МИХАИЛ БУЛГАКОВ В ПОТОКЕ РОССИЙСКОЙ ИСТОРИИ XX–XXI ВЕКОВ

8

Михаил Булгаков в потоке российской истории XX–XXI веков

Материалы Десятых Международных научных чтений, приуроченных к дню ангела писателя (Москва, ноябрь 2019 г.)

Москва, 2020

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 Десятых Международных научных чтений, приуроченных к дню ангела писателя (Москва, ноябрь 2019 г.)/под ред. Е.И. Михайловой; Музей М.А. Булгакова. — М., 2020. — 126 с.

ISBN 978-5-906593-10-8

Сборник включает материалы Десятых Международных научных чтений «Михаил Булгаков в потоке российской истории XX–XXI веков», проходивших в Государственном музее М.А. Булгакова 21–22 ноября 2019 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 978-5-906593-10-8

© ГБУК г. Москвы
«Музей М.А. Булгакова», 2020

Содержание

5 ДЖАКОББЕ К.М.
К предыстории образа Булгакова в романе Курцио Малапарте «Бал в Кремле»

15 ИВАНЬШИНА Е.А.
Искусство и жизнь в романе «Мастер и Маргарита», или Читал ли Квентин Тарантино Михаила Булгакова?

34 ИТКИН И.Б., ПЕРЕВЕРЗЕВА С.И.
Мелкий бес из арбатского переулка: Алоизий Могарыч как двойник Воланда

42 КАПРУСОВА М.Н.
Семантика образов деревьев в романе М. Булгакова «Мастер и Маргарита»

56 КОТОВА М.А.
Дружеский круг Михаила Булгакова: Николай Радлов

63 МИШУРОВСКАЯ М.В.
Деньги за «Дни Турбиных». Из переписки М.А. Булгакова с «Издательством С. Фишера». 1928–1934 годы

86 НАЗАРОВ И.А.
М.А. Булгаков и А.Ш. Мелик-Пашаев: материалы к истории взаимоотношений

100 САВРАНСКАЯ М.Э.
«Гениальная личность». Пьеса О. Нюрнберга по мотивам фельетонов М. Булгакова

111 ШИЛОВ В.В.
«Дни Турбиных» в романе Бориса Солоневича «Тайна красного Бонапарта»

123 АВТОРЫ

Contents

5 GIACOBBE C.M.
Concerning the origins of Bulgakov's image in Curzio Malaparte's novel *The Kremlin Ball*

15 IVANSHINA, E.A.
Art and life in the "Master and Margarita", or did Quentin Tarantino read Mikhail Bulgakov?

34 ITKIN I.B., PEREVERZEVA S.I.
Petty demon from the Arbat side-street: Aloisy Mogarych as a double of Woland

42 KAPRUSOVA, M.N.
Semantics of tree images in M. Bulgakov's novel "Master and Margarita"

56 KOTOVA, M.A.
Mikhail Bulgakov's circle of friends: Nikolay Radlov

63 MISHUROVSKAYA, M.V.
Money for the "Days of the Turbins". From the correspondence of M.A. Bulgakov with S. Fischer Verlag. 1928–1934 years

86 NAZAROV, I.A.
M.A. Bulgakov and A.Sh. Melik-Pashaev: materials for the history of relationships

100 SAVRANSKAYA, M.E.
"A brilliant personality" by O. Nürnberg. A play based on M. Bulgakov"s feuilletons

111 SHILOV, V.V.
"The Days of the Turbins" in Boris Solonevich's novel "The Mistery of Red Bonaparte"

123 AUTHORS

К.М. ДЖАКОББЕ

К предыстории образа Булгакова в романе Курцио Малапарте «Бал в Кремле»

В статье рассматриваются особенности формирования образа М.А. Булгакова в произведениях Курцио Малапарте от публикаций 1930-х годов в газете *La Stampa* до романа «Бал в Кремле» в свете проблемы автобиографизма.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: К. Малапарте, М.А. Булгаков, М.А. Чемишкиан, упоминание, черновики, хронология, автобиографичность.

C.M. GIACOBBE

Concerning the origins of Bulgakov's image in Curzio Malaparte's novel *The Kremlin Ball*

This article examines the main features of how Bulgakov's image was developed in the works of Curzio Malaparte, from his publications in the 1930s for *La Stampa* newspaper to the novel *The Kremlin Ball,* paying particular attention to problems of autobiographical writing.

KEYWORDS: C. Malaparte, M. Bulgakov, M. Chemishkian, Mentions, Drafts, Chronology.

В последние годы история знакомства Курцио Малапарте и Михаила Булгакова в Москве в 1929 году, круг их общих знакомых, а также пока еще не получившие убедительного объяснения пересечения в творчестве писателей не раз привлекали внимание исследователей. Главный их мотив — стремление прояснить детали биографии обоих авторов, для которых 1929 год стал во многом знаковым, судьбоносным. Но если для Булгакова, по его собственному определению,

это был «год катастрофы» (попали под запрет все спектакли по его пьесам — как уже шедшие, так и планировавшиеся), то у Малапарте, напротив, начинается успешная полоса: он становится директором авторитетной газеты *La Stampa*, совершает поездку в СССР, откуда привозит материал для своих будущих произведений.

Исследования связей Булгакова и Малапарте развивались по двум основным направлениям, затрагивали творческий и биографический аспекты. Для первого характерно соотнесение отдельных тем и сцен романов «Бал в Кремле» и «Мастер и Маргарита» (размышления о Христе и христианстве, описания балов), а также попытки установить прототипическую связь между Малапарте и Воландом [Медушевский; Рогозовская; Александер-Гарретт]. Авторы биографических исследований концентрировались на времени контактов двух писателей и круге их общих знакомых (в частности, Антоне Пиччине) [Громова; Шапошникова].

При этом уже не раз было отмечено, что автобиографический по форме «Бал в Кремле» «грешит» настолько очевидными фактографическими неточностями (например, посещение автором квартиры Маяковского сразу после самоубийства поэта в 1930 году, — в это время, по всем данным, Малапарте уже не было в СССР), что встает вопрос не просто об ошибках, но о сознательной авторской установке. Из событий собственной жизни Малапарте выстраивает новое повествование, и до конца не ясно, в какой степени можно рассматривать «Бал в Кремле» как достоверное историческое свидетельство. Частично прояснить картину мог бы, например, сравнительный анализ развития одного сюжета или образа в различных произведениях автора. В предлагаемой статье мы проследим упоминания Булгакова в текстах Малапарте, предшествующих «Балу в Кремле», и попытаемся сформулировать некоторые закономерности, по которым строится работа автора с автобиографическим материалом.

Напомним, что Курцио Малапарте приезжал в СССР в качестве корреспондента газеты *La Stampa*. Точные даты поездки неизвестны. Очевидно, он провел в Москве три недели в мае 1929 года. За это время он познакомился со многими политическими и культурными деятелями страны, встречался и с Булгаковым, о чем свидетельствует Л.Е. Белозерская [Белозерская-Булгакова: 90]. Нет сомнений, что Малапарте знал о Булгакове еще до приезда в СССР. Одна

из редких итальянских статей об авторе «Дней Турбиных» этого времени вышла именно в *La Stampa* 1 апреля 1929 года (в первый месяц руководства газетой Малапарте) и называлась «Советский писатель-необуржуа». Автором был известный переводчик и литературовед Этторе Ло Гатто [Lo Gatto], в 1930 году в его переводе выйдет «Белая гвардия»[1] (для полноты представления о распространении произведений Булгакова в Италии в конце 1920-х — начале 1930-х годов упомянем еще «Роковые яйца» в переводе Умберто Барбаро 1931 года[2]). Так что Малапарте даже способствовал знакомству итальянских читателей с Булгаковым.

Работа над романом «Бал в Кремле» началась в 1946 году, то есть более чем через 15 лет после упомянутой поездки. За это время Малапарте не раз возвращался к увиденному и пережитому в Москве в разных произведениях. В некоторых из них упоминается Булгаков, в других это имя отсутствует там, где его появление кажется мотивированным биографически. Второй случай представляет не меньший интерес, чем первый. Большинство произведений, о которых пойдет речь, не переведены на русский язык.

Свои впечатления о пребывании в СССР в 1929 году Малапарте описывал в статьях, опубликованных сначала на страницах газеты *La Stampa*, а затем изданных отдельным сборником под названием *Intelligenza di Lenin* («Осмысление Ленина»)[3]. Впервые имя Булгакова появляется в заметке *Nella Russia dei Soviet. Residui: la nobiltà* («В Советской России. Остатки: аристократия»)[4], вышедшей уже после возвращения Малапарте в Италию.

Вот в каком контексте там упомянут Булгаков:

> Во время спектакля по пьесе Булгакова «Дни Турбиных» в театре Станиславского (то есть в МХАТе. — *К.Д.*), когда братья укрываются в своем печальном доме в Киеве ‹…› в последний раз, прежде чем отправиться навстречу смерти, ‹…› и затягивают хором имперский гимн «Боже, царя храни», по публике проходит протяжный трепет. Когда опускается занавес, ‹…› пролетарская толпа, зажатая в партере, резко оборачивается, чтобы рассмотреть зрителей: сколько красных глаз на этих бесстрастных лицах[5].

Это описание атмосферы на спектакле «Дни Турбиных» в немного измененном виде войдет в текст «Бала в Кремле».

Еще одно упоминание Булгакова — в статье *Il volto del bolscevismo* («Лицо большевизма»)[6], также вошедшей затем в *Intelligenza di Lenin* (глава *Panorama*):

> Самопожертвование в почете в коммунистическом обществе. Этому есть много примеров в большевистской литературе. ‹…› Я говорю не только о Блоке, Есенине, Булгакове, Лидине, но и о Демьяне Бедном, о Коллонтай, о Луначарском, о Сосновском, о Маяковском, то есть главным образом об «официальных» писателях Советской России[7].

В предисловие к книге Рене Фулоп-Миллера так же с названием *Il Volto del bolscevismo* («Лицо большевизма») 1931 года Малапарте включает несколько строк, подобных процитированным выше[8].

Во всех приведенных примерах Булгаков фигурирует не как знакомый Малапарте, а по случаю — как один из известных современных советских авторов.

Примерно в это же время, то есть сразу по возвращении из СССР, Малапарте пишет несколько произведений, героиней которых под разными именами выступает Мария (Марика) Артемьевна Чемишкиан, актриса, близкая знакомая Булгакова и Л.Е. Белозерской, прожившая у них в квартире на Большой Пироговской улице около двух лет с момента переезда в Москву в 1928 году и до свадьбы с С.А. Ермолинским осенью 1929 года. Чемишкиан помогала Малапарте в работе во время его пребывания в Москве. Между ними возникли близкие отношения, прервавшиеся с отъездом итальянского журналиста. В 1930 году в газете *La Stampa* Малапарте опубликовал рассказ под названием *Donna Rossa* («Красная женщина»)[9]. В дальнейшем он будет включен в сборник *Sodoma e Gomorra* (1931)[10]. Марика выведена в нем под именем Таня. Об этом сам автор сообщает в письме другу П. Бессан-Масне (P. Bessand Massenet), отмечая, что все детали описания верны, а выдуман лишь финал сюжета[11].

Там читаем:

> Вечером я провожал Таню до Никольской улицы и стоял на тротуаре, следя за ней глазами, пока ее мятая шапочка не исчезала в толпе.
> Я даже не знал, где она жила, но тот факт, что каждый день она появлялась на Никольской и каждый вечер исчезала на ней, возбуждал во мне подозрения. Эта улица идет через

> Китай-город и выходит к Лубянке, где находится здание ГПУ. Я мог бы пойти за ней и проследить, куда она направлялась: но эти подозрения были неприятны мне самому, хотя в Москве ходят странные слухи о девушках, которые встречаются с иностранцами. ‹…› Где она работала? Чем жила? Я знал, что она одна в Москве: как она жила?[12]

Отметим, что в этом отрывке автор как бы намеренно не упоминает Булгакова (его герой-рассказчик не знает, где Таня живет), однако далее в повествовании он фигурирует, но в совершенно другом контексте: вновь как автор нашумевшей пьесы.

> Мы были теперь на Большой Пироговской. ‹…› В тот вечер, возвращаясь из Новодевичьего монастыря, как обычно проводив ее до поворота на Никольскую, я направился к Театру Станиславского, где шла пьеса Булгакова «Дни Турбиных»[13].

В этом описании не только упоминается Булгаков, но и приводится несколько деталей его биографии, несомненно известных Малапарте: Большая Пироговская улица, где живут и Марика, и писатель с женой, а также его знаменитая пьеса. Однако связи между этими деталями разорваны.

В архиве Малапарте сохранились творческие записи, относящиеся предположительно к 1929 году. В них можно найти имена людей, с которыми встречался автор в Москве, а также названия улиц, которые появятся в «Бале в Кремле». Но Булгаков там не упоминается[14]. Нет его также ни в одном из двух эссе о советской литературе (*La nuova letteratura dei sovieti*[15] и *Prigione gratis*[16]), написанных Малапарте соответственно в 1930 и 1939 годах. Таким образом, можно предположить, что в тот момент Малапарте по какой-то причине не хотел раскрывать свое знакомство с автором «Дней Турбиных».

Впервые в качестве знакомого Малапарте Булгаков появляется только в 1943 году в книге «Волга рождается в Европе»:

> Несколько лет назад я сидел в партере Большого театра в Москве, около оркестровой ямы ‹…› и смотрел знаменитый балетный спектакль под названием «Красный мак». В то время этот спектакль приводил рабочие массы советской столицы

> в восторг. ‹…› (Я сидел тогда рядом с писателем-драматургом Булгаковым, автором «Дней Турбиных»)[17].

В этой книге Малапарте собрал заметки, публиковавшиеся на страницах газеты *Corriere della Sera*, фронтовым корреспондентом которой он был. Процитированный выше фрагмент — из статьи *Soli con „l'uomo morto"* («Наедине с „мертвецом"»). Она появилась впервые 10 мая 1942 года. В это время Малапарте находился в Финляндии, откуда следил за ходом блокады Ленинграда. Однако в газетном варианте фраза с упоминанием Булгакова отсутствует. Интересно, что рассказ о том же самом событии — посещении автором балета «Красный мак» — есть и в книге *Intelligenza di Lenin*, но и там Булгаков не упоминается. В архиве Малапарте среди заметок, набросков и нереализованных планов, относящихся к 1940-м годам можно также найти отдельные упоминания фамилий Булгакова и М. Чемишкиан, но вне контекста[18].

По мнению Раффаеллы Родонди, готовившей итальянскую публикацию «Бала в Кремле» в издательстве *Adelphi* (на ее основе сделано русское[19]), роман вырос из одной главы, первоначально предназначавшейся для другого романа — «Шкура»; она называлась «Чудо в Москве». Малапарте работал над ней ориентировочно в 1946 году, но в окончательный вариант «Бала в Кремле» не включил[20]. В герое этой главы профессоре К. или Оболенском, враче родом из Киева, живущем на Большой Пироговской улице, угадывается Булгаков.

В числе не вошедших в роман и не опубликованных на русском языке остались еще два эпизода, в которых упоминается Булгаков, и в обоих случаях — вместе с М. Чемишкиан. Начиная с рассказа *Donna Rossa* и заканчивая книгой «Я в России и в Китае» (1958) она появляется в разных обличиях и ситуациях. Однако вместе с Булгаковым ее можно обнаружить только в этих черновых сценах «Бала в Кремле». Приводим их здесь впервые в русском переводе:

> Однажды с Марикой, моей молодой секретаршей, я посетил Булгакова. Дверь была открыта: мы вошли, громко спросили, как принято у советских людей: «Булгаков, ты здесь?» Стоя на пороге и заглядывая в комнату, я увидел Булгакова на коленях напротив Сони. Мне кажется, его жену звали Соня. Да неважно, звали ее Ирина, Прасковья или Маша. Он стоял на коленях и плакал. Соня сидела на диване, одна рука

в волосах Булгакова, и смотрела в окно суровыми и злыми глазами. И я с большим удивлением заметил, что в ее глазах тоже стояли слезы. Булгаков плакал, и я знал, почему он плачет: ‹…› он пострадал за свободу, ‹…› как и другие, пострадал от триумфа коммунизма. ‹…› Булгаков плакал потому, что ни ум, ни ценность его произведения, ни значение как художника, ни чистота души, — ничто не могло спасти его от подозрений советских властей, зависти менее везучих советских писателей и низкой ревнивой души Демьяна Бедного, придворного кремлевского поэта. ‹…› От тюрьмы, ссылки, голода его спасла Соня. У нее была страсть к лошадям. Соня каждое утро ходила в большой московский манеж ‹…›. Все в Москве, в литературных кругах, знали историю про Соню и лошадей и посмеивались над Булгаковым[21].

Куда стреляете, спрашиваю я. — Мы стреляем по Воробьевым горам. ‹…› Я был там, на Воробьевых горах, прямо над Москвой, напротив Новодевичьего монастыря. ‹…› В этих лесах я провел несколько дней в июне 1929 года. Я был с Марикой. Ах, Марика Шимишьяни, дочь кондитера из Тифлиса. Сестра была киноактрисой, Марика училась. ‹…› Как-то в воскресенье мы приехали сюда на автобусе московского театра. Десять автобусов, полные актеров и актрис, статистов, танцовщиков и танцовщиц школы танцев. Я был с Таировым ‹…›, и Булгаков со мной, и его жена — молодая, худая, маленькая, живая жена Булгакова. ‹…› Мы добрались до деревни, позавтракали в лесу, и вечером автобусы уехали. А я остался там с Марикой на два дня, прямо в этой деревне, спал в большой избе, где совет села предоставил мне место для ночлега. («Черновики об осаде Москвы»)[22]

Говоря о «Бале в Кремле», Раффаелла Родонди использует метафору карстовой реки, которая протекает под землей и лишь иногда неожиданно выходит на поверхность. Она вполне подходит для характеристики записок Малапарте о Москве 1929 года в целом.

В случае с Булгаковым следующий подобный выход потока на поверхность произошел в 1954 году, когда Малапарте опубликовал в газете *Il Resto del Carlino* два эпизода из будущего романа «Бал в Кремле»: прогулку с Булгаковым на Пасху[23] с разговором о Христе и христианстве, а также сцены на Смоленском рынке[24]. Публикация этих эпизодов,

очевидно, была связана с работой Малапарте над фильмом *Il Cristo proibito* («Запрещенный Христос»).

Таким образом, можно констатировать, что до 1940-х годов, до начала работы над романом «Бал в Кремле», Булгаков появляется в произведениях Малапарте ситуативно (как одно из основных действующих лиц культурной жизни советской столицы 1920-х годов). Более того, Малапарте даже не спешит сообщать о своем знакомстве с ним, то ли намеренно скрывая этот факт, то ли оставляя для другого особого случая. Примечательно и то, что Малапарте старательно разводит романтический сюжет о взаимоотношениях с Марикой (выступающей под разными именами в разных произведениях) и сюжет о знакомстве с Булгаковым — не сводя их даже в тех случаях, где это предполагает биографическая канва (примечательно, что два последних приведенных нами эпизода Малапарте в последней редакции из романа исключил). Как собеседник, с которым автор обсуждает важнейшие вопросы (сущность христианства, образ Христа), Булгаков появляется только после смерти, в 1940-е годы.

Примечания

1 См. рецензию Леоне Гинсбурга того же года: [Ginzburg] (переиздана в кн.: *Ginzburg L.* Scritti. Biblioteca Einaudi. Torino, 2000. P. 354–358).

2 *Bulgakov M.* Le uova fatali, tr, it e a cura di Umberto Barbaro, Lanciano. Carabba, 1931.

3 *Malaparte C.* Intelligenza di Lenin, Milano, Fratelli Treves, 1930. Сборник не переведен на русский язык.

4 *Malaparte C.* Nella Russia dei Soviet. Residui: la nobiltà // La Stampa. 10 luglio 1929. P. 1.

5 Цит. по изд.: *Malaparte C.* Intelligenza di Lenin… P. 74. (Здесь и далее за исключением специально оговоренных случаев перевод наш. — *К.Д.*)

6 *Malaparte C.* Il volto del bolscevismo // La Stampa. 24 aprile 1930. P. 1.

7 Цит. по изд.: *Malaparte C.* Intelligenza di Lenin… P. 134.

8 *Malaparte C.* L'Europa davanti allo specchio, prefazione a *R. Fülöp-Miller*, Il volto del bolscevismo, Milano, Bompiani, 1931, P. VII, VIII.

9 *Malaparte C.* Donna Rossa // La Stampa. Gennaio 1930. P. 1.

10 *Malaparte C.* Sodoma e Gomorra, Milano, Mondadori [1931], 2002.

11 Archivio C. Malaparte. F. 54/c. 210. Biblioteca di via Senato (Milano).

12 Цит. по: *Malaparte C.* Sodoma e Gomorra… P. 39.

13 Там же. P. 40.

14 Archivio C. Malaparte. F. 197 / c. 908. Biblioteca di via Senato (Milano).

15 *Malaparte C.* La nuova letteratura dei sovieti // L'Italia letteraria — La Fiera Letteraria. 30 giugno 1929.

16 *Malaparte C.* Prigione gratis // Prospettive. 15 novembre 1939.

17 Цит. по: *Малапарте К.* Репортажи с переднего края. Записки итальянского военного корреспондента о событиях на Восточном фронте. 1941–1943 / пер. с англ. А.Л. Андреева. М.: ЗАО Центрполиграф, 2016. С. 219–220.

18 Archivio C. Malaparte. F. 197 / c. 909. Biblioteca di via Senato (Milano).

19 *Малапарте К.* Бал в Кремле. М.: АСТ, 2019.

20 *Malaparte C.* Il ballo al Kremlino. Materiali per un romanzo, a cura di Raffaella Rodondi. Milano, Adelphi, 2012.

21 Пер. П. Высоковской. Ср.: «Un giorno ero andato con Marica, la mia giovane segretaria, a trovare Bulgakow. La porta era aperta: entrammo, dicendo ad alta voce, come è l'uso sovietico, «sei là, Bulgakow?». Affacciandomi alla soglia della stanza, vidi Bulgakow in ginocchio davanti a Sonia. Mi pare che sua moglie si chiamasse Sonia, e non importa se si chiamava Irina, o Praskvoia, o Mascia. Era in ginocchio, e piangeva. Sonia era seduta sul divano, una mano abbandonata fra i capelli di Bulgakow, e guardava verso la finestra con occhi duri, cattivi, e io m'accorsi con profonda meraviglia che aveva anch'essa gli occhi pieni di lacrime. Bulgakow piangeva, ed io sapevo perché piangeva. ‹…› Egli soffriva per la libertà ‹…› come altri soffriva per il trionfo del comunismo. ‹…› Bulgakow piangeva perché né il suo ingegno, né il valore della sua opera, né il suo valore d'artista, né la purezza della sua anima di artista, nulla poteva salvarlo dal sospetto in cui era tenuto dalle autorità sovietiche, né dall'invidia degli scrittori sovietici, meno fortunati di lui, né dal basso animo geloso di Demian Bedny, il poeta aulico del Kremlino. ‹…› Chi lo salvava dalla prigione, dall'esilio, dalla fame, era Sonia. Era la passione di Sonia per i cavalli. Sonia andava tutte le mattine al grande maneggio di Mosca, a montare i cavalli del reggimento di cavalleria rossa. ‹…› Tutti, a Mosca, negli ambienti letterari, conoscevano la storia di Sonia e dei cavalli, e ridevano di Bulgakow» (*R. Rodondi.* Nota al testo, in C. Malaparte, Il ballo al Kremlino, Adelphi 2012. P. 331–332). Частично этот фрагмент цитировался нами в статье «М. Булгаков и К. Малапарте: история „невозможной" цитаты в романе „Бал в Кремле"» (Михаил Булгаков в потоке российской истории XX–XXI веков. Вып. 5. М., 2017). Приводим его здесь в развернутом виде.

22 Пер. П. Высоковской. Ср.: «Dove sparate, dico io. Spariamo sul Vorobiovi Gori. ‹…› Ci sono stato sulla Montagna dei Passeri, proprio su Mosca, davanti al Novodievitchi Monastir. ‹…› Era in questi boschi che io venni a passare qualche giorno nel giugno del 1929. Ero con Marika, oh, Marika Scimisciani, la figlia di una pasticciera di Tiflis. La sorella era attrice cinematografica, Marika studiava. ‹…› una domenica venimmo qui con un autopulman del dopolavoro del teatro di Mosca. Erano dieci autopulman carichi di attori e di attrici, di comparse, di ballerini e di ballerine della scuola di ballo. Io ero con Tairof ‹…› e Bulgakow era con me, e sua moglie, la moglie giovane, magra, piccola, viva moglie di Bulgakow. ‹…› giungemmo al villaggio, facemmo colazione nel bosco, e la sera gli autopulman ripartirono, ma io rimasi con Marika due giorni in quel villaggio, sì, proprio in questo villaggio, dormivo lì, ecco, in quella grande isba, dove mi aveva alloggiato il soviet del villaggio» (*E. Ronchi Suckert, Malaparte*, vol. VI, cit. Pp. 213–214).

23 Il Resto del Carlino. 20 aprile 1954.

24 Il Resto del Carlino. 25 aprile 1954.

Литература

Ginzburg L. Bulgakov M. La guardia Bianca, tr. it. e a cura di Ettore Lo Gatto, Anonima Romana Editoriale. Roma, 1930.

Lo Gatto E. Uno scrittore soviettista neoborghese // La Stampa. 1 aprile 1929. P. 3.

Александер-Гарретт Л. О Курцио Малапарте // Слово. 2016. 20 фев. (№ 89) // http://litbook.ru/article/9078/ (дата обращения: 05.11.2020).

Белозерская-Булгакова Л.Е. О, мед воспоминаний. Ann Arbor: Ardis, 1979. С. 90.

Громова Н.А. Сергей Ермолинский между Курцио Малапарте и Михаилом Булгаковым // Знамя. 2018. № 5 // https://znamlit.ru/publication. php?id=6905 (дата обращения: 05.11.2020).

Медушевский А.Н. Как научить демократию защищаться // Вестн. Европы. 2002. № 4 // https://magazines.gorky.media/vestnik/2002/4/kak-nauchit-demokratiyu-zashhishhatsya. html (дата обращения: 05.11.2020).

Рогозовская Т.А. После «Бала в Кремле» (Булгаков и Малапарте) // Сборник памяти Рашита Янгирова. Работа и служба / сост. Ян Левченко. СПб., 2011. С. 287–300.

Шапошникова Н. Булгаков, Марика и Малапарте // Проза. Ру 2018 // https://proza.ru/2018/10/22/1325 (дата обращения: 05.11.2020).

УДК 821.161.1–2+3

Е.А. ИВАНЬШИНА

Искусство и жизнь в романе «Мастер и Маргарита», или Читал ли Квентин Тарантино Михаила Булгакова?

В статье рассматривается моделирование в булгаковских сюжетах конфликта искусства и исторической реальности. Проявляя логику развития этого конфликта от ранних повестей к «Мастеру и Маргарите», автор статьи актуализирует сквозную для Булгакова «оптическую» тему, которая связана с идеей бегства от реальности или ее переформатирования. Особое внимание уделяется контригре Воланда в «Мастере и Маргарите», в ходе которой он вытесняет из жизненного пространства своих антагонистов. Во второй части статьи рассматривается подобный булгаковскому тарантиновский способ противостояния искусства реальности на примере фильмов «Бесславные ублюдки» и «Однажды в Голливуде».

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: оптика, театр, кухня, антиповедение, возмездие, кино, альтернативная история, М.А. Булгаков, «Мастер и Маргарита», К. Тарантино, «Бесславные ублюдки», «Однажды в Голливуде».

E.A. IVANSHINA

Art and life in the «Master and Margarita», or did Quentin Tarantino read Mikhail Bulgakov?

The article deals with the modeling of the conflict between art and historical reality in Bulgakov's stories. Showing the logic of the development of this conflict from the early novels to "the Master and Margarita", the author highlights the "optical" theme that runs through Bulgakov's works. It is connected with the idea of escaping from reality or reformatting it. Special attention is paid to Voland's counter-game in "The Master and Margarita", during

which he displaces his antagonists from the living space. The second part of the article deals with a similar Bulgakov's Tarantino's way of confronting the art with reality in the example of the films "Inglourious Basterds" and "Once upon a time in Hollywood".

KEYWORDS: optics, theater, kitchen, anti-religion, retribution, cinema, alternative history, Bulgakov, "The Master and Margarita", Tarantino, "Inglourious Basterds", "Once upon a time in Hollywood".

Отношения, складывающиеся между реальностью и искусством, осмысливаются в творчестве М.А. Булгакова системно, начиная с ранних повестей и заканчивая «закатным» романом. Чтобы говорить о том, как выстроены эти отношения в «Мастере и Маргарите», следует напомнить, что приемы, которые блистательно использованы здесь, разрабатывались в процессе моделирования других булгаковских сюжетов.

Изображаемая реальность у Булгакова такова, что лучше всего смотреть на нее из окна или сквозь оптический прибор[1]. Такими приборами оснащено большинство булгаковских сюжетов. Оптика может быть представлена в чистом виде — микроскопом и камерой («Роковые яйца») или таинственным аппаратом, напоминающим фотографический («Адам и Ева»). В другие сюжеты оптика может быть внедрена опосредованно: в «Собачьем сердце» функцию волшебной камеры выполняет собака, в «Зойкиной квартире» — квартира, в пьесах о машине времени («Блаженство», «Иван Васильевич») — аппарат Рейна/Тимофеева. Ранее мы писали о том, что в оптической аппаратуре материализуется нематериальный творческий инструментарий, которым располагает художник, и о том, что оптические приборы у Булгакова являются функциональными аналогами текста [Иваньшина 2012].

Особое место в булгаковском мире отводится театру, который тоже можно рассматривать как оптическое устройство, с помощью которого художник находит способ сосуществования с исторической реальностью («Багровый остров», «Кабала святош»)[2]. В финальном булгаковском романе оптика «спрятана» в композицию, организованную по театральному и сновидческому принципам. Сновидение — еще один вид оптики, преимущество которой — в ее нематериальности.

Смысл булгаковской аппаратуры — в противостоянии исторической реальности[3]. Носителем особой оптики в художественном мире Булгакова является автореферентный персонаж, чье сознание, находясь с этой реальностью в конфликте, сражается с ней с помощью того инструмента, которым владеет. Переделке мира, которая осуществляется в контексте истории (мир за окном), Булгаков противопоставляет пересоздание мира в мастерской, которая может быть кабинетом ученого, театром или подвалом мастера.

Мастерская у Булгакова подобна кухне (понимаемой и как место, и как процесс) или котлу[4], в котором фрагменты реального мира, взаимодействуя друг с другом, порождают «артефакт», подобный коробке с сюрпризом: созданный «объект» несет в себе «заряд», который при контакте с реальностью приводит к смысловому «взрыву»; сюрпризы начинаются, когда объект покидает мастерскую или когда в контакт с ним вступает персонаж, пришедший «извне». В ряду таких «вещей» — оптическая камера («Роковые яйца»), Шариков («Собачье сердце»), Алла Вадимовна («Зойкина квартира»), машина времени («Блаженство», «Иван Васильевич»), аппарат Ефросимова («Адам и Ева»), пьеса Мольера («Кабала святош») или роман Мастера («Мастер и Маргарита»). В повести «Собачье сердце» профессор Преображенский «перешивает» собаку, начиняя ее чужеродными гормонами; и собака, и донорские гормоны взяты из того, что подвернулось волей случая. Аналогичным образом Зое Пельц судьба подбрасывает сначала замечательного китайца и собственного кузена, с которыми она затевает интересное предприятие, перепрофилируя под него свою квартиру; в соответствии с той же логикой клиентка ателье «перепрофилируется» Зойкой в «модели».

И в «Собачьем сердце», и в «Зойкиной квартире», и в пьесах о машине времени постепенно наращивается театральный потенциал квартирных пространств, которые сопротивляются надвигающейся на них «уплотняющей» реальности, представленной фигурами домоуправов (Швондер, Аллилуя, Бунша). Реальность же такова, что побуждает к бегству (как это происходит буквально в пьесе «Бег») или к поиску альтернативы. И то, и другое сопровождается переодеваниями, которые у Булгакова включены в каждый из этих сюжетов.

