечает Т. Г. Будицкая, в 1960-е годы «привлек гораздо больше внимания, нежели достоинства самого произведения» [Будицкая: 5]. Не оспаривая это утверждение, заметим, что отношение к «Мастеру и Маргарите» за рубежом, в частности в Италии, как к сенсационному произведению, выпущенному в свет с цензурными изъятиями, привлекло внимание к содержанию купированных в СССР фрагментов романа, вызвав стремление проанализировать причины этих смыслообразующих изъятий [Ржевский].

Весной 1967 года два итальянских издательства — *De Donato* в городе Бари и *Einaudi* в Турине — выпускают роман в переводе на итальянский язык, выполненный по тексту, опубликованному в журнале «Москва»[6]. Газета *Il Tempo* писала: «...роман М. А. Булгакова вышел три месяца назад на родине — в журнале „Москва“, и переведен у нас, в соревновательной спешке, двумя издателями, Einaudi и De Donato, и Rizzoli[7] готовит третью версию»[8].

Туринское издательство благодаря левым убеждениям его владельца, Джулио Эйнауди (1912–1999), имевшее давние связи с Советским Союзом, после выпуска в апреле 1967 года купированного текста, в конце июля 1967-го опубликовало роман целиком, вернув в текст изъятые советской цензурой фрагменты[9].

В том же июле 1967-го то же издательство выпускает в Берне под маркой *Scherz Verlag* текст купюр романа — отдельной книжкой и на языке оригинала («Михаил Булгаков. „Мастер и Маргарита“. Неизданные отрывки и эпизоды»).

Витторио Страда, в ту пору — консультант издательства *Einaudi* по русской литературе, впоследствии утверждал, что, побывав в очередной раз в столице СССР, он получил из рук Е. С. Булгаковой изъятые цензурой части текста, не вошедшие в журнальный вариант «Мастера и Маргариты»:

> ...все вокруг говорили о романе [М. А. Булгакова. — *М. М.*] как о грядущем событии. И я решил познакомиться с его вдовой. Та встретила нас с Кларой[10] удивительно радушно, я бы сказал, «по-европейски». Предельная тактичность, ласковость — такого поведения я никогда не встречал в России. Она устроила нам чудесный обед, легкий и изысканный. Даже когда выходили от нее на улицу после первой встречи, мы вдруг

> увидели падающие нам на головы цветочные лепестки. Это она сидела на окне и бросала на нас цветы. <…> Она сказала, что «Мастер» выйдет, но с купюрами, и дала мне те части, которые не вошли в первый журнальный вариант. Эйнауди, конечно, хотел напечатать полную версию, безо всяких купюр [Страда, Конеген].

В ноябре 1965 года Витторио Страда писал из Турина своему знакомому — переводчику Н. Б. Томашевскому:

> Дорогой Коля, пишу тебе на московский адрес, хотя может быть ты сейчас в Неаполе рыбачишь с профессором Пачини[11], или в Риме кутишь с профессором Ло Гатто. Всерьез же — вот о чем тебя прошу: мы написали в Агентство печати «Новости» в Москву (на имя Неллы Мизиано[12]) с просьбой прислать нам текст романа М. Булгакова «Мастер и Маргарита», о котором я недавно прочитал в книге Вулиса о советском сатирическом романе[13]. Я хотел написать от имени нашего Издательства [*Einaudi. — М. М.*] Е. С. Булгаковой, но не зная ее адреса, обращаюсь к тебе: извести ее о нашем желании и попроси поддержать нашу просьбу…[14]

Так или иначе, но еще до заключения договора *Einaudi* с ВО «Международная книга» о праве на распространение за рубежом перевода полного текста «Мастера и Маргариты» купюры (на языке оригинала) и сам роман были выпущены в свет. Таким образом, туринское издательство закрепило за собой право распоряжаться печатной судьбой изъятых советской цензурой фрагментов.

Интерес к роману и к творчеству М. А. Булгакова, возникший в Европе и в США в конце 1966-го — в 1967-м году, по словам его вдовы, был сродни взрыву. Активный процесс устройства за рубежом *легальной публикации* полного текста «Мастера и Маргариты», в котором участвовали Е. С. Булгакова, члены комиссии по литературному наследству М. А. Булгакова (К. М. Симонов и С. А. Ляндрес) и К. В. Воронков, сочетавший работу в СП СССР со службой в КГБ, начался осенью 1967 года — уже после «взрыва». И после выхода в *Einaudi* второго издания «Мастера и Маргариты».

Процесс закончился визированием в Главлите изъятых при публикации в журнале «Москва» страниц, подписанием договора[15] и получением ВО «Международная книга» денег за полный текст. Всесоюзное объединение «*официаль-*

ным образом продало эти купюры (натурально, за валюту) иностранным издательствам, объяснив, что купюры эти — вовсе не цензурные, а чисто технические...» [Чудакова: 105].

Идеологическая подоплека легализации «сверхжурнальных страниц», затеянной скорее для ЦК КПСС, держалась на подмене мотивов купирования булгаковского текста. Надо сказать, шитой белыми нитками.

Мотив подлинный (изъятие фрагментов ради «приглушения реальных аналогий», касающихся в основном темы трусости — «главной структурной темы романа» [Юрченко: 89]), о котором писали за рубежом, заменялся мотивом мнимым, представленным в одобренной коммунистической партией формулировке: сокращения текста якобы были вызваны «не соображениями идеологического характера, а исключительно необходимостью выгадать место для публикации другого произведения»[16]. А иначе — как продавать?

Таким образом, печатная судьба «Мастера и Маргариты» в 1967 году сложилась по пословице: и волки сыты, и овцы целы. Вспомним, роман Б. Л. Пастернака «Доктор Живаго», в 1950-х запланированный к публикации в советской периодике, а затем в Гослитиздате, был напечатан в СССР только в 1988 году. А рукопись, легально переданная в *Feltrinelli Editore*, была объявлена незавершенной и антисоветской уже после заключения между автором и издательством соглашения, закреплявшего за предприятием Фельтринелли право на распространение текста романа за пределами СССР.

Роман М. А. Булгакова, напротив, вышел к советскому читателю в подцензурной редакции, которая только после появления в Италии полного текста была *представлена* иностранцам-издателям как журнальный вариант «Мастера и Маргариты», сокращенный из-за проблем технического характера. *Einaudi* пыталось заключить с ВО «Международная книга» дополнительное соглашение «на перевод и распространение на всех иностранных языках сверхжурнальных страниц романа „Мастер и Маргарита“»[17] (напомним, к тому моменту уже выпущенных итальянским издательством отдельной книгой в Берне). Но эта попытка успехом не увенчалась: отдельное издание купюр так и не получило одобрения в советском правовом поле, так как признать целесообразным или вообще как-либо заметить бернское издание изъятых фрагментов означало разрушить миф о «техническом сокращении» текста.

Зачем же *Einaudi* проявило такую крепкую заинтересованность в заключении договора на уже опубликованный текст? Среди очевидных ответов на этот вопрос возможен и такой: в основе этого внимания — конкуренция с *De Donato*, представители которого тоже активно вели переговоры с Е. С. Булгаковой за право быть первым и единственным в Италии издательством, выпустившим роман М. А. Булгакова целиком, в его неподцензурной редакции.

