

Мирон Петровский



Мирон Петровский

МАСТЕР и ГОРОД


Киевские контексты
Михаила Булгакова

Дух і Літера

Мирон Петровский

**МАСТЕР
И ГОРОД**

Киевские контексты
Михаила Булгакова

Совместный издательский проект
телеканала 
и издательства Дух і Літера
при участии АО «Банкомсвязь»



ИЗДАТЕЛЬСТВО

Дух і Літера

Мирон Петровский

**МАСТЕР
И ГОРОД**

**Киевские контексты
Михаила Булгакова**

Киев _____ 2001

УДК 821.161.1.091:947,7-25
ББК 83.34РОС
П-308

Книга Мирона Петровского "Мастер и Город. Киевские контексты Михаила Булгакова" исследует киевские корни Михаила Булгакова – не в очевидном биографическом аспекте, а в аспекте творческом и культурно-педагогическом. Ее тема – происхождение такого мастера, как Михаил Булгаков, из такого города, каким был Киев на рубеже XIX и XX столетий. Культура города, впитанная будущим писателем в детстве и юности в качестве неиссякаемого источника булгаковского творчества, о чем бы он ни писал – о прошлом, настоящем и будущем, о Москве и Ленинграде, Риме, Константинополе или Ершалаиме. Перефразируя название книги, популярной в годы юности Булгакова, эту книгу о нем можно было бы назвать "Рождение художника из духа города".

Ответственные за выпуск:
Константин Сигов и Леонид Финберг
Редактор: Зинаида Каменецкая
Обложка работы Сергея Маслобойщикова
Компьютерный набор: Оксана Жмыр

Мирон Петровський. Майстер і Місто: Київські контексти
Михайла Булгакова. – К., 2001. – 367 с. – Рос. мовою.

© М.С.Петровский
© Дух і Літера, 2001

ISBN 966-7888-09-6

ОТ АВТОРА

Писать книги — самое увлекательное и веселое дело, издавать книги — дело самое тяжкое и мучительное. Эта книга сложилась из статей, которые на протяжении ряда лет публиковались в периодике и так или иначе были восприняты булгаковедением. Задержка издания повела к тому, что книга выходит уже как бы вслед состоявшейся рецепции ее идей, наблюдений и догадок. Остается надеяться, что она не слишком запоздала, а ее идеи, наблюдения и догадки не вполне утратили свою дееспособность.

Во все время работы над книгой автор пользовался щедрой помощью друзей и коллег, издать же книгу без их поддержки было бы вообще невозможно. Всем им — в городе и в мире — сердечная благодарность и дружеский привет, особенно же Ирине Усятинской (Мадрид), Геннадию Ермаку, Игорю Смаженому, Вячеславу Дубенцу, Якову Барсуку, Александру Гутману (все — Киев).

Глава первая

ДЕКЛАРАЦИЯ О ГОРОДЕ

I

Чтобы понять поэта, нужно побывать в его стране...

Этот афоризм Гете нет смысла заключать в кавычки — он стал чем-то вроде пословицы. Он цитируется так часто и охотно, что занял бы одно из первых мест в “индексе цитирования”, если бы такой индекс составлялся для газетно-журнальной публицистики, посвященной вопросам культуры. Особенно эффектно афоризм звучит в отчете литературоведа или писателя, побывавшего в шекспировской Англии, шиллеровской Германии, сервантесовской Испании. Словам Гете придается при этом неожиданный прямой смысл, словно веймарский старец входил в интересы туристских агентств и рекламировал их деятельность.

Но Гете, ничего не имея против международного туризма, сам обязанный ему многим, говорил все-таки не о нем, а о конкретных обстоятельствах места и времени, о типологии национальной культуры, в лоне которой возрос поэт, о культурном контексте поэта. Вне контекста нельзя понять ни “всеобщее”, ни “особенное” в индивидуальном творчестве (структура этого творчества не может быть объяснена из себя самой), — вот что подразумевала порожденная острым морфологическим чутьем, намного опередившая время мысль Гете. Она была порождена и несомненно лирическим чувством: глубоко переживая прикрепленность своего творчества к немецкой почве, Гете приглашал каждого, кто захочет понять “Фауста”, “посетить” Германию, Тюрингию, Веймар. Для такого “посещения” абонемент научной библиотеки важнее визы, потому что предлагаются не “страсти по Бедкеру”, а культурно-познавательные усилия широкого плана.

Тут в самый раз вспомнить выученика выдающихся европейских и отечественных городоведов Н.К.Пиксанова,

который в книге “Три эпохи” (1913) впервые высказал и в книге “Областные культурные гнезда” (1928) наиболее полно развил мысль об особом характере местных культурных очагов, об их локальной специфике, хорошо заметной при соотнесении с общенациональной культурой, об отмеченности художника, выпестованного культурным гнездом, знаком этого гнезда. Предлагалось — ни много ни мало — изучение типологии культуры, общей для гнезда и его питомца, и даже слово было помянуто то самое: предшествующие поколения исследователей накопили большой материал, полагал Н.К.Пиксанов, и остается только сделать выводы — установить “типологические образцы и приемы для др. исследований”¹. Перед нами — одно из самых ранних употреблений слова “типология” в русской литературе. Пиксановское “культурное гнездо” — это она и есть, “страна поэта”, ближайшая “логосфера” писателя.

Свой “особый отпечаток” не только “на всех московских”, что справедливо отмечено еще Грибоедовым, но и на воронежских, и на саратовских, и на харьковских, и на ярославских, и на одесских, понимаемых, конечно, не просто как “жители”, но как участники культурного процесса, сформированные обстоятельствами времени и места, — и в свой черед формирующие эти обстоятельства. “Особый отпечаток” — печать принадлежности к определенному областному гнезду русской культуры. Совокупность этих отпечатков — материал для построения культурной типологии данного гнезда. Нужно только помнить, что далеко не всякий город, даже крупный, становится культурным гнездом: для этого требуются серьезные социальные предпосылки, пробуждающие культурные силы — университет, театр, библиотека, газета или журнал, литературные или театральные кружки и тому подобные образования, становящиеся, так сказать, “очагом очага”.

Появление в литературе “воронежского прасола” Кольцова можно было еще рассматривать как необъяснимую прихоть судьбы, но когда вслед за тем в столичной печати появились произведения другого воронежского поэта, Никитина, — “стали догадываться, что в этом

выдвижении двух значительных поэтов нет случайности, что тут следует искать каких-то общих причин”². Кольцов и Никитин были только наиболее яркими фигурами в большой группе культурных и литературных деятелей, воспитанных воронежским областным гнездом.

Ни чудом, ни случайностью не было поразительное явление Ломоносова из Холмогор. Оказалось, между прочим, что вместе с ним оттуда же, с русского Севера, вышла целая “делегация”, в которую входил и лучший русский скульптор той эпохи П.Шубин. Известно, что тогдашняя академия наук была укомплектована, в основном, учеными иностранного происхождения; все русские члены академии — современники Ломоносова — оказались и его земляками. Общий знаменатель этой холмогорско-архангельской плеяды и следует приписать характеру и влиянию культурного гнезда.