И квартира Преображенского, и квартира Зои Пельц — разновидности театральных пространств, в которых реаль-

ность удваивается и искажается мыслью или фантазией. Если в «Собачьем сердце» Шарик попадает из пациентов в зрители, а потом становится «костюмом» (шкурой) для другого «артиста» (начинает «играть» покойного Чугункина), то в «Зойкиной квартире» Алла, переодевшись по сценарию Зойки для соблазнения Гуся, оказывается в роли самой себя как любовницы все того же Гуся, что противоречит и природе театрального действа, и замыслу Зойки. В лице Аллы в хрупкий театральный мир, созданный хозяйкой квартиры, проникает реальность, от которой все — и сама Зойка, и Алла, и Гусь — стремятся убежать.

В «Багровом острове» в кухню превращается театр, где наскоро из только что написанной «на злобу дня» пьесы из подручных средств лепится спектакль, который мог бы соответствовать требованиям реперткома. Здесь, наоборот, мир искусства приобретает черты обыденности и уподобляется театральному буфету, призванному удовлетворить вкусу новой номенклатуры.

Утесняемые реальностью булгаковские персонажи приспосабливаются к ее требованиям, параллельно создавая свои тайники, которые тоже оказываются иллюзорными (вспомним, что в романе «Белая гвардия» оба тайника — Василисы и Николки — оказываются раскрытыми). Действенный и надежный тайник есть только у автора — это подтекст, соотносимый с подвалом. Идея бегства от реальности или идея тайника как способа сокрытия ценностей постепенно трансформируется у Булгакова — от более ранних сюжетов к более поздним — в идею арсенала, с помощью которого искусство начинает свое наступление на реальность. В пьесах 1930-х годов, когда становится понятно, что реальность переформатирована окончательно и убежать никуда не получится, у Булгакова появляется автореферентный персонаж, талант которого дает ему возможность перемещаться во времени («Блаженство», «Иван Васильевич») или противостоять ему с помощью сверхоружия (аппарат Ефросимова в «Адаме и Еве»).

Кроме того, что ефросимовский аппарат является аналогом сновидческой фантазии художника, он ассоциируется с идеей кинематографа. Эта же идея актуализируется и в пьесе «Иван Васильевич»: здесь ее представляют жена инженера Тимофеева, актриса Зинаида Михайловна, и ее любовник, кинорежиссер Якин. Кино — аналог машины времени: и то, и другое есть сон, оптическая иллюзия,

внутреннее видение. То же можно сказать и о литературе. «Для того чтобы мыслить видимое, человек должен удваивать зрение. ‹…› Кино — классическое искусство оптической иллюзии — в полной мере вписывается в серию дублирующих зрение оптических приборов, прежде всего микроскопа и телескопа» [Ямпольский: 33]. К языку кино Булгаков приближается в повести «Роковые яйца», где в ход истории вмешивается «волшебный» луч[5], и в пьесах о машине времени.

Язык «Мастера и Маргариты» подобен языку сновидения, а мир романа театрален. Искусством монтажа, перетекания реальности из одной формы в другую «закатный» булгаковский роман очень близок и к кино. Но главное, что в «Мастере и Маргарите» модель бегства, освоенная в предшествующих булгаковских сюжетах, сохраняясь в поведении Мастера, перекрывается другой, наступательной моделью, которая выстроена в поведении Воланда и его странствующей труппы: эти персонажи осознают свою силу, которую противопоставляют силе существующего миропорядка.

Художественное пространство булгаковского романа сориентировано по вертикали: средний, бытовой уровень — дом на Садовой улице, «этажом» выше расположен дом Грибоедова — место «под солнцем». Литература в романе наделена сакральным статусом, что очевидно уже из иронического описания писательского союза с точки зрения обывателя, который завидует обладателям удостоверения, допущенным к грибоедовскому ресторану и прочим прелестям спецраспределителя.

Особым вниманием удостоены в московском хронотопе и иностранцы, но, в отличие от творческой интеллигенции, иностранцы «чужие». Если первая служит власти и связана с ней отношениями долга и платежа, то последние являются зрителями, которых допускают только в определенные места ради определенной выгоды. По сути эти две особые группы подобны друг другу, но дьявол, как известно, скрывается в деталях.

Валютчики — еще одна выделенная из социума группа персонажей, изображенная в сне Босого и отделенная от обыденной реальности не только забором спецучреждения, но и рамкой сновидения (внутри которого забор трансформируется в театральный занавес).

В московском хронотопе к знаковым деталям относятся язык, одежда и деньги (именно на них в романе ложится

основная нагрузка в знаковой игре). Для персонажа, чья точка зрения находится внутри изображенной реальности, важны именно эти внешние знаки отличия «чужих» от «своих». Однако внешние знаки обнаруживают в романе тенденцию к «нестойкости», как деньги, найденные во время обыска у Босого, или как одежда, которую предлагают «в магазине», развернутом на сцене театра Варьете.

По-настоящему сакральным местом в московском хронотопе является подвальная квартирка Мастера — мастерская, представляющая контркультуру и образующая антитезу с домом Грибоедова.

Есть в московском сюжете и еще один уровень, который никак не обозначен, табуирован и актуализируется посредством намеков, сновидений (сон Маргариты о Мастере перед встречей с Азазелло) или рассказов о действиях нечистой силы. Этот уровень находится за гранью официальной знаковости и по типу мифологических характеристик (страх перед называнием всего, что с ним связано) соотносим с потусторонним миром. Это маргинальная зона, которая в московском хронотопе представлена только «показательной» клиникой Стравинского.

Самый «верхний» уровень — тот, с которого осуществляется управление судьбами людей (имеется в виду мирская власть), — в московских главах не представлен, он закрыт и оставлен невидимым (с таким же успехом его можно назвать «нижним»). В ершалаимских главах он обозначен призраком императора Тиберия, страх перед которым становится главной мотивацией поступков Пилата. Фигуре прокуратора в московских главах соответствует целый ряд мелких администраторов, в то время как на Массолит возложена властью часть идеологических функций, которые в ершалаимском сюжете выполняет церковь (в лице Каифы). То есть в московском хронотопе мы видим деградацию архетипических фигур власти.

Обыденная реальность представлена в московском хронотопе домом, которым управляет жилтоварищество во главе с Никанором Ивановичем Босым. В одной из квартир, подведомственных Босому, живут (жили) председатель Массолита Берлиоз и директор театра Варьете Лиходеев. Почему принципиально важен тот факт, что эти два функционера делят одну квартиру и почему именно в нее заселяется иностранный артист? Жилплощадь становится «готовым» пространством, в котором уже совмещены два «профиля» —

литературный и театральный. К тому же не будем забывать об исконной хозяйке и ее бриллиантах, то есть о наличии у квартиры предыстории, соотносимой с предысторией дома Грибоедова, в котором размещен Массолит: легендарное прошлое (которое поддерживается городским фольклором) повышает ценностный статус локусов, нагружая их дополнительным смыслом. То же можно сказать о знаковых фамилиях (Берлиоз, Стравинский), имеющих собственную культурную репутацию, не связанную с их нынешними носителями. И квартира, и дом, и фамилии — «чужие» для их обитателей и носителей. Мы имеем дело со знаками, которые ничего не значат. Такая особенность характерна для петербургского пространства Гоголя, в котором знаки тоже живут собственной жизнью.

Нехорошая квартира становится тем местом, где обыденная реальность связывается с пространством официальной культуры, против которой и направлена активность Воланда (к обывателям он относится снисходительно, как к общей «картине нравов»). К тому же прежние жильцы ценностно *не соответствуют занимаемому месту* (квартире ювелирши[6]). Поэтому иностранец со своей свитой вселяется именно в эту квартиру, предварительно выселив из нее прежних жильцов. Поведение иностранца пародийно по отношению к тем невидимым *силам*, которые обычно способствуют исчезновению людей из их квартир. Неизвестный действует избирательно и убирает с «доски» именно знаковые фигуры, устраивая свою «охоту на ведьм». Поэтому вселение иностранца в квартиру идейного противника может рассматриваться как экзорцизм — изгнание бесов, ранее незаконно овладевших этим местом.

Вселение Воланда в квартиру сопровождается театрализацией обыденных бюрократических «ритуалов», связанных с заполнением бумаг. Представляющие официальную систему функционеры (Берлиоз, Лиходеев, Римский, Босой) становятся жертвой экспансии другой — неофициальной — *силы*, которая вступает с ними в отношения, имитируя язык бюрократической системы (заключает сначала контракт с Лиходеевым на выступления в театре Варьете, потом контракт с Босым на аренду квартиры Лиходеева и Берлиоза), а по сути подвергают этот язык кощунственному осмеянию. Ритуалы проходят с нарушениями правил: из процесса подписания контрактов исключается одна из сторон (Лиходеев видит подписанный документ, но не помнит, как он его

подписывал), проникновение в квартиру предшествует санкции домоуправа («А как же попал в кабинет переводчик, если на дверях была печать?! И как же он, Никанор Иванович, его об этом не спросил?»). На другом конце этой дьявольской интриги Римскому предлагают признать, что тот самый Лиходеев, который только что звонил ему из Москвы и обещал через полчаса быть на работе, телеграфирует из Ялты с просьбой подтвердить его личность и подпись. Знаки начинают жить собственной жизнью, как и в случае с костюмом Прохора Петровича, «потерявшим» носителя.

Представляющие официальную систему оказываются в маргинальном положении: Лиходеев отправляется в Ялту, которую получивший телеграмму Римский принимает за *чебуречную в Пушкине* (что тоже звучит странно, учитывая, кто такой Пушкин), а Босой — в «камерный театр», где сидят валютчики (и здесь снова оказывается замешан Пушкин[7]). В обоих случаях происходит путаница со знаками (у Босого находят в вентиляции не те деньги, Лиходеева «находят» не в той Ялте). Происходящее с Берлиозом, Лиходеевым, Босым и Римским отражает те системные процессы, которыми баловала публику другая «труппа».

«Мастер и Маргарита» — роман о страхе, преодолеть который можно только пересозданием реальности (реальным или виртуальным). Чтобы это пересоздание могло состояться, пишущий (говорящий) должен быть свободен, а это не допускается устройством той реальности, которая изображена в романе. Победить эту страшную реальность можно только символически, создав другое пространственное измерение, соотносимое с миром мертвых, куда поместятся все: и преступники, и их жертвы, и где каждому воздастся по их заслугам. Таково пятое измерение — реальность, созданная силой искусства[8]. Предназначение искусства в булгаковском романе — путешествовать во времени и восстанавливать справедливость, исправляя ошибки истории. В конфликте искусства и жизни в «Мастере и Маргарите» наконец торжествует (хотя бы только в воображении пишущего) первое, противопоставляя свои ценности (в романе — драгоценности) фальшивым ценностям реальности и невыносимой исторической драматургии. Вера в это торжество передается читателю.

Итоговый булгаковский роман со всей силой невротического сопротивления, вызванного цензурой, вытесняющей в бессознательное скрытые мысли и амбиции сновидца (писателя, драматурга, режиссера), обрушивается и против самой

цензуры (представленной Берлиозом и Латунским), и против несвободы как формы существования человека и писателя в контексте исторического времени. Автор «Мастера и Маргариты» предъявляет свой счет времени, опираясь на такие литературные образцы, как «Горе от ума», «Ревизор» и «Граф Монте-Кристо». Последний из названных текстов особенно интересен, так как в нем блестяще разыграна идея сведения счетов, расплаты, справедливого возмездия [Иваньшина 2019].

За справедливую расплату в романе отвечает Воланд, на которого возложена функция символического антиповедения, смысл которого — в обличении неправды этого мира[9]. Воланд подобен писателю-сатирику и демонстрирует крайнюю форму антиповедения, как и положено тому, в чей костюм он одевается.

«Мастер и Маргарита» — роман о литературе, в котором она осознает свою силу. Такая вера в магию слова может быть названа донкихотством. Знаменитый роман Сервантеса, герой которого облекает реальность в формы, увиденные в рыцарских романах, — главный сюжет мировой классической литературы, в котором искусство подчиняет себе реальность. В ряду художников, по-донкихотски относящихся к искусству, которому они служат, стоит и Квентин Тарантино. Подтверждением этому являются по крайней мере две его картины — «Бесславные ублюдки» (2009) и «Однажды в Голливуде» (2019). Эти фильмы о кино, в которых оно вмешивается в жизнь и пересоздает ее так, как видится правильным и справедливым сценаристу и режиссеру. В обоих ипостасях выступает сам Тарантино, кинотексты которого не только концептуально, но и «технически» схожи с булгаковскими текстами. Подобно Булгакову, Тарантино не боится сопрягать высокое искусство с масскультом. Можно предположить, что он читал и «Дон-Кихота», и «Графа Монте-Кристо», и «Мастера и Маргариту»[10]. Тарантиновский мир похож на булгаковский своей конструкцией, в которой подполье сакрализовано: оно всегда заселено персонажами и в нужный момент подрывает «верхний» уровень, словно «бог из машины». Подобно Булгакову, системно выстраивающему в своих сюжетах «геральдическую конструкцию», Тарантино в качестве фирменного приема использует «фильмы в фильме», которые снимаются специально для его картин. Как и у Булгакова, сюжеты Тарантино пронизаны отсылками и к чужим, и к своим собственным текстам.

В функции киноцитат (в том числе автоцитат) Тарантино использует предметы реквизита, одежды и самих актеров, которые переходят у него из фильма в фильм, как, например, Брэд Питт в рассматриваемых нами картинах.

Если в «Мастере и Маргарите» «буферной зоной», в которой искусство и реальность, сталкиваясь лицом к лицу, обмениваются «дарами» и выясняют отношения друг с другом, является театр (вспомним спектакль в Варьете и сон Босого), то у Тарантино такой зоной становится кино. Посмотрим, как развернута у американского режиссера идея торжества искусства над реальностью и как два художника — Булгаков и Тарантино — используют сходные художественные приемы.

В первой главе «Мастера и Маргариты» Берлиоз и Бездомный угощаются папиросами из драгоценного портсигара Воланда. В портсигаре оказывается «Наша марка», как и хотел Бездомный; в такой подаче название папирос звучит иронически: то, что «наше» для литераторов, «не наше» для неизвестного, и наоборот. Неизвестный *дает прикурить* поэту Бездомному не только в буквальном, но и в переносном смысле. В финале романа свита Воланда устраивает пожар в Москве, поджигая в ней знаковые места.

С прикуривания начинается и визит полковника СС Ганса Ланды в дом хозяина молочной фермы Перье Ла Падита, где прячется еврейская семья Дрейфусов. Длинный диалог хозяина с гостем сопровождается курением: сначала с разрешения гостя свою трубочку закуривает сам Ла Падит, а потом трубку достает и Ланда; обе трубки показаны крупным планом; трубка Ланды выглядит необычно, она как будто взята из другого контекста; на самом деле эта вещь — цитата: она представляет собой копию трубки Шерлока Холмса, которую сейчас можно увидеть в музее на Бейкер-стрит, что соответствует амбициям эсэсовца, который гордится не только тем, что он охотник на евреев, но и тем, что он неплохой детектив. Это раскуривание трубок — та «искра», которая разгорается в пожар, уничтоживший кинотеатр, заполненный фашистами (его поджигает киномеханик Марсель, друг и помощник главной героини).

Знаковая фамилия Шошанны — Дрейфус — слишком известна в истории Франции (и не только Франции), чтобы объяснять ее символичность[11]. Как дело Дрейфуса в свое время изменило историю, так меняет ее у Тарантино и Шошанна. «Бесславные ублюдки» — фильм про кино,

«завернутый» в жанр альтернативной истории, где сумевшая убежать из подвала, в котором вслепую была расстреляна фашистами ее семья, Шошанна получает возможность отомстить за весь еврейский народ.

В отличие от булгаковского романа с его знаковыми отсутствиями (Тиберия, Сталина или Берии) у Тарантино в фильме про кино представлен и сам Гитлер — в позиции зрителя на закрытом показе, где демонстрируется фильм Йозефа Геббельса, предстающего в роли инициатора «новой волны» немецкого кино, которая должна «перекрыть» «интеллектуальный еврейский кинематограф 1920-х годов» и «еврейский вызов Голливуда»[12].

Через четыре года после первого «знакомства» с Ландой и бегства от него под прицелом его пистолета Шошанна предстает перед зрителями хозяйкой кинотеатра, в котором фашисты собираются на премьеру фильма Геббельса «Гордость нации». Второе пересечение Шошанны (а теперь Эммануэль Мимье) с нацистами происходит, когда она, стоя на приставной лестнице, меняет буквы на фасаде своего кинотеатра, где «висит» имя Лени Рифеншталь — актрисы, снявшейся в фильме 1929 года «Белый ад Пиц-Палю». Одним из сорежиссеров этого фильма стал Георг Вильгельм Пабст — выдающийся представитель немецкого кино. Разговор с Шошанной завязывает немецкий солдат Фредерик Цоллер, и начинается этот разговор с кино: Цоллер рассуждает о Максе Линдере и Чарли Чаплине и отмечает, что на афише кинотеатра значится не только имя Рифеншталь, но и имя Пабста, и девушка отвечает ему, что они, французы, уважают режиссеров. При второй встрече в кафе Цоллер рассказывает Шошанне, что снялся в фильме Геббельса «Гордость нации», где сыграл самого себя — солдата, расстрелявшего со снайперской вышки за три дня 250 человек. Этот «подвиг» сделал его «звездой»: в кафе Шошанна становится свидетельницей популярности Цоллера (у него просят автограф, как у кинозвезды), а в следующем эпизоде фильма Йозеф Геббельс, на встречу с которым запаздывает Фредерик, говорит, что до Цоллера в своей жизни он ждал только Гитлера.

Знакомство с Шошанной (то есть с Эммануэль[13]) рождает у Цоллера идею перенести парижскую премьеру фильма «Гордость нации» в кинотеатр Шошанны. Шошанна и Цоллер — симметричные персонажи: девушке выпадает тот же шанс, что и немецкому солдату; кинотеатр — такое же «гнездо», о котором рассказывает Шошанне «гордость

нации». Основной поединок происходит в фильме именно между ними: к премьере фильма, прославляющего солдата-убийцу, Шошанна-Эммануэль готовит свою премьеру — фильм, в котором она сама снимается (ей помогает Марсель) и который сама монтирует. Показывает свой фильм Шошанна тоже сама, так как полковник Ланда отстранил чернокожего механика Марселя от участия в премьере.

Символично, что местом осуществления возмездия выбран парижский кинотеатр, в котором собирается вся верхушка Третьего рейха. Одним из ключевых слов фильма становится слово «сливки»: о сливках рейха говорит со своим командованием англичанин Хикокс; в другой сцене мы видим встречу Ланды с Шошанной (как хозяйкой кинотеатра, выбранного для премьеры нацистского фильма), в которой он угощает прекрасную «француженку» штруделем со взбитыми сливками и настойчиво советует ей *дождаться сливок*. Таким образом, съедание Шошанной штруделя со сливками становится символичным угощением — предвестием того, что последует дальше. Сам Ланда в свой недоеденный штрудель вставляет недокуренную сигарету, что тоже символично (в финале эсэсовец, покупая себе безопасность, не будет препятствовать действиям разоблаченных им американских партизан в обмен на лояльность победителей).

Остроумная идея собрать в одном месте главных лиц рейха, чтобы «дать им прикурить» от папиросы чернокожего Марселя, отдаленно напоминает знаменитую премьеру Воланда в Варьете, но превосходит ее по масштабу цели. Если у Булгакова все нити сюжета стянуты к театру, то у Тарантино центром сопротивления истории становится кино как сфера, включающая сам кинотеатр, демонстрируемые в нем фильмы и даже кинопленку, заменяющую дрова для костра, в котором сгорают фашисты. Эта кинопленка — коллекция кинофильмов в фильмотеке Шошанны, которых всего 350 (кажется, столько же мест в кинотеатре Шошанны). Такой «обмен» пленки на фашистов тоже символичен.

Фильм Шошанны заранее «врезается» ею в ролик с «Гордостью нации» таким образом, что за вопросом экранного Цоллера («Кому еще есть что сказать Германии?») следует ответ Шошанны, адресованный сидящим в зале («Я скажу кое-что Германии. Вы все скоро сдохнете...»); появление героини на экране в роли самой себя становится ответом фашистской пропаганде. Премьера фильма Шошанны, словно карта, перекрывает нацистскую премьеру.

Когда в будке, где происходит встреча Шошанны и Цоллера, звучат выстрелы, их звуки синхронизируются со звуками выстрелов в фильме. В то время как на экране Шошанна вытесняет Цоллера, в кинобудке умирают, застрелив друг друга, и Цоллер, и Шошанна. Поединки на экране и в будке совпадают по времени. Реальность в кадре накладывается на то, что происходит «за кадром». Буквально за кадром (за полотном экрана) ждет своего часа Марсель с сигаретой, которая должна поджечь кинопленку. Ситуация в кинотеатре — пример смешения искусства и жизни, в котором искусство становится орудием возмездия и одновременно приносится в жертву. Сожжение кинопленки, горючие качества которой оговариваются в специальном комментарии, сопровождающем подготовку «сеанса», напоминает сожжение фашистами книг, запрещенных нацистской цензурой. В этой кульминации фильма искусство кино мстит реальным «бесславным ублюдкам», то есть фашистам. Перед пожаром мы видим в зале Гитлера и Геббельса, которые испытывают «катарсис» от убийств, которые Цоллер совершает на экране.

Реальная смерть Шошанны от выстрела Цоллера смонтирована со смехом Шошанны с экрана, который постепенно поглощается пламенем зажженной кинопленки. Горящая Шошанна говорит фашистам, что это пламя еврейской мести.

Параллельно с Шошанной взорвать фашистов в кинотеатре планируют английские спецслужбы, которые тоже заранее продумывают организацию операции под названием «*К*ино». Однако этот план срывается из-за стечения обстоятельств и хорошей работы Ланды[14]. Зато в операцию — вместо англичан — вписываются бойцы партизанского отряда Альдо Рея (впервые мы видим их во втором эпизоде фильма в сцене допроса фашистов; именно они снискали себе у фашистов славу «ублюдков»), которые давно мстят фашистам (в отряде собраны американцы еврейского происхождения). Их план параллелен плану Шошанны, и мстители ничего не знают друг о друге. Но право сжечь рейх Тарантино дает именно Шошанне (при этом самого Гитлера расстреливают в упор из автоматов люди Альдо Рея).

Помимо основной киноинтриги, в которой кино Шошанны (и кинотеатр, и фильм, и пленка, и сама Шошанна с Марселем) убивает фашистов (включая главного палача, главного пропагандиста и «машину убийства» Цоллера), в фильме Тарантино много разговоров о кино и отсылок к кино (которого мы не знаем). Из того, что выведено

на рамку, — разговор Арчи Хикокса с представителем английского командования (из которого выясняется, что Арчи был кинокритиком), претензии Геббельса создать новый нацистский кинематограф, упоминание Лени Рифеншталь и Георга Вильгельма Пабста. Но есть и менее заметные «фишки»: например, во втором эпизоде фильма Альдо Рей говорит одному из допрашиваемых фашистов, что если он не покажет, где находится засада, то Донни Доновиц по кличке Жид Медведь вышибет ему мозги бейсбольной битой («Поглядеть, как Донни вышибает из вашего брата мозги — как в кино сходить», — говорит Альдо Рей[15]).

Еще один персонаж из мира кино — актриса Бриджит фон Хаммерсмарк, которая является двойным агентом и сначала приводит американских партизан в кабак, где они «случайно» встречаются с немцами, а потом проводит оставшихся после перестрелки в живых партизан на кинопремьеру под видом итальянских кинематографистов. С участием Бриджит в кабаке разворачивается интересная сцена, в которой переодетые в нацистскую форму участники операции «К*и*но» играют в кино: к их лбам прилеплены карты, на которых написаны имена киногероев, — они должны их угадать, задавая наводящие вопросы. Актриса и шпионка в одном лице, фон Хаммерсмарк соединяет немецкую фабульную линию с английской и американской: именно в подвальном кабачке (подвал у Тарантино — место, меняющее расстановку «фигур») происходит встреча представителей разных сил, которая заканчивается не только разоблачением и стрельбой, но и подменой одних участников операции «К*и*но» другими. Шпионку фон Хаммерсмарк с помощью туфельки, потерянной в баре во время перестрелки, разоблачает и душит собственными руками «охотник» Ланда (их диалог заканчивается словами Ланды «Ну что, Золушка, вот и окончен бал»[16]).

С картами, которые лепятся на лоб участникам игры в кино, рифмуются свастики, которые вырезает на лбах нацистов Альдо. Эти знаки позора для Альдо соотносимы с произведениями искусства (если в начале фильма в эпизоде со «стигматированием» Альдо и его напарник, склонившись над фашистом, говорят, что на шедевр свастика не тянет, то свастику, вырезанную в финале на лбу Ланды, Альдо называет шедевром). Свастика на лбу — это форма, которая срастается с телом (и которую помеченный таким образом вынужден будет носить всю жизнь).

Итак, Тарантино, подобно Булгакову, играет знаками, устраивает «войну знаков». Еще одной особенностью фильма, сближающей его с «Мастером и Маргаритой», является многоязычие как прием, сигнализирующий о его сложной семиотической структуре. Уже в первой сцене Ланда, допрашивая Ла Падита, переходит с французского на английский, чтобы не быть понятым теми невидимыми людьми, которые прячутся под досками пола[17]. Затем во второй, симметричной сцене Альдо, допрашивая немцев, прибегает к помощи переводчика. Позже в кафе мы видим Геббельса с переводчицей, одетой в костюм кошки. И рядом в кадре присутствует настоящий большой черный пудель — та же отсылка к «Фаусту», что и в «Мастере и Маргарите». В сцене с Хаммерсмарк в таверне сначала акцент, а потом неверный жест (три стакана виски показываются не теми пальцами, которые приняты у немцев) выдает офицеру гестапо переодетых заговорщиков[18].

Если в основе художественной структуры «Мастера и Маргариты» лежит метафора «мир — театр», то фильм «Бесславные ублюдки» — развернутая метафора «мир — кино», где под разговоры о кино исправляется историческая реальность. В той же функции, что и булгаковские инфернальные персонажи, здесь выступают Шошанна с Марселем и партизаны из отряда Альдо Апачи[19].

Еще раз конфликт искусства и жизни будет развернут — и снова в жанре альтернативной истории — в фильме «Однажды в Голливуде», где пересоздаются и «исправляются» события 1969 года, случившиеся в городе грез (убийство актрисы Шэрон Тэйт людьми из окружения главаря хиппи Чарльза Мэнсона). В этом фильме тоже выстроено двоемирие, где реальность ассоциирована с компанией хиппи, а искусство — с кинопроизводством. Эти два мира встречаются лицом к лицу сначала мирно, когда каскадер подвозит девушку-хиппи и (как выясняется позже во «флешбэке») угощается у нее кислотной сигаретой. Искусство и реальность в ходе развертывания киносюжета как бы присматриваются друг к другу. Напряжение между киношниками и хиппи подспудно усиливается, и именно «волшебная» сигарета означает момент «зажигания», приводящего в действие сценарий контригры с закадровой реальностью, в которой в 1969 году в Голливуде было совершено убийство: выкурив эту сигарету во время прогулки с собакой, каскадер Клифф получает тот «заряд», который помогает ему одолеть «бесов». Но главным «аргу-

ментом» против страшных хиппи становится вытащенный из сарая киноактера огнемет, который был освоен при съемках одного из фильмов. Этот огнемет, которым герой актера Рика уничтожал фашистов, — автореминисценция Тарантино из «Бесславных ублюдков». Тарантино снова создает другую реальность, в которой торжествует справедливость и прекрасная Шерон Тэйт остается живой, а ее реальные убийцы убиты. Как и в «Мастере и Маргарите», где правда искусства противостоит правде истории, у Тарантино реальность преодолевается и побеждается искусством кино. Как сказал Умберто Эко, ссылаясь на Абеляра, язык способен описывать исчезнувшие и несуществующие вещи [Эко: 5]. У Булгакова и Тарантино иная реальность, созданная при помощи разных видов искусства, вытесняет существовавшее и заставляет поверить в свое существование.

Примечания

1 Окно тоже является оптическим прибором: оно маркирует оппозицию внешнее — внутреннее, естественное — искусственное. Это рамка, превращающая заоконное пространство (и с внешней, и с внутренней стороны) в театральное зрелище [Иваньшина 2019а].

2 Театр (как и кино) — способ существования литературы, ее «передний край»: именно в театре (и кино) литература притворяется реальностью «первого уровня».

3 Если раньше мы говорили о том, как через оптические сюжеты у Булгакова актуализируется сюжет культурной памяти, и о том, какие тексты культуры высвечивает булгаковская оптика, то в данной статье остановимся на самой идее противостояния.

4 Кухня и котел — автометаописательные эмблемы, указывающие на смешение языков как конструктивный принцип булгаковского текста. Кухня — место преобразования исходного в новое, где жрец совершает тайнодействие; это источник тайной власти, где завязываются узлы предстоящих событий (ср. с кухней ведьмы в «Фаусте»). О переносном смысле слова *кухня* как обозначении чего-то скрытого от обозрения, тайного см.: [Яблоков 1997: 67].

5 К идее кинематографа отсылает и описание камер, и тот факт, что Рокк служил в ансамбле кинематографа «Волшебные грезы», и сам принцип монтажа, на котором основаны подмены, мотивирующие

развитие сюжета. О кинематографической атмосфере в «Роковых яйцах» см. также: [Яблоков 2001: 189–192].

6 Ювелир — золотых дел мастер, ювелирное дело — искусство. Символическая связь искусства с золотом и драгоценностями актуализируется в таких деталях, как портсигар Воланда и подкова, оброненная Маргаритой и подобранная Аннушкой. Предыстория квартиры (ее принадлежность ювелирше) указывает на ее предназначение, которое реализует Воланд, перепрофилируя квартиру под театр для своего знаменитого бала (ср. с Зоей Пельц).

7 Пушкин как бы ненароком вторгается в изображенную в романе реальность, он сигнализирует о подлинном искуссве и в то же время «живет» где-то рядом. Интересен в этом смысле пример с приступом зависти к памятнику Пушкину поэта Рюхина.

8 Это измерение приоткрывается Маргарите на балу Воланда.

9 О функциях антиповедения см.: [Успенский 1994].

10 В сказанном нет никакой иронии по отношению к американцу Тарантино.

11 О деле французского еврея Альфреда Дрейфуса, несправедливо обвиненного в шпионаже, совсем недавно снял фильм режиссер Роман Полански («Офицер и шпион», или «Я обвиняю», 2019).

12 О Геббельсе-кинематографисте высказывается английский лейтенант Хикокс в разговоре с командованием перед тем, как самого Хикокса направят осуществлять операцию «Кино» (взрывать кинотеатр с фашистами во время кинопоказа). Хикокс знает предмет разговора, так как до войны выступал как кинокритик и автор работ о кино. В фильме Тарантино есть эпизод, в котором Гитлер, сидя рядом с Геббельсом и выражая зрительские эмоции на своем лице, говорит соседу: «Это твой лучший фильм, Йося».

13 Французское имя Шошанны — Эммануэль — скорее всего, тоже отсылка к известной киногероине серии эротических мелодрам. Шошанна очень красива; знакомство с девушкой Цоллер заводит не без эротических мыслей: именно они заставляют его во время просмотра картины с собственным участием покинуть зал и подняться в кинобудку Шошанны — та своим пространственным расположением соответствует колокольне, с которой Цоллер расстреливал в Италии своих жертв. Цоллер видит в Шошанне добычу, очередной трофей. Но фильм Тарантино не о соблазнении: попросив Фредерика закрыть дверь, Шошанна-Эммануэль расстреливает «гордость нации».

14 Штандартенфюрер Ганс Ланда действительно оказывается неплохим сыщиком и разоблачает немецкую кинодиву Бриджит фон Хаммерсмарк, работающую на английскую разведку. В фильме Тарантино он хитростью похож на Мюллера из фильма Татьяны Лиозновой «Семнадцать мгновений весны».