Выход «Мастера и Маргариты» в СССР, по словам М. О. Чудаковой, напоминал чудо, так как о «существовании рукописи романа вплоть до ее публикации никто не знал, кроме немногих близких друзей Булгакова и Е. С. Булгаковой» [Чудакова: 96]. В 1968 году журнальный текст романа был переведен на эстонский и грузинский языки[18].

Выпуск издательством «Ээсти Раамат» (тиражом 30 тыс. экземпляров) журнального текста, переведенного на эстонский язык М. Варик и Ю. Оямаа, тоже «можно считать своего рода чудом, об этом свидетельствует и тот факт, что на многие годы[19] эстонский перевод остался единственным книжным изданием романа М. А. Булгакова в Советском Союзе» [Купп-Сазонов: 225]. Отчасти это чудо объяснялось тем, что переводы текстов, уже прошедших советскую цензуру, повторного надзора не требовали. Роман вышел, но эстонская печать молчала: цензурой был наложен запрет на какое-либо упоминание о его выходе в свет [Купп-Сазонов: 229].

Цензурные изъятия, распространяемые Еленой Сергеевной в виде машинописных распечаток, а также изданные в Берне отдельной книжкой, впервые сошлись с основным текстом романа в итальянском переводе «Мастера и Маргариты», вышедшем сначала в конце июля, а затем в декабре 1967 года и выполненном секретарем издательства *Einaudi* Верой Дридзо[20]. В письме к Е. С. Булгаковой от 28 июня 1967 года она сообщала вдове писателя о том, что «с помощью Витторио Страды» подготовила перевод «Мастера и Маргариты» и теперь в связи с новым изданием романа она просит совета у Елены Сергеевны: «...как передать имя „Гелла“?»[21].

В архиве М. А. Булгакова в отделе рукописей Российской государственной библиотеки, в папке «Печатные отзывы о произведениях М. А. Булгакова, опубликованные в Италии и собранные Е. С. Булгаковой», хранится машинописный текст предисловия Витторио Страды (на русском языке) ко второму

изданию в *Einaudi* «Мастера и Маргариты»[22]. Страда пишет: «Семьдесят добавленных здесь страниц в соединении с уже известными, позволяют нам заново прочесть книгу, точнее — в первый раз прочесть ее по-настоящему...»[23].

Пафос иерусалимских глав романа, как утверждает В. Страда (здесь — он в хоре литературных критиков зарубежья, писавших о романе в конце 1960-х — в 1970-е годы), содержится в одном из фрагментов текста, изъятых при публикации в журнале «Москва». В этом отрывке

> ...резюмируется все значение новеллы о Иисусе. Когда, после убийства Иуды, Пилат призывает Левия Матвея, на пергаменте, где тот запечатлел речи недавно казненного фантастического странника, жестокий римский прокуратор видит короткие слова, заставившие его вздрогнуть: «...самый большой порок... /это/ трусость». Моральная трусость есть самое худшее зло, — точнее, это не зло и не добро, это ноль человечества, пустота существования[24].

Далее рассуждения, касающиеся образной структуры романа, подводят их автора к выводу: главные герои «Мастера и Маргариты» — это Воланд и те «предназначенные жертвы» сатаны, кто участвуют в устроенном им бале. Над трусоватыми жителями Москвы — «булгаковскими двуногими», которые «кажутся пузырями, возникающими и лопающимися на бескрайней поверхности бытия», — «уверенно возвышаются творцы зла, собравшиеся на большой сатанинский бал, те, кто в наивысшем акте человеческого мужества прямо смотрят на истину, не боясь, что она их уничтожит»[25].

М. В. Олсуфьева, переводчица «Мастера и Маргариты», работавшая с *De Donato*, в 1960-е, в эпоху расцвета левого искусства в Италии, тоже нередко бывала в СССР, встречалась она и с Е. С. Булгаковой. Ей из Клемара 14 декабря 1967 года Елена Сергеевна, сумевшая не только создать, но и поддержать интерес к творческому наследию своего мужа, писала: «Все мои дела я передала племяннику [Оттокару (Карику) Нюрнбергу. — *М. М.*]. На всякий случай — Вы его адрес знаете» [Pavan: 25].

М. В. Олсуфьева не оставила воспоминаний. Однако о работе над переводом «Мастера и Маргариты», а также о судебном разбирательстве между *De Donato* и *Einaudi*, связанном с борьбой за право публикации «сверхжурнальных страниц» и завершившемся в пользу фирмы Джулио Эйна-

уди, частично дает представление архив М. В. Олсуфьевой, переданный ее дочерью в Архивный фонд женских сочинений в Тоскане. В 2002 году некоторые материалы, относящиеся к истории перевода «Мастера и Маргариты», были опубликованы профессором Флорентийского университета Стефанией Паван в книге «Бумаги Марии Олсуфьевой» (глава «Михаил Булгаков») [Там же: 21–25].

В 1968-м издательство *De Donato*, окончательно уладив с издательством Джулио Эйнауди юридические споры вокруг купюр романа, выпускает в переводе М. В. Олсуфьевой полный текст «Мастера и Маргариты»[26]. В уже упоминавшейся папке с печатными отзывами о произведениях М. А. Булгакова, появлявшимися в 1960-е годы в Италии и собранными Е. С. Булгаковой, хранится статья Марио Коста о М. В. Олсуфьевой и ее переводах, вышедшая в газете *Il Giorno* 17 января 1968 года[27]. Она проиллюстрирована фотографией, сделанной в Оксфорде. На снимке — Мария Васильевна Олсуфьева и Лидия Леонидовна Пастернак-Слейтер, чей брат в одном из своих стихотворений начала 1930-х годов советовал своему поэтическому отражению идти вперед, «не трепеща и утешаясь параллелью»[28].

Утешимся параллелью и мы, закончив эту статью цитатой из составленного Б. Л. Пастернаком наброска — для возможного предисловия к итальянскому изданию романа «Доктор Живаго»:

> Возникает мысль, что жалобы и неуверенность Автора [романа «Доктор Живаго». — *М. М.*] могли в большой мере быть обусловлены отношением к его произведению некоторых представителей советской литературы, связанных своими догматическими и идеологическими установками на политическую роль искусства [Пастернак Е. Б., Пастернак Е. В.: 303].

Автор статьи выражает благодарность госпоже Адальджизе Мингати, профессору русского языка и русской литературы при Институте гуманитарных наук Университета Тренто (г. Тренто, Италия), за помощь и поддержку, связанную с начальным этапом поиска биографических сведений о переводчице Вере Дридзо, результаты которого пока недостаточны для их публикации. Автор также благодарит М. Э. Савранскую, ученого секретаря Музея М. А. Булгакова в Москве, за сотрудничество.