Точно так же (добавим из другого времени) не было ни чудом, ни случайностью явление из Киева писателя Михаила Булгакова. Чудо требует однократности, оно по определению не может быть серийным, а Киев с конца прошлого века непрерывно порождал явления отнюдь не городского масштаба и выводил персонажей воистину удивительных. До сих пор мало кем осознается тот, например, факт, что русский символизм, определивший развитие отечественной культуры далеко за пределами так называемого “серебряного века”, ведет свое начало из Киева, со статей и манифестов Николая Минского, Иеронима Ясинского и Виктора Библика, как показала в своих поздних работах З.Г.Минц. Что три крупнейших русских философа первой половины нынешнего столетия — Николай Бердяев, Сергей Булгаков и Лев Шестов — киевляне по рождению или по воспитанию. Что почти одновременно с Михаилом Булгаковым покинул Киев и осел в Москве другой киевлянин, другой “прозванный гений”, по горькому слову В.Перельмутера, — Сигизмунд Кржижановский, чье поразительное творчество дает с булгаковским цепочку чрезвычайно выразительных соответствий жанрового, сюжетного, образного характера. Что философ из Киева Яков Голосовкер, перебравшись в Москву, сочинил, между прочим, роман о дьяволе, сжег его, а потом восстановил заново, подобно тому, как сделал это Булгаков. Словно писать в Москве романы о дьяволе, сжигать их и

затем восстанавливать — необходимая принадлежность некоей “киевской типологии”...

Выходцы из областных культурных гнезд нередко “занимают в столичной культуре крупное, руководящее положение... Все знают это, но мало кто осознает. Факт признается всеми безотчетно. Между тем, чтобы осмыслить появление и роль этих деятелей в общерусской культуре, необходимо изучить гнезда, в которых они воспитывались”³. То есть — побывать в стране поэта, в обратном переводе на язык гетевского афоризма.

Пиксанов работал над “Областными культурными гнездами” как раз в то время, когда положенная в основу его книги мысль убедительно подверждалась многочисленными фактами культурного развития. Революционная буря повалила леса и рощи старой культуры, и на этом лесоповале возникала поросль новых культурных образований. Скоро, очень скоро и по ним пройдет каток новой государственности, но пока — то наращивая активность, то притихая, делегируя своих питомцев в столичную культуру или сохраняя относительную автономность, они в короткий срок — и на короткий же срок — изменили культурную географию страны.

Одесское гнездо породило и десантировало в столицу группу ярких талантов, резко самобытных и одновременно родственных, что дало основание В.Шкловскому наречь их совокупным именем “Юго-Запад”. Заштатный и мало кому ведомый Витебск свил гнездо, вместившее М.Шагала и К.Малевича, М.Бахтина, П.Медведева, В.Волошина, И.Соллертинского. Коротко, но ярко просверкала история “Черниговских Афин” (термин Р.Д.Тименчика). Поразительный культурный всплеск (главным образом — театральный) дал Киев. Загадочный феномен Пиросмани породил тифлисский авангард — литературный и живописный. За Уралом сложилось по-сибирски крепкое культурное гнездо вокруг журнала “Сибирские огни”. На другом конце страны, раздираемой в клочья гражданской войной, Владивосток неожиданно аукнулся со столичными футуристами.

Странно, что в ту пору никто (и сам Пиксанов тоже) не обратил внимание на прогностические возможности этих идей: если из воронежского гнезда

вышли поэты, подобные Кольцову и Никитину, то не следует ли ожидать выхода оттуда же — Андрея Платонова? Если Астрахань дала Тредьяковского, то не ей ли стать гнездом Велимира Хлебникова? Да и Тарту, ставший всемирноизвестным центром структурно-типологических исследований, не породил ли некогда ранние типологические попытки Пиксанова, воспитанника Юрьевского (понынешнему — Тартуского) университета, так что собственная судьба Пиксанова подтвердила его мысль о роли локального культурного гнезда.

Европейские национальные культуры развивались либо как централизованные, сосредоточенные в столице, либо как децентрализованные, рассредоточенные по периферии. Наглядным образцом первого типа может служить, например, французская, почти исключительно “парижская”; второй тип культуры можно представить немецкой, до середины XIX века разбросанной по землям, княжествам и городам, среди которых — Веймар Шиллера и Гете. Конечно, абсолютно “чистые” типы — скорее условность, зато все наличные культуры хорошо описываются как переходные или смешанные формы, а связи внутри культуры — как взаимодействие “центра” и “периферии”. Это взаимодействие и создает то внутренне напряженное целое, которое именуется национальной культурой. Не потому ли в первые послереволюционные годы по всей стране прошли вспышки областных очагов и “местных дарований”, что разрушенная имперская культура мгновенно децентрализовалась и продемонстрировала возможности локальных и компактных гнезд?

Несколько упрощая (в пределах, не вредящих истине), можно сказать, что областные гнезда представляют собою дифференцированные части национальной культуры, а она сама — интегрированное целое локальных очагов. Культура, развивавшаяся на территории Российской империи, была преимущественно то ли “петербургской”, то ли “московской”, но несомненно тяготела к центру. Знаменитая пушкинская формула “и перед новою столицей померкла старая Москва” не годится для описания культурных процессов XVIII-XIX веков: то старая Москва меркла перед новою столицей, то Петербург меркнул перед старою Мос-

квой, и это “мерцание” определило траекторию развития русской культуры. Неслучайно борения разного рода — социальные, эстетические, историософские — осмыслились в русской литературе как “спор Москвы и Петербурга”.

За столичными околицами начиналась бесконечная провинция, которой оставалось только наблюдать этот спор, участвовать в нем на ролях “слуг просцениума” и присоединяться (или не присоединяться) к победителю. Роль областных гнезд порою была значительной, но все же не шла в сравнение с ролью столиц, чье мощное притяжение непрерывно захватывало все лучшее, что наработывалось на периферии. Это и определило появление в Москве 1921 года Михаила Булгакова, за которым долго тянулась репутация “писателя из Киева”.

“Где это видано, чтобы из Назарета был пророк?” — пожимали плечами иерусалимские столичные снобы. Но именно из Назарета пророк явился в Иерусалим, чтобы подвигом самопожертвования искупить грехи мира — и, как мифологический трикстер-медиатор, свести на нет будто бы непримиримые противоречия между “столицей” и “провинцией”, между Назаретом и Иерусалимом (который, конечно, в свой черед почитался глухой провинцией у римских снобов). Ходившее за Булгаковым в Москве прозвание “писатель из Киева” столь явно указывает на “пророка из Назарета”, так дальновидно соединяет писателя с его главным персонажем, что возникает подозрение: не сам ли Михаил Афанасьевич и пустил в ход эту великолепную двусмыслицу?