15 Кличка Альдо Рея — Апачи — связана с его пристрастием к знаковым действиям, которые он производит с фашистами (его люди срезают с них скальпы, как делали индейцы). В игре в кино, которая затевается Бриджит фон Хаммерсмарк и ее «свитой», фильм «Виннету вождь апачей» (1964) тоже фигурирует.

16 Фон Хаммерсмарк оказывается «Золушкой наоборот»: Ланда снимает с ее здоровой ноги блестящую туфельку (напоминающую хрустальную) и надевает другую, «винтажную», которую он нашел после перестрелки в баре. Вторая, раненая нога актрисы находится в гипсе: при встрече в кинотеатре Шошанны Хаммерсмарк говорит Ланде, что повредила ногу, занимаясь альпинизмом, а тот интересуется, где она нашла в Париже гору.

17 У Булгакова и в московских, и в ершалаимских главах персонажи разговаривают с оглядкой на невидимого «слушателя» (разница в целях маскировки).

18 О смешении языков как характерной для булгаковского моделирования ситуации см.: [Иваньшина 2018].

19 Шошанна подобна Маргарите как женщина, решившаяся отомстить за семью и народ (тут другой масштаб мести, нежели в булгаковском романе).

Литература

Иваньшина Е.А. Культура против истории: о работе машины времени у М.А. Булгакова // Михаил Булгаков, его время и мы: коллектив. моногр. под ред. Г. Пшебинды, Я. Свежего. Краков, 2012. С. 43–58.

Иваньшина Е.А. О смешении языков и конфликте текстов у Булгакова // Михаил Булгаков в потоке российской истории XX–XXI вв.: материалы Восьмых Международных научных чтений, приуроченных к дню ангела писателя (Москва, ноябрь 2017). М., 2018. С. 26–39.

Иваньшина Е.А. Окно в художественном мире М. Булгакова // Михаил Булгаков в потоке российской истории XX–XXI вв.: материалы Девятых Международных научных чтений, приуроченных к дню ангела писателя (Москва, ноябрь 2018)/под ред. Е.И. Михайловой. М., 2019. С. 30–47.

Иваньшина Е.А. О смысле интертекстуальности «Мастера и Маргариты» // Вестн. Удмурт. ун-та. Сер. История и филология. 2019. Т. 29. № 5. С. 832–838.

Успенский Б.А. Антиповедение в культуре Древней Руси // Успенский Б.А. Избр. тр. Т. 1. Семиотика истории. Семиотика культуры. М.: Языки русской культуры, 1994. С. 320–332.

Эко У. Заметки на полях «Имени розы». СПб.: Симпозиум, 2007.

Яблоков Е.А. Мотивы прозы Михаила Булгакова. М.: Изд. центр РГГУ, 1997.

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

Ямпольский М.Б. О близком (Очерки немиметического зрения). М.: Новое лит. обозрение, 2001.

И.Б. ИТКИН, С.И. ПЕРЕВЕРЗЕВА

Мелкий бес из арбатского переулка: Алоизий Могарыч как двойник Воланда[1]

В статье рассматриваются параллели между Воландом и Алоизием Могарычем — персонажами романа М. Булгакова «Мастер и Маргарита». Сходство между ними проявляется: а) в повторах отдельных слов и выражений (впечатления от Воланда у Бездомного и Берлиоза описываются почти так же, как впечатления от Алоизия у Мастера и Маргариты; при появлении Воланда ~ Алоизия герои романа начинают поминать черта); б) в сходстве мотивов (Берлиоз (в каком-то смысле усилиями Воланда) попадает под трамвай ~ Мастер, усилиями Алоизия лишившись квартиры, задумывается о том же; существование и Воланда, и Алоизия ставится под сомнение); в) на уровне сюжета в целом (наблюдение за жертвой — знакомство — устранение — вселение в квартиру жертвы). Показано, что Воланд, попав в Москву, в разных отношениях уподобляется Алоизию.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: М.А. Булгаков, «Мастер и Маргарита», Воланд, Алоизий Могарыч, дьявол, двойники, квартирный вопрос.

I.B. ITKIN, S.I. PEREVERZEVA

Petty demon from the Arbat side-street: Aloisy Mogarych as a double of Woland

The article regards the parallels between Woland and Aloisy Mogarych — the characters of M. Bulgakov's novel "The Master and Margarita". The similarity between these characters is manifested: a) in the repetition of words and expressions (Bezdomny's and Berlioz's impressions of Woland are described in almost the same way as the Master's and Margarita's impressions of Aloisy; when Woland ~

Aloisy appears, the heroes of the novel begin to mention the devil's name); b) in the similarity of motives (Berlioz (somewhat, through the efforts of Woland) falls under the tram ~ the Master, having lost his apartment through the efforts of Aloisy, thinks about the same; the existence of Woland and Aloisy is questionable); c) at the level of the plot (observation of the victim — acquaintance — "elimination" — moving into the victim's apartment). We show that Woland, having arrived at Moscow, becomes like Aloisy in different aspects.

KEYWORDS: M. Bulgakov, "The Master and Margarita", Woland, Aloisy Mogarych, devil, doubles, apartment question.

Многие литературоведы, изучающие систему персонажей романа «Мастер и Маргарита», сопоставляют Алоизия Могарыча с Иудой (Лесскис 1999: 289, 370; Поздняева 2007; Синцов 2010: 149; Царькова 2012: 353; Бобров 2015: 5). Однако, помимо самого факта доносительства, между этими персонажами, на наш взгляд, трудно усмотреть что-либо общее.

В то же время как на уровне сюжета, так и на уровне отдельных деталей есть все основания рассматривать Алоизия как двойника Воланда. Это двойничество становится заметным при сравнении двух эпизодов: встречи на Патриарших прудах, где участвуют три персонажа — Берлиоз, Бездомный и Воланд, и рассказа Мастера о своем знакомстве с Алоизием, где также присутствуют три действующих лица — Мастер, Маргарита и Алоизий. Хотя в романе в целом имеется несомненное сходство между Мастером и Иваном Бездомным, в «треугольниках» *Берлиоз — Бездомный — Воланд* и *Мастер — Маргарита — Алоизий* Мастер соответствует Берлиозу, а Маргарита — Ивану.

Перечислим основные параллели между Воландом и Алоизием:

1) главное сюжетное сходство между персонажами состоит в том, что каждый из них «устраняет» своего нового знакомого (Воланд — Берлиоза, Алоизий — Мастера) и вселяется в его квартиру. Перед тем как завести знакомство, и Воланд, и Алоизий оказываются поблизости от своей «жертвы» и наблюдают за ней: Воланд прислушивается к беседе литераторов, сидя «на соседней скамейке, в двух шагах от приятелей»[2]; Алоизий живет рядом с Мастером «примерно в такой же квартирке» и знакомится с ним по прочтении статьи критика Латунского о его романе;

2) впечатления от Воланда у Бездомного и Берлиоза оказываются почти настолько же противоположными, как впечатления от Алоизия у Мастера и Маргариты. Обращают на себя внимание разного рода повторы в соответствующих эпизодах (*понравился*; *отталкивающее ~ отвратительное впечатление*; *заинтересовал ~ (не) интересен*), ср.: «...На поэта иностранец с первых же слов **произвел отвратительное впечатление**, а Берлиозу **скорее понравился**, то есть не то чтобы понравился, а... как бы выразиться... **заинтересовал**, что ли» и «**Понравился** он мне до того, вообразите, что я его до сих пор иногда вспоминаю и скучаю о нем[3]. ‹...› Жене моей он не понравился до чрезвычайности. ‹...› Она сказала: — Делай, как хочешь, но говорю тебе, что этот человек **производит** на меня **впечатление отталкивающее**. ‹...› [Ч]еловек без сюрприза внутри, в своем ящике, **неинтересен**. Такой сюрприз в своем ящике Алоизий ‹...› — имел»;

3) как известно, во время разговоров с Воландом и о Воланде герои романа многократно поминают черта. То же происходит, когда Мастер заговаривает об Алоизии: «Да, да, представьте себе, я в общем не склонен сходиться с людьми, обладаю **чертовой** странностью: схожусь с людьми туго, недоверчив, подозрителен. И — представьте себе, при этом обязательно ко мне проникает в душу кто-нибудь непредвиденный, неожиданный и внешне-то **черт знает на что похожий**, и он-то мне больше всех и понравится». Все характеристики Алоизия («непредвиденный, неожиданный и внешне-то черт знает на что похожий»), включая его необычайную эрудированность и прозорливость («Я не встречал и уверен, что нигде не встречу человека такого ума, каким обладал Алоизий», — говорит о нем Мастер), вполне применимы и к Воланду — такому, каким он появился перед писателями на Патриарших прудах. Неслучайным кажется и упоминание о «проникновении в душу» — при том что как раз на это Алоизий, судя по рассказу Мастера, особенно не претендует;

4) предмет разговоров Воланда с Берлиозом и Алоизия с Мастером очень похож: Воланд объясняет Берлиозу, «кто ‹...› управляет жизнью человеческой и всем вообще распорядком на земле», Алоизий Мастеру — «жизненные явления и вопросы»;

5) Воланд и Алоизий как будто были непосредственными свидетелями некоторых событий, хотя для их собеседников (Берлиоза и Мастера) это совершенно немыслимо.

Так, рассказывая Берлиозу о разговоре Иешуа с Пилатом, Воланд утверждает, что «лично **присутствовал при** всем **этом**»; Алоизий рассказывает Мастеру о его романе и разговоре с редактором «с потрясающей точностью, как бы **присутствуя при этом**». «Потрясающая точность» представлений Алоизия о замечаниях редактора проявляется, в частности, в том, что «он попадал из ста раз сто раз», — это находит параллель в эпизоде с выстрелом Азазелло, одного из членов свиты Воланда, который пробивает вслепую очко семерки;

6) Берлиоз (так сказать, усилиями Воланда) **попадает под трамвай**. Мастер, усилиями Алоизия лишившись квартиры, задумывается о том же: «Идти мне было некуда, и проще всего, конечно, было бы **броситься под трамвай** на той улице, в которую выходил мой переулок»;

7) Берлиоз и Мастер испытывают недомогание, видят галлюцинации (Берлиоз: «...у меня сейчас ‹...› [д]аже что-то вроде галлюцинации было...»; Мастер: «...мне казалось, что через оконце ‹...› влезает какой-то спрут с очень длинными и холодными щупальцами...»[4]) и задумываются об оздоровительной поездке на юг (Берлиоз — сам по себе, Мастер — уступая просьбам своей возлюбленной). Однако из-за вмешательства Воланда и Алоизия планируемым поездкам не суждено состояться. Примечательно, что рассуждения Берлиоза и Мастера об этих поездках опять-таки содержат дословные повторы (Берлиоз: «... сердце шалит... я переутомился. Пожалуй, пора **бросить все** к черту и в Кисловодск...»; Мастер: «...она видела, что со мной творится что-то неладное ‹...› Она говорила, чтобы я, **бросив все**, уехал на юг к Черному морю...»);

8) существование и Воланда, и Алоизия ставится под сомнение — ср. запальчивое утверждение Ивана Бездомного «**Нету никакого дьявола!**» и иронические слова Азазелло об Алоизии: «Могарыч? Какой такой Могарыч? **Никакого Могарыча не было**». Соответственно, о каждом из них специально сообщается, что они существуют, ср.: «Но умоляю вас на прощанье, поверьте хоть в то, что **дьявол существует**!» и «Так, может быть, не было и Алоизия Могарыча? О, нет! **Этот** не только был, но и сейчас **существует**...»

Безусловно, такое количество совпадений не может быть простой случайностью, и все же, на первый взгляд, сопоставление двух этих фигур выглядит совершенно нелепым.

У Воланда в Москве есть общепризнанный двойник — профессор Александр Николаевич Стравинский (ср., в частности, Соколов 1991: 22–56; Иткин 2016: 356–357). Но Стравинский не только разделяет с дьяволом его профессиональные интересы (изучение человеческих душ) — он вполне сопоставим с Воландом по масштабу личности и достиг таких высот в своей области, что способен противодействовать чарам если не самого профессора черной магии, то как минимум его подмастерьев (останавливает «путем каких-то впрыскиваний под кожу» неудержимое пение «Славного моря»). Ничтожный Алоизий противостоять Воланду, разумеется, не может и даже не пытается, что и проявляется во время их встречи на балу.

На наш взгляд, ключом к пониманию этой стороны булгаковского замысла служит фрагмент знаменитой реплики Воланда о москвичах, произнесенной во время представления в театре Варьете:

> – ‹…› Ну, **легкомысленны**… ну, что ж… **и милосердие иногда стучится в их сердца**… обыкновенные люди… в общем, напоминают прежних… **квартирный вопрос только испортил их**…

Содержательный смысл этой реплики вполне ясен: едва ли можно сомневаться в том, что Воланд излагает мысли самого автора. Однако эта реплика имеет и сюжетный смысл, куда менее очевидный: едва гость из иного мира оказывается в Москве, как с ним начинает происходить то же, что происходит с ее обитателями.

В точности такое же сочетание легкомыслия и милосердия обнаруживается в поведении Маргариты после бала:

> — Вы, судя по всему, человек исключительной доброты? Высокоморальный человек?
> — Нет, — с силой ответила Маргарита, — я знаю, что с вами можно разговаривать только откровенно, и откровенно вам скажу: я **легкомысленный** человек.

Хотя распоряжение перестать подавать Фриде платок в итоге отдает сама Маргарита, без санкции Воланда это было бы невозможно, а значит, проявлять милосердие «вынужден» и он, что (по крайней мере на словах) вызывает у него удивление и досаду:

— Ввиду того, — заговорил Воланд, усмехнувшись, — что возможность получения вами взятки от этой дуры Фриды совершенно, конечно, исключена — ведь это было бы несовместимо с вашим королевским достоинством, — я уж не знаю, что и делать. Остается, пожалуй, одно — обзавестись тряпками и заткнуть ими все щели моей спальни!
— Вы о чем говорите, мессир? — изумилась Маргарита, выслушав эти действительно непонятные слова.
‹…›
— Я **о милосердии** говорю, — объяснил свои слова Воланд, не спуская с Маргариты огненного глаза. — Иногда совершенно неожиданно и коварно оно проникает в самые узенькие щелки. Вот я и говорю о тряпках.

В обеих репликах Воланда милосердие предстает как нечто, пытающееся попасть в изначально закрытое для него пространство. Если во втором случае Воланд говорит об этом прямо, то в первом — использует метафору (ср. *стучаться в сердца ~ стучаться в двери*). Такое смысловое сходство служит дополнительным подтверждением того, что Воланд в некотором роде уподобляется москвичам: с точки зрения милосердия сердца жителей столицы и квартира, где остановились организаторы бала, оказываются устроены одинаково.

Что касается «квартирного вопроса», Алоизий Могарыч им поистине одержим (заслуживает внимания тот факт, что и сами слова *квартирный вопрос только испортил их* появляются в тексте примерно на том же этапе работы над романом, что и сцена знакомства Мастера с Алоизием). Булгаков еще раз специально подчеркивает это в эпилоге: «…Алоизий был человеком чрезвычайно предприимчивым, *через две недели он уже жил в прекрасной комнате* в Брюсовском переулке». Впрочем, даже предприимчивость Алоизия не идет ни в какое сравнение с изобретательностью безымянного москвича, который, как рассказывает Коровьев Маргарите перед балом, «без всякого пятого измерения» почти превратил трехкомнатную квартиру в шестикомнатную[5]. Не забудем, однако, что разговор этот происходит в «нехорошей квартире», на пребывание в которой Воланд и его свита имеют, мягко говоря, ничуть не больше прав, чем дядя Берлиоза Максимилиан Андреевич Поплавский. Казалось бы, тому, кто владеет секретами «пятого измерения»,

не составило бы труда с таким же блеском дать весенний бал где угодно — хоть в «Метрополе», в котором ему предлагал остановиться Берлиоз. Тем забавнее наблюдать, как Воланд захватывает чужую жилплощадь, «пристраивая под трамвай» одного из ее обитателей и «выкидывая ко всем чертям из Москвы» другого: испорченный квартирным вопросом, могущественный князь тьмы начинает вести себя, в сущности, так же, как Алоизий Могарыч — мелкий советский бес, для которого увеличение метража остается пределом самых смелых мечтаний[6].

Примечания

1 Авторы выражают искреннюю благодарность Е.И. Михайловой и Л.А. Хесед за ценные замечания к тексту статьи.

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

3 Примечательно, что в черновиках так называемой шестой редакции романа [Колышева 2014: 98] степень симпатии Берлиоза к Воланду была гораздо выше, но по мере внесения правки она снижалась: «наоборот, очень понравился» > «скорее даже понравился» > «скорее понравился» > «скорее понравился, то есть не то чтобы понравился, а как бы выразиться... заинтересовал, что ли». Тем самым изначально сходство Алоизия и Воланда по этому признаку было более выражено.

4 В одной из более ранних редакций галлюцинация Мастера описывается так: «Мне казалось ‹...›, что какой-то очень гибкий и холодный спрут своими щупальцами подбирается непосредственно и прямо к моему сердцу» [Колышева 2014: 280, сн. 1121]. Недомогание Берлиоза тоже связано с сердцем: «...сердце его стукнуло и на мгновенье куда-то провалилось, потом вернулось, но с тупой иглой засевшей в нем». Это сходство дополнительно сближает жертв Алоизия и Воланда.

5 В советской литературе того времени этот сюжет явно относился к числу «бродячих» — достаточно вспомнить «Рассказ о старом дураке» (1934) Михаила Зощенко, героиня которого (только не в Москве, а в Ленинграде) проделывает очень похожую цепочку обменов, лично для нее, в отличие от персонажа коровьевского анекдота, заканчивающуюся полным триумфом.

6 Как отметила Е.И. Михайлова (устное сообщение), действия Воланда и его свиты в значительной мере носят пародийный характер. При всей безусловной справедливости этого наблюдения предполагать, что Воланд мог *сознательно* опуститься до пародирования приемов такой фигуры, как Алоизий, нам кажется едва ли возможным.

Литература

Бобров С.Д. «Второе Пришествие инщего духом» как лейтмотив романа «Мастер и Маргарита» // Михаил Булгаков в потоке российской истории XX–XXI веков: материалы Четвертых научных чтений, приуроченных к дню ангела писателя. М., 2015. С. 5–8.

Иткин И.Б. Карнавал от Михаила Булгакова: слова «профессор» и «герой» как маски персонажей // Карнавал в языке и коммуникации/отв. ред. Л.Л. Федорова. М., 2016. С. 354–360.

Колышева 2014 — *М.А. Булгаков.* Мастер и Маргарита. Полное собрание черновиков романа. Основной текст. Т. 2 / сост. Е.Ю. Колышева. М., 2014.

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

Поздняева Т.А. Воланд и Маргарита. М., 2007.

Синцов Е.В. Художественно-историческая концепция власти М.А. Булгакова (роман «Мастер и Маргарита») // Вестн. Самар. гуманит. акад. Сер. Философия. Филология. 2010. № 1 (7). С. 141–155.

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

Царькова Т.С. Стиховед В.Е. Холшевников о композиции романа «Мастер и Маргарита» // Михаил Булгаков, его время и мы: коллектив. моногр. под ред. Г. Пшебинды, Я. Свежего. Краков, 2012. С. 349–358.

УДК 82 (091)

М.Н. КАПРУСОВА

СЕМАНТИКА ОБРАЗОВ ДЕРЕВЬЕВ В РОМАНЕ М. БУЛГАКОВА «МАСТЕР И МАРГАРИТА»[1]

Статья посвящена семантике образов леса, соснового бора, сосен, ив, верб в романе М.А. Булгакова «Мастер и Маргарита». Рассматривается влияние на них мифологической, фольклорной, русской и западной литературных традиций. Семантический ореол названных растительных образов влияет на общую концепцию романа.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: М.А. Булгаков, «Мастер и Маргарита», семантика, образ, мифологическая традиция.

M.N. KAPRUSOVA

SEMANTICS OF TREE IMAGES IN M. BULGAKOV'S NOVEL "MASTER AND MARGARITA"

The article is devoted to the semantics of images of a forest, pine forest, pines, willows, willows in M. Bulgakov's novel "Master and Margarita". The influence on these images of mythological, folklore, Russian and Western literary traditions is considered. The semantic halo of the named plant images influences the general concept of the novel.

KEY WORDS: M. Bulgakov, "Master and Margarita", semantics, image, mythological tradition.

Исследователи уже писали о семантике образов деревьев и кустарников в романе М. Булгакова. Однако эта тема разработана еще не до конца. Изучались образы дуба, липы, сирени, клена, кипариса, вишни, мимозы (акации) и образ сада [Кульюс: 56, 175, 176; Капрусова 2005: 71–74; Сивуда;

Белобровцева, Кульюс: 102, 199, 253–254, 376–378; Капрусова 2009; Капрусова 2013; Цветова: 1013–1014, 1018].

Деревья в романе «Мастер и Маргарита» маркируют пространство и служат средством его оценки (например, деревьями-оберегами домов Мастера и Маргариты и самих героев являются липа, сирень, клен) [Капрусова 2013].

В нашей статье мы уделим внимание собирательным образам леса и соснового бора, а также образам отдельных деревьев — сосны, ивы и вербы.

Рассмотрим ряд временных пристанищ героев романа и роль, какую играют в их обрисовке образы тех или иных деревьев.

Топос клиника Стравинского

Клиника находится под Москвой, топосы[2] *Москва* и *клиника Стравинского* противопоставлены друг другу. В сцене возвращения Рюхина из клиники Москва изображается как то, что может «навалиться» и «охватить» (схватить) человека. Все же живое (лес, река) старается побыстрее уйти «куда-то в сторону»[3].

Лес и река — часть топоса *клиники Стравинского* — места, где Рюхину открывается горькая правда, а Иванушка Бездомный постигает истину, где работают «гуманный» Стравинский и «правдивая» и «добрая» Прасковья Федоровна. Лес и река отгораживают клинику Стравинского, место покоя, от остального мира, полного жестокости и лжи. Перед нами булгаковский образ-перевертыш: в мифологической, фольклорной традициях лес — «чужое» пространство, часто опасное для человека, враждебное ему [Мелетинский, Неклюдов, Новик, Сегал: 36–38], в романе же пространство леса и реки, соединенное с пространством клиники Стравинского, — это место спасения для всех, кто туда попадает. Далее писатель конкретизирует, и вместо абстрактного понятия «лес» возникает более точное — «сосновый бор». Читатель каждый раз видит его глазами Ивана Бездомного из окна его комнаты. Чаще сосновый бор наполнен солнцем, к нему применены эпитеты «веселый» и «радостный», его пространство сливается с пространством «сверкающей» реки: «За сеткой в окне, в полуденном солнце, красовался радостный и весенний бор на другом берегу, а поближе сверкала река». Иногда сосновый бор исчезает или меняет свой облик:

> Бор на противоположном берегу реки, еще час назад освещенный майским солнцем, помутнел, размазался и растворился. Вода сплошною пеленой валила за окном. В небе то и дело вспыхивали нити, небо лопалось, комнату больного заливало трепетным пугающим светом. Иван тихо плакал, сидя на кровати и глядя на мутную, кипящую в пузырях реку.

Это преображение бора и реки было связано с тем, что Иван, пытаясь написать заявление в милицию, мысленно перенесся в пространство и время разговора Пилата с Иешуа и казни последнего. «Исписанные Иваном листки валялись на полу. Их сдуло ветром, влетевшим в комнату перед началом грозы». Мотив «ветер сердится» носит оценочный по отношению к действиям героя характер. У Ивана ничего не получилось: «чем дальше — тем путанее и непонятнее становилось заявление поэта», даже изображение Понтия Пилата не помогло. Можно предположить, что это отсылка к главе 25 «Как прокуратор пытался спасти Иуду из Кириафы»: «Вместе с водяной пылью и градом на балкон под колонны несло сорванные розы, листья магнолий, маленькие сучья и песок». Пилат, которому не хватило мужества взять на себя ответственность и спасти Иешуа, наблюдает гнев мироздания, а природа приносит свои жертвы. Подмосковный ветер всего лишь сметает со стола листы бумаги, полные ошибочных суждений Ивана Бездомного. Тем не менее можно говорить, что пространство и время московских и ершалаимских глав здесь накладываются друг на друга.

Как только силами профессора Стравинского был побежден страх Ивана перед грозой, все изменилось и в природе: «Вскоре заречный бор стал прежним. Он вырисовывался до последнего дерева под небом, расчистившимся до прежней полной голубизны, а река успокоилась».

На фоне соснового бора появится перед Бездомным Мастер. Почему именно соснами маркировано пространство клиники? Здесь есть реалистическое объяснение (клиники и санатории часто размещают в сосновых лесах, так как масла, выделяемые соснами, благоприятны для больных), но большую роль могут играть мифологические подтексты. Причем в мифологии образ сосны амбивалентен. Так, в славянской мифологии, как пишет В.В. Усачева, сосна «всегда зелена по благословению Божию, потому что ее древесина оказалась непригодной для изготовления гвоздей для распятия Спасителя» [Усачева: 141], есть и легенды, в которых

рассказывается о появлении на ветвях дерева изображения Богородицы или нахождении возле нее чудотворного креста; «сосна у всех индоевропейских народов — символ бессмертия души и вечности, что связано с ее зеленым убором» [Там же: 141]. Другой исследователь, Д. Гиффорд, отмечает: «Во время святок сосны украшали огнями и блестящими предметами. Делалось это для того, чтобы спасти божественный свет — священный, дающий жизнь свет бога солнца, скрывшегося на темное время года в вечнозеленых растениях. Позже рождественским деревом стали отмечать появление на свет Христа» [Гиффорд: 146]. Одновременно, как считает Н.И. Толстой, «именно хвойное дерево — ель и сосна — выступает как „древо смерти“, или „древо того света“, в то время как лиственные деревья ‹…› относятся к „древам живота“, деревьям, знаменующим жизнь» [Толстой: 19]. Подтверждением этого является существовавший до недавнего времени обычай делать похоронные венки из сосны или ели, бросать ветки этих деревьев перед похоронной процессией, устилать ветками сосны дно могилы.

Иванушка на время пребывания в клинике Стравинского умирает для земной, сиюминутной советской жизни и погружается в пространство ершалаимских глав с их вечными вопросами, думает о своей встрече с Воландом.

Полет Маргариты (характеристика пространства)

Вырвавшись из Москвы, Маргарита оказывается в воздушном пространстве — пространстве неба. Но и оно для Маргариты чужое, только луна близка героине: «лунный свет со свистом омывал ее тело», «летящая любовалась тем, что луна несется над нею, как сумасшедшая».

Пространство неба для Маргариты соотносится с двумя понятиями — *скука* и *безумная высота*: в какой-то момент героиня понимает, «что незачем ей скучать от такой безумной быстроты и высоты». В мифологической традиции небо и высота ассоциируются с понятиями «божество» и «благо» [Брагинская: 208], но Маргарита никакой благодати не ощущает. Радость к Маргарите приходит, когда она, «как на воздушных салазках», спускается к земле:

> Земля поднялась к ней, и в бесформенной до этого черной гуще ее обозначились ее тайны и прелести во время лунной

> ночи. Земля шла к ней, и Маргариту уже обдавало запахом зеленеющих лесов.

В этой сцене земля олицетворяется. Обратим внимание на формулировку «земля шла к ней (Маргарите. — *М.К.*)», а не наоборот, что было бы естественнее. Здесь можно видеть влияние мифологической (языческой) традиции — отсылку к образу «мать-сыра земля» (земля берет героиню в объятья). Булгаков вновь (см. наше описание топоса клиники Стравинского) переворачивает привычную формулу: у него лес — *свое* пространство, город — *чужое*.

Описание полета Маргариты над лесами, реками и озерами отсылает нас к описанию полета героя повести Н.В. Гоголя «Вий» Хомы Брута с ведьмой на спине:

> Обращенный месячный серп светлел на небе. Робкое полночное сияние, как сквозное покрывало, ложилось легко и дымилось на земле. Леса, луга, небо, долины — все, казалось, как будто спало с открытыми глазами; [Хома] опустил голову вниз и видел, что трава, бывшая почти под ногами его, казалось, росла глубоко и далеко и что сверх ее находилась прозрачная, как горный ключ, вода, и трава казалась дном какого-то светлого, прозрачного до самой глубины моря...; Он слышал, как голубые колокольчики, наклоняя свои головки, звенели. Он видел, как из-за осоки выплывала русалка...[4]

Гоголевское и булгаковское описание полета персонажа роднит мотив чуда, описание ночного преображения местности, олицетворения земли, показ иного мира, который существует параллельно с земным. Но есть разница в состоянии героев. Хома испытывает «какое-то томительное, неприятное и вместе сладкое чувство, подступавшее к его сердцу», к тому же он не может разобраться: чем является происходящее, — сном или явью; Маргарита же не сомневается в реальности происходящего и находится в однозначно приятном возбуждении (она кричит: «Города! Города!», «упивается» полетом, испытывает «наслаждение», видит «тайны и прелести» земли в лунном свете, видит в «водном зеркале» «вторую луну» и др.). Тем не менее о влиянии на анализируемую сцену булгаковского романа повести говорить можно.

Вернемся к происходящему с Маргаритой. Теперь, после безмолвия неба, ее окружают звуки: «хором пели лягушки»

(вскоре образ лягушек появится второй раз — уже в мифологическом ореоле), «где-то вдали ‹…› шумел поезд». Маргарита слышит «шум чего-то летящего» и «женский хохот» (этот шум производили Николай Иванович в образе борова и сидящая на нем верхом Наташа). Возникшая ранее атмосфера волшебства, чуда усиливается фразой:

> …Маргарита прошла еще над одним водным зеркалом, в котором проплыла под ногами вторая луна, еще более снизилась и пошла, чуть-чуть не задевая ногами верхушки громадных сосен.

Доминантными здесь являются образы водного зеркала, луны, отражения, громадных сосен (все это образы повторяющиеся и имеющие мифологический подтекст). «Вечнозеленые деревья, обладая признаками „дикий“ и „чужой“, могут представлять собой мир дикой природы или место, подходящее для контакта человека с представителями потустороннего мира», — пишет исследователь Л. Раденкович [Раденкович: 102]. Образ сосен будет сопровождать и дальнейший полет героини:

> Маргарита летела по-прежнему медленно в пустынной и неизвестной местности, над холмами, усеянными редкими валунами, лежащими меж отдельных громадных сосен. Маргарита летела и думала о том, что она, вероятно, где-то очень далеко от Москвы.

Место, которое пролетает Маргарита, можно соотнести с древним языческим капищем.

> В языческие времена большие камни («мегалиты») на территории Волго-Окского междуречья (и не только. — *М.К.*) становились объектами поклонения. Славянская мифология придает валунам, сконцентрированным в областях распространения древних оледенений, этому «большому камню» — значение символичного центра мира, фундамента для «Вселенского древа». Часто валуны становились жертвенными алтарями, камнями, указывающими путь, священное место или опасность, ограждающими владения [Ледниковые…].

Следовательно, можно представить себе путь Маргариты как полет к месту силы, находящемуся где-то рядом с центром мира.

Образ сосен неоднократно связывается с образом луны:

> Щетка летела не над верхушками сосен, а уже между их стволами, с одного бока посеребренными луной. Легкая тень летящей скользила по земле впереди — теперь луна светила в спину Маргарите. Маргарита чувствовала близость воды и догадывалась, что цель близка.

Здесь нами усматривается следование писателем мифологической традиции: «в Древней Греции сосна была священным деревом богини луны Артемиды» [Гиффорд: 146].

> Сосны разошлись, и Маргарита тихо подъехала по воздуху к меловому обрыву. За этим обрывом внизу, в тени, лежала река. Туман висел и цеплялся за кусты внизу вертикального обрыва, а противоположный берег был плоский, низменный. На нем, под одинокой группой каких-то раскидистых деревьев, метался огонечек от костра и виднелись какие-то движущиеся фигурки. Маргарите показалось, что оттуда доносится какая-то зудящая веселенькая музыка. Далее, сколько хватало глаз, на посеребренной равнине не виделось никаких признаков ни жилья, ни людей.