Примечания

1 *Bulgakov M. A.* La guardia bianca: romanzo / traduzione E. Lo Gatto. Roma: Anonima Romana Editoriale, 1930. 325 p. Перевод осуществлен по тексту: *Булгаков М. А.* Белая гвардия: (Дни Турбиных): роман. Рига: Литература, 1927. 222 с., портр. В 1967 году новая версия перевода на итальянский язык романа о Турбиных, подготовленная Э. Ло Гатто, вышла в издательстве *Einaudi* (ее второе издание осуществлено в 1972 году).

2 См.: *Lo Gatto E.* I miei incontri con la Russia. Milano: Mursia, 1976. P. 105–109; перевод: *Ло Гатто Е.* Мои встречи с Россией / пер. с итал. яз. И. В. Дергачевой (в соавт. с К. Гладыш). М.: Кругъ, 1992. 158 с.

3 Об истории публикации романа Б. Л. Пастернака «Доктор Живаго» в Италии и связанной с этим событием переписке см.: *Пастернак Е. Б., Пастернак Е. В.* Указ. соч.

4 Текст телеграммы Б. Л. Пастернака, отправленной издателю Фельтринелли: «Италия. Милан Via Fatebenefratelli. 15.

В процессе дальнейшей работы над рукописью романа „Доктор Живаго“ я пришел к глубокому убеждению, что написанное мною нельзя считать законченным произведением. Находящийся у вас экземпляр рукописи этого романа рассматриваю, как нуждающийся в серьезном совершенствовании предварительный вариант будущего произведения. Издание книги в таком виде считаю невозможным. Это противоречило бы моему правилу издавать только вполне законченные сочинения. Соблаговолите распорядиться о возвращении по моему московскому адресу возможно кратчайшие сроки рукописи романа, крайне необходимой мне для работы. =
= Пастернак. 21 августа 1957». Публ.: *Пастернак Е. Б., Пастернак Е. В.* Указ. соч. С. 300.

5 Анджей Дравич (1932–1997) — польский литературный критик, переводчик, преподаватель литературы. С 1981-го по 1992-й год преподавал современную литературу в Институте восточнославянской филологии Ягеллонского университета.

6 *Bulgakov M. A.* Il maestro e Margherita: Cristo, Pilato, Giuda, Satana, Mosca anni Trenta / prima edizione italiana, traduzione di Maria Olsoufieva. Bari: De Donato, 24 marzo 1967; *Bulgakov M. A.* Il maestro e Margherita / prima edizione; traduzione di Vera Dridso. Torino: Einaudi, 1 aprile 1967. 350 p.

7 *Rizzoli* — крупное издательское объединение в Италии, Милан. Основано в 1909 году. Роман «Мастер и Маргарита» в переводе на итальянский язык, выполненном Милли де Монтичелли (Milly De Monticelli), был выпущен этим издательством в 1977 году.

8 Цит. по газетной вырезке из архива М. А. Булгакова в ОР РГБ: Ф. 562. Оп. 1. К. 53. Ед. хр. 5. Л. 2.

9 *Bulgakov M.* A. Il Maestro e Margherita / prima edizione integrale italiana e mondiale, prefazione di Vittorio Strada, traduzione di Vera Dridso, Torino, Einaudi, 29 luglio 1967. 390 p. См. также издание, выпущенное Einaudi в декабре 1967 г.: *Bulgakov M. A.* Il Maestro e Margherita / trad. di Vera Dridso. 3 ristampa. Torino: Einaudi, 1967. 390 p. — (Gli struzzi; 1).

10 Жена В. Страды Клара Алексеевна Янович.

11 Леоне Пачини Савой (1907–1990) — итальянский славист; переводил с русского, чешского и словацкого. Преподавал итальянскую литературу и язык в Чехословакии, директор Итальянского культурного института в Братиславе. С 1947 года профессор в Неаполитанском Восточном институте, в 1956–1958 годах — директор этого института. Один из учеников историка Н. П. Оттокара (его лекции по русскому языку и литературе Пачини слушал во Флорентийском университете).

12 Орнелла Мизиано — дочь Франческо Мизиано, деятеля итальянского и международного рабочего движения, лидера Итальянской социалистической партии. С 1924 года жила в Москве.

13 См.: *Вулис А. З.* Советский сатирический роман: эволюция жанра в 20–30-е гг. / Акад. наук УзССР, Ин-т яз. и лит. им. А. С. Пушкина. Ташкент: Наука, 1965. 286 с.

14 ОР РГБ. Ф. 562. Оп. 1. К. 38. Ед. хр. 9. Л. 14.

15 Варианты текста договора ВО «Международная книга» с издательством *Einaudi* о передаче прав на издание романа «Мастер и Маргарита», 1967 г. см.: ОР РГБ. Ф. 562. Оп. 1. К. 32. Ед. хр. 7. Л. 1–3; РГАЛИ. Ф. 613. Оп. 10. Ед. хр. 870. Л. 48–49.

16 Письмо членов комиссии по литературному наследию М. А. Булгакова в ЦК КПСС, 24 октября 1967 г. // ОР РГБ. Ф. 562. Оп. 1. К. 32. Ед. хр. 9. Л. 1.

17 Договор ВО «Международная книга» с издательством *Einaudi* о передаче прав на издание романа «Мастер и Маргарита», 1967 г.: [черновик, на бланке издательства *Einaudi*, пометы карандашом — рукой Е. С. Булгаковой] // ОР РГБ. Ф. 562. Оп. 1. К. 32. Ед. хр. 7. Л. 3.

18 Грузинский перевод «Мастера и Маргариты», выполненный Г. Кикилашвили, вышел в литературном альманахе «Цисарткела».

19 Первая книжная публикация романа М. А. Булгакова в СССР была подготовлена А. А. Саакянц, см.: *Булгаков М. А.* Мастер и Маргарита // Булгаков М. А. Белая гвардия; Театральный роман; Мастер и Маргарита / предисл. К. Симонова; худож. М. Шлосберг. М.: Худож. лит., 1973. С. 423—812. То же: Л.: Худож. лит. Ленингр. отд-ние, 1978.

20 Биография Веры Дридзо, ее работа над переводами русской художественной литературы, ее дружба с Примо Леви и другими известными писателями, а также ее сотрудничество с *Einaudi* пока не стали объектом сколько-нибудь подробных изысканий. Возможно, в обозримом будущем эта тема привлечет своих исследователей.

21 ОР РГБ. Ф. 562. Оп. 1. К. 39. Ед. хр. 1. Л. 6.

22 ОР РГБ. Ф. 562. Оп. 1. К. 53. Ед. хр. 5. Л. 47–55.

23 Там же. Л. 47–48.

24 Там же. Л. 54.

25 Там же.

26 *Bulgakov M. A.* Il maestro e Margherita / Michail Bulgakov; Edizione integrale a cura di Maria Olsoufieva; Trad. dal russo di Maria Olsoufieva. Bari: De Donato, 1968. 470 p. — (Rapporti).

27 *Costa M.* Traduttrice dell'anno una nobildonna russa: si chiama Maria Olsùfieva e abita a Firenze // Il Giorno. 1968. 17 gennaio. P. 7. См.: ОР РГБ. Ф. 562. Оп. 1. К. 53. Ед. хр. 5. Л. 71.