Но вот вопрос: был ли породивший и воспитавший Булгакова Киев — провинцией? На него не ответишь ни ссылкой на административное деление, ни напоминанием о славном историческом прошлом или количестве и качестве библиотек и фабрик, театров и монастырей, издательств и учебных заведений, элеваторов и церквей. Тут на первый план выходит самоощущение человека, живущего в этом пространстве. Все остальное годится для проверки — нет ли в этом самоощущении заносчивости или же уничижительности.

Осип Брик рассказывал, что в начале первой мировой войны в одном петроградском доме кто-то пожаловался,

что Петроград приобрел провинциальный вид, и виной тому — наполнившие город толпы провинциалов, беглецов из юго-западных провинций, в том числе из Киева. Велимир Хлебников, обычно не вступавший в споры, сидевший, как всегда, в сторонке с видом нахохленной птицы, неожиданно встрепенулся и заговорил с необычной резкостью. Хлебников заявил, что беженцев из юго-западных, включая киевские, земель, никак нельзя называть провинциалами. Слово “pro”, напомнил Хлебников, по латыни означает “за”, а “vincere” — на той же латыни значит “воевать”; “провинция”, следовательно, — завоеванная, приобретенная земля. Поэтому провинциалами правильно называть как раз жителей Петербурга...

Велимир Хлебников, наделенный феноменальным филологическим и историческим слухом, мгновенно вернул слову “провинция” его исходный смысл, противостоящий не “столице”, а “своей”, “исконной” территории. Не сговариваясь с Хлебниковым (о существовании которого он навряд ли знал), киевлянин Николай Бердяев бросил крылатую формулу: “Все, что удалено от Бога, — провинциально”, — и не вошел ли в этот афоризм киевский “провинциальный” опыт философа? Административное деление и размеры кружка на карте ни при чем, когда речь идет о столь высоких бытийственных смыслах.

Родной город Булгакова был онтологической столицей его мира и творчества. Для понимания Булгакова не годится концепция “двух столиц”, тут нужно прибегнуть к представлениям о трех столицах — Киеве, Москве, Петербурге — в духе Георгия Федотова: “Западнический соблазн Петербурга и азиатский соблазн Москвы — два неизбежных срыва России, преодолеваемые живым национальным духом. В соблазнах крепнет сила. Из немощей родится богатство. Было бы только третье, куда обращается в своих колебаниях стрелка духа. Этим полюсом, неподвижной православной вехой в судьбе России является Киев, то есть идея Киева”⁴. Было бы только третье... Из этого “третьего” и пришел писатель Булгаков и внес в общерусскую литературу “идею Киева”.

Пассажиру железнодорожного вагона не дано наблюдать свой поезд со стороны, как видят его машущие

платочками дети на обочине, но можно, высунувшись из окна, на крутом повороте увидеть состав от головы до хвоста. Киев стал для Булгакова вагонным окном на крутом повороте железного пути истории. Киев дал ему необыкновенный дар — воспринимать общенациональную культуру, находясь в ней — и в то же время как бы “со стороны”, ощущать себя и пассажиром в тесноте коробки вагона, и ребенком на просторе за полосой отчуждения, машущим проносящемуся мимо поезду, осознавать себя в центре и вместе с тем на периферии, быть “столичным” и заодно “провинциальным”, короче — охватить взглядом ту целостность, в которую он заключен на правах ее части. Наверяд ли объясняется простым совпадением тот факт, что Киев на грани двух веков породил и распространил по свету целую череду вопрошателей и совопросников мира сего — философов, историков, культурологов, решавших на своем профессиональном языке те же задачи, что их земляк Булгаков — на языке художественном. Во всяком случае, Киев был для Булгакова провинцией особого рода — Педагогической Провинцией, Касталией, если воспользоваться образом Германа Гессе.

Одержимость Киевом — едва ли не доминанта булгаковского творчества, а “идея Киева”, сопрягающая несомненно всемирно-историческую, “сверхстоличную” судьбу города со столь же несомненной его каштанно-акациевой провинциальностью, порождает, как бы наперед задает своей неразрывной несовместимостью основные структуры художественной мысли Булгакова. В конфликте между столицей и провинцией, в споре “двух столиц” город Булгакова играет выразительно “третью” — медиативную — роль. Есть нечто обнадеживающее в том, что популярность Булгакова стремительно росла как раз в ту пору, когда столичные “городские” и провинциальные “деревенские” писатели точили друг на друга литературные зубы. Ни в чем не согласные друг с другом, они сошлись на любви к Булгакову, поскольку Булгаков — великий трикстер, священный клоун русской литературы.

Недостатком своей работы о культурных областных гнездах Пиксанов считал, между прочим, то, что в ней из крупных центров почти совершенно не захвачен Киев,

столь богатый художественно-идеологическими движениями. Некоторые сведения по Киеву Пиксанов все же приводил, но — лишь до начала 90-х годов XIX века. Все они относятся, таким образом, к “добулгаковскому” периоду, обрываясь буквально на его пороге. Ущерб, нанесенный этим обрывом тем заметней, что киевское богатство “художественно-идейных движений” в последующие годы не иссякло, но приумножилось и стало той питательной средой, в которой вырос Михаил Булгаков. Более того — киевские “художественно-идейные движения” тут только — в названную пору — и начались по-настоящему. Это может показаться нелепостью, но очерченный семьдесят лет тому назад пробел не заполнен до сих пор.

Дело в том, что у исторического познания есть своя дистанция, свой поступательный шаг, свой модуль: современность становится привлекательной для историка по прошествии примерно двадцати лет. Через такой, приблизительно срок, равный, как считают, времени вхождения в жизнь нового поколения, историческая наука “замечает”, что текущее “сегодня” уже стало “вчера” и ее, науки, поле познания приросло новым участком. Сегодняшняя современность, ставшая вчерашней, осознается как место приложения усилий историка. В точном соответствии с этим двадцатилетним (приблизительно, повторяю) шагом или модулем исторического познания, все дореволюционные опыты изучения культурной истории Киева заканчиваются на пороге 90-х годов XIX столетия (что и было отмечено Пиксановым), в редких случаях приближаясь к грани веков. Для последующего времени (1900-е — 1910-е годы) час познания должен был пробить после первой мировой войны, после революции, после войны гражданской, одним словом — после...

Но в наступившем “после”, говоря словами Салтыкова-Щедрина, “история прекратила течение свое”. То есть прекратился, конечно, не поток событий, а возможность серьезной научной фиксации и осмысления этого потока, возможность историографии, — и самый интересный, самый богатый, самый насыщенный период киевской истории оказался и самым неизвестным. Предреволюционный период, непосредственно противостоящий истории

режима, возникшего в результате революции, превратился в наиболее запретный для историка, в своеобразный “спецхран” с весьма затрудненным доступом. Достаточно выйти за околицу творчества Булгакова, и тот Киев, который ныне называют “булгаковским”, окажется сплошной terra incognita, землей неведомой, таинственной зоной, в которую лишь в последнее время стали заглядывать сталкеры-историки. Великокняжеский Киев Владимира и Ярослава, древний город, канувший, словно какой-нибудь град Китеж, изучен не в пример старательней и известен несравненно лучше, чем столь, казалось бы, близкий, рядом стоящий — рукой подать! — Киев времен детства и юности Михаила Булгакова, поэта этого города, почти нашего современника.