О перекличке этого описания с пейзажем из рассказа «Бежин луг» И.С. Тургенева мы уже писали [Капрусова 2020: 289].

Сосны открывают Маргарите дорогу в другой мир — козлоногого, русалок, ведьм. Тот факт, что в этой сцене изображены именно сосны, мы связываем не только с тем, что в мифологии огромная сосна (особенно отдельно стоящая) может выступать и как дерево жизни, и как дерево смерти, и как священное дерево [Топоров (1): 397; Максимов: 169–171, 174; Усачева: 141–142], но и с тем, что в «Фаусте» И.-В. Гете есть такие строки, которые произносит Мефистофель:

> На моем Гарце услаждаешься, по крайней мере, смолистым запахом сосен, напоминающим запах серы…[5]

Маргарита оказывается на границе двух топосов. Границей является обрыв. Первый топос — пространство, обжитое людьми (недаром Маргарита недавно слышала шум поезда), и она еще пребывает здесь. Второй топос — пространство,

куда обычным людям путь закрыт, туда Маргарите предстоит переместиться. Обрыв, с которого прыгнет Маргарита в реку, разорвет ее связь с прежней жизнью. Она спустится в мир мертвых [Капрусова 2020: 288–289]. «Зудящая веселенькая музыка», которая донеслась с равнины, прилетела к Маргарите, возможно, опять же из гоголевского «Вия» (сцены полета Хомы Брута): «Но там что? Ветер или музыка: звенит, звенит, и вьется, и подступает, и вонзается в душу какою-то нестерпимою трелью…»

Возвращаясь к двум топосам, границей которых является обрыв, предложим и вторую возможную трактовку ситуации: «сосны разошлись», как занавес, и далеко на равнине Маргарита видит происходящее словно сценическое представление, ср. с волшебной «коробочкой»[6] Максудова, героя «Записок покойника». Итак, первый топос — по-прежнему реальное пространство, обжитое людьми. Второй топос — пространство, которое для Маргариты всегда было сказочным, вымышленным, подсознательным, а для самого М. Булгакова творческим: в романе «Театральный роман» писатель показывает, как Максудов, сочиняя пьесу, увидел ожившие фигурки своих героев, услышал звуки рояля, «злобную» гармонику, «сердитые и печальные голоса». Обычным людям путь туда опять же закрыт.

Образы водного зеркала, отражения (двоения), реки, леса, громадных сосен, валунов и лунного света решены в романе в русле фольклорной традиции. В фольклоре «лес осмысляется как потусторонний мир, обиталище умерших» [Криничная: 318]; «и лес, и река — граница между мирами, путь в иной мир» [Там же: 374]; лес — «зона контактов с потусторонним миром» [Там же: 764]. Лес

> выступает как граница между мирами, «размыкание» которой возможно лишь в урочный час и при соблюдении определенных правил коммуникации, имеющих мифо-ритуальный характер [Криничная: 765].

После купания в реке Маргарита «перенеслась над рекой на противоположный берег», «весь берег заливала луна». Здесь героиня встречает другие деревья: вербы и ивы.

> Лишь только Маргарита коснулась влажной травы, музыка под вербами ударила сильнее и веселее взлетел сноп искр из костра. Под ветвями верб, усеянными нежными, пушисты-

ми сережками, видными в луне, сидели в два ряда толстомордые лягушки и, раздуваясь как резиновые, играли на деревянных дудочках бравурный марш.

Обратим внимание, что «светящиеся гнилушки висели на ивовых прутиках перед музыкантами, освещали ноты». Здесь для нас интересен образ ивовых прутиков, который представляется неслучайным. Образ ивы, как и сосны, имеет двойную коннотацию. В мировой, в том числе славянской, мифологии ива выступает и деревом жизни, и деревом смерти, и символом бессмертия [Топоров (1): 396; Топоров (2): 370]. Как отмечает В.Н. Топоров, «в Древней Греции ива посвящалась женским божествам, так или иначе связанным с идеей смерти (Геката, Кирка, Персефона)» [Топоров (2): 370]. Понятия «жизнь» и «смерть» полярны, но одновременно и связаны, взаимопереходящи. Конец жизни, приход смерти — это и наступление вечного бытия, жизни после смерти, бессмертия. Именно поэтому некоторые предметы, являющиеся атрибутами смерти, символизируют и преодоление смерти, переход в вечность. Такой двойной семантикой обладает ива. То же можно сказать и о светящихся гнилушках (одновременно живых и мертвых), которые висят на ивовых ветвях. Такова концепция и Весеннего бала полнолуния: возможность жизни после смерти.

Важно здесь и то, что в славянской мифологии ива связана с нечистой силой, благоприятствует ей: так, березу, липу, дуб, иву, сосну любят русалки [Зеленин: 141, 142, 146, 147, 262, 263, 267, 271–272, 278, 291, 299 и др.]. «Оставляя с Троицына дня воды и рассыпаясь вплоть до осени по полям, перелескам и рощам, русалки выбирают себе развесистую, склонившуюся над водою иву или плакучую березу, где и живут. Ночью при луне, которая для них ярче обычного светит, они качаются на ветвях, аукаются между собою и водят веселые хороводы с песнями, играми и плясками» [Максимов: 64]. В романе «Мастер и Маргарита» растущие ивы не показаны, но раз ветки присутствуют, и сами деревья недалеко.

Еще одна важная деталь. «В средневековой Европе ее (иву. — *М.К.*) называли деревом певцов и поэтов…» [Топоров (2): 370]. Согласно древнегреческой мифологии, «ивы дали имя реке Геликон, которая течет вокруг Парнаса и считается священной рекой муз ‹…›. Именно поэтому на храмовой росписи в Дельфах Орфей изображен прислонившимся к иве

и касающимся ее ветвей» [Грейвс: 82]. С ивой как «музыкальным деревом» (из ее коры делают рожки) связаны некоторые представления и обряды. Не исключено, что «толстомордые лягушки» играли на «деревянных дудочках» именно из ивы.

> Прием ей (Маргарите. — *М.К.*) оказан был самый торжественный. Прозрачные русалки остановили свой хоровод над рекою и замахали Маргарите водорослями, и над пустынным зеленоватым берегом простонали далеко слышные их приветствия. Нагие ведьмы, выскочив из-за верб, выстроились в ряд и стали приседать и кланяться придворными поклонами. Кто-то козлоногий подлетел и припал к руке, раскинув на траве шелк, осведомился о том, хорошо ли купалась королева, предложил прилечь и отдохнуть. Маргарита так и сделала. Козлоногий поднес ей бокал с шампанским, она выпила его, и сердце ее сразу согрелось.

Под вербами перед Маргаритой вторично появился «толстяк-бакенбардист». Булгаков четырежды называет деревья, возле которых происходит встреча Маргариты с иным миром — это вербы, и семантика ее представляется столь же двойственной.

Автор говорит о «ветвях верб, усеянных нежными, пушистыми сережками, видными в луне», что сразу вызывает положительные ассоциации: в первую очередь с весенним пробуждением природы (так, верба «раньше других пробуждается весной, обладает необыкновенной живучестью, ее освящают в Вербное воскресенье» [Усачева: 149]). Однако Булгаков изображает другое время — период, когда верба цветет, покрывается золотистой пыльцой. Таким образом, христианские ассоциации уходят. Остается языческое отношение к дереву: нарядному, но колдовскому, а иногда и опасному:

> На старой трухлявой вербе обитают многие демонологические персонажи: блуждающий огонек — *блуд ‹…›*, может показаться водяной *‹…›*; черт, души утопленников, которые в лунные ночи выходят из воды. Дьявол живет в старой, скрипящей вербе *‹…›*. Видимо, в связи с этим в некоторых фольклорных сюжетах верба — про́клятое дерево [Усачева: 149–150]; В средневековой традиции верба связывалась со смертью и потусторонним миром… [Раденкович: 104].

В Болгарии есть поверье, что у высоких «неплодовых» деревьев, в том числе верб, «черти играют свадьбы, едят и пьют» [Раденкович: 102].

У М. Булгакова именно у верб происходит торжественная встреча Маргариты: лягушки играют марш, русалки танцуют, козлоногий подносит ей шампанское.

Итак, подведем итоги.

Рассмотренные в статье образы деревьев — сосен, ив, верб, — имеют амбивалентную символику, они находятся между потусторонним и земным мирами, между жизнью и смертью. Они участвуют в преображении героев: Мастера и Маргариты, Ивана Бездомного, — меняют их психологическую сущность.

Поскольку воплощением зла в романе «Мастер и Маргарита» являются люди, лес в романе, вопреки мифологической традиции, не показан как *чужое*, опасное пространство (таков город).

В мифологической традиции присутствуют оппозиции: *зимний — весенний, летний* лес; *зеленый — «голый»*; *дневной (светлый) — ночной (темный)*; *живой — сухой* [Володина, Лобач: 197–198]. У М. Булгакова мы видим только положительную коннотацию образа леса: он «веселый», весенний, зеленый, живой. Взаимоотношения человека и леса нам показаны на примере двух героев. Во всех случаях эти отношения благоприятны для них.

Ночной лес (темный бор) всегда освещен луной — тьма и свет взаимодействуют и в этом случае.

Пустые на первый взгляд леса и берега рек оказываются густонаселенными русалками и другими духами (это их дом). Этот «дом» маркирован образами сосен, верб, ив, ракитника, орешника.

М. Булгаков в своем романе следует мифологической и фольклорной традициям. С образом сосны в романе связан мотив преображения героев, их отказа от ошибочных представлений прошлой жизни и обретения истины, перехода к иным ценностям. Этот образ связан с темой пути. Это путь к себе (случаи И. Бездомного и Маргариты) и путь в инобытийное пространство (мистический — случай Маргариты; воображаемый путь в пространство романа о Пилате, в древний Ершалаим — случай И. Бездомного).

Образ ивовых ветвей у М. Булгакова тоже выстроен в русле мифологической традиции: он соотносится с темами оборотничества, магии, смерти и бессмертия, творчества.

Образ верб — образ-перевертыш. Писатель убрал на второй план христианские ассоциации, связанные с этим деревом. На первый план выходит языческое отношение к дереву: нарядному, но колдовскому, опасному.

Образы рассмотренных деревьев обладают мощным культурным потенциалом. Можно говорить о влиянии на образы леса, соснового бора, сосен, ив и верб произведений Н.В. Гоголя, И.С. Тургенева, И.-В. Гете. Семантический ореол названных растительных образов влияет на общую концепцию романа.

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 Вслед за В.С. Баевским мы будем «называть топосами самые крупные области художественного пространства, границы между которыми трудно проницаемы для персонажей. Для второстепенных персонажей они обычно вообще непроницаемы, для главных — проницаемы со значительным трудом, с нравственными и душевными потерями» [Баевский: 98].

3 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.

4 Здесь и далее текст книги цитируется по изданию: Гоголь Н.В. Вий // Гоголь Н.В. Избр. соч. В 2 т. Т. 1. М.: Худож. лит., 1978. С. 330–361.

5 Текст цитируется по изданию: Гете И.-В. Фауст. Трагедия/ пер. с нем., объяснит. ст., прим, вступ. ст. А.Л. Соколовского. М.: Мартин, 2007. 416 с. // URL: https://www.twirpx.com/ file/1422096/(дата обращения: 29.07.2020).

6 Здесь и далее текст книги 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.

Литература

Баевский В.С. Сквозь магический кристалл: Поэтика «Евгения Онегина», романа в стихах А. Пушкина: монография. М.: Прометей, 1990.

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

Брагинская Н.В. Небо // Мифы народов мира. Энциклопедия: в 2 т./гл. ред. С.А. Токарев. Т. 2. М.: Большая Рос. энцикл, 2000. С. 206–208.

Володина Т.В., Лобач В.А. Мифологический статус и ритуальные функции леса в народной медицине белорусов // Этноботаника: растения в языке и культуре/отв. ред. В.Б. Колосова, А.Б. Ипполитова. СПб.: Наука, 2010. С. 190–199 // URL: http://www.iling.spb.ru/pdf/alp/alp_VI_1. pdf (дата обращения: 29.07.2020).

Гиффорд Д. Кельтская мудрость деревьев: Их сущность, тайны, магические и целебные свойства. М.: Омега, 2006.

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

Зеленин Д.К. Очерки русской мифологии. Вып. I: Умершие неестественною смертью и русалки. Пг, 1916.

Капрусова М.Н. Мотив инициации Маргариты в романе М.А. Булгакова «Мастер и Маргарита» // XX Свято-Троицкие ежегодные международные академические чтения в Санкт-Петербурге 27–30 мая 2020 г.: сб. науч. статей и материалов/отв. ред. Д.К. Богатырев; сост. и ред. О.В. Богданова. СПб.: Изд-во РХГА, 2020. С. 285–294.

Капрусова М.Н. Образы деревьев в романе М.А. Булгакова «Мастер и Маргарита»: генезис, функция, семантический ореол // Грядущие перспективы: по материалам междунар. науч. конф., 21–22 ноября 2012 г. М.: БФБ, 2013. С. 50–79.

Капрусова М.Н. Сцена на Воробьевых горах: всего одна деталь // Поэтика художественного текста: материалы II Междунар. заоч. науч. конф. Борисоглебск, 2009. С. 50–54.

Капрусова М.Н. Что значили «отвратительные, тревожные желтые цветы» в руках булгаковской Маргариты // Проблемы целостного анализа художественного произведения: межвуз. сб. науч. и науч.-метод. статей. Вып. 4. Борисоглебск, 2005. С. 64–83.

Криничная Н.А. Русская мифология: Мир образов фольклора. М. Акад. проект; Гаудеамус, 2004.

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

Ледниковые валуны в истории, мифологии и современном дизайне // URL: сайт проекта «Рисуя минералы» // http://mindraw.web.ru/mine9d_valun1. htm (дата обращения: 29.07.2020).

Максимов С.В. Нечистая, неведомая и крестная сила. М.: Книга, 1989.

Мелетинский Е.М., Неклюдов С.Ю., Новик Е.С., Сегал Д.М. Проблемы структурного описания волшебной сказки // Структура волшебной сказки/отв. ред. сер. «Традиции — текст — фольклор: типология и семиотика». М.: РГГУ, 2001. С. 11–121 // URL: http://www.ruthenia.ru/folklore/ctsf_books/strukturavolshebnoyskazki.pdf (дата обращения: 29.07.2020).

Раденкович Л. О символике неплодовых деревьев (на южнославянском материале) // Этноботаника: растения в языке и культуре/ отв. ред.: В.Б. Колосова, А.Б. Ипполитова. СПб.: Наука, 2010. С. 102–107 // URL: http://www.iling.spb.ru/pdf/alp/alp_VI_1.pdf (дата обращения: 29.07.2020).

Сивуда О. Символика «растительного кода» в романе М.А. Булгакова «Мастер и Маргарита» // URL: Anzeiger für Slavische Philologie. 2006. XXXIV. S. 115–130 // http://kyjiv.academia.edu/Departments/Chair_of_Foreign_Languages/Documents (дата обращения: 3.10.2012).

Толстой Н.И. Мифологическое в славянской народной поэзии: 1. Между двумя соснами (елями) // Живая старина. 1994. № 2. С. 18–19.

Топоров В.Н. (1) Древо жизни // Мифы народов мира: энциклопедия. В 2 т. Т. 1. М.: Большая Рос. энцикл. 2000. С. 396–398.

Топоров В.Н. (2) Растения // Мифы народов мира: энциклопедия. В 2 т. Т. 2. М.: Большая Рос. энцикл. 2000. С. 368–371.

Усачева В.В. Судьба благословенных и проклятых деревьев в традиционной культуре славян // Этноботаника: растения в языке и культуре/отв. ред.: В.Б. Колосова, А.Б. Ипполитова. СПб.: Наука, 2010. С. 130–163 // URL: http://www.iling.spb.ru/pdf/alp/alp_VI_1.pdf (дата обращения: 20.08.2019).

Цветова Н.С. «Каждому будет дано по его вере» (эсхатологическая топика в романе М.А. Булгакова «Мастер и Маргарита» // М.А. Булгаков: pro et contra. Личность и творчество М.А. Булгакова в оценках литературоведов, критиков, философов, социологов, искусствоведов: антология. СПб.: Издательство РХГА, 2019. С. 1008–1020.

М.А. КОТОВА

Дружеский круг Михаила Булгакова: Николай Радлов

Заметка посвящена дружбе Михаила Булгакова и Николая Радлова в 1920–1930-е годы и написана на основе архивных материалов.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: Николай Радлов, Михаил Булгаков, русская литература.

M.A. KOTOVA

Mikhail Bulgakov's circle of friends: Nikolay Radlov

The article is devoted to the history of friendship between Mikhail Bulgakov and Nikolai Radlov in the 1920s and 1930s and based on archival materials.

KEY WORDS: Nikolai Radlov, Mikhail Bulgakov, russian literature.

Николай Эрнестович Радлов (1889–1942) — ленинградский художник, книжный иллюстратор, мастер шаржа и карикатуры, самый узнаваемый и популярный художник сатирических журналов 1920-х годов «Бегемот», «Красный ворон», «Мухомор», «Пушка», «Ревизор», «Смехач» и др. Он рисовал много и охотно, в том числе знакомых Михаила Булгакова — Бориса Асафьева, Владимира Дмитриева, Михаила Зощенко, Василия Качалова, Василия Лужского, Ивана Москвина и Алексея Толстого.

Практически ровесники, они оба были остроумные, светские, любили хорошо одеваться и привлекали женщин.

Скорее всего, они познакомились в середине 1920-х годов. По предположению М.О. Чудаковой [Чудакова: 335],

выступавшие на литературно-художественном вечере в Большом зале Ленинградской филармонии 10 мая 1926 года Евгений Замятин и Михаил Булгаков уже были между собой знакомы[1]. Вполне вероятно, что Замятин познакомил Булгакова со своим другом Николаем Радловым, который в том же году проиллюстрировал книжку рассказов Булгакова в серии «Юмористическая иллюстрированная библиотека журнала „Смехач“».

Некоторые сведения о встречах Михаила Булгакова и Николая Радлова 1920-х годов мы можем почерпнуть из дневников второй жены художника Надежды Константиновны Шведе-Радловой. В дневнике за 1927 год Булгаков не упоминается, зато есть краткий и выразительный портрет Евгения Замятина в записи от 26 июня:

> А вечером у нас было много народу гостей ‹…› Федин, Зощенко, Замятин, Лавренев, Прутков. Было хорошо и весело. Сидели до утра. Крюшону была масса. Замятин интересный. Только страшный немного и не доверяешь ему. Узкие, желтые глаза. Скиф, как будто, а может самый обыкновенный обыватель? «Формалист»[2].

В следующем, 1928-м, году они, по-видимому, часто виделись во время визитов Булгакова в Ленинград. В один из таких приездов Николай Радлов написал маслом портрет Михаила Булгакова[3]. Увековеченный на картине шарф упоминается в письме Булгакова от 12 апреля 1928 года к Евгению Замятину и его жене Людмиле Николаевне:

> Москва встретила меня кисло и прежде всего я захворал. Тем не менее Канторовича я постараюсь найти. В тоске покидая Ваш очаровательный город, не то у Вас, не то у Николая Эрнестовича на вешалке забыл свой шарф (двухцветный — лиловый с черным). Пришлите мне его[4]!

Через месяц, 15 мая, Людмила Николаевна Замятина напомнила Булгакову, что он давно их не навещал:

> Простите меня — дуру петербургскую, что пишу Вам. Но обстоятельства необычайной важности заставляют это делать. Ваш наместник в ПБ — Николай Эрн. забыл правила Вашей игры, вводит при поддержке Е И (Замятина. — *М.К.*) свои, с чем я никак не могу согласиться и подчиниться. Они, напр.,

> отрицают право начинающего игру выкладывать слова до хода. Не пора ли Вам приехать в ПБ и навести порядок? Ждем [Из переписки...: 210].

В следующем 1929 году игра в слова по-прежнему популярна и теперь уже Надежда Константиновна упоминает ее в своем дневнике:

> В воскресенье [24 марта 1929] Булгаков у нас обедал с Замятиными. Мы играли в игру составления слов. Хохотали ужасно. Потом с Колей поехали в Music-hole смотреть костюмы В. Ходасевич. Тоже — мило, но неинтересно[5].

В «год катастрофы», как сам Булгаков называл 1929-й, Надежда Шведе-Радлова отмечала перемену настроения и подавленность всегда остроумного и обаятельного писателя: «[23 марта 1929 г.] Приехал Булгаков, между прочим. Мы сегодня вечером едем к Малаховским. Завтра у нас верно будут обедать Булгаков и Замятин»[6]. Еще одна запись от 2 апреля:

> Сегодня вторник. Прошлую субботу — у Малаховского Булгаков. Занятно, но не весело и не интересно. Наблюдаю со стороны много противного. Сама я с первого раза нравлюсь редко[7].

В следующий раз Булгаков и Радловы увиделись уже летом. Надежда Константиновна записывала в дневнике 9 июля:

> Здесь все время был М. Бул. жил в Токсове. Очень он большой «симпатяга», как он говорит. Ему очень не везет. Пьесы его снимают со сцены теперь две «Дни Турбиных» и «Зойкина квартира» из них шли три года в Москве, а вещи его не печатают. Он говорит, что ему остается только повеситься. Завтра едет в Москву. Будет у нас обедать. Ко мне он шутливо «вязнет» пристает. С ним очень смешно и весело. В пятницу у нас были гости и он был. ‹...› Опять играли в игру с буквами. Хохотали до упаду[8].

Зимой 1930 года Радловы навестили Булгаковых в Москве и на память об этой встрече в квартире на Большой Пироговской улице писатель подарил свою фотографию

с надписью: «Дорогим Надежде Константиновне и Николаю Эрнестовичу М. Булгаков (Мася) 4 февраля 1930 г.»[9]. Любовь Евгеньевна Белозерская вспоминала, что там же на Большой Пироговской в 1931 году Радлов нарисовал еще один карандашный портрет Булгакова[10]. Вспоминая лицо Николая Радлова, она отмечала «острый профиль Савонаролы» [Белозерская: 149].

Несмотря на перемены в жизни Булгакова (после развода с Любовью Евгеньевной он женился на Елене Сергеевне Шиловской) Николай Радлов остался в дружеском кругу писателя и во время своих нередких визитов в Москву с удовольствием навещал Булгакова с новой женой. Одна из первых записей в дневнике Елены Сергеевны — о Радлове: «Он — блестящий собеседник, сложный человек. Очень злой» [Дневник...: 34][11].

Булгаков упоминается в письме Николая Радлова к жене от 13 октября 1933 года: «Булгаковым звонил 2 раза, но они не приглашают, черти»[12] и в фототелеграмме от 20 мая (год не указан):

> Милая Диточка, живу благополучно и верчусь по делам. Вернусь, очевидно не раньше 22-го и не позднее 23-го. Был у Булгаковых ‹...›. Погода хорошая, но не жарко. Дел уйма, не знаю как поспеть со всем[13].

В 1935 году в письме от 28 января 1935 года Надежда Радлова попросила Булгакова, уже имевшего солидные театральные связи, встретиться с Владимиром Дмитриевичем Метальниковым, ее «хорошим знакомым», который хотел познакомиться с Булгаковым: «...человек он в делах неопытный и в театральных отношениях он ничего не смыслит. Ты ему там как-нибудь помоги» [Переписка...: 248]. В 1961 году Владимир Метальников написал воспоминания о Николае Радлове — «безукоризненно-воспитанном светском человеке», замечательном художнике и прекрасном танцоре: «Они (с Н.К. Шведе-Радловой. — *М.К.*) танцевали превосходно. И в особенности доставляло удовольствие наблюдать за ними — так свободно, уверенно и в тоже время строго-ритмично вел он свою даму»[14].

Тогда же, в 1935 году, в письме от 25 августа Шведе-Радлова поздравляла Булгакова с окончанием пьесы «Пушкин» [Переписка...: 249], а он в ответном сентябрьском письме приглашал ее с мужем в гости:

> Приедешь в Москву — покажись! И Коле накажи показаться. Люся вас обоих приветствует. Заканчиваю письмо и я дружеским приветом. Посылаем московские поцелуи.

В конце письма Елена Сергеевна дописала своей рукой две фразы:

> Дина, милая, целую тебя крепко и очень кланяюсь Николаю Эрнестовичу. Ах, если бы он сбрил усы![15].

В 1937 году в Ленинграде стало опасно. В мемуарах Владимира Метальникова описывается один из эпизодов жизни ленинградцев на фоне нарастающего Большого террора:

> Я был с ним и Надеждой Константиновной в Доме писателей, на каком-то торжественном вечере (впрочем, компания наша была гораздо больше, только я не помню из кого она состояла). После затянувшегося концерта все пошли ужинать в ресторан. Народу было много и почему-то все в этот вечер были в приподнятом настроении. Ужинали за маленькими столиками — было весело, светло, нарядно. И вдруг кто-то за соседним столиком окликнул Николая Эрнестовича. Я обернулся — это был известный тогда переводчик Стенич. Николай Эрнестович с ним пошептался, а затем наклонился ко мне и сказал мне на ухо: «Стенич мне сообщил, что вчера в Москве арестовали Михаила Кольцова». Черт знает что! До чего же это дойдет! Мне стало на минуту как-то неуютно. Вспомнился «Пир во время чумы». Но мы все-таки продолжали ужинать и веселиться. А на другой день я узнал, что в ту же ночь, придя домой из Дома писателей, был арестован Стенич. Больше уж никто никогда его не видал[16].

Николай Радлов решил переехать в Москву, чтобы попытаться избежать ареста, уже постигшего многих его друзей и знакомых. Елена Сергеевна отметила в дневнике 8 апреля 1938 года:

> Вечером был звонок Радловых — Николая и Дины. Оказалось, они переехали из Ленинграда совсем в Москву. Хотят встречи [Дневник...: 192].

Последняя запись о Николае Радлове в дневнике Елены Сергеевны сделана 1 января 1940:

> Сегодня поздравления и пожелания продолжаются: Маршак, Рапопорт (из Вахтанговского), Радлов Николай, Хмелев, Николай Эрдман, Раевский, Дорохин, Шапошников, Гоша, Захаров [Дневник...: 287].

Николай Эрнестович ненадолго пережил Булгакова — он умер в Москве 29 декабря 1940 года.

Примечания

1 Вполне вероятно, что там же Булгаков познакомился с еще одним участников вечера — Михаилом Зощенко, дружившим и с Евгением Замятиным, и с Николаем Радловым. Вторая жена Николая Радлова Надежда Константиновна Шведе-Радлова в своих дневниковых записях 1920-х годов неоднократно упоминает Зощенко. Приведем здесь одну из таких записей о встрече и ужине 5 марта 1928 года: «...а я с Зощенкой сидели на диване и разговаривали о всевозможных вещах ‹...› Он очень наивный и в то же время тонкий и хитрый. Тихий с виду и уже пресыщенный своей славой, которой он в то же время дорожит. Его должно быть мучает его недостаток роста. Совершенно впрочем напрасно п. ч. он очень пропорционально сложен» (РГАЛИ. Ф. 2786. Оп. 1. Ед. хр. 157). Приношу свою искреннюю благодарность Константину Александровичу Роговину за разрешение ознакомиться с двумя тетрадями дневников и письмами Н.К. Шведе-Радловой 1920-х годов.

2 РГАЛИ. Ф. 2786. Оп. 1. Ед. хр. 157.

3 Портрет находится в частной коллекции.

4 Цит. по изд.: Булгаков М.А. Собр. соч. В 8 т. Т. 8. М., 2001. С. 75.

5 РГАЛИ Ф. 2786. Оп. 1. Ед. хр. 158.

6 Там же.

7 Там же.

8 Там же.

9 Фотография находится в частной коллекции.

10 Рисунок хранится в ГЦТМ им. А.А. Бахрушина (КП 313252).

11 Запись от 4 сентября 1933 года.

12 РГАЛИ. Ф. 2786. Оп. 1. Ед. хр. 32. Л. 17.

13 Там же. Л. 24.

14 Цит. по воспоминаниям В.Д. Метальникова в: РО ГТГ. Ф. 4. Д. 1570. Экземпляр мемуаров хранится также в РГАЛИ.

15 Цит. по изд.: Булгаков М.А. Указ. соч. С. 304.

16 РО ГТГ. Ф. 4. Д. 1570. Л. 28. Здесь мемуарист допускает ошибку: Михаил Кольцов (1898–1940) был арестован 13 декабря 1938 года, а Валентин Стенич-Сметанич (1897–1938) — 14 ноября 1937 года. Подробнее о нем см.: [Вахитова: 169–202].

Литература

Белозерская Л.Е. Воспоминания. М., 1990.

Вахитова Т.М. «Русский денди» в эпоху социализма: Валентин Стенич // Михаил Зощенко: материалы к творческой биографии. Кн. 2. СПб., 2001. С. 169–202.

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.: Кн. палата, 1990.

Дороченков И. Художник разнообразный и сильный… // Нева. 1988. № 6.

Из переписки М.А. Булгакова с Е.И. Замятиным и Л.Н. Замятиной (1928–1936). Публ. В.В. Бузник // Творчество Михаила Булгакова. Исследования. Материалы. Библиография. Кн. 1. СПб., 1991. С. 208–226.

Из переписки М.А. Булгакова 1926–1939 годов (Н.Н. Лямин, С.С. Кононович, О.С. Бокшанская, Н.К. Шведе-Радлова). Публ. В.В. Бузник // Творчество Михаила Булгакова. Исследования. Материалы. Библиография. Кн. 3. 1995. С. 207–251.

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

УДК 821.161.1

М.В. МИШУРОВСКАЯ

Деньги за «Дни Турбиных». Из переписки М.А. Булгакова с «Издательством С. Фишера». 1928–1934 годы

В статье рассматриваются архивные источники, связанные с денежными выплатами М.А. Булгакову в 1928–1934 годах, полагавшимися ему за постановку пьесы «Дни Турбиных» в зарубежных театрах. Главным источником данных сведений выступают отчеты «Издательства С. Фишера», отложившиеся в фонде М.А. Булгакова в Отделе рукописей Российской государственной библиотеки (ОР РГБ). А также — письма издательства Булгакову, копии писем Булгакова, адресованные доктору Конраду Марилу, руководителю Театрального отдела «Издательства С. Фишера», хранящиеся в ОР РГБ и в Рукописном отделе Института русской литературы (РО ИРЛИ). Особое внимание уделено сопоставлению информации, содержащейся в архивных документах, с печатными источниками. В частности, с информацией, опубликованной в периодических изданиях русского зарубежья. Среди упомянутых в статье постановок — спектакль Пражской группы МХТ «Белая гвардия (Дни Турбиных)».

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: М.А. Булгаков, «Дни Турбиных», «Издательство С. Фишера», авторские отчисления, Пражская группа МХТ.

M.V. MISHUROVSKAYA

Money for the “Days of the Turbins”. From the correspondence of M.A. Bulgakov with S. Fischer Verlag. 1928–1934 years

The article examines archival sources related to monetary payments to Mikhail Bulgakov in 1928-1934, which he was owed for the production — of the play "Days of the Turbins" in foreign theaters. The main source of this information is the reports of *S. Fischer Verlag*, deposited in the M.A. Bulgakov fund in the Department of manuscripts of the Russian state library. And also-letters of the publishing house to Bulgakov, copies of Bulgakov's letters addressed to Dr. Conrad Maril, head of the Theater Department of *S. Fischer Verlag*, stored in the Department of manuscripts of the Russian state library and in the Manuscript Department of the Institute of Russian literature. Special attention is paid to the comparison of information contained in archival documents with printed sources. In particular, with information published in periodicals of the Russian abroad. Among the productions mentioned in the article is the performance of the Prague group of the Moscow Art theater "White guard (Days of the Turbins)".

KEY WORDS: M.A. Bulgakov, "Days of the Turbins", S. Fischer Verlag, royalties, Prague group of the Moscow Art theater.