28 *Пастернак Б. Л.* Столетье с лишним — не вчера... (сб. «Второе рождение», 1930–1931). Цит. по: *Пастернак Б. Л.* Стихотворения и поэмы. Переводы. М.: Правда, 1990. С. 325.

Литература

Белобровцева И. З. Миссианство Михаила Булгакова // Михаил Булгаков, его время и мы / под ред. Г. Пшебинды, Я. Свежего, при участии Д. Клебанова. Краков: Институт восточнославянской филологии Ягеллонского университета, 2012. С. 9–26.

Будицкая Т. Г. Михаил Булгаков глазами запада: (по материалам кандидатской диссертации на тему «Творчество Михаила Булгакова в англоязычной критике 1960–1990-х гг.»). М., 2001. 216 с.

Кириллова М. Лекции итальянского литературоведа о русской литературе // Вопр. литературы. М., 1957. № 4. С. 216–223.

Купп-Сазонов С. О двух переводах романа М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита»: вопрос цензуры // ACTA SLAVICA ESTONICA IX. Тр. по рус. и славян. филологии. Литературоведение X. Стратегии перевода и государственный контроль. Translation Strategies and State Control. Тарту, 2017. С. 221–235.

Маццителле Г. Очерки итальянской славистики: книги, архивы, судьбы / пер. и науч. ред. М. Г. Талалай. М.: Индрик, 2018. 296 с.

Пастернак Е. Б., Пастернак Е. В. Переписка Пастернака с Фельтринелли // Континент. М.; Париж, 2001. № 1 (107). С. 278–316.

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

Страда В., Конеген С. ЕвроРоссия против СССР. Разговор с Витторио Страда, часть 3: [заключительная часть беседы, состоявшейся в 2017 г.] // Радио Свобода. 2018. 10 мая. URL: https://www.svoboda.org/a/29217044.html (дата обращения: 24.05. 2019).

Чудакова М. О. О «закатном романе» Михаила Булгакова. История создания и первой публикации романа «Мастер и Маргарита». М.: Эксмо, 2019. 120 с.

Чуковская Л. К. Записки об Анне Ахматовой. В 3 т. Т. 2: 1952–1962. М.: Согласие, 1997. 832 с.

Шишкин А. Б., Сульпассо Б. Переписка Вячеслава Иванова и Этторе Ло Гатто // Вячеслав Иванов. Исследования и материалы. Вып. 1 / отв. ред. К. Ю. Лаппо-Данилевский, А. Б. Шишкин. СПб.: Издательство Пушкинского Дома, 2010. С. 759–779.

Юрченко Т. Г. Булгаков в русской критике за рубежом // Михаил Булгаков: современные толкования: к 100-летию со дня рождения. 1891–1991: сб. обзоров / Ин-т науч. информ. по общественным наукам; сост. и отв. ред. Т. Н. Красавченко. М.: АН СССР, 1991. С. 87–108.

Cataluccio F. M. Bulgakov. Il Maestro e Margherita // Doppiozero. Milano, 2016. 28 dic.: URL: https://www.doppiozero.com/materiali/bulgakov-il-maestro-e-margherita (дата обращения: 24.05.2019).

Pavan S. Le carte di Marija Olsuf'eva: Nell'archivio contemporaneo gabinetto G.P. Vieusseux. Roma: Edizioni di storia e letteratura — Università degli studi di Firenze, 2002. P. 21–25. — (Sussidi Eruditi 53).

М. Э. САВРАНСКАЯ

«Сеанс черной магии» по-немецки: первые инсценировки романа М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита» в Германии (ГДР, 1980-е)

В статье рассматриваются три примера воплощения сюжета романа «Мастер и Маргарита» М. А. Булгакова в театрах Восточной Германии (ГДР), предпринятые в 1980-х годах: опера Р. Кунада (либретто Х. Чеховски), инсценировка для большой театральной сцены Х. Чеховски, а также постановка небольшой молодежной театральной труппы (автор инсценировки — Б. Румп). Рассматриваемые случаи актуализации булгаковского текста демонстрируют, с одной стороны, разнообразие применимых к сюжету романа сценических приемов, с другой — степень «вживления» булгаковского текста в немецкую культуру 1980-х.

The article discusses three examples of updating the plot of the novel “The Master and Margarita” by M. A. Bulgakov on the stage in East Germany (GDR), undertaken in the 1980s: an opera by R. Kunad (libretti by H. Czechowski), a staging by H. Czechowski for a large theater stage, as well as staging (by B. Rump) of a small youth theater troupe. The considered cases of updating the Bulgakov’s text demonstrate, on the one hand, the variety of scenic techniques applicable to the plot of the novel, and on the other hand, the degree of “implantation” of the Bulgakov’s text into the German culture of the 1980s.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: М. А. Булгаков, «Мастер и Маргарита», ГДР, цензура, 1980-е, Райнер Кунад, Хайнц Чеховски, Бернд Румп, театр, опера, либретто, драматургия.

KEYWORDS: M. Bulgakov, *The Master and Margarita*, GDR, censorship, 1980s, Rainer Kunad, Heinz Czechowski, Bernd Rump, theatre, opera, libretto, dramaturgy.

Публикация романа М. Булгакова «Мастер и Маргарита»[1] вызвала большой отклик у читателей не только в СССР, но и за границей — в частности, в странах Восточного блока, находившихся в конце 1960-х в политической и идеологической зависимости от Советского Союза. Особо интересны в данном контексте интерпретации истории о бедном Мастере в немецкоязычном регионе — «родине» булгаковского персонажа Воланда, где за последние 50 лет было предпринято более четырех десятков театральных постановок по сюжету романа[2]. Перенос на театральные подмостки прозаического произведения, созданного иностранным автором, предполагает адаптацию сюжета: приближение с помощью художественных решений действия романа к зрителю. Обращаясь к театральным интерпретациям истории о бедном Мастере, мы исследуем историю культурного трансфера, «вживления» булгаковского текста в немецкую культуру на протяжении десятилетий.

История романа «Мастер и Маргарита» на немецкой сцене начинается в 1980-х годах. Импульсом для первых постановок, как представляется, мог послужить легендарный спектакль Театра на Таганке[3], раскрывший сценический потенциал булгаковского текста. Сюжет о прокураторе Понтии Пилате, проявившем трусость, служил в ГДР предлогом для обсуждения важного для немецкого общества 1980-х этического вопроса о гражданском мужестве (Zivilcourage) и противоположной ему корыстной лояльности властям[4]. Объединение Германии в 1990 году, сняв многие старые общественные противоречия, сделало актуальными иные сюжеты. В конце 1980-х — начале 1990-х театры обратились и к другому булгаковскому прозаическому тексту — повести «Собачье сердце» — и к злободневной на тот момент теме неудачного советского эксперимента[5]. В объединенной Германии середины 1990-х роман «Мастер и Маргарита», как и другие произведения русской литературы советского периода, оставался невостребованным для немецкой сцены. Однако в 2000-е благодаря сенсационной постановке, предпринятой театром «Фольксбюне», произошел новый всплеск интереса к «Мастеру и Маргарите», не утихающий и по сей день. Наибольшее число театральных постановок, осуществленных по роману М. Булгакова, приходится на последнее десятилетие: каждый год театры Германии, Австрии и Швейцарии представляют публике до полудюжины его новых прочтений — от зарисовок студенческих любительских

коллективов до крупномасштабных постановок знаменитых оперных и драматических театров.