Поэтому, отправляясь в страну поэта, не приходится рассчитывать на широту охвата, на глубину проникновения: картина по необходимости получится фрагментарной или даже клочковатой, но между отдельными освоенными участками этой страны можно будет прочертить соединительные линии, пусть даже пунктирные. Кроме того, читатель будет прав, если между осуществленными главами этой книги представит себе главы пропущенные, задуманные, но по разным причинам не написанные, на манер “пропущенных”, обозначенных, но даже не написанных строф “Евгения Онегина”. Так, между первой и второй главой следовало бы поместить воображаемую главу “Коллекция Первой гимназии” — о гимназической библиотеке, несомненном питательном источнике будущего писателя, его ближайшем и влиятельном контексте. А в четвертую главу (о киевских театральном впечатлениях Булгакова) мысленно поместить раздел о киевской эстраде и ее замечательном порождении — Александре Вертинском, чьи песенки стали одним из сквозных лейт-мотивов булгаковской прозы и пьес⁵. В идеале книга должна была бы стать сопоставлением типологии творчества Булгакова с типологией “киевской культуры”; реально можно говорить только о сопоставлении некоторых элементов первой с отдельными же элементами второй.

У Пиксанова было основание снабдить свою книгу эпиграфом из Гете “Wer den Dichter will verstehen, /Muss

in Dichters Lande gehen". Гетевский эпитаф здесь так же уместен и значителен, как система гетевских эпитафов к "Морфологии сказки" В.Я.Проппа, вышедшей первым изданием годом ранее, чем "Областные культурные гнезда". Совпадение едва ли случайное: оно (вместе с другими подобными фактами) свидетельствует, что интерес к типологической проблематике в ту пору назревал — то явно, то подспудно — у разных направлений отечественного литературоведения, на разных уровнях профессионализма.

В сущности, Пиксанов пытался — наивно и косноязычно — сделать по отношению к культуре городской, неканонической, инновационной примерно то же, что Пропп — по отношению к сельской, фольклорной, традиционной культуре (другое дело — работают ли те же подходы на городском материале). Подобно надолго забытой книге Проппа, книга Пиксанова тоже была на свой лад забыта. Забвению подверглось главное в ней — мысль о необходимости типологических подходов в городоведении, и книга, приоткрывавшая новые познавательные горизонты, была "возвращена" повседневной практикой в краеведение — к фактологическому, собирательскому, накопительному уровню, несомненно важному и необходимому, но столь же несомненно — другому.

Ссылка на Пиксанова уместна здесь не только потому, что его названная книга указывает дорогу в "страну поэта". Она уместна еще и потому, что наш поэт — писатель и драматург Михаил Булгаков — знал труды Пиксанова, по крайней мере — его книгу "Грибоедов и Мольер (Переоценка традиции)". Булгаков перелистал, прочел или проштудировал эту (вышедшую в 1922 году) книгу, готовясь к работе над биографией Мольера.

В книге "Грибоедов и Мольер" Пиксанов рассматривал вошедшее в литературоведческую традицию мнение Алексея Веселовского о зависимости комедии Грибоедова от мольеровского "Мизантропа", о зависимости, прежде всего, образа Чацкого от Альцеста. Пиксанов подвергал сомнению эту зависимость и, вводя (едва ли не впервые) понятие "полигенетичность цитаты", подхваченное или изобретенное заново тартускими структуралистами, доказывал, что определенные мотивы в грибоедовской комедии

возводятся к Мольеру в такой же мере, как и ко множеству других источников, так что говорить о зависимости русского комедиографа от французского нет оснований.

В прологе к “Жизни господина де Мольера” Булгаков приводит (скорее всего — по Алексею Веселовскому) финальные монологи Чацкого и Альцеста, насмешливо уклоняясь от оценки: “Есть сходство между этими финалами? Ах, мой бог! Я не знаток, пусть в этом разбираются ученые! Они расскажут вам о том, насколько грибоедовский Чацкий похож на Альцеста-Мизантропа...”⁶. Мнимо простодушная “фигура уклонения” у Булгакова здесь лукава и подмигивает в сторону полемики Пиксанова с Алексеем Веселовским. Конечно, эти двое — представители ученой корпорации, которым Булгаков предлагает разобраться, похож ли грибоедовский Чацкий на мольеровского Альцеста. Булгаков не желает ввязываться в сугубо научный спор — его ли, художника, это дело? — но за позицией писателя подразумевается, по крайней мере, изрядное знакомство с сущностью спора и его участниками.

Впрочем, о предложениях Алексея Веселовского Булгаков мог узнать много раньше — из книги киевского театрального критика Н.А.Николаева “Эфемериды”, изданной в Киеве в 1912 году. Среди прочего, в книгу вошла статья “Общественный элемент в “Горе от ума” и “Мизантропе” (первая, газетная публикация статьи состоялась в 1902 году — для Булгакова рановато). “Так ли действительно близки Альцест и Чацкий, два главных действующих лица сравниваемых произведений, как это утверждает г.Веселовский в очерке, озаглавленном их именами?” — ставит вопрос Н.А.Николаев и отвечает на него решительным отрицанием. “Единственный стих, совпадающий по содержанию и фактуре — это заключительное восклицание: “Пойду искать по свету, где оскорбленному есть чувству уголок!” Здесь влияние “Мизантропа” неоспоримо. Но если одна ласточка не делает весны...”⁷ и т.д. Именно финальные монологи Чацкого и Альцеста (вместе с процитированной строкой) предлагает сравнить и Булгаков, отказываясь от участия в споре — пусть об этом судят ученые.

Булгаков, несомненно, знал хорошо известного в Киеве начала века критика Николаева и ссылаясь на его авто-

ритет во Владикавказе, в маленькой газетной статье, посвященной старому актеру С.П.Аксенову: “Критик Николаев в Киеве отличал его чуждую подчеркнутую игру, говорил о его строгой выдержанности”⁸. Можно, следовательно, утверждать, что эпизод с учеными в прологе к написанной в Москве “Жизни господина де Мольера” имеет киевские корни, киевские истоки, и, столкнувшись с подобным спором в книге Пиксанова, Булгаков должен был воспринять его как повторяющийся, то есть подчеркнутый. Таким образом, толкующий о контексте художника, Пиксанов и сам принадлежит ближайшему культурному контексту Булгакова.

“Чтобы понять поэта вполне...”. Понять поэта — это ведь прежде всего значит определить “особость” художника, то, в чем он не похож на других, в чем “похож на самого себя”. Отличие Булгакова от всех художников на свете — такая несомненная, грубо очевидная данность, что об этом и говорить как-то дико. Напротив, поместив художника в круг сродственных или близких ему явлений, можно проникнуть в область тонких различий, которые единственно важны. “Писателя из Киева” следовало бы рассматривать вместе с Киевом подобно тому, как геолог рассматривает золотую жилу вместе с прилегающим куском породы.