13 апреля 1928 года М.А. Булгаков заключил с «Издательством С. Фишера» (далее *ИФ*) договор[1] о передаче этой немецкой компании права распоряжаться театральной судьбой пьесы «Дни Турбиных» в Европе и США. Согласно договору с *ИФ*, доля прибыли Булгакова была равна 50% от тантьемы, поступавшей с каждого показа его пьесы на сцене. *ИФ,* получавшее оставшиеся 50%, брало на себя расходы, сопряженные с распространением «Дней Турбиных», в частности, связанные с переводом пьесы на иностранные языки и продажей права на ее постановку в зарубежных театрах. Одним из важных источников сведений о сценических воплощениях этого произведения за рубежом является комплекс документов, фиксирующих денежные расчеты издательства с Булгаковым.

Значительная часть данных материалов хранится в архиве писателя в Отделе рукописей Российской государственной библиотеки (ОР РГБ), в частности, в папке «Булгаков М.А. Переписка, связанная с постановками пьес М.А. Булгакова за рубежом — подборка писем и документов. 1926, декабрь 28 — 1937, марта 16»[2]. Документы, относящиеся к этой теме, также отложились в личном фонде М.А. Булга-

кова в Рукописном отделе Института русской литературы (РО ИРЛИ)[3].

К сожалению, история расчетов *ИФ* с Булгаковым восстановима лишь частично: в распоряжении исследователей — только документы из вышеназванных архивных собраний. В комплексе источников, рассматриваемых в данной статье, есть очевидные лакуны, которые могли бы быть восстановлены с помощью материалов из архива *ИФ*. На наш запрос[4] в Немецкий литературный архив (Deutsches Literaturarchiv) в Марбахе-на-Неккаре о наличии в фонде *ИФ* каких-либо документов, касающихся деловых отношений писателя с издательством, сотрудники архива, сославшись на факт гибели части архива *ИФ* во время Второй мировой войны, ответили отрицательно. Этому ответу, увы, нет оснований не верить.

Вслед за К.Е. Богословской, выделим одно обстоятельство, существенно повлиявшее на деловые отношения между советским писателем и немецким издательством. Для защиты прав советского автора в Европе было недостаточно вывести текст на сцену — к зрителю, постановка драматургического произведения не приравнивалась в европейских странах — участницах Бернского соглашения к публикации (как это было в СССР). Поэтому для защиты прав автора драматургического текста этот текст нуждался в опубликовании. Авторизованный перевод, то есть перевод, одобренный создателем оригинала, «при этом приравнивался к подлинному тексту» [Богословская: 340]. В случае с «Днями Турбиных» такой публикацией, закреплявшей права Булгакова на текст пьесы и позволившей ему заключить договор с *ИФ*, стал перевод второй редакции пьесы на немецкий язык, выполненный Катей Розенберг и выпущенный З.Л. Каганским в Берлине — в издательстве *Verlag S. Kagansky*.

Важно подчеркнуть, что изданный Каганским перевод был не единственным источником текста булгаковской пьесы, получившей во второй половине 1920-х — в начале 1930-х годов сценическую жизнь за пределами СССР. В работе над постановкой драмы о Турбиных театральными коллективами зарубежья использовались варианты оригинального текста не только второй, но и третьей редакции «Дней Турбиных», поставленной в 1926 году в Московском Художественном академическом театре (МХАТ). Также в театральную орбиту зарубежья вошел генетически связанный с пьесой текст романа «Белая гвардия», выпущенный в 1927 и 1929 годах

двумя томами в Париже. В начале 1930-х, если верить статистике годовых выдач книг русских авторов, которую вела Тургеневская библиотека (La Bibliotheque Russe Tourguenev), в популярности Булгаков почти не уступал М.М. Зощенко [Кнорринг].

Отсутствие между СССР и Германией правового соглашения по авторскому праву, а также существование редакций пьесы о Турбиных и их вариантов вдохновляло зарубежных режиссеров, издателей и переводчиков на поиски «подлинного текста» этого драматургического произведения, образно-смысловая структура которого, как известно, тяготела к амбивалентности: с точки зрения идеологии и в зависимости от сценического прочтения и зрительской рецепции сюжет о Турбиных выступал то в роли белой, то в роли красной «агитки». Так, интерес к «Дням Турбиных» (и к драматургии Булгакова в целом) в 1929 году проявило немецкое издательство «Три маски» — *Drei Masken Verlag*; 19 июня 1929 года оно обращается в Ленинградское общество драматических и музыкальных писателей (Драмсоюз) с просьбой:

> Просим Вас добыть нам рукопись пьесы «Белая гвардия» (название первой и второй редакций пьесы. — *М.М.*) Булгакова. Кроме того, и другие пьесы Булгакова, по Вашему усмотрению могущие иметь спрос в Германии.
> Одинаково интересует нас и Катаев, и мы просим Вас прислать нам и рукописи этого автора. Просим Вас прислать нам рукописи в оригинальном тексте, так как мы можем справиться с чтением русского текста[5].

Перевод этого письма, заверенный знакомым Булгакова, специалистом по авторскому праву и заведующим агентурным отделом Драмсоюза Г.М. Таниным, отложился в архиве Булгакова в РО ИРЛИ.

Если бытование за рубежом других пьес Булгакова — «Кабала святош» и «Мертвые души», устройством перевода и театрального распространения которых также ведало *ИФ*, почти не имеет острых конфликтных ситуаций, сопряженных с финансовыми неурядицами, то в судьбе пьесы о Турбиных их предостаточно. С точки зрения Булгакова, основой для этих конфликтов послужило участие в публикации и распространении «Дней Турбиных» З.Л. Каганского — издателя немецкого перевода второй редакции пьесы, в 1926-м запрещенной к показу во МХАТе, и представителя *ИФ* в Европе.

Свою лепту в денежную неразбериху внесли «театральные манипуляции» с романом «Белая гвардия» и текстами второй, а также третьей редакции «Дней Турбиных», шедшей на сцене МХАТа. Не последнюю роль в этих манипуляциях играли «сенсационные сообщения» в эмигрантской печати о получении тем или иным русским театром «подлинного текста» булгаковской пьесы, «почти не тронутого советской цензурой».

Так, в преддверии гастролей Пражской группы МХТ в Нью-Йорке, организованных Солом Юроком[6] и состоявшихся в марте 1935 года, художественный руководитель «пражан» Поликарп Арсеньевич Павлов в беседе с корреспондентом нью-йоркской газеты «Новое русское слово» обещает, что пьеса «Дни Турбиных» будет поставлена в Америке полностью — без купюр. «Нам удалось, — говорит Павлов, — получить полный текст, где воспроизведены все места, выброшенные большевиками. Впервые пойдет нигде еще не игранная „сцена в гимназии“, которая явится сенсацией в булгаковской пьесе» [Унковский 1934]. Возникает вопрос: почему П.А. Павлов называет сцену в гимназии «нигде еще не игранной»? Ведь она присутствует во всех трех редакциях драмы о Турбиных… [Мишуровская 2016: 125]. Напомним, что в 1934-м в бостонском издательстве *Houghton Mifflin Company*, специализирующемся на выпуске учебной и художественной литературы, вышел сборник советской драматургии *Six Soviet Plays* («Шесть советских пьес»), в который, помимо пьесы «Дни Турбиных» (перевода ее третьей редакции с включенным в нее фрагментом убийства еврея петлюровцами), вошли драматургические произведения советских писателей, поставленные в 1928-1931 годах в ведущих театрах СССР. Спустя год сборник был переиздан в Великобритании [Мишуровская 2019: 109]. Другими словами, если распространение оригинального текста второй редакции пьесы не только в СССР, но и за рубежом носило почти нелегальный характер, то у третьей редакции «Дней Турбиных» к середине 1930-х складывается вполне успешная публичная жизнь.

Рассмотрим содержимое вышеупомянутой папки из фонда 562 ОР РГБ, относящееся к финансовой стороне бытования пьесы «Дни Турбиных» вне СССР. Бóльшая часть документов — это отчеты *ИФ* о показах спектаклей, поставленных по произведениям Булгакова в Европе. Они составлены по типовому образцу: дни и количество показов, общая

сумма доходов, тантьема — сумма авторских отчислений и доход *ИФ*, исчисляемый по тантьеме, а также сальдо — чистый остаток, поступавший на денежный счет Булгакова в *ИФ* после вычета 50%, предназначенных немецкому издательству. Отчеты отпечатаны на пишущей машинке, на бланках издательства, с печатью и подписью доктора Конрада Марила, возглавлявшего Театральный отдел *ИФ*.

Начиная с осени и до конца 1928 года Булгаков получал отчеты *ИФ* о показах спектакля «В дни семьи Турбиных», поставленного по второй редакции пьесы о Турбиных, переведенной К. Розенберг на немецкий язык и вышедшей в издательстве *Verlag S. Kagansky*. Постановка была осуществлена силами труппы «Объединенных театров Бреслау» (режиссер Пауль Барнай, премьера состоялась 20 октября 1928 года в Театре им. Теодора Лобе). Так, к ноябрю 1928-го сумма авторских отчислений, полученных за 13 показов спектакля, составляла 509 марок 75 пфеннигов[7]. Ссылаясь на расчетный лист[8], присланный *ИФ* Булгакову 13 декабря 1928 года, К.Е. Богословская отмечает, что «театр отчислял издательству 10% валового дохода, из которых 50% издательство отчисляло автору» [Богословская: 361].

Сохранились документы[9], свидетельствующие о том, что до сентября 1929 года денежные отчисления поступали из-за рубежа на текущий счет Булгакова в Банке для внешней торговли СССР (Внешторгбанк СССР); 16 сентября 1929-го, в год запрещения пьес Булгакова к показу в СССР, счет был закрыт [Там же: 341]. Денежные отчисления от показов спектакля «В дни семьи Турбиных», подготовленного труппой «Объединенных театров Бреслау», несмотря на просьбу К. Марила к Булгакову решить судьбу этого гонорара[10], видимо, через Внешторгбанк СССР не прошли. В сводной таблице о состоянии счета Булгакова за 1928–1933 годы, составленной *ИФ* в 1933-м, мы находим ту же сумму авторских отчислений за 1928-й — 509 марок 75 пфеннигов; сведения о доходах за 1929-й год в данной таблице отсутствуют. При этом «потерявшиеся» 509.75 марок значатся в этом документе в *графе расходов* за 1930 год[11]. Отметим, что о расходах за 1932-й и 1933-й годы бухгалтерские сводки *ИФ* дают детализированную информацию: в частности, деньги со счета Булгакова по его просьбе издательство пересылало родителям Е.С. Булгаковой — С.М. Нюренбергу и А.А. Нюренберг[12], а вот причина списания в 1930-м со счета Булгакова 509.75 марок пока остается неизвестной.

В 1929–1930 годах Булгаков остро нуждался в деньгах. В январе 1930-го он писал в Париж — брату Николаю:

> Если есть какая-нибудь возможность прислать мне мой гонорар (за второй том романа «Белая гвардия», в 1929-м изданный в Париже. — *М.М.*) (банк? чек? я не знаю как), прошу прислать: у меня нет ни одной копейки. Я надеюсь, конечно, что присылка будет официальной, чтобы не вызвать каких-либо неприятностей для нас. ‹…› Да, если бы Бинштоk (В.Л. Бинштоk, юрист, переводчик, живший во Франции и принимавший участие в публикации второго тома «Белой гвардии» в Париже. — *М.М.*) предложил мне послать гонорар таким образом, как он хотел однажды — т.е. чтобы я после беготни здесь получил у кого-то взамен причитающихся мне 1000 франков 80 целковых по его записке — то скажи, что от этого я категорически отказываюсь[13].

В ответ Н.А. Булгаков сообщал, что телеграфом для пересылки денег воспользоваться он не может, так как переводы «на СССР» невозможны. Выход вскоре нашелся: в феврале 1930-го писатель получил 40 долларов, перевод на его имя пришел во Внешторгбанк, в пересылке денег участвовал знакомый Н.А. Булгакова, ученый-бактериолог доктор Владимир Сертич [Виленский: 225]. Булгаков уточнял: «Само собой разумеется, что от получения долларов на руки я немедленно отказался и взял по курсу Госбанка (1 р. 94 коп.) 77 р. 66 коп.»[14]. Была ли судьба списанных со счета писателя в издательстве 509 марок 75 пфеннигов решена при помощи плана, предложенного Булгакову Бинштоком? Пока остается только гадать.

В 1931 и 1932 годах со спектаклем «Белая гвардия (Дни Турбиных)» по Европе гастролирует Пражская группа МХТ, возглавляемая В.М. Греч и П.А. Павловым. В частности, в мае 1931-го спектакль показан в Варшаве, Кракове, Лодзи и Белостоке; сумма отчислений в пользу автора пьесы — 209 марок 82 пфеннига[15]. Текст, произносимый участниками этой постановки, возник в результате адаптации, выполненной П.А. Павловым на основе текста пьесы о Турбиных (видимо, списка ее третьей редакции) и, скорее всего, текста романа Булгакова «Белая гвардия». Финансовые неурядицы, связанные с показом спектакля о Турбиных, начались еще в декабре 1930-го в Белграде. Рижская газета «Сегодня» писала о публичном выступлении П.А. Павлова, возмущенного

удержанием «кассой югославского театра» авторского гонорара, причитающегося Булгакову за три премьерных белградских показа «Белой гвардии» [Гонорар...].

О приблизительном содержании спектакля Пражской группы МХТ дает представление его программа. Выпущенная в 1930-м на болгарском языке — к кратковременным, начавшимся в конце декабря того же года [Заграничная...] гастролям труппы в Болгарии, она хранится в фонде М.Н. Германовой Музея МХАТ[16]. В разметке сценического текста, поделенного на семь картин (напомним, в оригинале третьей редакции пьесы их столько же), оно выглядит так:

> I картина. Режим гетмана Скоропадского. Добровольческая армия. Вести с фронта.
> II картина. В доме Турбиных. Последний день перед утренним боем. Воспоминания о царе. Пьяный Лариосик видит целующихся (Елену Тальберг и Шервинского. — *М.М.*).
> III картина. Дворец гетмана. Скоропадский соглашается бежать.
> IV картина. Сцена в гимназии. Офицеры еще не знают о бегстве [гетмана] и готовятся к бою.
> V картина. Полковник Турбин решает распустить [офицеров и дивизион] по домам. Речь Турбина. Турбин и Николка остаются. Бегство Николки.
> VI картина. Слышны залпы. Елена и Лариосик ждут. Петлюра. Мышлаевский и Студзинский. Позже появляется Николка (Турбин) и сообщает, что брат его умер.
> VII картина. Спустя несколько месяцев. В квартире Турбиных опять собираются офицеры[17].

При этом отрицательный персонаж пьесы — Владимир Робертович Тальберг — в адаптации, выполненной П.А. Павловым, как и в оригинальном тексте второй редакции пьесы, конечно, не едет, как в третьей редакции, на Дон к генералу П.Н. Краснову, а возвращается в Киев для того, чтобы «работать с большевиками»[18].

Осенью 1931-го «пражане» дают спектакли в Париже: «Белая гвардия» получает в основном положительные отклики в эмигрантской прессе. Даже харбинский журнал «Рубеж» откликается на это событие, публикуя восторженную статью В.Н. Унковского «В неугасимом пламени родного искусства...: триумф Художественного театра в Париже» [Унковский 1931], в которой автор, увлекшись похвалой в адрес «пражан»,

выступает в роли нечаянного пророка: «Белая гвардия» в статье Унковского превращается в «Молодую гвардию», в еще не написанный А.А. Фадеевым советский бестселлер.

На страницах парижской газеты «Возрождение» о спектакле «Белая гвардия» высказались В.Ф. Ходасевич (как известно, не слишком восторженно [Ходасевич]) и Н.Н. Чебышев, назвавший «Белую гвардию» сильной пьесой неизвестного ему автора [Чебышев]. Оба рецензента отмечали, что до спектакля «пражан» не были знакомы с романом «Белая гвардия» и пьесой «Дни Турбиных». Обозреватель газеты «Россия и славянство» Л.И. Львов, говоря о судьбе пьесы Булгакова в СССР и за рубежом, используя шрифтовое выделение, подчеркивал:

> Там, в Москве, она шла на сцене Московского Художественного театра под сильным воздействием **большевизма**, и тот вариант ее был не тот, который создан **здесь**, в нашем Зарубежье [Львов].

Скорее всего, за показы «Белой гвардии» в Югославии и Болгарии Булгаков не получил ни копейки. Во всяком случае, сведений о каких-либо денежных поступлениях, связанных с гастролями Пражской группы МХТ в этих странах, в его переписке с *ИФ* мы не находим.

В конце октября 1931 года, по просьбе *ИФ*, Булгаков составляет для французского Общества драматических авторов и композиторов *Société des Auteurs et Compositeurs Dramatiques* (SACD) — краткое письмо-сообщение о том, что он, автор четырехактной пьесы «Дни Турбиных» и романа «Белая гвардия», извещен о сценическом воплощении его текстов, состоявшемся 6 октября 1931 года на сцене парижского *Éden-Théâtre* (черновик этого письма сохранился в архиве писателя в РО ИРЛИ[19]).

Чуть ранее, в том же октябре 1931-го, Булгаков получает от *ИФ* письмо с просьбой: «Уважаемый господин Булгаков мы еще раз посылаем вам бланки Société с просьбой вернуть их нам с вашей подписью, чтобы роялти парижских спектаклей вашей пьесы „Белая гвардия“ могли быть обналичены»[20]. Текст письма свидетельствует о повторном обращении с этой просьбой к писателю. Булгаков не сразу, но исполняет просьбу издательства, соглашаясь таким образом разделить гонорар от постановки с П.А. Павловым — создателем сценического текста для спектакля Пражской группы МХТ.

Закончив гастроли в Париже, в ноябре 1931-го труппа В.М. Греч и П.А. Павлова уезжает в Бельгию: в Брюсселе, в театре *Patria*, они вновь показывают адаптацию пьесы Булгакова. Писатель получает сведения от *ИФ* о том, что его денежный счет в издательстве пополнился на 30 марок 61 пфенниг (за два показа «Дней Турбиных» в Брюсселе)[21].

В декабре 1931-го Пражская группа МХТ возвращается с «Белой гвардией» в Париж; 19 января 1932 года, учитывая отчисления за декабрьские спектакли «пражан» — 13 показов в *Éden-Théâtre*, *ИФ* составляет новый отчет для Булгакова: доход драматурга на этот раз равен 236 маркам 15 пфеннигам[22].

В феврале 1932-го «пражане» едут с «Белой гвардией» в Ниццу. Газета «Возрождение» сообщает, что уполномоченный Пражской группы МХТ Евгений Юльевич Грюнберг подписал с директором «Савой-Паласа» договор на пять спектаклей, среди которых — «Белая гвардия» [Пражская…]. Адаптированную пьесу о Турбиных труппа покажет 9 и 14 февраля, авторские отчисления, 6 марок 20 пфеннигов, Булгаков получит 16 сентября того же года[23]. Житель Парижа и антрепренер «пражан» Е.Ю. Грюнберг, имевший ранее опыт работы в издательском деле, в 1938-м наследует «Театральное бюро Меккеля», а известность в Европе он приобретет в роли импресарио балета Монте-Карло [Шехурина: 144]. В мае 1932-го «пражане» со спектаклем о Турбиных — в Амстердаме и Мадриде. Сумма доходов Булгакова — 88 марок 45 пфеннигов[24].

Летом 1933-го история с первыми парижскими показами спектакля «Белая гвардия (Дни Турбиных)» получает неожиданное для Булгакова продолжение. В зарубежной судьбе его пьесы появляется еще один персонаж — литературный и театральный агент Ева Соломоновна Пренская, представитель *ИФ* в Париже. Пренская, уроженка города Вильно, в 1917-м окончившая юридический факультет Высших женских курсов в Петрограде и в 1918–1919 годах работавшая адвокатом коллегии при витебском Окружном народном суде, а затем — в секции дефективных детей отдела образования Витебского губисполкома, с 1920-го жила во Франции [Мясоедова]. В июле 1933-го она, как представитель *ИФ* в Париже, обращается к Булгакову с письмом, спрашивая: давал ли писатель «гражданину Павлову» авторизацию на переделку (обработку для сцены) пьесы о Турбиных? Вопрос этот возник в связи с выплатами П.А. Павлову процентов за адаптацию булгаковских произведений (выплаты проходят через SACD,

предназначенная Павлову сумма составляет половину авторского гонорара).

Пренская, намереваясь задержать отчисления в пользу Павлова, просит Булгакова с ответом не медлить: она лично не сомневается в том, что автор адаптации ввел в заблуждение SACD, «самовольно вставив» в бюллетень *ИФ* условия гонорара за сценическую обработку «Дней Турбиных»[25]. Сомнения Пренской в правомерности выплат за адаптацию выглядят несколько странно: ведь к ее письму, адресованному автору «Белой гвардии», приложена машинописная копия — ответ на ее запрос в SACD. Французское общество уведомляет представителя *ИФ*: 29 октября 1931 года документ, подтверждающий право П.А. Павлова на выплаты, был подписан Булгаковым. Ответ SACD сопровождается уточнением: насколько общество может судить, документ этот в полном порядке[26].

Подлинность документа подтверждает и Булгаков. В ответном письме Пренской от 1 августа 1933 года он, заявляя, что «г. Павлов является адаптером пьесы моей „Дни Турбиных“ („Белая гвардия“ — „Семья Турбиных“)», недоумевает:

> Я не могу не выразить удивления по поводу создавшегося недоразумения: издательство С. Фишер (так в тексте. — *М.М.*), связанное со мной договором и перепиской, шлет мне бюллетень, приглашая его подписать — в 1931 году, а через два года после этого Вы, являющаяся представительницей этого издательства, приступаете к опротестованию прав г. Павлова[27].

Что же могло послужить причиной запоздалого разбирательства, затеянного Пренской? Во-первых, 26 мая 1933 года Пражская группа МХТ открыла свой 14-й сезон в парижском театре «Moncey». Гастроли шли чуть более двух недель, в репертуаре — снова «Белая гвардия»: спектакль был показан 30 мая и несколько раз в июне [Гастроли…]; 15 сентября 1933 года Булгаков получит от *ИФ* сведения о пополнении его счета — на 55 марок 16 пфеннигов[28]. Как и в 1931-м, спектакль снова имел успех у публики, показы сопровождались немногочисленными, но положительными отзывами критиков. Так, например, С.М. Волконский называет «Белую гвардию» «лучшим из спектаклей пражской группы» [Волконский]. Может быть, повторный успех спектакля убедил представителя *ИФ* в Париже в том, что П.А. Павлов, исполни-

тель роли Мышлаевского и руководитель «пражан», не имеет отношения к сценическому тексту? Булгаков, понимая, что его переписка с зарубежными адресатами не остается без внимания ОГПУ, поясняет в ответном письме Пренской:

> Я, находясь в Москве, не могу определить, в каком виде идет моя пьеса в Париже, но раз охраняющее мои интересы издательство Фишер (так в тексте. — *М.М.*) рекомендует мне подписать бюллетень с указанием на г. Павлова, значит, г. Павлов имеет все права, отмеченные в бюллетене[29].

Другими словами, писатель подчеркивает, что разделяет с автором адаптации ответственность за сценический текст. Однако за возможное (видимо, предполагаемое им) усиление в пьесе «белогвардейских мотивов» он ответственности не несет.

Не знаем, как заканчивалась сценическая адаптация, показанная труппой В.М. Греч и П.А. Павлова в Париже, но, если верить уже упоминавшейся программе спектакля «Белая гвардия», выпущенной в 1930-м на болгарском языке, в болгарской версии спектакль «пражан» завершался словами Мышлаевского: «Да здравствует белая гвардия!»[30]. Любопытно, что рецензенты нью-йоркской версии спектакля о Турбиных, в марте 1935-го показанного Пражской группой МХТ американскому зрителю (на сцене бродвейского театра «Маджестик» — The Majestic Theatre), в отличие от большинства парижских авторов, ранее писавших о спектакле «пражан», отмечали, что пьеса Булгакова — вполне советская, уточняя: «…но с уклоном, написанная „попутчиком“», а ее конец — воплощение в драматургии торжества красных победителей [Камышников], свидетельствующий, как и вся пьеса в целом, о гибели белой гвардии [Крынкин]. В парижской газете «Возрождение», в статье «Русские артисты в Америке», подписанной криптонимом «S.»[31], подчеркивалось, что нью-йоркские показы спектакля сопровождаются «политическими демонстрациями»: партер аплодирует репликам актеров, играющих офицеров белой гвардии, а галерка — звукам «марша Буденного» и репликам «нет больше белой гвардии». В этой же статье отмечается: «Играют пражане здесь три недели при очень хороших сборах» [Русские артисты…].

Получил ли Булгаков какие-либо отчисления за это американское путешествие «Белой гвардии»? Ответа пока нет. Сведений о расчетах за эти показы в архиве Булгакова

мы не находим[32]. Возможно, антрепренер Леонид Давыдович Леонидов[33], в начале 1920-х принимавший участие в организации гастролей МХАТа по Европе и США, а в 1935-м «переформировавший» перед поездкой в Америку труппу «пражан», все же принял участие в судьбе булгаковского гонорара. Во всяком случае, об этой возможной помощи Булгакову в апреле 1935-го осторожно писал Н.А. Булгаков[34].

Поездка Пражской группы МХТ в Новый Свет могла состояться раньше. В конце июня 1933-го П.А. Павлов рассказывал В.Н. Унковскому, корреспонденту нью-йоркской газеты «Новое русское слово», о запланированных на октябрь того же года гастролях по Северной Америке [Павлов]. В тот год планы «пражан» на турне по США так и остались невоплощенными. Скорее всего, из-за «бедного состава труппы», о котором писал другой парижский корреспондент «Нового русского слова» — А. Седых. Отмечая, что «на одном Павлове, Хмаре и Греч» труппа просуществовать не сможет, он подводит итог парижским гастролям «пражан»: «В результате пришлось отказаться от многих постановок и выезжать на „Белой гвардии“ и Чехове» [Седых]. Если предположить, что Е.С. Пренская знала о готовящемся турне «пражан», то эта, не сложившаяся в 1933-м поездка также могла обострить интерес представителя *ИФ* к вычетам за адаптацию «Дней Турбиных».

Булгаков встревожен расчетом за парижские показы 1931–1932-го годов. Он узнает, что на прибыль от «Дней Турбиных» претендуют и антрепренеры — представители парижского «Театрального бюро Меккеля» А. Меккель и Л.Г. Греанин, занимавшиеся устройством гастролей пражан во Франции, Бельгии, Голландии и Испании. Об их участии в организации гастролей свидетельствуют, в частности, театральные хроники газет «Возрождение» и «Парижские новости» [М.А. Булгаков: аннот. библиогр. указ.: 413, 426]. В программе спектакля «Белая гвардия» на испанском языке, сохранившейся в архиве В.М. Греч и П.А. Павлова в Доме русского зарубежья им. А.И. Солженицына, оба представителя театрального бюро тоже фигурируют в роли импресарио[35].

Их имена мы также встречаем в сообщении, опубликованном 17 октября 1931 года газетой «Последние новости» и названном «Чашка чая в честь „Пражан“»: 16 октября, в период первых показов в Париже спектакля «Белая гвардия (Дни Турбиных)», Союз деятелей русского искусства устраивает чаепитие в честь артистов Пражской группы МХТ:

> Среди присутствовавших — вся труппа «пражан» во главе с В.М. Греч и П. Павловым, П.Н. Милюков, Ф.И. Шаляпин, С.А. Рахманинов, ‹…› Бор. Зайцев, ‹…› [В.Л.] Бинштоk, кн. С.М. Волконский, ‹…› администраторы театра Греанин, [Е. Ю.] Грюнберг, Меккель и многие другие [Чашка чая…].

В мае 1932 года, выполняя просьбу Булгакова узнать в SACD о правах антрепренера на доходы от показа спектакля, *ИФ* направляет в контору общества запрос, а копию запроса высылает писателю[36]. Издательство просит SACD разобраться с фактом получения Л.Г. Греаниным 3000 франков за спектакли по пьесе «Дни Турбиных» и прислать копии документов, предъявленных им SACD и якобы закрепляющих за ним право, устраивая судьбу пьесы, быть представителем Булгакова в Европе.

С просьбой о помощи Булгаков обращается не только к *ИФ*, но и к проживавшим во Франции брату — Н.А. Булгакову[37] и В.Л. Бинштоку[38], юристу, переводчику, выступавшему доверенным лицом писателя в процессе подготовки к публикации в Париже второго тома романа «Белая гвардия». К булгаковским письмам приложен текст обращения писателя в SACD, составленный, если верить сохранившемуся в архиве писателя черновику, 7 мая 1932-го. Сообщив, что узнал от *ИФ* о получении Греаниным 3000 франков за показы «Дней Турбиных», Булгаков просит SACD приостановить платежи, а расчеты проводить с ним лично, извещая о переводах по адресу Большая Пироговская, 35, кв. 6[39].

В письме к брату он подчеркивает:

> ‹…› Никакого г. Greanin (15 Rue Louis Philippe a Nenilly-Sur-Seine) я не знаю. (Во-первых, он Гренин, Греанин или Грэнэн? ‹…› Что со мною вообще делают за границей?! Помнишь, ты мне писал, что какие-то лица не понравились тебе вокруг моей пьесы. Кто? Что? Пиши точно, укажи фамилии. Пожалуйста. Помоги мне прекратить эти атаки на мой гонорар и в первую очередь срочно разъяснить этого господина Greanin[40].

Актер и антрепренер Лев Григорьевич Греанин был знаком не только с бывшим мхатовцем П.А. Павловым, в 1922-м принявшим решение не возвращаться в Россию, но и с К.С. Станиславским. В период гастролей МХАТа по Европе и США, в 1922–1924 годах, Станиславский

с очевидным раздражением отзывался о труппе П.А. Павлова и В.М. Греч, по его мнению, «злоупотреблявшей именем МХТ» [Станиславский: 144].

В письме Станиславского М.П. Лилиной от 5 сентября 1923 года, имя Греанина упоминается в связи с хлопотами, связанными с приездом руководителя МХАТа в Германию и скором отъезде мхатовцев из Германии в Париж: «…сейчас же пошлю к вам Греанина (того, который провозил меня)», «что же касается пенензов (денег. — *М.М.*), то можно передать их Греанину — он передаст мне» [Станиславский: 107]. Видимо, Станиславский, в отличие от Булгакова, и в денежных вопросах мог положиться на «господина Greanin».

В 1934 году Булгаков, объясняя *ИФ* причины, побудившие его расторгнуть договор с издательством и заключить годовое соглашение на пьесу «Дни Турбиных», переведенную на английский язык, с американским журналистом Юджином Лайонсом, в первую очередь вспомнит о Е.С. Пренской и Л.Г. Греанине:

> Вообще я должен отметить, что как это ни печально, я не вижу того внимания к моим пьесам, которое совершенно необходимо для их устройства за границей, и отсутствие этого внимания нередко приводит к недоразумениям, которые мне самому приходится решать. Вот один из примеров:
> В свое время Ваше издательство прислало мне бюллетень Société из Парижа с пометкой о том, что обработчиком этой пьесы для парижской сцены является г. Павлов, и просило меня этот бюллетень подписать, что я и исполнил, конечно. А спустя некоторое время та же представительница в Париже Ева Пренская сообщила мне, что она собирается опротестовывать права Павлова. ‹…›
> Было недоразумение с г. Греаниным в Париже по поводу получения им 3000 франков, я, к сожалению, до сих пор не знаю, как урегулирован этот вопрос, и как он отразился на моем счете[41].

Если верить данному письму, к 1934 году Булгаков не получил от *ИФ* каких-либо внятных объяснений, касающихся денежных расчетов с антрепренером «пражан» Л.Г. Греаниным. Но так ли необоснованны — с точки зрения французского законодательства — притязания «господина Greanin»? Вспомним о другом эпизоде, подводящем нас к будущим разысканиям, связанным в первую очередь

с особенностями французского авторского права. В сентябре 1933 года Н.А. Булгаков, хлопоча об устройстве пьесы «Зойкина квартира» в Париже, подписывает документы, необходимые ему для вступления в SACD — в роли парижского заместителя автора пьесы[42]. В этой роли он заключает двухгодичное соглашение с М.П. Рейнгардт, дающее ей право на перевод пьесы на французский язык и представление этого текста «повсюду на французском языке», а также право на «фильмовую постановку»[43]. Согласно этому документу, от прибыли, равной 12%, Булгаков получает лишь 4%, остальной доход предназначен М.П. Рейнгардт, несущей вместе с дирекцией театра «Старая голубятня» расходы, связанные со сценической адаптацией перевода пьесы и с вознаграждением, предназначенным «разным сотрудникам и агентствам»[44].