Каждое театральное десятилетие предлагало свою точку зрения на классический булгаковский сюжет — от политических и культурных «сближений» 1980-х до глобальных философских обобщений 2010-х. В рамках данной работы рассмотрим ранние постановки, предпринятые в ГДР во второй половине 1980-х[6], а именно три интерпретации булгаковского сюжета: либретто Хайнца Чеховски (1985), театральную инсценировку Бернда Румпа (1985) и театральную инсценировку Хайнца Чеховски (1986). Говоря о работе Х. Чеховски над пьесой и либретто, мы опираемся на текст инсценировки, либретто оперы[7] и отзывы театральной прессы, а в случае с работой Б. Румпа мы располагаем не только текстом инсценировки, но и фото- и видеоматериалами спектакля[8].

Примечательно, что за постановку на сцене романа «Мастер и Маргарита» почти одновременно, но независимо друг от друга взялись два поэта: Хайнц Чеховски (Heinz Czechowski) и Бернд Румп (Bernd Rump).

Первым в ГДР спектакль по инсценировке Б. Румпа показал музыкальный театр «Шихт», возникший из студенческой музыкальной группы Дрезденского технического университета. Театр давал спектакли во Дворце культуры Дрездена (Kulturpalast Dresden) с весны 1975 года. Спектаклем по роману М. Булгакова театр отметил свое десятилетие. Режиссером спектакля стал Хайнц Древниок (Heinz Drewniok), позднее отметившийся удачной постановкой на материале повести М. Булгакова «Собачье сердце»[9]. Спектакль театра «Шихт» был сделан на брехтовский манер: каждая сцена сопровождалась песенным номером, пересказывающим часть сюжета постановки, а сам спектакль, по меткому замечанию Р. Шрёдера, начинался с «Moritat» о похождениях Воланда и его свиты в Москве [Schröder: 170]:

> Люди, слушайте рассказ,
> Как в год по счету позабытый
> Натурально сущий Черт
> Посетил Москву с визитом
> (В оригинале: Leute höret die Geschichte
> aus dem längs vergeßnen Jahr
> als der Teufel höchst leibhaftig
> auch im roten Moskau war…[10])

Молодежная театральная труппа «Шихт» могла позволить себе гораздо больше «вольности», чем крупный государственный театр ГДР, и в то же время «Шихт» был крайне ограничен в своих сценических возможностях. В театре не оказалось актера, способного воплотить на сцене образ Воланда, поэтому роль отдали актрисе Андрее Румп (Andrea Rump), самой профессиональной участнице труппы. В 2000–2010-е подобный прием станет особенно востребованным немецкими театрами[11].

Создатели спектакля преследовали цель не столько воплотить на сцене роман Булгакова, сколько выбрать и интерпретировать важные и актуальные для театра сцены и моменты из булгаковского повествования [Kröplin: 30]. Также создатели спектакля сместили пространственно-временной акцент — от Москвы 1930-х к Дрездену 1980-х. Так, сцена разговора Маргариты с Азазелло, по замыслу автора инсценировки Бернда Румпа, превращалась в сцену вербовки в Штази.

> **Маргарита:** Вы меня прослушивали…
> **Азазелло:** Ради вашей же безопасности…
> (В оригинале: **Margarita**. Sie haben mich belauscht…
> **Assasello**. Zu ihrer eignen Sicherheit…[12])

Услышав строки романа о Пилате, дрезденская Маргарита говорит: «Мой господин, я сделаю все, что вы хотите. <…> Конечно, я готова к службе» (В оригинале: «Natürlich, ich stehe zu Diensten»[13]).

Наиболее очевидная актуализация булгаковского сюжета происходит в «сцене в сцене» — во время сеанса черной магии в театре Варьете. Автору инсценировки Б. Румпу необходимо было придумать новое разоблачение для новой, немецкой, публики. Выступление свиты Воланда в театре Варьете превращается в шоу с раздеванием: актриса, исполняющая роль Воланда, прикрывается газетой, в которой помещена заметка о раскрытом «подпольном казино». Кот Бегемот толкует о «вчерашнем видео» с неприличными девицами, снятом в государственном «дворце» (Palast), и о том, что вместо азартных игр нынче имеется «Лотто». Эротический номер и комментарий Бегемота о девицах во дворце — отсылка к знаменитому телекабаре канала DDR1, которое снимали в берлинском театре «Фридрихштадтпаласт» (Friedrichstadt-Palast). Упоминание азартных игр отсылало к тому, что в ГДР

единственной официальной игрой на деньги была лотерея Lotto, хотя юридическая «лазейка» в конституции ГДР 1971 года разрешала гражданам азартные игры в приватном кругу. В 1970-е в стране открывались полуподпольные игровые клубы, которые в середине 1980-х подверглись планомерной зачистке, — об одной из таких акций Воланд и читает в газете.

В постановку также были введены политические мотивы 1980-х: например, похороны Берлиоза разыграны на сцене как пародия на советские траурные церемонии «пятилетки пышных похорон» первой половины 1980-х. Постановщики также «обновили» список гостей на балу у сатаны: на нем, например, появился каудильо Испании Франсиско Франко, Линдон Джонсон (36-й президент США, при котором страна вступила в войну во Вьетнаме), Фридрих Великий (по всей видимости, прусский король был отправлен дрезденцами на бал сатаны за оккупацию Саксонии), Пиночет, Пол Пот, Адольф Эйхман, Йозеф Геббельс, Карл Пятый, Иван Грозный, Цезарь, Нерон, Тамерлан и Рональд Рейган (на тот момент — действующий президент США). Есть в постановке и едкая сатира на государственную цензуру ГДР, которая порой отклоняла даже то, что было уже ранее разрешено советским Главлитом. Так, в сцене прощания Ивана с Мастером происходит следующий диалог:

> **Иван:** <…> роман, но как же роман…
> **Мастер:** Ах, роман. Не беспокойтесь о нем… Знайте же: исписанная бумага не горит.
> **Иван:** Вы получили его назад…
> **Мастер:** Напечатанным…
> **Иван:** За границей…
> **Мастер:** За кого вы меня держите. В Москве, Госиздат.
> **Иван:** Вот это дьявол. Он уладит все дела…
> (В оригинале: **Iwan:** …Der Roman, was ist mit dem Roman
> **Meister:** Ach, der Roman. Tragt um ihn keine Sorge… Denn wissen Sie… beschreibenes Papier brennt nicht.
> **Iwan:** Sie haben ihn zurück
> **Meister:** gedruckt
> **Iwan:** im Ausland
> **Meister:** was halten sie von mir. In Moskau, Staatsverlag
> **Iwan:** Der Teufel. Er renkt alles ein…)[14]

Таким образом, в постановке театра «Шихт» отразился огромный пласт политического и бытового контекста.