Про какого писателя не было хотя бы однажды сказано, что он, мол, всю жизнь писал одно произведение? Все, созданное писателем, скреплено и пронизано развивающимся единством его личности, и она, эта личность, и есть основа сюжета, выстраивающего все создания писателя в одно произведение. По отношению к Булгакову эта мысль должна быть переформулирована: Булгаков всю жизнь писал как бы варианты одного произведения, хотя это “произведение” реально — в виде самостоятельного текста — не существует нигде. Оно — умопредставимая абстракция, результат познавательных усилий, артефакт. Но именно оно с наибольшей полнотой и отчетливостью воплощает образ художника, образ его мыслей, устройство его мыслительного аппарата. Оно-то и есть в точном значении литературный портрет писателя. Вариативное в своей основе творчество Булгакова взывает к такому подходу.

Азиатская ослепительная пестрота произведений Булгакова не может скрыть их европейскую логическую четкость: в каждой булгаковской вещи лоб в лоб сдвинуты одни и те же противоборствующие силы, в конфликтах, не схожих по конкретным обстоятельствам, виден один и тот же испытываемый смысл, в разных жанрах и сюжетах — поиски ответа на одни и те же булгаковские вопросы. Из них же самый главный: как человеку пройти жизнь между необходимостью добра и неизбежностью зла, между вечным и сиюминутным, между светлой жаждой созидательного творчества и покусением темных, нетворческих, разрушительных сил, стремящихся воспрепятствовать творчеству, пока оно длится, присвоить его плоды, когда оно завершено, уничтожить творящую личность — в любом случае.

II

Еще не писатель, уже не врач, Михаил Булгаков, оказавшись в 1921 году в Москве, сочинил маленькую статью к столетнему юбилею Некрасова — под вполне тривиальным для этой темы названием “Муза мести”.

Сочинил он свой, по его собственному определению, “маленький этюд”, скорее всего, с голодухи, для литературного заработка, хотя эта биографическая справка ровным счетом ничего не объясняет в направленности сочинения. А направленность его была определена тем, что Булгаков, еще не написавший ни “Дьяволиаду”, ни “Белую гвардию”, ни “Роковые яйца”, ни “Собачье сердце”, ни “Театральный роман”, ни “Мастера и Маргариту”, ни свои, впоследствии прославленные пьесы, — короче, ни одно из тех произведений, которые в совокупности образуют в читательском сознании понятие “Михаил Булгаков”, — только приготавливаясь к нелегкому писательскому поприщу осмыслил свои задачи, свою роль и судьбу — на примере Некрасова.

И вот что бросается в глаза: все основные мотивы еще не написанных его произведений уже присутствуют в “маленьком этюде” под названием “Муза мести”. Менее всего там говорится — как раз о мести.

Речь там идет о двойном облике сатирика, словно Булгаков, уже и в ту пору страстный театрал, слил воедино,

вдвинул одна в другую две театральные маски — так хорошо знакомые каждому театральные символы. Смеющаяся маска — символ комедии, и маска скорбная — символ трагедии становятся у Булгакова обозначением двух полюсов писательства: “...застыла на его лице язвительная усмешка и не сходила с него, а скорбные уста роняли жгучие слова гнева. Смеялся и негодовал. <...> Но, полная гнева, душа его все же имела два лика. Лик гнева и лик скорбной любви или жалости. Ибо любить тех, кого он полюбил, значило жалеть...”⁹. Великий гнев и великая любовь создают напряженное противоречие, из которого, как электрический ток, рождается сатира. О ком это? О Некрасове, разумеется. Но, конечно, и о самом себе, о том писателе Булгакове, которому еще только предстоит воплотиться.

И сразу же в маленькой статье о Некрасове у Булгакова возникает мотив крестной муки — отголосок старого мифа о безвинном страдальце, принявшем на себя все грехи мира ради их искупления. Этот миф даст творчеству Булгакова нравственный эталон, моральную меру, и то глухо и скрыто, то явно и ослепительно будет подсвечивать судьбу едва ли не всех любимых героев Булгакова — ученых, поэтов, художников, изобретателей, правдолюбцев — пока не выйдет открыто на авансцену и не зазвучит в полный голос в “Мастере и Маргарите”, где распятый Иешуа Га Ноцри окажется наиболее полным средоточием того бескорыстного подвига, который по частям уже был роздан другим булгаковским мастерам. А пока, в ранней статейке о Некрасове, читаем: “Когда в творческой муке подходил к своему кресту (ибо тот, кто творит, не живет без креста)...”¹⁰. Кредо, заявленное пока что походя, вскользь, в скобках.

И снова, продолжая свою некрасовскую тему, Булгаков возвращается к двусоставности (вернее — двуединству) сатирика, к тому поединку между ненавистью и любовью, который отражает неизбывную биполярность мира, вековечные борения добра и зла, их взаимосвязь и взаимоосмысление: “Но не может жить великий талант одним гневом. Не утолена будет душа. Нужна любовь. Как свет и тени...”¹¹.

До чего же это размышление Булгакова в статье 1921 года похоже (правда, как бы “с другой стороны”) на

философскую реплику Воланда в романе, который будет окончен (или не окончен) перед самой смертью писателя в 1940 году: "Ты произнес свои слова так, как будто не признаешь теней, а также и зла,— возражает Воланд Левию Матвею в романе "Мастер и Маргарита". — Но не будешь ли так добр подумать над вопросом: что бы делало твое добро, если бы не существовало зла, и как бы выглядела земля, если бы с нее исчезли тени? Ведь тени получаются от предметов и людей <...> Не хочешь ли ты ободрать весь Земной шар, снеся с него прочь все деревья и все живое из-за твоей фантазии наслаждаться голым светом?..".

Воланд выступает блестящим мастером диалектики, как бы странно ни звучало это слово, отнесенное к нечистой силе. Той — несколько манихейской — диалектики, которая пронизывает все творчество Булгакова от раннего "маленького этюда" до последнего романа. И если бы Булгакову пришлось выбирать еще раз, то он — подлинный жизнелюбец — вновь выбрал бы не "голый свет", не дистиллированное и потому бесплодное добро, а вполне реальную землю с ее добром и злом, светом и тенями, с ее утомительным существованием, о котором мы знаем так мало, и небытием, о котором мы не знаем ничего.

При жизни Некрасова, продолжал Булгаков в своем "маленьком этюде", "сколько раз расходился гнев народный в улыбку. А в наши дни не разошелся. И были грозные, кровавые дожди. Произошли великие потрясения, пошла раскачка всей земли. Те, что <...> успев ускользнуть из-под самого обуха на чердаки-мансарды заграниц, сидели съежась и глядя в небо, по которому гуляли отсветы кровавых зарниц..."¹².