4 февраля 1933 года Булгаков просит К. Марила перевести в Ригу 50 марок — С.М. Нюренбергу. Он также задает *ИФ* вопрос: сколько на счету остается «чистых денег» после уплаты издательством ежегодного подоходного налога[45]. В конце того же месяца Булгаков получает от *ИФ* ответное письмо — с уведомлением: 50 марок в Ригу переведены, а остаток на счете Булгакова в издательстве — 197 марок 37 пфеннигов. В апреле того же года Булгаков в очередном письме К. Марилу, в котором сообщается об отправке в издательство рукописей пьес «Кабала святош (Мольер)» и «Мертвые души», снова интересуется своим счетом. Он пишет:

> Я получил Ваше извещение о том, что налог Вы уплатили. Согласно Вашему письму от 7.1.33[46], на моем счету числилась сумма в марок 871.16. Я хотел бы знать перечень моих расходов, так как, согласно Вашему письму от 28.2.33[47], на моем счету числится только марок 197.37[48].

Разъяснение от *ИФ* Булгаков получил до 15 июня 1933 года, именно этим днем датирован ответ писателя К. Марилу, в котором он благодарит издательство за присылку сведений о счете[49]. Письмо *ИФ* по поводу возникшей разницы в сумме, не имеющее точной даты, отложилось в архиве Булгакова. Согласно этому документу к концу апреля 1933-го на его счете была равна 350 маркам 80 пфеннигам[50].

Сведения о гонораре за перевод и предполагаемую постановку в Праге пьесы «Дни Турбиных» *ИФ* отправляет писателю 1 сентября 1933 года[51], чуть ранее, в августе, сооб-

щив ему о заключении договора с чешской стороной[52]. Пьеса о Турбиных переведена на чешский язык Винценцем Червинкой. Она была поставлена Яном Бором в Городском драматическом театре на Виноградах, премьера спектакля состоялась 7 ноября 1933 года.

> Перевод был осуществлен по варианту одной из ранних редакций пьесы (в тексте перевода 4 действия и 12 картин), имевшей название романа — «Белая гвардия». Текст получил распространение в виде переплетенных экземпляров машинописи, не предназначенных для продажи; правом на распространение перевода, о чем сообщает его обложка, владело пражское литературное агентство «Универсум» Анны Перликовой [Мишуровская 2020].

Авторские отчисления Булгакову (45 марок) за постановку в ноябре 1933 года пьесы в переводе Червинки были перечислены в Театральный отдел *ИФ* литературным агентством «Универсум»[53]. Из этой суммы, по просьбе Булгакова и Е.С. Булгаковой[54], 40 марок были вручены издательством Эмми Ливен для передачи в Ригу — А.А. Нюренберг. В марте, июне, октябре и декабре 1934-го Булгаков снова получает от *ИФ* сведения о пополнении счета: отчисления поступают за показы спектакля Я. Бора «Дни Турбиных»[55]. Общая сумма гонорара Булгакова составила 386 марок 79 пфеннигов. И снова деньги со счета (200 марок) по просьбе Булгаковых переданы издательством (через Эмми Ливен) А.А. Нюренберг[56].

В конце апреля 1934 года Пражская группа МХТ открывает в Париже свой 15-й сезон. В репертуаре, конечно, спектакль о Турбиных. Показы «Белой гвардии» шли в мае и июне. В конце июня Н.А. Булгаков сообщает новости в Москву:

> …в прошедшем только что ряде спектаклей так называемой пражской группы МХТ, давалась также и сценическая адаптация «Белая гвардия» — в несколько измененном составе артистов. Пьеса была дана пять раз. За неимением доверенности на нее ограничился справкой поступили [ли] в Société… какие-либо суммы и какова их дальнейшая судьба. Оказалось, что авторское процентное отчисление вносилось театром и что через своего представителя (M-lle Prinsky?) издательство С. Фишер деньги получало. Это несколько рас-

ходится с твоим последним письмом, где ты сообщал мне, что передал права на «Дни Турбиных» Юджину Лайонсу (E. Lyons) «в виду того, что мой договор с Фишером на „Дни Турбиных“ кончился» (твои слова)[57].

Никаких сведений об отчислениях за парижские показы «Белой гвардии» в мае и июне 1934-го в документах *ИФ*, отправленных писателю, мы не находим. При этом в январе 1934-го документы издательства фиксируют одно поступление на счет Булгакова — 12 марок 80 пфеннигов, образовавшиеся, видимо, от суммы, вырученной на первом этапе продажи билетов на спектакль Пражской группы МХТ[58]. Отметим, в том же 1934 году деньги за поставленные в Праге «Дни Турбиных» поступали на счет Булгакова.

Договор Булгакова с немецким издательством в начале 1934-го действительно был расторгнут. Как уже было упомянуто выше, до 31 декабря 1934 года зарубежными правами на английский перевод пьесы о Турбиных владел американский журналист Юджин Лайонс.

В письме к *ИФ* от 4 февраля 1934 года Булгаков, указав на причины разрыва соглашения с издательством, среди которых неудовлетворительная, с его точки зрения, «постановка дела» по проведению его пьес «на заграничных сценах, и, в особенности, в Америке», снова просит сообщить ему, в каком состоянии находится его денежный счет[59].

ИФ снова готовит справку о доходах и расходах писателя. Этот документ, составленный 22 февраля 1934 года, учитывает поступления и списание денег со счета Булгакова с июня 1931-го по 10 января 1934 года[60]. Проведенная нами сверка этого итогового документа с отдельными ведомостями, присланными издательством Булгакову в означенный период, никаких расхождений между текущей и итоговой отчетностью не выявила. К концу февраля 1934 года на счете Булгакова — 362 марки 76 пфеннигов. В 1935-м, несмотря на недовольство работой немецкого издательства, автор «Дней Турбиных» вновь передаст *ИФ* право управления театральной судьбой своей пьесы[61].

Примечания

1 РО ИРЛИ. Ф. 369. Оп. 1. Д. 66. Л. 5, 5 об. Публ. в извлечениях, в переводе на русский язык: [Богословская: 358].

2 ОР РГБ. Ф. 562. Оп. 1. К. 19. Ед. хр. 38.

3 РО ИРЛИ. Ф. 369. Оп. 1. Д. 23, 66, 546.

4 Запрос был составлен М.Э. Савранской, ученым секретарем Музея М.А. Булгакова, перед посещением ею в 2019 году Немецкого литературного архива.

5 РО ИРЛИ. Ф. 369. Оп. 1. Д. 66. Л. 17.

6 Имя при рождении: Соломон Израилевич Гурков.

7 ОР РГБ. Ф. 562. Оп. 1. К. 19. Ед. хр. 38. Л. 6 об.

8 Там же. Л. 5–6 об.

9 РО ИРЛИ. Ф. 369. Оп. 1. Д. 546. Л. 6.

10 Там же. Д. 136. Л. 3, 4.

11 ОР РГБ. Ф. 562. Оп. 1. К. 19. Ед. хр. 38. Л. 79.

12 Там же. Л. 82.

13 Там же. Ед. хр. 12. Цит. по: Михаил Булгаков. Письма. Жизнеописание в документах/сост. и коммент. В.И. Лосева и В.В. Петелина. М.: Современник, 1989. С. 160–161. Данное письмо было перлюстрировано, о чем свидетельствует машинописная копия этого письма, ксерокопия которой была передана в 1995 г. из ЦА ФСБ в РГАЛИ, см.: РГАЛИ. Ф. 2871. Оп. 3. Л. 3, 3 об.

14 Цит. по: Михаил Булгаков. Письма. Жизнеописание в документах… С. 165.

15 ОР РГБ. Ф. 562. Оп. 1. К. 19. Ед. хр. 38. Л. 7–8 об.

16 Музей МХАТ. Ф. 114. Оп. 1. Ед. хр. 5. Л. 1, 1 об. В архивном описании программа спектакля Пражской группы МХТ «Белая гвардия (Дни Турбиных)» ошибочно датирована 1925–1927 годами.

17 Там же. Л. 1 об. Перевод с болгарского — авт. статьи. Текст приведен с сокращениями.

18 Там же.

19 РО ИРЛИ. Ф. 369. Оп. 1. Д. 20. Л. 1, 1 об.

20 Там же. Д. 66. Л. 22. Перевод с немецкого — авт. статьи.

21 ОР РГБ. Ф. 562. Оп. 1. К. 19. Ед. хр. 38. Л. 14–15 об.

22 Там же. Л. 12–13 об.

23 Там же. Л. 22, 23 об.

24 Там же. Л. 17–18 об.

25 РО ИРЛИ. Ф. 369. Оп. 1. Д. 56. Л. 2–3 об.

26 Там же. Л. 5.

27 Там же. Д. 21. Л. 1, 1 об.

28 ОР РГБ. Ф. 562. Оп. 1. К. 19. Ед. хр. 38. Л. 66–67 об.

29 РО ИРЛИ. Ф. 369. Оп. 1. Д. 21. Л. 1 об.

30 Музей МХАТ. Ф. 114. Оп. 1. Ед. хр. 5. Л. 1 об.

31 Литерой «S.» подписывал некоторые свои статьи П.Б. Струве, до 1927 года — главный редактор газеты «Возрождение».

32 В 1935 году, после годичного перерыва, писатель повторно заключит договор с ИФ, но предназначенные ему и ИФ денежные выплаты за «Дни Турбиных», из-за введенного в то время в Германии ограничения на перевод национальной валюты за рубеж, шли через агентство *Curtis Brown*.

33 Наст. фам. Берман.

34 ОР РГБ. Ф. 562. Оп. 1. К. 20. Ед. хр. 8.

35 ДРЗ им. А.И. Солженицына. Ф. 11. Оп. 1. Ед. хр. 18. Л. 39–40.

36 ОР РГБ. Ф. 562. Оп. 1. К. 19. Ед. хр. 38. Л. 16.

37 Там же. Ед. хр. 13. Л. 4. Опубл., в частности, в кн.: Булгаков М.А. Дневник. Письма. 1914–1940/сост., подгот. текста, коммент. В.И. Лосева. М.: Соврем. писатель, 1997.

38 РО ИРЛИ. Ф. 369. Оп. 1. Д. 14. Л. 1.

39 Там же. Д. 20. Л. 3. Перевод с французского — авт. статьи.

40 ОР РГБ. Ф. 562. Оп. 1. К. 19. Ед. хр. 13. Л. 4.

41 РО ИРЛИ. Ф. 369. Оп. 1. Д. 23. Л. 11, 11 об.

42 ОР РГБ. Ф. 562. Оп. 1. К. 20. Ед. хр. 7.

43 Там же.

44 Там же.

45 Там же. К. 19. Ед. хр. 38. Л. 41. Публ. см.: Указ. соч.

46 Там же. Л. 39.

47 Там же. Л. 42.

48 Там же. Л. 43 об. Публ. см.: Указ соч.

49 Там же. Л. 46. Публ. см.: Указ соч.

50 Там же. Л. 79.

51 Там же. Л. 53.

52 РО ИРЛИ. Ф. 369. Оп. 1. Д. 23. Л. 6.

53 ОР РГБ. Ф. 562. Оп. 1. К. 19. Ед. хр. 38. Л. 74–75 об.

54 Там же. Л. 77, 78.

55 Там же. Л. 83–84 об.; 86–87 об.; 103; 104–105 об.

56 Там же. Л. 92, 93, 96.

57 Там же. К. 20. Ед. хр. 8.

58 Там же. К. 19. Ед. хр. 38. Л. 80–81 об.

59 РО ИРЛИ. Ф. 369. Оп. 1. Д. 23. Л. 10, 11 об.

60 ОР РГБ. Ф. 562. Оп. 1. К. 19. Ед. хр. 38. Л. 82.

61 15 марта 1935 года Булгаков отправляет издательству телеграмму, подтверждающую это решение. См.: ОР РГБ. Ф. 562. Оп. 1. К. 19. Ед. хр. 38. Л. 111.

Литература

Богословская К.Е. Пьесы М.А. Булгакова во Франции и Германии (1927–1928 гг.): (по неопубликованным материалам) // Творчество Михаила Булгакова: исследования и материалы. Кн. 2/Ин-т рус. лит. (Пушкинский Дом); отв. ред. В.В. Бузник, Н.А. Грознова. СПб.: Наука, 1994. С. 339–369.

Виленский Ю.Г. Доктор Булгаков. Киев: Здоровья, 1991.

Волконский С.М. «Белая гвардия»/кн. Сергей Волконский // Послед. новости. Париж, 1933. 1 июня (№ 4453). С. 5.

Гастроли «Пражан» // Послед. новости. Париж, 1933. 10 июня (№ 4462). С. 4.

Гонорар советскому писателю от эмигрантов: (от белградского корреспондента «Сегодня») // Сегодня. Рига, 1930. 31 дек. (№ 361). С. 8.

Заграничная группа МХТ // Руль. Берлин, 1930. 31 дек. (№ 3069). С. 6.

Камышников Л.М. «Дни Турбиных»: (Белая гвардия): пьеса М. Булгакова. Московские артисты в театре Мажестик // Новое рус. слово. Нью-Йорк, 1935. 7 марта (№ 8073). С. 3.

Кнорринг Н.Н. Что читают в эмиграции: (цифры Тургеневской библиотеки)/Н. К—гъ [Н.Н. Кнорринг] // Послед. новости. Париж, 1933. 9 марта (№ 4369). С. 3.

Крынкин Д.З. Что мне показали «Дни Турбиных» // Рус. голос. Нью-Йорк, 1935. 10 марта (№ 7059). С. 2–3.

Львов Л.И. На парижских спектаклях у «художественников»: «Ревизор» — «Белая гвардия» // Россия и славянство. Париж, 1931. 10 окт. (№ 150). С. 4.

М.А. Булгаков: аннот. библиогр. указ. Т. 1: 1919–1940/Рос. гос. б-ка искусств; сост.: М.В. Мишуровская, Е.И. Алексеенкова и др.; ред.: С.П. Бавин, М.В. Мишуровская; библиогр. ред. А.В. Акименко. М.: РГБИ, 2017. 704 с.

Мишуровская М.В. Драматургическое наследие М.А. Булгакова за рубежом. Издания, переводы. 1927–1940 гг. // Национальный театр в контексте многонациональной культуры: архивы, библиотеки, информация: Одиннадцатые Междунар. Михоэлсовские чтения/Рос. гос. б-ка искусств; сост. А.А. Колганова. М.: РГБИ, 2020. — [В печати].

Мишуровская М.В. «Новое русское слово» о Михаиле Булгакове, «Роковых яйцах», «Белой гвардии» и «Днях Турбиных». 1925–1935 // Русские евреи в Америке/ред.-сост. Э.А. Зальцберг. Торонто; СПб., 2016. Кн. 13. С. 111–132.

Мишуровская М.В. Юджин Лайонс и «Дни Турбиных» в Америке. По материалам архива М.А. Булгакова // Русские евреи в Америке/ред.-сост. Э.А. Зальцберг. Торонто; СПб., 2019. Кн. 20. С. 105–125.

Мясоедова С. «Дело гражданки Пренской» // Архівы і справаводства: навукова-практычны ілюстраваны часопіс. Мінск, 2019. № 4. С. 95–103.

Павлов П.А. Художественный театр едет в Америку: (от парижского корреспондента «Нового Русского Слова»)/[беседовал] В.Н. Унковский // Новое рус. слово. Нью-Йорк, 1933. 30 июня (№ 7460). С. 2.

Пражская группа М.Х.Т. // Возрождение. Париж, 1932. 31 января (№ 2434). С. 4.

Русские артисты в Америке/S. // Возрождение. Париж, 1935. 17 марта (№ 3574). С. 4.

Седых А. Русский сезон в Париже: (от парижского корреспондента «Нового Русского Слова»)/А. Седых [Я.М. Цвибак] // Новое рус. слово. Нью-Йорк, 1933. 24 июня (№ 7454). С. 4.

Станиславский К.С. Собр. соч. В 9 т. Т. 9: Письма. 1918–1938. М.: Искусство; Московский Художественный театр, 1999.

Унковский В.Н. В неугасимом пламени родного искусства...: триумф Художественного театра в Париже // Рубеж. Харбин, 1931. № 50. С. 12–13: 4 ил.

Унковский В.Н. Художественный театр будет в Нью-Йорке: от собственного парижского кор. «Нового русского слова» // Новое рус. слово. Нью-Йорк, 1934. 1 июля (№ 7825). С. 4.

Ходасевич В.Ф. Смысл и судьба «Белой гвардии» // Возрождение. Париж, 1931. 29 окт. (№ 2340). С. 3.

Чашка чая в честь «Пражан» // Послед. новости. Париж, 1931. 17 окт. (№ 3860). С. 3.

Чебышев Н.Н. «Белая гвардия»: у пражской группы «художественников» // Возрождение. Париж, 1931. 7 окт. (№ 2318). С. 3.

Шехурина Л.Д. Грюнберги в истории издательского дела русского зарубежья // XX век. Две России — одна культура: сб. науч. тр. по материалам 14-х Смирдинских чтений. Т. 170/Санкт-Петербург. гос. ун-т культуры и искусств. СПб.: СПбГУКИ, 2006. С. 138–146.

И.А. НАЗАРОВ

М.А. Булгаков и А.Ш. Мелик-Пашаев: материалы к истории взаимоотношений

Статья посвящена истории взаимоотношений М.А. Булгакова и дирижера Большого театра А.Ш. Мелик-Пашаева. Приводятся мемуарные свидетельства сына дирижера — А.А. Мелик-Пашаева, а также ранее неизвестные материалы из семейного архива Мелик-Пашаевых, связанные с М.А. Булгаковым.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: М.А. Булгаков, А.Ш. Мелик-Пашаев, Большой театр.

I.A. NAZAROV

M.A. Bulgakov and A.Sh. Melik-Pashaev: materials for the history of relationships

The article is devoted to the history of relations between M.A. Bulgakov and conductor of the Bolshoi Theater A.Sh. Melik-Pashayeva. The article contains memoir testimonies of the conductor's son — A.A. Melik-Pashaev and materials from the family archive of the Melik-Pashaevs, associated with M.A. Bulgakov.

KEY WORDS: M. Bulgakov, A. Melik-Pashayev, Bolshoi Theatre.

Тема дружеских отношений М.А. Булгакова с дирижером Большого театра Александром Шамильевичем Мелик-Пашаевым (1905–1964), как правило, обсуждается в контексте документов, сохранившихся в булгаковском архиве: дневника Е.С. Булгаковой, писем и др.[1]). В настоящей статье мы представим ранее не известные материалы из семейного архива Мелик-Пашаевых (частично переданные Музею М.А. Булгакова), а также мемуарные свидетельства

сына дирижера — Александра Александровича Мелик-Пашаева[2], по-новому комментирующие отдельные моменты из биографии М. Булгакова.

Сценарист С.А. Ермолинский вспоминал, что ко второй половине 1930-х годов круг знакомых М.А. Булгакова сузился:

> ...гости стали его утомлять. Он предпочитал, чтобы приходили «свои». Из этих «своих» нужно прежде всего назвать Владимира Владимировича Дмитриева, Петра Владимировича Вильямса и Александра Шамильевича Мелик-Пашаева [Ермолинский: 465].

Булгаковы и Мелик-Пашаевы познакомились осенью 1935 года — 17 октября Е.С. Булгакова записала в дневнике: «Вечером неожиданно пошла на „Фауста“[3]. Познакомилась с Меликом. Он дирижировал. Мелик — во фраке, конечно, с красной гвоздикой в петлице» [Дневник...: 106][4]. Несмотря на то что упоминался Мелик-Пашаев и в более ранних записях Е.С. Булгаковой (например, 4 октября 1935 года в дневнике отмечен вечер в Большом театре, где «было много знакомых, Вильямс, Дмитриев, Мордвинов, Мелик, Фетер — эти двое сидели за Прокофьевым на эстраде, смотрели в ноты» [Там же: 105]), в записи от 17 октября подчеркнут факт ее с ним знакомства. Первые появления Мелик-Пашаева у Булгаковых дома в Нащокинском переулке, согласно дневнику, относятся к ноябрю 1935 года.

А.А. Мелик-Пашаев рассказал об этом периоде времени следующее:

> История их знакомства (А.Ш. Мелик-Пашаева и его жены М.С. Шмелькиной с М.А. и Е.С. Булгаковыми. — *И.Н.*) — насколько я могу восстановить по отдельным рассказам. Булгаков любил оперу, любил театр, но началось знакомство не с ним, а с ней. И, по-видимому, как я понимаю, она была на каком-то спектакле (отец дирижировал какой-то из итальянских опер) и стала дома рассказывать, что появился дирижер такой музыкальный, такой он и внешне интересный, и такой талантливый, молодой. И, как потом и она, и другие говорили, что она так часто об этом говорила, что Михаил Афанасьевич стал подсмеиваться, передразнивать. И говорят, что он очень смешно показывал, как «ее Мелик» гуляет по улице Герцена, размахивая палочкой. ‹...› Палочку он действительно носил в молодости, хотя была не нужна, но это

было такое молодое пижонство ‹…› а потом он стал бывать у них дома. Сперва один. Мама[5] потом там появилась[6].

Взаимоотношения Булгаковых и Мелик-Пашаевых оставались дружескими все последующее время. Согласно дневнику Е.С. Булгаковой, в 1930-х годах семья Мелик-Пашаевых неоднократно присутствовала на чтениях сочинений Булгакова в доме в Нащокинском переулке: «Записок покойника», пьес «Дон Кихот» и «Александр Пушкин», либретто «Рашель» и др. Причем Мелик-Пашаев оказывается на чтениях очень скоро после знакомства с Булгаковыми — уже 19 ноября 1935 года Елена Сергеевна записала:

У нас — Яковлевы, Рябцевы, Дулова, Авилов, Топорков, Мелик-Пашаев, Яков Леонт. М.А. читал «Ивана Васильевича» [Там же: 109].

В ряду предметов, переданных А.А. Мелик-Пашаевым Музею М.А. Булгакова, имеется нотное издание П.И. Чайковского «Casse-Noisette» («Щелкунчик»), переложение для фортепиано в 4 руки (ил. 1) (Музей М.А. Булгакова. КП ОФ 1868/1). Книга содержит две дарственные надписи — первая рукой, согласно тексту, Е.В. Ипатовой:

Моей дорогой и милой ученице Люсе Яновской на добрую память от ее учительницы музыки Е.В. Ипатовой. 20 февраля 1922 г. (Надпись перечеркнута, как можно судить, М.А. Булгаковым. — *И.Н.*);

вторая — рукой М.А. Булгакова:

Надпись аннулирована (Подчеркнуто и проведена стрелка в сторону перечеркнутой надписи. — *И.Н.*). Александру Шамильевичу Мелик-Пашаеву. М. Булгаков. 10. XI. 1935 г. Москва.

Установить обстоятельства появления «аннулированной» надписи в настоящий момент нам не удалось. Относительно булгаковского инскрипта отметим, что указанная писателем дата совпадает с дневниковой записью Е.С. Булгаковой от 10 ноября 1935 года: «„Кармен“ в Большом театре. После спектакля у нас ужинали Яков Л. и Мелик-Пашаев»

[Там же: 109]. Издание упоминается А.Ш. Мелик-Пашаевым в письме к Е.С. Булгаковой от 25 апреля 1940 года:

> ...Передо мной лежит открытка. С нее глядят на меня вдумчивые ласковые глаза. Большой умный лоб перерезан размашистым, крупным почерком. Все! Все во внешнем мире, что осталось мне от любимого друга, — да еще четырехручный «Щелкунчик», подаренный им давно-давно, в первые дни счастливого знакомства. Как ужасно сознавать, что все это было!![7]

Судя по всему, фото, упомянутое в письме, хранится в ОР РГБ[8] и содержит дарственную надпись: «Дорогому Александру Шамильевичу Мелик-Пашаеву» (в описи архивного фонда в комментариях к данной единице отмечен статус «не дописано»).

Комментарии А.А. Мелик-Пашаева позволяют дополнить ряд дневниковых записей Е.С. Булгаковой. Например, запись, сделанную в первых числах марта 1936 года:

> Сегодня оттепель, весенний день ‹...› Мелик сломал ногу около Художественного театра. М.А. в шутку сказал: «Так ему и надо. Свидание у вас было назначено там?» ‹...› навещали Мелика. Он очень обрадовался, угощал апельсинами, сластями...

По воспоминаниям А.А. Мелик-Пашаева, его отец рассказывал, что, когда сломал ногу,

> к нему подошел некто и сказал: «Вставайте, я врач Художественного театра». Отец юмора не лишился и сказал: «Хоть Вы и врач Художественного театра, встать я не могу». Тут случился его ближайший друг по Тифлису певец Дмитрий Мчедлидзе, довольно сильный физически, и, опираясь на него, А.Ш. как-то допрыгал до дома в Брюсовском. ‹...› Вообще-то далековато для одной ноги. Может, «Митюша» (Мчедлидзе, он же Мчедели[9]) машину словил.

В семейном архиве Мелик-Пашаевых сохранился и другой примечательный автограф. В 1936 году Е.С. Булгакова на свой очередной день рождения (она родилась 21 октября 1893 года по старому стилю), получила записку-«открытку» (ил. 2) от Мелик-Пашаева и художника В.В. Дмитриева:

> Проздравляем с днем рождения симпатичнейших Елену Сергеевну и Михаила Афанасьевича Булгаковых. Краткость изложения продиктована изобилием чувств. 21/X 36.

Еще один комментарий А.А. Мелик-Пашаев дает к истории работы Булгакова над оперным либретто «Минин и Пожарский». 4 ноября 1936 года в газете «Комсомольская правда» в редакционной статье «Создадим советскую классическую оперу» сообщалось, что работа в Большом театре в сезоне 1936/37 года направлена на выполнение указания Сталина о создании классической оперы, здесь же упоминалось, что композитор Б.В. Асафьев заканчивает музыку к исторической опере «Минин и Пожарский» (по одноименному булгаковскому либретто), а драматург Булгаков завершает работу над либретто оперы «Черное море» о «героической борьбе Красной армии» [Создадим...]. При жизни Булгакова опера «Минин и Пожарский» так и не была поставлена — Большой театр внезапно решил сделать выбор в пользу оперы «Иван Сусанин».

По семейному преданию, о котором вспоминает А.А. Мелик-Пашаев, после того как стало понятно, что «Минин и Пожарский» не дойдет до сцены, Булгаков и Мелик-Пашаев устроили представление для близкого круга[10]:

> ...был склеен бутафорский шлем (может, и не склеен, а кастрюлю приспособили), в котором выходил Булгаков — видимо, Пожарский. А.Ш. играл, и они пели на мотив «Нам не страшен серый волк»: «Я Пожарский, бедный князь».

Е.С. Булгакова неоднократно отмечала в дневнике посещения ею и М.А. Булгаковым шашлычных в компании Мелик-Пашаевых:

> ...обедали с Меликом в шашлычной, а потом поехали в Большой на «Садко» — М.А. очень захотелось музыки ‹...› После спектакля Мелик пригласил нас в шашлычную, где угощал с чисто восточным гостеприимством — страшно широко. Хохотали, пили чачу и веселились от души ‹...› Мелик, Минна и М.А. — в шашлычную и позвонили ко мне. Я захватила Дмитриева, который сидел у нас, и поехала туда же.

В семейном архиве Мелик-Пашаевых сохранилась недатированная записка дирижера (адресованная жене) следующего содержания:

> Минночка! Не хочешь ли пойти поужинать в шашлычную? Со мной Михаил Афанасьевич, и у нас появилась мысль вспрыснуть твое волнительное выступление. Отвечай через [нрзб.] (ил. 3).

Следующий по времени создания документ вновь комментирует домашние встречи друзей, а именно партии в бильярд, служивший одним из любимых развлечений обоих: так, согласно дневнику Е.С. Булгаковой (запись от 23 октября 1938 года), двухметровый бильярд был приобретен Булгаковыми ко дню рождения С.Е. Шиловского. Речь о переданном А.А. Мелик-Пашаевым в фонды Музея М.А. Булгакова рисунке (Музей М.А. Булгакова. КП ОФ-1868/2), выполненном графитным карандашом, с изображением двух бильярдистов — Мелик-Пашаева и Булгакова — за игрой (ил. 4). А.А. Мелик-Пашаев прокомментировал изображенное так: «А.Ш. поднимает руки — думаю, в знак капитуляции...». Персоналии отмечены в подписях: «А.Ш. Мел.» и «М.А. Булг.».

На обратной стороне (ил. 5), помимо очередного рисунка, содержатся записи рабочего характера, по всей видимости, принадлежащие А.Ш. Мелик-Пашаеву: «39 г. Б[ольшой]. т[еатр]. 22 окт[ября]. „Дон-Кихот“, 20 дек[абря]. „Волочаевские дни“, Филиал 11 окт[ября]. „Хованщина“ ‹...› 40 г[од]. 15 янв[аря]. „Севильск[ий] [ц]ир[юльник].“ ‹...› 7 мая „Черевички“, ‹...› окт[ябрь]. „Декабристы“ или „Борис Годунов“...»; это позволяет предположительно датировать документ 1939 годом.

После смерти Булгакова Мелик-Пашаевы и Елена Сергеевна продолжили общение — в связи с этим интересны не только переданные А.А. Мелик-Пашаевым семейные предания о визитах Е.С. Булгаковой в их дом, но и его личные впечатления от общения с ней:

> Она появлялась у нас регулярно ‹...›. Когда ‹...› собирались большие компании, всегда была она, но она была и независимо от других ‹...›, потому что было много действительно общих интересов и интеллектуальных бесед, и ли-

тература, и юмор, и, конечно, воспоминания о прошлом, и Михаил Афанасьевич… Так что она стала для меня таким постоянным и очень уважаемым человеком.

Примечания

1 См., например: [Чудакова], [Яновская], [Шошин].

2 Автор выражает искреннюю благодарность А.А. Мелик-Пашаеву за разрешение использовать в статье фрагменты своих воспоминаний и комментариев и воспроизвести в данном издании цифровые копии документов из семейного архива Мелик-Пашаевых, а также за помощь в разработке темы (помимо настоящей статьи, она нашла выражение в двух проектах Музея М.А. Булгакова — лекционном цикле «Воспоминания о Елене Сергеевне» (2019, кураторы проекта — И.А. Назаров, Е.И. Михайлова) и электронной выставке «„Без звонка“: Мелик-Пашаев в гостях у Булгаковых» (2020, куратор — И.А. Назаров)).

3 Опера Ш. Гуно «Фауст» в 5 действиях. Дирижеры А.М. Мелик-Пашаев, Е.А. Акулов. Постановка В.А. Лосского. (см.: Государственный центральный театральный музей имени А.А. Бахрушина. КП 334045/3 Театральная программа Большого театра за сезон 1935/36 года).

4 Образ А.Ш. Мелик-Пашаева в дневнике Е.С. Булгаковой в основном обладает положительной коннотацией: это остроумный человек, любящий шутку и импровизацию, талантливый дирижер, гостеприимный хозяин [Дневник…: 110, 114]. Та же оценка содержится в письме Е.С. Булгаковой к А.С. Нюренбергу от 24 марта 1961 года: «Получила громадное наслаждение, главным образом, от музыки, от Мелика, он удивительно талантлив, музыкален, артистичен. Оркестр под его управлением живет особенно интенсивно» [Там же: 329]. Впрочем, дневник Е.С. Булгаковой отразил не только приятные впечатления — так, 29 сентября 1939 года (когда уже было известно, что Булгаков болен нефросклерозом) она записала: «Интересно отметить, что Мелик ни разу не навестил Мишу…» [Там же: 285].

5 Минна Соломоновна Шмелькина (1909–1995), балерина, солистка Большого театра.