Булгаковский сюжет был интерпретирован с той степенью внутренней свободы, которую только мог себе позволить театр в ГДР.

Стоит, однако, отметить, что сценическая судьба романа «Мастер и Маргарита» в ГДР могла начаться не с театральных подмостков, а с оперной сцены. Райнер Кунад (Rainer Kunad) обратился к сюжету романа «Мастер и Маргарита» в 1983 г., выполняя заказ Немецкого национального театра в Веймаре. К тому моменту Р. Кунад был титулованным мастером, членом Академии искусств ГДР. Однако постановке оперы «Мастер и Маргарита» в Веймаре так и не суждено было состояться — в 1984 году Р. Кунад эмигрировал в ФРГ, что в ГДР автоматически сделало произведения композитора «непроходимыми», а самого Р. Кунада — персоной нон грата. Только в 1986 году опера, готовившаяся для Веймарской сцены, впервые прозвучала в Германии — со сцены Баденского государственного театра (Карлсруэ, ФРГ)[15]. Автором постановки стал ещё один эмигрант — Юрий Любимов, лишённый советского гражданства в том же году, когда Р. Кунад покинул ГДР.

Пока на произведения композитора Р. Кунада в ГДР действовал запрет, Хайнц Чеховски[16], автор либретто к опере Кунада «Мастер и Маргарита»[17], подготовил инсценировку по мотивам романа для драматического театра[18]. Театральную версию романа, написанную Чеховски, практически одновременно поставили в двух крупных театрах ГДР: Лейпцигском государственном театре (1986) и берлинском «Фольксбюне» (1987).

Опера Р. Кунада по либретто Х. Чеховски состоит из двух частей, включающих десять картин с эпилогом. Написанная вслед за либретто театральная инсценировка романа содержит 13 сцен и пролог, последовательно раскрывающих сюжет романа. В театральную инсценировку Чеховски включил ряд второстепенных сцен и ввел второстепенных персонажей: например, добавил сцену с визитом в «нехорошую» квартиру Поплавского и Сокова, соответствующую 18-й главе романа «Неудачливые визитеры».

При создании либретто Х. Чеховски, наоборот, упразднял многих персонажей, а также упрощал взаимосвязи между ними. Согласно либретто, Берлиоз является и заказчиком антирелигиозной поэмы, и в то же время издателем, отклонившим роман Мастера: в первой сцене оперы он появляется в подвальчике Мастера со словами «Мы прочли вашу

рукопись. Мы это кто? Мы это я и Латунский». Латунский, написавший разгромную статью о романе Мастера «Воинствующий старообрядец», становится жертвой на балу у сатаны вместо барона Майгеля, а Коровьев и Азазелло соединены в одного персонажа по имени Фагот.

В пьесе Чеховски не стал восстанавливать многих исключенных из сюжета либретто булгаковских персонажей, однако список действующих лиц, по сравнению с либретто, был переработан. Так, в пьесе появляются уже упомянутые Соков и Поплавский, а поэт Рюхин, доставивший Бездомного в клинику, появляется также в подвальчике Мастера вместо упраздненного драматургом и в пьесе, и в либретто Алоизия. Интересна также переработка образа Воланда, а точнее, смена его «национальности»: Чеховски делает его французом, чтобы для немецкой публики он остался иностранцем (то же и в либретто оперы) [Bruhn: 190].

В либретто и отчасти в театральной инсценировке усилена тема мистического [Bruhn: 190]. Можно сказать, что в опере к концу первой части не остается ни одного героя, не столкнувшегося с чертовщиной, — даже встреча Азазелло (тут — Фагота) с Маргаритой вынесена в начало (третья сцена). Таким образом, ко второй части оперы действие целиком перемещается в мистическую плоскость, а ключевое место в опере занимает сцена бала. Подобным образом позднее действовал и режиссер театральной постановки по инсценировке Х. Чеховски Карл Георг Каизер (Karl Georg Kayser), готовивший спектакль «Мастер и Маргарита» в Лейпцигском государственном театре [Gleiß: 20].

Инсценировка, изначально задуманная Х. Чеховски для театров ГДР, представляла смягченную и редуцированную тему противопоставления личности верховным властям, поднятую М. Булгаковым в романе. Например, по версии Чеховски, рассказ Иешуа о беседе с Иудой выглядел так:

> [я говорил,] Что всякое государство практикует насилие,
> Которое причиняет
> Людям страдания,
> И что придет время, когда ни кесарь,
> Ни человек не будут творить над людьми насилия.
> (В оригинале: [ich habe gesagt,] Daß jeder Staat Gewalt ausübt
> Und daß dadurch
> Dem Menschen Unrecht zugefügt wird,

> Doch daß die Zeit kommt, wo kein Kaiser
> Noch sonst ein Mensch Gewalt
> Über den Menschen hat.)

Ср. у Булгакова:

> В числе прочего я говорил <...> что всякая власть является насилием над людьми и что настанет время, когда не будет власти ни кесарей, ни какой-либо иной власти[19].

Зато инсценировка позволяла сосредоточиться на других темах и линиях романа — в частности, мистической или любовной. Выбор режиссера постановки в театре «Фольксбюне» Зигфрида Хехста (Siegfried Höchst) как раз пал на последний вариант.

Происходят в инсценировке Чеховски и добавления смыслов: например, в прологе Мастер говорит возлюбленной: «Вспомни: когда Робеспьер испугался всех мертвых, разлагавшихся на кладбищах Парижа, он ввел культ высшего существа...» Чеховски связывает судьбы Робеспьера, насаждавшего новую безбожную религию и в конце концов обезглавленного, и Михаила Берлиоза. В прологе пьесы есть также отсылка к самоубийству В. Маяковского. Маргарита приносит Мастеру недобрую весть: «Владимир застрелился. От любовного переживания, так утверждают официально». Уточним, что место действия инсценировки обозначено как «булгаковская Москва».

Интересно переработан Х. Чеховски эпизод сеанса черной магии. Когда на сцене Варьете открывается дамский магазин, Бегемот приглашает в него зрителей фразой: «Гарантирую вам: все это настоящие импортные вещи, никакой местной продукции!» (в 1970–1980-е в ГДР и СССР универсальное определение «импортный» стало важнее булгаковского определения «французской моды»). Далее вступает «хор» женщин:

> Сумки из Оффенбаха
> Платья из Парижа
> Кружева из Брюсселя...
> (В оригинале: Taschen aus Offenbach,
> Kleider aus Paris,
> Spitzen aus Brüssel...)

Если сумки из Оффенбаха (т. е. производства западногерманской фирмы Picard) и платья из Парижа, являвшиеся предметом вожделения восточногерманских модников и модниц 1980-х, имеют действительно прямое отношение к моде, то выражение «кружева из Брюсселя» (дословно — «спицы из Брюсселя») еще с конца 1940-х стало своеобразным журналистским штампом для обозначения мелких внутриевропейских конфликтов.