В этих строчках трудно не увидеть зачаток будущих произведений Булгакова, повествующих о революционной "раскачке всей земли", о "кровавых дождях" братоубийственной гражданской войны, о безысходности эмиграционного исхода, о вине и ответственности, невозможной без карающей совести. Не о будущем ли романе "Белая гвардия" свидетельствуют строчки из юбилейной заметки? Не о будущей ли пьесе "Бег" они пророчат? А совестные

муки, ответственность перед верховным судом совести станут сквозным мотивом всего творчества Булгакова.

Даже грозная интонация страшного суда — булгаковская интонация! — прорывается в неприятзательной заметке 1921 года: “Ибо страшен был хлынувший поток гнева рати-орды крестьянской...”¹³. Роман “Белая гвардия” (1923–1924) будет начинаться памятными словами, столь же апокалиптически интонированными: “Велик был год и страшен год по рождестве Христовом 1918, от начала же революции второй...”

Даже тема бессмертия — важнейшая для Булгакова! — пусть на мгновение, пусть легким промельком, но появляется все же в “Музе мести”: “Некрасов спит теперь в могиле. Но если бы совершилось еще одно чудо и тень поэта встала бы из гроба...”¹⁴. Не это ли чудо произойдет на последних страницах “Мастера и Маргариты”?

Даже знаменитая реплика Мастера, убедившегося в справедливости своих пророческих вымыслов — “О, как я угадал! О, как я все угадал!” — даже она уже заявлена, уже присутствует в “маленьком этюде” 1921 года. Взглянув на революционные костры, сжигающие “мир старой жизни”, вставший из гроба Некрасов сказал бы: “Я знал это...”¹⁵. Пророческий дар художника, талантливого профессионала, творца — это у Булгакова будет везде и всегда, во всех его прозаических и драматических произведениях.

Даже непрерывные мечты о жизни упорядоченной, мечты о нормальном существовании, воплотившиеся во всех произведениях Булгакова (будущих, напомним еще раз), недвусмысленно заявлены в “Музе мести”: “И пройдут еще года. Вместо буйных огней по небу разольется ровный свет...”¹⁶. Чуть ли не этими самыми словами будут заканчиваться оба романа Булгакова — первый, “Белая гвардия”, и последний, вершинный — “Мастер и Маргарита”.

Сверх того, в “Музе мести” выразилось — на некрасовском материале, с помощью Некрасова — отношение будущего писателя к “народу”, этому чисто романтическому понятию, которое для человека XIX и затем большей части XX столетий имело вполне четкое значение: те, кто живет и трудится на земле, — крестьянство. “Православный народ”, “христиане”, “крестьяне” — это в тогдашних представлениях

ряд почти синонимический. Сострадательное отношение Булгакова к “народу” здесь совершенно соответствует русской интеллигентской традиции: типичное отношение просвещенного горожанина к важнейшей российской проблеме — сельской, крестьянской.

Понятие “народ” в этом, да и в других позитивных смыслах, ненаходимо в дальнейшем творчестве Булгакова, зато коллизия “город — село” определит едва ли не все основные конфликты и смыслы романа “Белая гвардия”, где непрерывные налеты чуждых, внешних сил на Город выглядят — с позиции автора-горожанина — нашествием номадов-кочевников, варваров-иноземцев, акультурных сил — вне или сверх исторической, социальной, национальной окраски чужих знамен.

Человек своего времени и среды, вполне определенных социальных и культурных ориентиров, Булгаков ясно видел угрозу, исходящую от этих сил. Но художник, демиург создаваемой им вселенной, он, подобно Вседержителю, понимал и жалел всех, в том числе — эту озверевшую от горя, сбитую с панталыку орду: “Да-с, смерть не земедлила. Она пошла по осенним, а потом зимним украинским дорогам вместе с сухим веющим снегом. Стала постукивать в перелесках пулеметами. Самое ее не было видно, но явственно видный предшествовал ей некий корявый мужичонков гнев. Он бежал по метели и холоду, в дырявых лаптишках, с сеном в непокрытой свалывшейся голове, и выл...” Это — из “Белой гвардии”.

А в “Музе мести” все уже было написано — чуть ли не слово в слово! — только “корявым гневом” истекал не украинский, а русский мужичонка: “За эти десятки лет в Заплатовых, Дырявиных скопилось столько гнева, что не вместила его больше исполинская чаша. Порвалась цепь великая, <...> оба конца ее очутились в железных корявых руках...”¹⁷.

Традиционная культурология рассматривает коллизия “город — село” как устойчивую оппозицию “цивилизация — культура”, но в романе городского художника Булгакова будет другой расклад: культура города — варварство пришельцев. Для Булгакова будут лишены актуальности социальная, национальная или политическая природа тех,

кто захватывает город. Правдивый художник, он, как хронист или летописец, будет просто следовать за случайностью исторических событий, за конкретикой “малого времени”, но во Времени Большом, которое он, впрочем, предпочитал называть Вечностью, всякий захватчик Города — варвар и только. Двойной хронологический отсчет будет задан первой же строкой “киевского романа”: “по Рождестве Христовом” — “от начала же революции”.

Отсчет в романе будет вестись по домашним уютным часам, которые прежде наполняли семь пыльных турбинских комнат идиллической мелодией менуэта. Даже этот, такой, казалось бы, локальный образ уже был заявлен грозным символом в “Музе мести”: “...В течение многих десятков лет в урочное время звенел золотой брегет (онегинский. — *М.П.*), призывая от одного наслаждения к другому. И так тянулось до наших дней. Но однажды он прозвонил негаданно тревожным погребальным звоном и подал сигнал к началу невиданного балета...”. Позже мы узнаем — уже из романа, — что это был балет киевской кровавой оперетки.

Одним словом, “маленький этюд” Булгакова, написанный в 1921 году и в ту пору не напечатанный, увидевший свет только через шестьдесят три года после его создания, через сорок четыре года после смерти автора, открывается вдруг как манифест писателя, провозглашенный в самом начале пути. Открывается как программа будущего булгаковского творчества, больше похожая на пророчество о самом себе: “О, как я угадал! О, как я все угадал!”.

Никакой особенной роли, да и вообще, кажется, никакой не сыграл Некрасов в творчестве Булгакова. Подоспел юбилей Некрасова и был объявлен конкурс на посвященный ему текст, а мог подвернуться любой другой. Некрасов здесь ни при чем — случайность повода только выпячивает неслучайность булгаковской характерности текста, обреченность художника самому себе.

Но если Булгаков, чуть только оказался в Москве, сочинил — по первому подвернувшемуся поводу — текст, в котором уже достаточно определенно мерцают структурообразующие элементы и задана сама типичная структура

его будущих произведений, — значит, эти элементы и эта структура сложились прежде, в домосковском существовании писателя, и в Москву он привез их уже "готовыми", не так ли?