6 Булгаковские пародии на Мелик-Пашаева не раз упоминаются в дневнике Е.С. Булгаковой — в записях от 27 сентября 1937 года («М.А. показывал, как дирижирует дирижер в Большом театре (пародия на Мелика)» [Там же: 169]), 18 февраля 1938 года («Вчера вечером были у нас Мелик с Минночкой, Калужские, мой Женичка. Чего-то веселились, надевали маски. М.А. показывал, по просьбе

Мелика, как он, Мелик, дирижирует» [Там же: 186]). Применительно к эпизоду с булгаковским пародированием прогулки «ее Мелика» укажем примечательный эпизод из работы Л.М. Яновской: комментируя шуточную реакцию Булгакова на известие о том, что Мелик-Пашаев сломал ногу («Так ему и надо. ‹…›»), исследователь приводит воспоминания М.А. Чемишкиан: «Булгаков сказал: „Вот я умру — и она сразу же выйдет замуж за Мелика“» [Яновская: 601]. Вспомним также, что в дневнике Е.С. Булгаковой отразилась запись устной анекдотической истории Булгакова про Сталина, в которой также был запечатлен и Мелик-Пашаев: «А там, в театре, — уже дикая суета, знают, что приезжает начальство, Яков Л. звонил по телефону Самосуду, у того ангина, к Шостаковичу. Самосуд через пять минут приезжает в театр — горло перевязано, температура. Шостакович — белый от страху — тоже прискакал немедленно. Мелик во фраке, с красной гвоздикой в петличке готовится дирижировать — идет второй раз «Леди Макбет». Все взволнованы, но скорее приятно взволнованы, так как незадолго до этого хозяин со свитой был на „Тихом Доне“, на следующий день все главные участники спектакля были награждены орденами и званиями. Поэтому сегодня все — и Самосуд, и Шостакович, и Мелик ковыряют дырочки на левой стороне пиджаков. Правительственная ложа уселась. Мелик яростно взмахивает палочкой и начинается увертюра. В предвкушении ордена, чувствуя на себе взгляды вождей, — Мелик неистовствует, прыгает, рубит воздух дирижерской палочкой, беззвучно подпевает оркестру. С него градом течет пот. „Ничего, в антракте переменю рубашку“, — думает он в экстазе» [Дневник…: 309].

7 Цит. по изд.: Булгаков М.А. Собрание сочинений в 10 томах. Т. 10. Письма. Дневники. М.: Голос, 2000. С. 582.

8 ОР РГБ.Ф. 562. К. 63. Ед. хр. 44. Л. 3.

9 Дмитрий Семенович Мчедлидзе (Мчедели) (1904–1983) — солист Большого театра.

10 Отметим, что о подобных экспромтах вспоминали и другие современники. Так, осенью 1936 года на сцене Камерного театра была представлена опера-фарс «Богатыри» (режиссер А. Таиров; композитор А. Бородин; автор либретто Д. Бедный). Вскоре она была подвергнута острой критике и запрещена. По словам С.А. Ермолинского, причину неудачи спектакля Булгаков увидел в «смеси» из Бедного, Таирова и художников-оформителей из Палеха и даже придумал совместно с В.В. Дмитриевым и А.Ш. Мелик-Пашаевым розыгрыш-инсценировку: «Дмитриев, отвисая губой, превращался в унылого, страдающего насморком палешанина, а Мелик-Пашаев — в его товарища, все еще хорохорящегося: мы-де покажем, ни хрена они в Москве не понимают о нашем истинно русском… ‹…› им слышится грозный голос жены — жену изображает Булгаков: „Не быть добру, коли не сидится в своей лакированной коробочке! Высунулись! Слезли с печки! Добро бы мальчишки, а то ведь за сорок уже! Срам на всю округу, а денег

ни шиша!“. ‹…› Мелик-Пашаев буквально подползает к дверям своего дома и робко стучит. „Это я, я, — тоненько, шепотом произносит он. — Потерял копеечку“, — поет он, как юродивый в „Борисе Годунове“. Дверь распахивается, в дверях Булгаков-жена. ‹…› И взор столь гневен, что Мелик немеет окончательно. „Искусству захотел! Вот тебе искусству!“ — замахивается „жена“» [Ермолинский: 466].

Литература

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., 1990.

Ермолинский С.А. Из записей разных лет // Воспоминания о Михаиле Булгакове / сост.: Е.С. Булгакова, С.А. Ляндерс. М., 1988. С. 428–482.

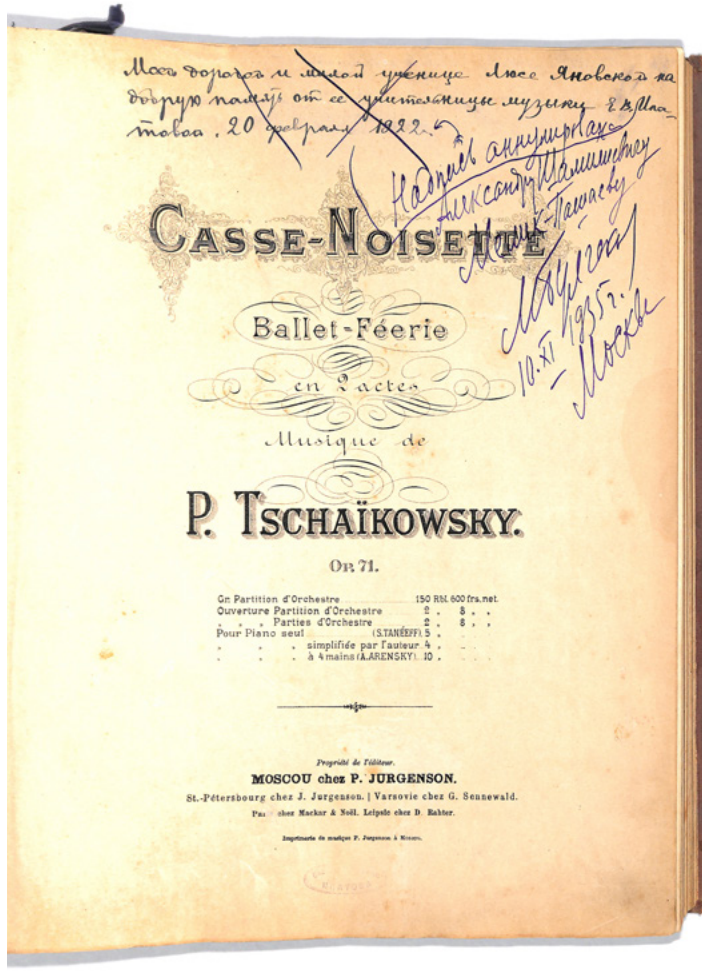
Создадим советскую классическую оперу // Комс. правда. 1936. № 262 (3548). 4 ноября. С. 4.

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

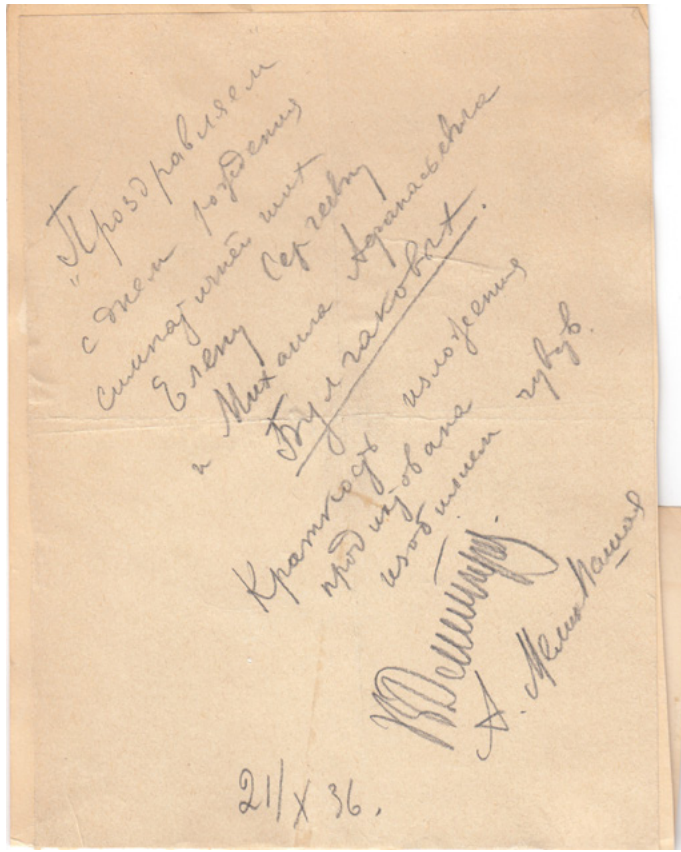
Шошин В.А. М.А. Булгаков как автор оперных либретто (по материалам Пушкинского Дома) // Творчество Михаила Булгакова. Исследования и материалы. Кн. 1. Ин-т рус. лит. (Пушкинский Дом); отв. ред. Н.А. Грознова, А.И. Павловский. Л.: Наука, 1991. С. 94–142.

Яновская Л.М. Последняя книга, или Треугольник Воланда. М.: ПРОЗАиК, 2013.

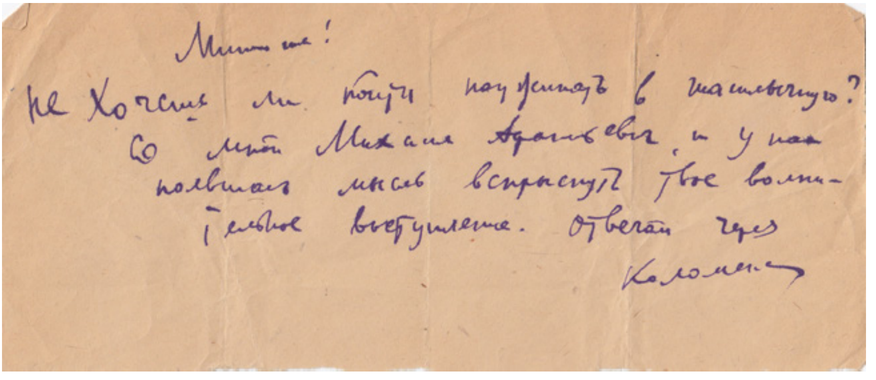
Иллюстрации



Ил. 1.
Чайковский П.И. Нотное издание. Casse-Noisette [Ноты]: ballet-féerie: en 2 actes: op. 71: [переложение для фортепиано в 4 руки]. Издание П. Юргенсон. [1893 г.]. С дарственной надписью М.А. Булгакова А.Ш. Мелик-Пашаеву от 10.11.1935 г.



ИЛ. 2.
Дмитриев В.В., Мелик-Пашаев А.Ш. Записка, адресованная М. А. и Е.С. Булгаковым. 21 ноября 1936 г.

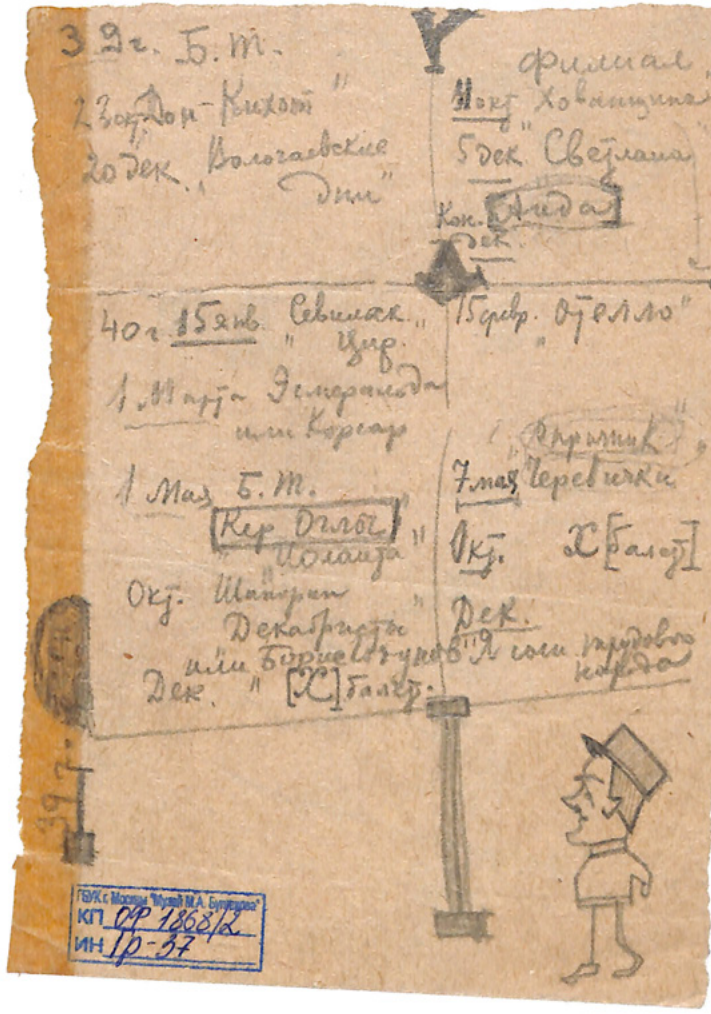


Милочка!
Не хочешь ли пойти послушать в [illegible]?
Со мной Михаил Афанасьевич, и у нас
появилась мысль вспомнить твое волни-
тельное выступление. Отвечай через
Коломен

Ил. 3.

Мелик-Пашаев А.Ш. Записка, адресованная М.С. Шмелькиной. 2-я пол. 1930-х гг.

Ил. 4.
МБ КП ОФ-1868/2. Булгаков М.А. (?), Мелик-Пашаев А.Ш. (?). Рисунок. Мелик-Пашаев А.Ш. и Булгаков М.А. играют в бильярд. [1939 г.].



Ил. 5.
МБ КП ОФ-1868/2. Булгаков М.А. (?), Мелик-Пашаев А.Ш. (?). Рисунок. Мелик-Пашаев А.Ш. и Булгаков М.А. играют в бильярд. [1939 г.].

УДК 821.112.2

М.Э. САВРАНСКАЯ

«Гениальная личность». Пьеса О. Нюрнберга по мотивам фельетонов М. Булгакова

В статье анализируется одноактный фарс «Гениальная личность» (нем. «Eine geniale Persönlichkeit») — пьеса Оттокара Нюрнберга, племянника третьей жены Михаила Булгакова, Е.С. Булгаковой. Фарс написан на немецком языке на основе фельетонов М.А. Булгакова 1924–1926 годов, опубликованных в газете «Гудок». Рассмотрены сюжетные ходы, механически перемещенные автором пьесы из текстов М.А. Булгакова. Статья представляет обобщенные, а также принципиально новые данные о биографии О. Нюрнберга.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: театр, инсценировка, М.А. Булгаков, О. Нюрнберг, фельетон, ФРГ, Германия, пьеса.

M.E. SAVRANSKAYA

«*A brilliant personality*» by O. Nürnberg. A play based on M. Bulgakov's feuilletons

The article analyzes the one-act farce *The Brilliant personality (ger. Eine geniale Persönlichkeit)* by Ottokar Nürnberg, who was nephew of the third wife of Mikhail Bulgakov, E.S. Bulgakova. The farce is based on the plots of feuilletons by Mikhail Bulgakov, written in 1924–1926 for the newspaper *Gudok* (*The Whistle*). The article considers the plot devices mechanically moved by the author from the texts of M.A. Bulgakov. The article presents generalized as well as fundamentally new data on the biography of O. Nürnberg.

KEYWORDS: theatre, staging, M. Bulgakov, O. Nürnberg, feuilleton, BRD, FRG, Germany, play.

Роль Александра Александровича (Оттокара) Нюрнберга в судьбе наследия М.А. Булгакова в Германии, в частности в истории публикации полной версии романа «Мастер и Маргарита» и повести «Собачье сердце» [Nürnberg: 498] в ФРГ, двойственна. Племянник третьей жены писателя, Елены Сергеевны Булгаковой, он с конца 1960-х годов и до самой смерти публично называл себя «племянником Булгакова» (см.: [Hundeherz: 3], [Stalin persönlich…]), а также оставил о себе память как о довольно спорном переводчике и интерпретаторе наследия М. Булгакова [Lukanitschewa: 63–69].

Напомним, что родился Оттокар Нюрнберг 28 февраля 1919 года в Риге в семье архитектора А.С. Нюрнберга (старшего брата Е.С. Булгаковой) и Алисы Александры Генриетты фон Мюллер. Оттокар Нюрнберг впервые увидел Е.С. Булгакову в 1926 году (ему было 7 лет), когда та приехала в Пярну с пятилетним сыном Женей [Nürnberg: 482].

По окончании немецкой гимназии в Тарту О. Нюрнберг с 1937 по 1940 год изучал юриспруденцию в Тартуском университете и на первом году учебы был принят в закрытое студенческое братство (корпорацию) «Необалтия»[1], куда входили студенты немецкого происхождения. Для вступления в его ряды необходимо было заручиться поддержкой «крестного отца» — кого-то из уже действующих корпорантов[2]. Таким «крестным отцом» для О. Нюрнберга стал будущий профессор Гамбургского университета и советник Министерства иностранных дел ФРГ по вопросам Советского Союза Борис Мейснер [Lingen, Rieder: 106, 111]. В 1939 году сестра Оттокара Генриетта вышла замуж за Николая Бока, также состоявшего в «Необалтии» и бывшего «крестным отцом» для самого Бориса Мейснера. Таким образом, О. Нюрнберг оказался связанным с самой верхушкой западногерманской политической элиты 1950–1960-х годов. Однако неизвестно, поддерживал ли он отношения с Мейснером после университета.

Окончить учебу на юрфаке в Тарту О. Нюрнбергу не удалось: с началом гитлеровской кампании по переселению балтийских немцев семья Нюрнбергов переехала в Познань. Там он доучился и сдал так называемый первый государственный экзамен (Referendarexamen). Однако пройти необходимую практику до войны не смог — его призвали в вермахт. К сожалению, мы не располагаем документально подтвержденными сведениями о военной биографии О. Нюрнберга. Известно лишь, что в 1945 году он был

освобожден из английского плена и с 1946 года в течение двух лет проходил практику в судах города Берлина. 8 декабря 1948 года в Гамбурге он сдал второй государственный экзамен (Assessorexamen) и начал адвокатскую практику. Она продолжалась 40 лет — вплоть до 1988 года, затем О. Нюрнберг вышел на пенсию и, по его собственным словам, стал отдавать все свободное время литературной работе: переводу русских пьес и написанию оригинальных драматических произведений на немецком языке [Hundeherz: 3].

Вполне вероятно, что первыми опытами О. Нюрнберга как переводчика стала работа над текстами М.А. Булгакова, а импульсом к ней в определенной степени могла послужить популярность романа «Мастер и Маргарита». Задолго до его публикации Е.С. Булгакова, по словам самого О. Нюрнберга, подписала генеральную доверенность для представления ее интересов на территории ФРГ [Nürnberg: 498]. Летом 1967 года, узнав из газеты о запланированном издании перевода романа на немецкий язык, О. Нюренберг тут же потребовал от издательства *Luchterhand* подписать с ним договор на авторские отчисления.

Юрист Нюрнберг, скорее всего, осознавал, что в ФРГ доверенность не предоставляла ему безусловных гарантий, и поэтому в принципе не был заинтересован в прояснении запутанной правовой ситуации вокруг публикации полной версии романа. Это довольно ясно следует из документов издательства *Luchterhand*[3]. Оно, в свою очередь, и со стороны Елены Булгаковой получало сведения, ставящие под сомнение позицию О. Нюрнберга. Например, от восточногерманского переводчика романа Томаса Решке, встречавшегося с Е.С. Булгаковой в Москве, редактор издательства Элизабет Борхерс выяснила, что вдова писателя якобы ничего об инициативе племянника не знала и никаких полномочий представлять свои интересы перед *Luchterhand* ему не давала[4]. Однако издательство также не стало усугублять и без того запутанную ситуацию с правами на роман и заключило контракт с О. Нюрнбергом[5].

Помимо полного варианта «Мастера и Маргариты» у О. Нюрнберга, судя по его собственным словам, хранились машинописи и других булгаковских произведений [Nürnberg: 496, 498]. Начиная с декабря 1960 года и вплоть до кончины Е.С. Булгаковой его встречи с ней происходили практически ежегодно.

Таким образом, к началу 1970-х О. Нюрнберг обладал некоторым количеством произведений М.А. Булгакова (в том числе драматических, часть из которых еще не были изданы в Германии) и статусом «родственника» писателя. Его первые переводческие опыты относятся также к началу 1970-х. Стоит отметить, что интересы О. Нюрнберга выходили за пределы творчества М. Булгакова — в разные годы он обращался к пьесам Чехова, Горького, Аверченко и Тургенева[6].

Премьера первой постановки по его переводу пьесы «Бег» состоялась в конце сентября 1970 года в театре города Ульм. Пьесы русских драматургов в переводе О. Нюрнберга шли в крупных театрах ФРГ, в Нижней Саксонии и особенно в земле Северный Рейн-Вестфалия (где в городе Кельн располагается штаб-квартира агентства *Hartmann und Stauffacher*, которое распоряжается творческим наследием О. Нюрнберга с 1989 года). Последняя из известных на сегодняшний день постановок датируется 2009 годом — состоялась она уже после смерти О. Нюрнберга 9 сентября 2008 года в Гамбурге.

В данной статье наше внимание будет обращено не на переводную, а на оригинальную пьесу О. Нюрнберга, хотя и написанную, как указывает автор, по «сюжетам М. Булгакова», — одноактный фарс *Eine geniale Persönlichkeit* («Гениальная личность»). В пьесе действуют всего три персонажа: начальник железнодорожной станции Сергей Петрович Дураков, машинистка (и одновременно любовница Дуракова) Вера Ивановна и стрелочник Никитин. Единственная постановка состоялась в 2000 году в маленьком частном театре *Commedia Theater* в Гамбурге. К сожалению, он прекратил свое существование, не оставив какого-либо архива.

Место действия (кабинет начальника железнодорожной станции) и персонажи фарса отсылают нас к фельетонам М.А. Булгакова, печатавшимся в газете «Гудок» (1924–1926). В качестве материала для него О. Нюрнберг мог использовать выпущенный в 1991 году издательством *Volk und Welt* сборник булгаковских фельетонов (в переводе Томаса Решке), названный по одному из них — *Treppe ins Paradies* («Лестница в рай»)[7]. С некоторыми сокращениями сборник воспроизводит 2-й том пятитомного собрания сочинений писателя, изданный в СССР в 1989 году[8]. Принимая во внимание время публикации этих изданий, мы можем предположительно датировать фарс 1989–1991 годом.

Стоит оговориться, что сюжет фарса «Гениальная личность» не совпадает с одноименным булгаковским фельетоном (опубликованным в газете «Гудок» 15 января 1925 года за подписью «М.Б.»). Напомним: в нем секретарь профсоюзного комитета участка Макушкин умудрился изготовить резолюции и протокол собрания, которое еще не состоялось. На самом собрании секретарь просит ораторов не выступать, чтобы не терять времени, поскольку все документы и резолюция у Макушкина были уже готовы:

> Когда собрание кончилось, толпа провожала Макушкина по улице полверсты, и женщины поднимали детей на руки и говорили:
> — Смотри, вон Макушкин пошел. И ты когда-нибудь такой будешь[9].

Ниже проанализируем сюжет фарса с точки зрения его пересечений с булгаковскими «железнодорожными» фельетонами. Итак, в тексте О. Нюрнберга начальник станции Дураков в своем кабинете заигрывает с машинисткой Верой, которая сидит у него на коленях. Дураков хвалится, что в СССР на одну тысячу человек приходится по статистике двое гениальных — и он из их числа. Для хорошей жизни, по мнению Дуракова, нужно освоить две книжки — сберегательную и партийную. Верочка вспоминает, что недавно видела плакат «Сберкасса — друг, водка — враг»[10].

Дуракову вскоре наскучивает обниматься с машинисткой, и он садится диктовать речь, с которой ему предстоит выступить на празднике в честь дня железнодорожников. Он собирается погрузить публику в глубины марксизма, чтобы собравшиеся не забывали, что пришли не на народный праздник с выпивкой: «Я им вобью терминологию в мозги, так что они в жизни ее не позабудут»[11]. Дураков хочет добавить в свою речь несколько фраз «на иностранном языке» из «Капитала» К. Маркса (напомним, что сама пьеса написана на немецком языке).

Подобная ситуация — назовем ее «начальник сочиняет смертельно скучный и непонятный текст» — встречается в булгаковском фельетоне «Сентиментальный водолей» («Гудок», 16 октября 1925 года, за подписью «Эмма Б.»). В нем начальник станции, получивший неожиданное повышение, сочиняет прощальное письмо своим бывшим подчиненным:

> ...Уезжая от вас (здесь бумага заляпана слезами), разрешите, товарищи, надеяться мне, что и в дальнейшем вы, рабочие и служащие, как один, будете всемерно поддерживать свой авторитет перед администрацией управления, и не только свой, но также администрации станции, через посредство честного отношения к своим порученным обязанностям, помня, что к отысканию единого правильного делового пути в работе станции с целью достижения еще большего улучшения в рабочем аппарате и удешевления себестоимости нашей добываемой продукции, т.е. перевозки пассажира-версты и пудо-грузо-версты, мы должны быть все вместе, как один, и тем самым добиться устранения препятствий в правильном обслуживании широких трудящихся масс, а в том числе, следовательно, и самих себя в отдельности, а также доказать свою незыблемую преданность интересам рабочего класса СССР...

Стоит отметить, что ситуация непонимания простыми тружениками начальничьей агитационной зауми обыгрывается также в фельетоне «Торговый дом на колесах» («Гудок», 23 марта 1924 года, за подписью «Михаил Б.»):

> Транспортная кооперация путем нормализации, стандартизации и инвентаризации спасет мелиорацию, электрификацию и механизацию.
> Этот лозунг больше всего понравился стрелочникам.
> — Понять ни черта нельзя, — говорил рыжебородый Гусев, — но видно, что умная штука.

Далее сюжет фарса перекликается с фельетоном «Они хочуть свою образованность показать...» («Гудок», 15 февраля 1925 года, за подписью «М. Булгаков»): в фельетоне докладчик на выступлении перед толпой витиевато рассказывает о международном положении: «...Интернациональный капитализм в конце концов и в общем и целом довел свои страны до полной прострации...». Но когда публика начинает задавать вопросы:

> — Объясни — «резюмирую».
> — То есть как это, товарищ? Я не понимаю, что объяснить?..
> — Что означает — объясни! ‹...›
> — «Интервенцию» — объясните, — продолжал Чуфыркин настойчиво.

— И «диффамацию», — добавил чей-то острый, пронзительный голос сверху и сбоку.
— И кто такой камер-лакей? В какой камере?!
— Про Вандею расскажите!! —

тут оратор, который поначалу попытался было объяснить, что слова эти иностранные, «как затравленный волк, озираясь на председателя, вдруг куда-то провалился».

В фарсе О. Нюрнберга Дураков диктует машинистке речь, сдобренную «умными» иностранными словами, значения которых Дураков не знает и объяснить машинистке не может. Кроме того, про себя он говорит: «Я — человек иной температуры» (смесь «темперамента» и «культуры»). Экспроприаторов он называет «экспортерами», а «конгломерат» путает со словом «сосуществование» (по-немецки «Koexistenz»). Подобным образом смешивает похожие по звучанию иностранные слова дьякон из фельетона «Главполитбогослужение»: «Где, спросят добрые люди, наш милый дьякон? А он, дьякон... он в аду... в гигиене огненной» («Гудок», 24 июля 1924 года, за подписью «М.Б.»).

Затем по сюжету фарса Дураков устает от бесконечных вопросов Верочки. Он сообщает ей также о прекращении их тайной связи. Верочка требует в таком случае присмотреть ей срочно жениха (ранее Дураков хвастался, что нашел жениха для своей крайне безобразной сестрицы), в противном случае отвергнутая любовница грозится предать огласке их тайную связь.

Обиженная Верочка отправляется на обед, а в кабинете начальника станции оказывается стрелочник Никитин: он пришел к Дуракову за бесплатным проездным для своей гражданской жены. Сюжетно фарс повторяет здесь булгаковский фельетон «Развратник» («Гудок», 14 июля 1926 года, за подписью «Михаил»), в котором начальник уличает стрелочника в разврате, а именно в сожительстве с гражданской женой, и отказывает в билете:

...Подцепил, плутишка, какую-нибудь балерину, а теперь носится во все стороны. Дай ей, мол, бесплатный билет! Ловкач! Сегодня она бесплатный билет, а завтра она может автомобиль потребовать или моторную лодку...

Дураков, как и «начальство» из булгаковского фельетона, гражданскую жену стрелочника не признает

и в проездном отказывает. Далее фарс практически совпадает с фельетоном «Как Бутон женился» («Гудок», 28 апреля 1925 года, за подписью «Михаил»). В нем железнодорожник Валентин Аркадьевич Бутон-Нецелованный,

> ...человек упорно и настойчиво холостой, явился в административный отдел управления и вежливо раскланялся с провизионным начальством. ‹...›
> — Провизионочку пришел попросить.
> — Тэк-с. Женитесь.
> Бутон дрогнул.
> — Как это?
> — Очень просто. Загс знаете? Пойдете туды, скажете: так, мол, и так. Люблю ее больше всего на свете. Отдайте ее мне, в противном случае кинусь в Днепр или застрелюсь. Как вам больше нравится. Ну, они зарегистрируют вас. Документики ее захватите, да и ее самое.
> — Чьи? — спросил зеленый Бутон.
> — Ну, Варенькины, скажем.
> — Какой... Варенькины?..
> — Машинистки нашей.
> — Не хочу, — сказал Бутон.
> — Чудачина. Желая добра тебе, говорю. Пойми в своей голове. Образ жизни будешь вести! Ты сейчас что по утрам пьешь?
> — Пиво, — ответил Бутон.
> — Ну вот. А тогда шоколад будешь пить или какао!
> Бутона слегка стошнило.

Однако, в отличие от фельетонного начальства, Дураков называет «фактическую» (гражданскую) жену стрелочника Коломбиной и предлагает стрелочнику в жены не машинистку, а свою сестру Дуню:

> Дураков: Законом бесплатные билеты для коломбин не предусмотрены...
> Кстати, было бы гораздо разумнее от этой особы отделаться и пойти в загс с милой и симпатичной девушкой. Вы единственный холостяк на моей станции... последний из марокканцев, так сказать...
> [В оригинале: Durakow: Das Gesetz sieht nun mal Freifahrtscheine für Kolombinen nicht vor...
> Im Übrigen wäre es viel gescheiter, sich von dieser Person zu trennen und mit einem netten und lieben Mädchen zum Standesamt

> zu gehen. Du bist der einzige Junggeselle auf meiner Bahnstation… sozusagen der letzte Marokkaner…]

Здесь Дураков снова путает похожие по звучанию слова: последний из могикан — последний из марокканцев (der letzte Mohikaner — der letzte Marokkaner). Далее стрелочник, как и булгаковский Бутон-Нецелованный, сопротивляется: «у твоей сестры зуб фальшивый». Ср. у Булгакова:

> — У ней зуб вставной!
> — Вот дурак, прости господи. Зуб! Да разве зуб рука или нога? Да при этом ведь золотой же зуб! Вот чудачина, его, в крайнем случае, в ломбард можно заложить.

Тут стрелочник из фарса Нюрнберга понимает, что выбор у него или жениться на Дуне, или помереть с голоду, — он кричит, зовет на помощь. На крики входит машинистка Вера и моментально узнает в стрелочнике Никитине своего знакомого, земляка. Тут же, в кабинете Дуракова, они решают спастись от начальника станции — пожениться, вследствие чего стрелочнику должны будут выдать паек. Дураков пытается оказать сопротивление, но тут в спор вступает Вера: бывшая любовница снова грозит начальнику разоблачением — Дуракову ничего не остается как уступить будущим молодоженам. В конце фарса Дураков остается в своем кабинете один и рассуждает о том, что любая гениальность имеет свои пределы.