Еще один подобный пример «немецкой» актуализации сюжета содержится в десятой сцене пьесы. В валютном магазине Бегемот объясняет продавщице, что он не при деньгах:

> ...завтра, я вам клянусь,
> Мы все оплатим, тут мой друг,
> У него есть брат в морском городе — Бремене,
> Он там музыкант...
> (В оригинале: ...Aber ich schwöre Ihnen: morgen schon
> Bezahln wir alles, hier mein Freund
> Hat einen Bruder in der Seestadt Bremen
> Er ist dort Musikant...)

Еще ранее, в сцене, где сотрудники в штатском[20] пытаются изловить Бегемота, тот отстреливается из примуса как из автомата и, получив смертельные раны, поет куплет на опереточный манер, в котором завещает другу Фаготу свой MPI (RR MPI 69 — самый распространенный автомат на вооружении Национальной народной армии ГДР в 1980-е).

Необычное прочтение в пьесе получила тема соперничества новой официальной поэзии с классическими образцами. В булгаковском романе незадачливый поэт Рюхин, стоя в кузове грузовика, грозит памятнику Пушкина: «„Буря мглою...“? Не понимаю!.. Повезло, повезло! <...> стрелял, стрелял в него этот белогвардеец и раздробил бедро и обеспечил бессмертие...» Чеховски в своей версии булгаковского сюжета поменял русского классика на немецкого: в одной из финальных сцен спектакля перед зрителем возникал подвальчик Мастера, занятый Рюхиным, а из патефона, принадлежавшего Рюхину, звучала песня на стихи И. В. фон Гете «Дикая роза» („Heidenroslein“) — произведение, из-за своей известности ставшее своеобразной «классикой для мещан». Таким образом, многочисленные отсылки к немецкой (и общеевропейской) истории и культуре сделали инсценировку Х. Чеховски замечательным примером

культурного переноса русского романа на немецкую почву. Однако редукция темы власти, предпринятая Х. Чеховски, а также общий для следующего десятилетия упадок интереса к «восточному» (не только восточногерманскому, но и советскому) искусству в Германии не позволили инсценировке стать каноническим вариантом воплощения на немецкой сцене булгаковской истории о Мастере и Маргарите. Немецкие театры 2000-х и 2010-х кардинально сменят угол зрения и способы интерпретации булгаковской истории о бедном Мастере.

Примечания

1 Первое издание романа М. Булгакова «Мастер и Маргарита» в СССР состоялось в журнале «Москва» (в номерах 11/1966 и 1/1967). Первое полное издание романа в ГДР состоялось в 1975 году (Michail Bulgakow. Der Meister und Margarita. Berlin: Volk und Welt. 1975). Первое полное издание романа в ФРГ состоялось в 1968 году (Michail Bulgakow. Der Meister und Margarita. Berlin-Neuwied: Luchterhand. 1968).

2 Интерес немецких, австрийских и швейцарских театров к творчеству М. Булгакова не ограничивался романом о бедном Мастере. Например, в 1970-е гг. театры проявляли интерес к комедии «Иван Васильевич» (всего за десятилетие зафиксировано шесть постановок по этой пьесе).

3 Премьера спектакля «Мастер и Маргарита» Московского театра драмы и комедии на Таганке состоялась 6 апреля 1977 года. Авторы инсценировки романа: В. А. Дьячин, Ю. П. Любимов; режиссер-постановщик: Ю. П. Любимов; режиссер: А. М. Вилькин.

4 Подробнее об актуальности темы корыстной лояльности к властям см., например: [Гроссбёльтинг: 68–73, 84–86, 125–127].

5 В 1989-м берлинский «Фольксбюне», в 1990-м нюрнбургский «Гостнер Хофтеатр» (Gostner Hoftheater Nürnberg) и в 1991-м гамбургский Театр им. Эрнста Дойча (Ernst-Deutsch-Theater Hamburg) представили постановки по мотивам повести М. Булгакова «Собачье сердце».

6 Впервые роман М. Булгакова «Мастер и Маргарита» был опубликован в ГДР летом 1968 года в переводе Т. Решке. Содержание перевода романа, за исключением одного места, совпадало с первым

советским изданием романа в журнале «Москва» (№ 11/1966 и № 1/1967). В 1975 году в ГДР был опубликован перевод полной версии романа. Подробнее о публикации романа в ГДР см.: [Савранская 2016: 142–157], [Савранская 2018: 140–156].

7 Текст либретто Х. Чеховски для оперы Р. Кунада «Мастер и Маргарита» содержится в изданном в 1985 году клавире оперы. Редкое нетиражное издание клавира хранится в коллекции Музея М. А. Булгакова.

8 Материалы для исследования были любезно предоставлены Б. Румпом.

9 О постановке 1990 г. по повести М. Булгакова «Собачье сердце» в нюрнбургском «Гостнер Хофтеатр» (Gostner Hoftheater Nürnberg) см. подробнее: [Lukanitschewa: 56–62].

10 *Rump B.* Der siebte Beweis. Nach dem Roman „Der Meister und Margarita“ von Michail Bulgakow: [машинопись на немецком языке, 3-я редакция, 1985 (?)] Л. 32 // Из личного архива Б. Румпа.

11 Например, в спектакле «Мастер и Маргарита» (Государственный театр Штутгарта, 2011) режиссер Кристиан Вайзе (Christian Weise) представил в роли «князя тьмы» известную актрису Коринну Харфух (Corinna Harfouch). Актриса Элла Гайзер (Ella Gaiser) в 2013 году исполнила роль Воланда в постановке Моритца Шонекера (Moritz Schönecker) и Йоханны Венер (Johanna Wehner) в «Театрхаусе» в городе Йена. Также Урсула Берлинхоф (Ursula Berlinghof) исполняла роль Воланда в постановке Константина Морета (Konstantin Moreth) и Ларисы Живодеровой (проект «Культурмобиль». Округ Нижняя Бавария, 2017).

12 *Rump B.* Der siebte Beweis… Л. 32.

13 Там же. Л. 33.

14 Там же. Л. 54.

15 Также оперу поставили и в стране ОВД: «Мастер и Маргарита» Р. Кунада была представлена на сцене Национальной оперы Варшавы (премьера состоялась 30 мая 1987 г.).

16 Известный восточногерманский драматург, поэт и переводчик Х. Чеховски был крупной литературной величиной в ГДР — его инсценировка по мотивам булгаковского романа имела все шансы стать канонической.

17 Rainer Kunad. Der Meister und Margarita. Romantische Oper nach dem gleichnamigen Roman von Michail Bulgakow. Libretto von Heinz Czechowski. Klavierauszug von Joachim-Dietrich Link. — Berlin: Henschelverlag, 1985. Здесь и далее цитаты приводятся по этому источнику.

18 *Bulgakow M.* Der Meister und Margarita. Für die Bühne von Heinz Czechowski. Aus dem Russischen von Thomas Reschke. — Berlin:

Henschel Schauspiel Theaterverlag, 2010. Здесь и далее цитаты приводятся по этому источнику.

19 Здесь и далее цитаты из романа приводятся по изданию: *Булгаков М. А.* Мастер и Маргарита // Собр. соч. В 5 т. М.: Худож. лит. 1989–1990. Т. 5. С. 7–384.