Известный булгаковский персонаж на глазах изумленных москвичей "соткался прямо из воздуха". "Из воздуха" — это только в фантазмагориях "Мастера и Маргариты" означает "из ничего". Воздухом, из которого чудесным образом соткался писатель Булгаков, была атмосфера культуры, ряд непрерывно расширяющихся культурных контекстов — от культуры семьи и ее ближайшего окружения до культуры города и дальше — до общенациональной и мировой. Учитывая обстоятельства биографии писателя и его творчества, на страницах этой книги за основу принята культура города — условно говоря, "киевская культура".

III

Ни Михаил Булгаков, ни исследователи его творчества никогда не придавали "Музе мести" программного значения. Кажущаяся программность "маленького этюда" — побочный эффект высокой типологичности этого творчества: так с любого, как угодно малого фрагмента голографического негатива можно, говорят, получить полный позитивный отпечаток.

Подлинной писательской декларацией, осознанным и концентрированным программным документом принято считать другой, самый ранний из известных булгаковских текстов — небольшую статью "Грядущие перспективы", опубликованную 13 (26) ноября 1919 года в северокавказской газете "Грозный" под криптонимом М.Б. Вырезка статьи пряталась среди бумаг Булгакова в его личном архиве, но зашифрованная подпись и лишь частично сохраненное название газеты придавали документу вид загадочной неопределенности: то ли он есть, то ли нет его.

Автор имел основания скрывать эту публикацию — окажись она в руках "компетентных органов", московских опекунов писателя, положение Булгакова, и без того находившегося "под пятой" (название его дневника), катастрофически обострилось бы. Но у Булгакова были основания

и для того, чтобы бережно сохранить среди своих бумаг вырезку “Грядущих перспектив”, притом не из сентиментальных соображений (ах, первая публикация, как первая любовь), а в виду ее чрезвычайной серьезности.

Первый дошедший до нас булгаковский текст пышет пророческим жаром, столь характерным для писателя с такими профетическими амбициями, как у Булгакова. Раскаленность булгаковского профетизма запечатлена даже в названии “Грядущие перспективы”, в его едва прикрытой легкой тавтологичности: иностранные “перспективы” не то же ли самое, что архаично-славянское “грядущее” (как “ретроспектива” и “минувшее”)? Соединяя западное с восточным, название как бы удваивает пророческую претензию. Первый дошедший до нас булгаковский текст с категоричностью, не допускающей двойных толкований, закрепляет культурные, политические и этические координаты автора в мире, расколотом по всем направлениям недавней мировой войной и делящейся гражданской.

Временная координата “теперь — тогда”: “Теперь, когда наша несчастная Родина находится на самом дне ямы позора и бедствия, в которую ее загнала “великая социальная революция”...” — “Тогда страна, окровавленная, разрушенная, начнет вставать... Медленно, тяжело вставать...”

Пространственная координата “мы здесь — они там”: “Безумство двух последних лет толкнуло нас на страшный путь, и нам нет остановки, нет передышки. Мы начали пить чашу наказания, и выпьем ее до конца”. — “На Западе кончилась великая война великих народов. Теперь они зализывают свои раны. Конечно, они поправятся, очень скоро поправятся!”

Направления “там” (на Западе) и “тогда” (в российском будущем) совпадают: стрелка булгаковского компаса без колебаний указывает на культурно-созидательные усилия Европы как на единственно возможное и единственно приемлемое направление отечественного развития. Но между этими “там” и “тогда” лежит поле жестокой борьбы, определяющее политический выбор автора: “...Придется много драться, много пролить крови, потому что, пока за зловещей фигурой Троцкого еще топчутся с оружием в руках одураченные им безумцы, жизни не будет, а будет смертная борьба. Нужно драться...”

Социально-политический смысл булгаковской декларации 1919 года достаточно очевиден. В сущности, это общее место представлений многих тогдашних российских интеллигентов в широком партийном спектре — от конституционных монархистов до либеральных демократов. Здесь пока еще нет ничего — или почти ничего — лично-булгаковского. Но этого уже не скажешь о культурно-этическом смысле “Грядущих перспектив”.

Тот культурный идеал, на который ориентированы “Грядущие перспективы”, представлен главным образом или даже исключительно как идеал городской культуры, то есть, строго говоря, если вспомнить исконные значения слов, цивилизационный, урбанистический идеал. Словно нарочно, прихотливая судьба подбросила несколько номеров английского иллюстрированного журнала, чтобы будущий писатель “долго, как зачарованный, глядел на чудно исполненные снимки” — “и долго, долго думал потом...”. Сказать по правде, Булгаков не столько “думает” над этими снимками, сколько (по формуле Маяковского), “воспевает машину и Англию” — воплощение и символы технической цивилизации:

“Колоссальные машины на колоссальных заводах лихо-радочно, день за днем, пожирая каменный уголь, гремят, стучат, льют струи расплавленного металла, куют, чинят, строят...

Они куют могущество мира, сменив те машины, которые еще недавно, сея смерть и разрушая, ковали могущество победы”.

Трудовые усилия принесут добрые плоды и, продолжает Булгаков, — “там, на Западе, будут сверкать бесчисленные электрические огни, летчики будут сверлить покоренный воздух, там будут строить, исследовать, печатать, учиться...”

Одним словом, там, в исторической перспективе, за червонными от крови полями гражданской войны, притягательно сияет огнями большой европейский город, норма или идеал существования, награда за муки борьбы, город, сливающий в творческом синтезе усилия мускулов, ума и духа. В жизненном опыте военного лекаря Михаила Булгакова, заброшенного боевыми действиями на Северный

Кавказ, был только один город, сколько-нибудь соответствующий этому описанию — его родной город. И впрямь, из-под выразительной обобщенной картины города-идеала вдруг проступают черты реального Киева. Игра оптики? Игра воображения?

Нет, это не мираж и не вымысел. Достаточно сравнить приведенное только что описание неназванного города в “Грядущих перспективах” с описанием Киева (тоже не названного) в “Белой гвардии”, чтобы убедиться в их пусть не идентичности, но уж в далеко заходящем сходстве — точно:

“...И в пять, и в шесть, и в семь этажей громоздились дома. Днем их окна были черны, а ночью горели рядами в темно-синей выси. Цепочками, сколько хватало глаз, как драгоценные камни, сияли электрические шары, высоко подвешенные на закорючках серых длинных столбов. Днем с приятным ровным гудением бегали трамваи с желтыми соломенными пухлыми сиденьями, по образцу заграничных...”.

“Зимой... весь машинный гул уходил внутрь каменных зданий, смягчался и ворчал довольно глухо. Вся энергия Города, накопленная за солнечное и грозное лето, выливалась в свете. Свет с четырех часов дня начинал загораться в окнах домов, в круглых электрических шарах, в газовых фонарях, в фонарях домовых, с огненными номерами, и в стеклянных сплошных окнах электрических станций, наводящих на мысль о страшном и суетном электрическом будущем человечества, в их сплошных окнах, где были видны неустанно мотающие свои отчаянные колеса машины, до корня расшатывающие самое основание земли...”