Таким образом, фарс Оттокара Нюрнберга представляет собой набор простых сюжетных ходов и ситуаций, механически перенесенных из булгаковских фельетонов, написанных для газеты «Гудок» в 1924–1926 годах и объединенных одним местом действия — железнодорожной станцией. Стоит сказать, что в Германии фельетоны Булгакова, хоть и переиздавались дважды, не имели большого успеха и публиковались скорее для создания полноты представления о русском классике (они входили в его 16-томное собрание сочинений в переводе Т. Решке)[12]. Сложно ответить на вопрос, что именно двигало автором фарса «Гениальная личность», однако вполне уместно предположение, что данная попытка переложения булгаковской прозы могла быть для Нюрнберга «пробным камнем», «тренировкой» перед созданием инсценировки по мотивам повести «Собачье сердце», поставленной в 1991 году в гамбургском театре им. Эрнста Дойча. Образ Дуракова из фарса

«Гениальная личность» отсылает нас к образу Швондера: те же неуместные иностранные слова, бессмысленные лозунги и нравоучения, а также абсолютная самоуверенность.

Оттокар Нюрнберг, обладая весьма скромным литературным талантом и вкусом, был человеком весьма трудолюбивым. С 1970 года он перевел как минимум шесть булгаковских пьес и сочинил три авторских переложения булгаковских произведений (не считая двух десятков переводов из других авторов). Его статус «племянника Булгакова» и его связи вполне позволяли ему с помощью литературного агентства *Hartmann und Stauffacher* устраивать свои инсценировки и переводы пьес в театры по всей Германии.

Примечания

1 Сердечно благодарим доктора Г. Кратца за предоставленные материалы, открывающие этот новый эпизод биографии О. Нюрнберга.

2 Корпорация «Необалтия» была организована 28 мая 1879 года и в первый год существования насчитывала 30 участников — студентов Тартуского университета. После Второй мировой войны большинство ее бывших членов проживали на территории ФРГ. Стоит отметить, что подобные закрытые студенческие корпорации — нередкое явление и для университетов внутри самой Германии.

3 DLA Borchers an Otto F. Walter 27.09.1967 // Deutsches Literaturarchiv Marbach. Bestände: A: Luchterhand-Archiv // Konvolut: Der Meister und Margarita.

4 DLA Borchers an Otto F. Walter 29.09.1967 // Deutsches Literaturarchiv Marbach. Bestände: A: Luchterhand-Archiv // Konvolut: Der Meister und Margarita.

5 Копия договора находилась в архиве Е.С. Булгаковой (ОР РГБ. Ф. 562. Оп. 1. К. 32. Ед. хр. 8.).

6 Перечень известных на сегодняшний день пьес, переводов и инсценировок О. Нюрнберга см.: [Савранская: 167–170].

7 Bulgakow M. Die Treppe ins Paradies. Erzählungen, Feuilletons, Tagebücher, Briefe. Berlin: Volk und Welt, 1991.

8 Булгаков М.А. Рассказы и фельетоны // Собр. соч. в 5 т. Т. 2. М.: Художеств. лит. 1989–1990. Т. 2.

9 Здесь и далее цитаты из фельетонов М.А. Булгакова приводятся по изданию: Булгаков М.А. Указ. соч. С. 211–660.

10 Плакат «Водка — враг, сберкасса — друг», висевший в квартире М. Булгакова в Нащокинском переулке, упоминается, в частности, в воспоминаниях Сергея Ермолинского, которые в 1985 году вышли в переводе на немецкий язык в издательстве Volk und Welt, однако О. Нюрнберг мог слышать об этом плакате от Е.С. Булгаковой «из первых уст».

11 Здесь и далее цитаты из фарса приводятся в нашем переводе по изданию: Nürnberg O. Eine geniale Persönlichkeit. Schwank in einem Akt nach Motiven von M. Bulgakow. Köln: Hartmann&Stauffacher, o. D.

12 Bulgakow M. Gesammelte Werke in 13 Bänden (16 Teilbänden). Berlin: Volk und Welt, 1992–1996.

Литература

Савранская М.Э. Племянник Е.С. Булгаковой, юрист и литературный переводчик Оттокар Нюрнберг и постановка «Собачьего сердца» в Театре им. Эрнста Дойча // Михаил Булгаков в потоке российской истории XX–XXI веков: материалы Седьмых Междунар. науч. чтений, приуроченных к дню ангела писателя (Москва, ноябрь 2016 г.). М.: Музей М.А. Булгакова, 2017. С. 152–176.

Шор Т.К. Материалы к истории семьи Нюренбергов в историческом архиве Эстонии // Тыняновский сборник. Вып. 10. М., 1998. С. 598–605.

Чудакова М.О. Материалы к биографии Е.С. Булгаковой // Тыняновский сборник. Вып. 10. М., 1998. С. 606–643.

Bruno von Lingen, Georg von Rieder: Album Neobaltorum 1879–1956, o. O. 1956.

Hundeherz von Michail Bulgakow. Dramatisiert von Ottokar Nürnberg. Ernst Deutsch Theater. Spielzeit 1990/1991.

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, 2003.

Nürnberg O. Aus dem Leben von Jelena Bulgakowa // Jelena Bulgakowa. Margarita und der Meister. Tagebücher und Erinnerungen. München: btb Verlag, 2006. S. 475–500.

Stalin persönlich half Bulgakow // Münsterische Zeitung vom 15. Oktober 1985.

В.В. ШИЛОВ

«Дни Турбиных» в романе Бориса Солоневича «Тайна красного Бонапарта»

Статья посвящена эпизоду романа Б.Л. Солоневича «Тайна красного Бонапарта» (напечатан в 1958 году), в котором рассказывается о премьерном показе спектакля МХАТа по пьесе М.А. Булгакова «Дни Турбиных». Анализируется представленная автором художественная версия событий и делается предположение о ее возможных источниках.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: М.А. Булгаков, «Дни Турбиных», «Белая гвардия», Б.Л. Солоневич, «Тайна красного Бонапарта», И.Л. Солоневич, И.В. Сталин.

V.V. SHILOV

"The Days of the Turbins" in Boris Solonevich's novel "The Mistery of Red Bonaparte"

The article is devoted to an episode of the novel by B.L. Solonevich "The Mystery of Red Bonaparte" (published in 1958), which tells about the premiere of the Moscow Art Theater performance "The Days of the Turbins" based on the play by M.A. Bulgakov. The artistic version of events presented by the author is analyzed and an assumption is made about its possible sources.

KEY WORDS: M.A. Bulgakov, "The Days of the Turbins", "The White Guard", Boris Solonevich, "The Mystery of Red Bonaparte", Ivan Solonevich, Joseph Stalin.

В ряду многочисленных текстов, рассказывающих о спектакле МХАТа «Дни Турбиных», выделяются страницы романа русского публициста и писателя, заметного деятеля русской эмиграции Бориса Лукьяновича Солоневича (1898–1989) «Заговор красного Бонапарта», описывающие некоторые сцены этого спектакля. Рассмотрим, как соотносится этот текст с действительностью и каковы могут быть его источники.

Солоневич был автором пользовавшихся огромным успехом у эмигрантского читателя и переведенных на несколько языков авантюрных романов: «Рука адмирала» (Брюссель, 1942), «Тайна Соловков» (Брюссель, 1942), «Женщина с винтовкой» (был издан в Буэнос-Айрес в 1955 году, но закончен в Брюсселе 11 годами ранее). Роман «Тайна красного Бонапарта» также увидел свет в Буэнос-Айресе в 1958 году, хотя написан был гораздо раньше (в предисловии к тексту сказано, что он был запрещен нацистской цензурой). Это последнее беллетристическое произведение Бориса Солоневича, с тех пор не переиздававшееся. В центре романа, который назван «документированным», но на деле автор обращается с реальной историей крайне вольно, находится фигура маршала Тухачевского. По версии Солоневича, пробудившиеся в советском военачальнике чувства русского дворянина и патриота заставляют его возглавить заговор против Сталина.

Мы обратимся к открывающей вторую часть романа главе «Что произошло в один вечер». В ней рассказывается о премьерном показе «Дней Турбиных» (отнесенном автором к 1936 году), во время которого предотвращается покушение на Сталина:

> Когда на сцене артист в золотых погонах начал рассказывать легенду об Императоре, за кулисами какой-то молодой человек в костюме рабочего быстро скользнул за декорации, опустился на живот и достал из уголка ящичек. Лихорадочно спешившими руками он развернул промасленные газеты и сунул руку за гранатами. В этот момент его сзади обняли чьи-то сильные руки и к лицу прижался платок с одуряющим запахом. Молодой рабочий потерял сознание и невидимые руки унесли его в темную дверь. Через несколько минут у тайника появился, беспокойно озираясь, другой парень, но через минуту и его тело бесшумно и незаметно скользнуло в темную пасть какой-то двери. А на сцене звенели стаканы

> и звучали возбужденные голоса. Русские офицеры пили перед концом Белого Киева...[1]

Когда «раздраженный» увиденным на сцене Сталин решает после второго акта покинуть театр, ему сообщают, что его хочет видеть Ежов.

> Ежов, спеша и сияя, с каким-то ящичком под мышкой подходил к ложе.
> ‹...› Я тебе тут подарочек принес. Подарочек ценный, можно сказать. Сурпризец... ‹...›
> Удивленный Сталин приоткрыл крышку и увидел там две ручных гранаты. Его рука резко отдернулась. Ежов торжествующе засмеялся.
> — Да они уже без кишек. Охолощенные!
> — Откуда это у тебя?
> — А это, дорогой мой Иосиф Виссарионович, полчаса тому назад в твою личность должно было полететь... Под звуки царского гимна.

Эпизод с неудавшимся покушением, конечно, вымышлен автором. Однако интересно, почему Сталин у Солоневича решает уехать из театра после второго действия, что разозлило его и вызвало раздражение? Посмотрим, как описывается спектакль.

> Первый же акт пьесы — жизнь белого артиллерийского дивизиона, сразу же поразил зрителей естественностью игры и правдивостью типов. Белые офицеры не были, как это полагалось по советским пьесам, дикими, пьяными, злобными зверями, а такими же людьми, как и все остальные, с их страстями, трагедиями, слабостями, радостями и сомнениями. ‹...› Силою таланта артистов все чудом были перенесены в Киев того времени — с немцами, гетманом Скоропадским, белыми армиями и надвигающимися красными и петлюровскими войсками. И стала так понятна душевная растерянность этих офицеров, привыкших не думать о политике, а только исполнять распоряжения начальства. Но на этот раз и само военное начальство не знало, что делать. И над совестью каждого повис тягостный вопрос: за что драться, кого, собственно, защищать и за кого отдавать и свои жизни, и жизни той горячей молодежи, которая шла записываться в артиллерийский дивизион добровольцами?..

Согласно Солоневичу, весь первый акт пьесы — это показ жизни белого артиллерийского дивизиона, что не совпадает с композиционным членением пьесы Булгакова и спектакля МХАТа, где сцена в вестибюле Александровской гимназии составляет первую картину третьего действия. Автор пока не сообщает о реакции Сталина на увиденное, но похоже, что вид готовящихся к бою белогвардейцев оставил того равнодушным. В антракте вождь с интересом рассматривает зал, а когда в ложе появляются приглашенные им Лазарь Каганович с сестрой Розой, «его всегда хмурое, напряженное лицо» становится «более веселым и оживленным».

Но вот начинается второй акт. Приведем обширный фрагмент, описывающий происходящее в это время на сцене и в зале:

> В большой гостиной Турбиных — скромная вечеринка. ‹…›
> В воздухе только начинает пахнуть большими переменами, но уже все сознают, что эта вечеринка может быть последней в их личной жизни. И какое-то полуистерическое настроение царит за этим скромным столом провинциальной гостиной. Разговоры все время возвращаются к политике. Первым смешит всех маленький Карась, решительно изрекая по крестьянскому вопросу, что мужик требует немного, но ясно: первое — вся земля мужикам; второе — каждому по 100 десятин и на нее верная бумага с царской печатью; третье — чтобы город не брал хлеба силой; и четвертое — чтобы из города привозили керосин…
> Смех артистов передался в зал. Надежды мужиков были так злободневны и понятны, что улыбки поползли даже по лицам тех советских воротил, которые имели так недавно кровавые дела с многомиллионной мужицкой массой, теперь уже прочно загнанной в колхозы. Второй взрыв смеха прошел по залу, когда уже полупьяный капитан Мышлаевский, говоря о самостийной Украине, выпалил острый и злой стишок:
>
> — Ще не вмэрла Украіна
> От Киева до Берліна!
> Гайдамаки лихо дрались,
> Дейчланд, Дейчланд, юбер аллес!
>
> После первой же фразы стишка остро возбужденный Николка ядовито ввернул: «Але вже смердит», и хохот, взорвавшийся на сцене, передался в зал. Несмотря на старую традицию —

не высказывать своего одобрения или неодобрения — кое-где сорвались и аплодисменты. ‹…›

Перепрыгивающий с темы на тему разговор вдруг коснулся чего-то большого и важного: старший Турбин сообщил, что, по последним сведениям, император Николай убит большевиками. Слова были просты и обыденны, но после них какой-то холодок прошел со сцены в зал. Зрители насторожились. А там, на сцене среди офицеров, все сразу точно протрезвели. Студент Николка, забияка и насмешник, побледнел и бессильно оперся ослабевшими руками о ручки кресла.

— Как? Император Николай Александрович? — пробормотал, встряхивая опьяневшей головой, капитан Мышлаевский. — Да не может быть!

— Наш Государь? — негромко ахнула Елена, и какое-то горестное подавленное молчание секундной птицей пронеслось над столом и овеяло притихший зал. Твердый голос Шервинского прервал напряжение.

— Это неверно, господа. Известие о расстреле Императора ‹…› придумано большевиками, чтобы ослабить наши белые ряды. ‹…›

— То, что я вам расскажу, — абсолютная тайна. Государь Император спасся из Екатеринбурга и был перевезен сперва в Японию, а затем в Берлин. Там он теперь — гостем у Императора Вильгельма. Мне известно, что в Берлине…

— Так ты же там не был? — пробормотал Мышлаевский.

— Все равно, — строго взглянул на него поднявшийся Шервинский. — Я знаю точно… Так вот, гетмана Скоропадского, с его свитой из русских офицеров, принимал недавно сам Вильгельм. И он в конце приема сказал следующее: «Я теперь с вами, господа, прощаюсь, а о дальнейшем с вами будет говорить»… Он отступил, и из-за портьеры вышел наш Государь. «Поезжайте с Богом, господа офицеры, на Украину, — тихо сказал он. — И формируйте там ваши полки. Когда же настанет час, я сам лично стану во главе своей армии и поведу ее в сердце России, в Москву!..» И слезы покатились по его взволнованному лицу… ‹…›

И эти простые задушевные слова Государя так были произнесены, что зал перестал дышать. ‹…› Несколько тягостных секунд длилось на сцене молчание среди замерших артистов. Потом резко, с какой-то отчаянной яростью, вскочил Николка.

— Да ведь!.. Но… Если так… То ведь… Господи! Да здравствует Император!

— Жив!.. Господи!.. Наш Император жив еще! Ах! — истерически вскинулась Елена и ее пышные волосы вспыхнули золотом от резкого движения. — Пока Он жив — жива и Россия... Да здравствует наш Император! Пью за Его здоровье... Медленно поднялся и массивный Мышлаевский. Его ноздри раздувались и лицо побледнело.
— Ему никогда не простится отречение на станции Дно. Но... Но все равно: без Императора России не быть. Поэтому, даже если он и мертв, то... Да здравствует Император!.. Ура!
— Ура, ура, ура! — нестройно зашумел стол. Зазвенели стаканы и какой-то безумный вихрь закружился на сцене. Все что-то кричали. С восторженным взвизгом поднялся Николка. Блаженно сияло красивое лицо Елены. И неизвестно, как и почему, словно сами собой, возникли торжественные звуки русского гимна:
«Боже, Царя храни»...

Как раз с исполнением гимна у Солоневича связана кульминация всего эпизода, посвященного премьере спектакля:

Что-то неопределенное, но потрясшее души зрителей вложили старые «императорские» артисты Художественного театра в пение чудесного русского гимна. ‹...› Поднялись и вытянулись в струнку пьяные офицеры, выпрямленные невидимой чудесной пружиной, и не отрывая от них своего зачарованного взора, словно в каком-то странном полусне, стали подниматься зрители в зале. Еще не отзвучали последние, такие гордые слова старого гимна, как почти весь зал, не сознавая того, что он делает, стоял, словно и не было «Великого Октября»... И только с последним звуком, опомнившись, все стали садиться в свои кресла, стараясь не глядеть друг на друга и поздно пугаясь того, что вышло как-то само собой... Сталин ‹...› прильнул к дырке в стенке ложи и увидал вставший, завороженный в каком-то забытьи зал. Нехорошая усмешка поползла по его жестокому, суровому лицу...

Не теряя самообладания, Сталин спокойно дает указания о дальнейшей судьбе спектакля:

— Ну и цензура у тебя, Николай ‹...›. Такую пьесу пропустили на сцену... Чистая контрреволюция... Провокация... Дай-ка

распоряжение выяснить, кто в зале первыми стали подниматься… ‹…›
Сталин на секунду задумался. В самом деле — книгу читали тысячи и тысячи. Снять пьесу с репертуара — ненужный скандал, который только поднимет славу и пьесы, и книги. Только реклама этой вот сцены с гимном. ‹…› Потом блестящая мысль пришла ему в голову.
— А мы вот что сделаем, Николай. Передай от моего имени этому старому хрычу, директору, выражение моего недовольства и удивления, и приказ, чтобы в следующих представлениях все это (видно было, что Сталину неприятно произнести «Боже Царя Храни») пение проходило совсем под пьяную лавочку. Небось на репетициях так, сволочи, не пели. Пусть это золотопогонное офицерье уже валяется под столом в пьяном виде и ни в коем случае не встает смирно. И без ин-то-наций!.. Понятно? Тогда и зал смирно сидеть будет, ха-ха-ха…

Как видим, данное Солоневичем описание спектакля чрезвычайно расходится с тем, что в действительности происходило на сцене театра. У Солоневича играют «старые императорские» артисты, хотя в спектакле был задействован в основном молодой состав труппы. Массу различий можно найти в сюжетных деталях.

Так, Алексей Турбин в пьесе — не военный врач, как у Солоневича, а полковник-артиллерист, и это крайне важно для ее понимания; Мышлаевский, произведенный Солоневичем в капитаны, у Булгакова штабс-капитан, а Шервинский — не капитан, а поручик. «Маленький, мешковатый, сонный поручик Карась» никак не мог «смешить» зрителей своими высказываниями по крестьянскому вопросу, поскольку в списке действующих лиц пьесы попросту отсутствует. И, напротив, Лариосик и капитан Студзинский, которые, согласно пьесе, в вечеринке принимают самое активное участие, Солоневичем не упомянуты. Елена Васильевна Солоневичем названа Еленой Владимировной.

Можно предположить, что сам Борис Солоневич спектакля МХАТа не видел. И факты его биографии это предположение подтверждают. Борис Солоневич был арестован 25 мая (или 2 июня) 1926 года как бывший деятель скаутского движения, и осужден на пять лет лагерей. Срок он отбывал в исправительно-трудовом лагере на Соловецких островах. В 1928 году ввиду прогрессирующего заболевания глаз его направили в Ленинград, в тюремную больницу, и после

медицинского обследования заменили лагерь на ссылку, которую Солоневич отбывал в Томске [Воронин: 346–347]. С осени 1930 года, по окончании ее срока, в качестве места административной ссылки ему был определен Орел [Солоневич Б.: 396].

Таким образом, до окончания томской ссылки снятый с репертуара в апреле 1929 года спектакль Солоневич действительно посетить не мог. Спектакль был возобновлен в апреле 1932 года, но еще до этого, в марте, Солоневич снова был арестован и почти пять месяцев провел во Внутренней тюрьме ОГПУ на Лубянке и в Бутырской тюрьме [Солоневич Б.: 409]. Обвинение ему так и не было предъявлено, и после освобождения в конце июля Борис Солоневич вернулся в Орел. 8 августа 1933 года Борис Солоневич вместе с женой, братом Иваном Лукьяновичем, племянником и еще двумя спутниками был арестован за попытку перехода границы. Год спустя, совершив побег из лагеря в Карелии, он оказался за границей.

Разумеется, можно допустить, что в период между концом июля 1932 и августом 1933 года Борис Солоневич на мхатовском спектакле все-таки побывал. Однако посещать Москву пораженный в правах бывший заключенный не имел права. И хотя он несколько раз нелегально приезжал в столицу из Орла навестить брата, едва ли можно сомневаться в том, что во время этих приездов в театры он не ходил. Как писал его племянник Юрий, «поймают — это означало статью о побеге из ссылки: снова Лубянка, снова лагерь, а быть может, даже — снова Соловки» [Солоневич Ю.: 194]. Таким образом, и после освобождения мхатовский спектакль Солоневич видеть, скорее всего, не мог.

Следует отметить, что Борис Солоневич неточно описывает не только спектакль по булгаковской пьесе, но и многие реалии литературной и театральной жизни Москвы 1920-х годов, в частности, относящиеся к МХАТу. Так, например, он пишет, что

> после революции ‹…› МХАТ был вынужден пойти на уступки в выборе репертуара и стал ставить революционную халтуру: «Бронепоезд 614», «Призрак бродит по Европе», «Как закалялась сталь» и пр. Только иногда удавалось поставить что-либо из классического репертуара, но потом нажим сверху опять снижал знаменитый театр с высот служения искусству на службу злободневной политической пропаганде.

Мнения о том, была ли пьеса Вс. Иванова «Бронепоезд 14–69» (1927 год), которую, очевидно, имел в виду Б. Солоневич, «революционной халтурой», могут быть разными. Но ни бродящего по Европе призрака (возможно, автор имел в виду спектакль «Д.Е.» в ГосТиМ — в этом театре действительно шло немало революционных пьес), ни закаляющейся стали на сцене МХАТа не было (хотя роман Николая Островского многократно инсценировался; например, он был поставлен в 1937 году в Государственном центральном ТРАМе). Основу репертуара МХАТа составляла классика: в период с 1920 по 1929 год из 16 спектаклей половина была поставлена по пьесам Гоголя, Островского, Бомарше и др.

Какими же источниками мог пользоваться Б.Л. Солоневич при написании седьмой главы своего романа? Несомненно, отчасти таким источником послужил роман М.А. Булгакова «Белая гвардия». Так, именно в романе можно найти вложенные автором «Тайны красного Бонапарта» в уста Карася строки о крестьянских чаяниях; Алексей Турбин (а не Мышлаевский) произносит стишок о самостийной Украине; звучит троекратное «Ура!» в честь государя-императора; «густой масляной волной» доносился до перепуганного Василисы «мощный, как колокол, звенящий баритон» Шервинского, поющего гимн Российской империи, и т.д.

Булгаковский роман, частично напечатанный в 1924–1925 годах в московском журнале «Россия», Солоневич мог прочитать еще в СССР. За границей же он мог ознакомиться с полным текстом, изданным в Париже в 1927 и 1929 годах. Знакомством с этим изданием можно объяснить то, что Солоневич называет роман Булгакова как «Дни Турбиных»: «…Среди казенных энтузиастических советских „ура-романов“ „Дни Турбиных“ были каким-то свежим и светлым пятном». Именно такое название значилось на обложке парижского издания в качестве основного.

Можно предположить также, что в данном Борисом Солоневичем описании спектакля отразились какие-то из многочисленных и разнообразных слухов, возникших после премьерного показа спектакля, и циркулировавших в среде интеллигенции. Некоторые из них попали на страницы печати [Иностранцы на премьере…], немало их содержат частично опубликованные агентурные донесения в ОГПУ (см., например: [Шенталинский: 285–295]).

Однако есть и более очевидный источник, от которого мог оттолкнуться автор романа «Заговор красного

Бонапарта» в создании своей версии спектакля о Турбиных, — воспоминания писателя, публициста, общественного деятеля эмиграции Ивана Лукьяновича Солоневича (1891–1953), брата Б.Л. Солоневича:

> …Кажется, в 1929 году Московский художественный театр ставил известную тогда пьесу Булгакова «Дни Турбиных». Это было повествование об обманутых белогвардейских офицерах, застрявших в Киеве. Публика Московского художественного театра не была средней публикой. Это был «отбор». Билеты в театры распределялись профсоюзами, и верхушка интеллигенции, бюрократии и партии получала, конечно, лучшие места и в лучших театрах. В числе этой бюрократии был и я: я работал как раз в том отделе профсоюза, который эти билеты распределял. По ходу пьесы белогвардейские офицеры пьют водку и поют «Боже, Царя храни!». Это был лучший театр в мире, и на его сцене выступали лучшие артисты мира. И вот — начинается — чуть-чуть вразброд, как и полагается пьяной компании: «Боже, Царя храни»…
> И вот тут наступает необъяснимое: зал начинает *вставать* (курсив авт. — *В.Ш.*) . Голоса артистов крепнут. Артисты поют стоя и зал слушает стоя: рядом со мной сидел мой шеф по культурно-просветительной деятельности — коммунист из рабочих. Он тоже встал. Люди стояли, слушали и плакали. Потом мой коммунист, путаясь и нервничая, пытался мне что-то объяснить что-то совершенно беспомощное. Я ему помог: это массовое внушение. Но это было не только внушением.
> За эту демонстрацию пьесу сняли с репертуара. Потом попытались поставить опять — причем от режиссуры потребовали, чтобы «Боже Царя храни» было спето, как пьяное издевательство. Из этого ничего не вышло — не знаю, почему именно, — и пьесу сняли окончательно. Об этом происшествии в свое время знала «вся Москва» [Солоневич И.: 451].

Атмосфера во время спектаклей во МХАТе, особенно в первое время, действительно была весьма наэлектризованной. Иностранный журналист так описывал поведение «переполняющей театр» публики: «она сидит в антрактах взволнованная, но молчаливая» [Иностранцы на премьере…]. Вероятно, попытки справиться с волнением, не выдать свои чувства и вызывали те инциденты, о которых вспоминал очевидец:

> Случались обмороки прямо во время представления, у подъезда театра едва ли не дежурила «скорая помощь». И это понятно, если вспомнить, что с окончания гражданской войны прошло всего пять-шесть лет, что у многих из сидящих в зале офицерами были мужья, братья, отцы — погибшие, пропавшие без вести, уехавшие и навсегда расставшиеся с близкими, сосланные, ожидающие со дня на день того, что им припомнят их прошлое [Чудакова: 351].

Правда, кто-то из хулителей спектакля отметил вопиющий факт: «на просмотре в МХАТ какой-то гражданин, обливаясь слезами, орал „спасибо“» (цит. по [Смелянский: 140]). Однако это весьма далеко от описанной И. Солоневичем явной политической демонстрации (ср.: «…пьеса Булгакова — совершеннейшая подрывная провокация» [Беньямин: 36]; это же слово, «провокация», использует в романе Солоневича Сталин).

Насколько в целом точны воспоминания И.Л. Солоневича, неизвестно. Однако других свидетельств о *вставании* зрительного зала под звуки царского гимна в мемуарных источниках мы не нашли. Фактически эпизод со вставанием иллюстрирует ключевой тезис Ивана Лукьяновича Солоневича — идеолога монархизма, автора труда «Народная монархия» (впервые был напечатан в 1951–1954 годах в Буэнос-Айресе в газете «Наша страна») — о глубоко укорененной в народе любви к царю, которую не смогла истребить большевистская власть. Как мы можем судить, и то, что тиран в рассматриваемом романе должен был погибнуть от взрыва в момент исполнения царского гимна, должно было символизировать торжество монархической идеи над идеей коммунистической.

Примечание

1 Здесь и далее текст романа приводится по изданию: *Б. Солоневич.* Заговор красного Бонапарта. Документированный роман. (С портретами маршала Тухачевского и летчика Николая Благина.) Буэнос-Айрес: Сеятель, 1958.

Литература

Беньямин В. Московский дневник. М.: Ад Маргинем Пресс, 2012.

Воронин И.П. Борис Солоневич, младший брат Ивана / Воспоминания соловецких узников: [1923–1939]. [Т. 2]: 1925–1928. Соловки: Спасо-Преображ. Соловец. ставропиг. муж. монастырь, 2014. С. 342–355.

Иностранцы на премьере «Турбиных» в Московском Художественном театре / <Б.п.> // Сегодня. Рига, 1926. 18 ноября. № 261. С. 4.

Смелянский А.М. Михаил Булгаков в Художественном театре. М.: Искусство, 1986.

Солоневич Б.Л. Молодежь и Г.П.У. Жизнь и борьба советской молодежи. София: Голос России, 1937.

Солоневич И.Л. Загадка и разгадка России. М.: ФондИВ, 2008.

Солоневич Ю. Повесть о 22 несчастьях. София: Голос России, 1938.

Чудакова М.О. Жизнеописание Михаила Булгакова. 2-е изд., доп. М.: Книга, 1988.

Шенталинский В. Донос на Сократа. М.: Формика-С, 2001.

Авторы

ДЖАКОББЕ КАРЛА МАРИЯ (МИЛАН, ИТАЛИЯ)
Научный сотрудник Архива Курцио Малапарте при Biblioteca di via Senato

GIACOBBE CARLA MARIA (MILANO, ITALY)
researcher in Malaparte's Archive, Biblioteca di via Senato

carlamgiacobbe@gmail.com

ИВАНЬШИНА ЕЛЕНА АЛЕКСАНДРОВНА (ВОРОНЕЖ)
Доктор филологических наук, профессор Воронежского государственного педагогического университета

IVANSHINA, ELENA A. (VORONEZH)
Doctor of Philology, Professor at the Voronezh State Pedagogical University

sergiencou@yandex.ru

ИТКИН ИЛЬЯ БОРИСОВИЧ (МОСКВА)
Старший научный сотрудник Института востоковедения РАН, доцент Школы лингвистики НИУ ВШЭ (Москва)

ITKIN ILYA B. (MOSCOW)
Senior researcher at the Institute of Oriental Studies, RAS; assistant 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 N. (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

КОТОВА МАРИЯ АЛЕКСАНДРОВНА (МОСКВА)
Кандидат филологических наук, заместитель директора Музея М.А. Булгакова по научно-просветительской деятельности

KOTOVA, MARIA A. (MOSCOW)
Candidate of Sciences in Philology, Deputy Director for Scientific and Educational Activity at The Mikhail Bulgakov Museum

kotova.museum@gmail.com

МИШУРОВСКАЯ МАРИЯ ВЛАДИМИРОВНА (МОСКВА)
Главный библиограф Российской государственной библиотеки искусств

MISHUROVSKAYA, MARIA V. (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 A. (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)
специалист лаборатории «Лингвистические платформы» Института системного программирования им. В.П. Иванникова РАН

PEREVERZEVA SVETLANA I. (MOSCOW)
specialist at the Laboratory “Linguistic platforms”, Ivannikov Institute for System Programming, RAS

p_sveta@hotmail.com

САВРАНСКАЯ МАРИНА ЭРНСТОВНА (МОСКВА)
Ученый секретарь Музея М.А. Булгакова

SAVRANSKAYA, MARINA E. (MOSCOW)
Academic Secretary at The Mikhail Bulgakov Museum

m.e.savranskaya@gmail.com

ШИЛОВ ВАЛЕРИЙ ВЛАДИМИРОВИЧ (МОСКВА)
Кандидат технических наук, профессор факультета компьютерных наук Национального исследовательского университета «Высшая школа экономики» (Москва)

SHILOV, VALERY V. (MOSCOW)
Candidate of Sciences in Engineering, Professor at the Faculty of Computer Science, National Research University “Higher School of Economics” (Moscow)

valery-54@yandex.ru

Научная серия Музея М.А. Булгакова

Михаил Булгаков в потоке российской истории
XX–XXI веков

Материалы Десятых Международных научных чтений,
приуроченных к дню ангела писателя
(Москва, ноябрь 2019 г.)

Корректор Е. Елочкина
Дизайн М. Савранская
Верстка Ф. Хориков

Электронное издание

ISBN 978-5-906593-10-8

Государственное бюджетное учреждение культуры города
Москвы «Музей М.А. Булгакова»
Москва, ул. Большая Садовая, дом 10, 4-й этаж, пом. 50, ком. 1
e-mail: bulgakovmuseum@gmail.com
www.bulgakovmuseum.ru

Музей
Михаила
Афанасьевича
Булгакова
2020