20 В ремарке Х. Чеховски обозначает, что милиционеры появляются на сцене в рабочих комбинезонах и с автоматами, замаскированными под ящики с инструментом.

Литература

ГДР: миролюбивое государство, читающая страна, спортивная нация?: сб. статей / ред.-сост. Т. Гроссбёльтинг; пер. с нем. М.: Мысль, 2017.

Дранов А. В. Протест, полный оптимизма и надежды. (Немецкие литературоведы о творчестве Михаила Булгакова) // Михаил Булгаков: современные толкования. К 100-летию со дня рождения, 1891–1991: сб. обзоров / сост. Т. Н. Красавченко. М.: ИНИОН АН СССР, 1991. С. 153–184.

Савранская М. Э. История первой публикации перевода романа «Мастер и Маргарита» в ГДР // Михаил Булгаков в потоке российской истории XX–XXI веков: материалы Шестых Междунар. науч. чтений, приуроченных к дню ангела писателя (Москва, ноябрь 2015 г.) М.: Музей М. А. Булгакова, 2016. С. 142–157.

Савранская М. Э. Публикация первого немецкого отзыва (Лия Пирскаветц) о романе М. Булгакова «Мастер и Маргарита» // Михаил Булгаков в потоке российской истории XX–XXI веков: материалы Восьмых Междунар. науч. чтений, приуроченных к дню ангела писателя (Москва, ноябрь 2017 г.) — М.: Музей М. А. Булгакова, 2018. С. 140–156.

Bruhn S. Christus als Opernheld im späten 20. Jahrhundert. Waldkirch: Edition Gorz, 2004.

Gleiß J. „Teufel noch eins!“ Bulgakows Roman „Der Meister und Margarita“ von Heinz Czechowski adaptiert und an der Leipziger Bühne uraufgeführt // Theater der Zeit. Berlin, Heft 4/1986. S. 19–20.

Kröplin W. Vom orator zum joculator. SCHICHT im Vorstadttheater Dresden-Reick // Theater der Zeit. Berlin, Heft 6/1986 S. 28–31.

Lukanitschewa S. Verfemte Autoren: Werke von Marina Cvetaeva, Michail Bulgakov, Aleksandr Vvedenskij und Daniil Charms auf den

deutschen Bühnen der 90er Jahre. Tübingen: Max Niemeyer Verlag GmbH, 2003.

Schröder R. „Geh deinen Weg, geh, Iwan Hauslos, geh…“ Zur Bulgakow-Rezeption in der DDR // Советская литература (на немецком языке). М., 1988. № 7. С. 166–174.

Авторы

БАКШИ НАТАЛИЯ АЛЕКСАНДРОВНА (МОСКВА)

Доктор филологических наук, Профессор, заместитель заведующего кафедрой германской филологии ИФИ РГГУ

BAKSHI NATALIA (MOSCOW)
Doctor of Sciences in Philology, Licentiate of Theology, Professor at the Department of German Philology, the Institute of Philology and History, RSUH, Director of the Russian-Swiss Center

nataliabakshi@mail.ru

ГЛУЩЕНКО ИРИНА ВИКТОРОВНА (МОСКВА)
Кандидат культурологии, доцент Школы культурологии Национального исследовательского университета «Высшая школа экономики» (Москва)

GLUSCHENKO, IRINA (MOSCOW)
Candidate of Sciences in Theory and History of Culture, Associate Professor at the School of Cultural Studies, National Research University "Higher School of Economics" (Moscow)

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

ИТКИН ИЛЬЯ БОРИСОВИЧ (МОСКВА)

Кандидат филологических наук, старший научный сотрудник Института востоковедения РАН, доцент Школы лингвистики Национального исследовательского университета «Высшая школа экономики» (Москва)

ITKIN, ILYA (MOSCOW)
Candidate of Sciences in Philology, Senior Researcher at the Institute of Oriental Studies, RAS, Associate Professor at the School of Linguistics, National Research University "Higher School of Economics" (Moscow)

ilya.borisovich.itkin@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)
Candidate of Sciences in Philology, Associate Professor at 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)
Doctor of Sciences in Philology, Professor at the Donetsk National University, Head of the Department of Literary and Art Culture Theory

dikoepole@rambler.ru

КОТОВА МАРИЯ АЛЕКСАНДРОВНА (МОСКВА)
Кандидат филологических наук, заместитель директора Музея М. А. Булгакова по научно-просветительской деятельности

KOTOVA, MARIA (MOSCOW)
Candidate of Sciences in Philology, Deputy Director for Scientific and Educational Activity at The Mikhail Bulgakov Museum

kotova.museum@gmail.com

МИНГАТИ АДАЛЬДЖИЗА (ТРЕНТО, ИТАЛИЯ)
Профессор русского языка, русской литературы и культуры при Университете Тренто (Италия)

MINGATI, ADALGISA (Trento, Italy)
Professor at Università degli Studi di Trento (Italy)

adalgisa.mingati@unitn.it

МИХАЙЛОВА ЕЛЕНА ИГОРЕВНА (МОСКВА)
Кандидат филологических наук, старший научный сотрудник Музея М. А. Булгакова.

MIKHAILOVA, ELENA (MOSCOW)
Candidate of Sciences in Philology, Senior Researcher at The Mikhail Bulgakov Museum

el.mikhaylowa@gmail.com

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)
Candidate of Sciences in Philology, Head of the Department of Research at The Mikhail Bulgakov Museum

nazarov.postbox@gmail.com

ПЕРЕВЕРЗЕВА СВЕТЛАНА ИГОРЕВНА (МОСКВА)
Кандидат филологических наук, научный сотрудник Школы лингвистики Национального исследовательского университета «Высшая школа экономики» (Москва)

PEREVERZEVA, SVETLANA (MOSCOW)
Candidate of Sciences in Philology, Researcher at the School of Linguistics, National Research University “Higher School of Economics” (Moscow)

p_sveta@hotmail.com

САВРАНСКАЯ МАРИНА ЭРНСТОВНА (МОСКВА)
Ученый секретарь Музея М. А. Булгакова

SAVRANSKAYA, MARINA (MOSCOW)
Academic Secretary at The Mikhail Bulgakov Museum

m.e.savranskaya@gmail.com

Для заметок

Для заметок

Научная серия Музея М. А. Булгакова

Михаил Булгаков
в потоке российской истории XX–XXI веков

Материалы Девятых Международных научных чтений,
приуроченных к дню ангела писателя
(Москва, ноябрь 2018 г.)

Корректор Е. Елочкина
Дизайн М. Савранская
Верстка Т. Донскова

Подписано в печать 1 ноября 2019 года
Формат 60x84/16
Бумага офсетная
Тираж 500 экз.

ISBN 978-5-906593-12-2

Государственное бюджетное учреждение культуры
Города Москвы «Музей М. А. Булгакова»
Москва, ул. Большая Садовая, дом 10,
4 этаж, пом. 50, ком. 1
e-mail: bulgakovmuseum@gmail.com
www.bulgakovmuseum.ru

Музей
Михаила
Афанасьевича
Булгакова
2019