Однотипность этих двух урбанистических фрагментов видна, что называется, невооруженным глазом и едва ли требует дополнительных доказательств. В обоих случаях густая конкретика Киева замешана на городской символике, превращая изображаемый город в некое подобие уэллсовского Эвритауна (Вездеграда). В реальном Киеве 1918 года сквозят черты электрического и машинного города будущего, возникающего на основе европейской урбанизации (“по образцу заграничных”, “электрическое

будущее человечества” — характерные проговорки, еще больше сближающие Город “Белой гвардии” с городом “Грядущих перспектив”). Текстуальные и смысловые совпадения легко обнаруживаются — тексты словно бы взаимозаменяемы: две апологии урбанистической цивилизации в том виде, в каком она сложилась в дореволюционном прошлом и будет складываться дальше после победы над деструктивными, сеющими хаос и разрушение силами революции.

Идеальный город будущего из “Грядущих перспектив” — это слегка подцвеченная английской акварелью временная экстраполяция Киева. Обращенное в будущее прощество “Грядущих перспектив” проговаривается обращенной в прошлое ностальгией, подлинной лирикой утратившего свой город киевлянина, что подтверждает (кажется, запоздало) принадлежность Булгакову текста, затерянного в северокавказской газетке, и неожиданно обнаруживает в ранней декларации писателя — среди других манифестируемых ценностей — доселе скрытое, непоказное “присутствие Киева”. Программный смысл этого присутствия будет вскоре подтвержден всем творчеством Булгакова.

Чтобы попасть в тот сияющий электрическими огнями город, где будут “строить, исследовать, печатать, учиться”, мало выиграть сражение на поле боя. Самое трудное, предрекают “Грядущие перспективы”, после этого только и начнется. Нужно будет по самым высоким расценкам платить за грех революционного безумия. Вся кода “Грядущих перспектив” идет к завершающей ноте: “Платите, платите честно и помните социальную революцию!”.

Платить — чем и как? “Нужно будет платить за прошлое невероятным трудом, суровой бедностью жизни. Платить в переносном и буквальном смысле слова”. В буквальном — это понятно, речь о выплате военных и прочих долгов России странам Запада; плата в переносном, нематериальном смысле слова — это покаяние и искупление. “Плата”, “невероятный труд”, “суровая бедность жизни” — булгаковская программа на много поколений вперед — получают в грозненской декларации будущего писателя чрезвычайно высокий духовный статус, приравниваются — ни много ни мало — к религиозному служению, к пока-

янной и искупительной молитве. Этика труда и ответственности прямо ведет к череде будущих булгаковских мастеров, чей творческий "неимоверный труд" и "суровая бедность жизни" станут специфическим эквивалентом молитвы Господней. Подобно "жонглеру Богоматери" из рассказа Анатоля Франса, они, эти мастера, вместо молитвенного шепота и битья поклонов будут справлять литургию — в том же самом значении — своим трудом и своим мастерством. К этой теме еще предстоит вернуться, речь об этом впереди.

Через двенадцать лет после "Грядущих перспектив" московский писатель Михаил Булгаков едко высмеял оказавшиеся, увы, иллюзиями пророческие ожидания своей ранней статьи. Нет, он не перестал связывать свои надежды с творческим подвижничеством мастеров, не отказался от своего идеала цивилизованного, для нормальной жизни приспособленного городского устройства — по западному образцу, не утратил веру в искупительную силу труда. Но через двенадцать лет после "Грядущих перспектив", когда, по меркам человеческой жизни, грядущее стало настоящим, а эпоха раскрыла новые, совсем, совсем иные перспективы, он, ни от чего не отказываясь, горьким смехом посмеялся над наивной верой своей молодости.

Через двенадцать лет после "Грядущих перспектив" он написал пьесу "Адам и Ева" — о надвигающейся и неотвратимой схватке между коммунистическим СССР и буржуазной Европой (без разделения на тоталитарные и демократические режимы, насколько можно понять) — тоже своего рода "грядущие перспективы", но уже иные — образца 1931 года. И вот столь дорогие для него идеи и образы статьи 1919 года он в этой пьесе передал не ее мастеру — академику Ефросимову, гениальному изобретателю, пацифисту, равно чуждому обеим схватившимся сторонам, а омерзительному Пончику-Непобеде, беспринципному и, кажется, бесталанному литератору, автору приспособленческого романа "Красные зелена". Отчего же идеи и образы статьи с почти тавтологическим названием "Грядущие перспективы" откочевали к автору романа с оксюморонным названием? Почему тогдашняя высокая патетика превратилась в нынешнюю заниженную иронию?

Пончик-Непобеда, подобно мольеровскому Тартюфу, грешит лицемеря — он, "верующий до мозга костей", православный, "дед служил в консистории" (отец автора, напомним, служил в духовной академии), по обстоятельствам места и времени сотрудничал в атеистическом журнале, правда, на всякий случай подписываясь инициалами (инициалами, напомним, были подписаны и "Грядущие перспективы" Булгакова). Он, вместе с тем, "до мозга костей" городской человек, написал "подхалимский роман" из колхозной, сельской жизни: "— Эх, Ваня, Ваня! — зазвенело на меже...". Свое будто бы искреннее православие он предает с такой же легкостью, как свой несомненно показной коммунизм. В списке действующих в пьесе лиц названа только его странная двойная фамилия, но по ходу пьесы узнается, что зовут его весьма семантическим в христианском контексте именем Павел, а затем — единожды, но оглушительно — всплывает его отчество: Павел Апостолович! То есть прямо указывается на апостола Павла, возникшего из язычника Савла. Павел Апостолович, перевертыш, легко мигрирует в обе стороны. На предательство намекает и первая часть его двойной фамилии: Пончик — это ведь уменьшительное от "Понтий". И вот ему-то Булгаков отдает, его голосом озвучивает "Грядущие перспективы":

"Для меня нет никаких сомнений в том, что Дараган и погиб-то из-за того, что в одиночку встретил неприятельские силы — европейские силы! — и, конечно, ввязался в бой".

"Мы раздражили весь мир, то есть не мы, конечно, — интеллигенция, а они. Вот она, наша пропаганда, вот оно, уничтожение всех ценностей, которыми держалась цивилизация..."

"Ты думаешь, я хоть одну минуту верю тому, что что-нибудь случилось с Европой? Там, брат Генрих, электричество горит и по асфальту летают автомобили" (прямая цитата из "Грядущих перспектив"!).

В образе Пончика-Непобеды затеяна опасная, двусмысленная игра между автором и его антиподом: к антиподу отходят некоторые биографические и профессиональные черты автора, принципиальные особенности его мирови-

дения. Что это — единственная для советского писателя возможность обнаружить свои нонконформистские взгляды, приписав их негативному персонажу, — ход, давно известный в литературе (так любимец Булгакова Мольер “вписал” в своего Дон-Жуана собственные антиклерикальные эскапады), а для советского литератора уже традиционный, даже шаблонный? Или отдающая цинизмом попытка расчета с иллюзиями молодости? Или горечь безнадежности, претворенная в автопародию? Или несостоявшийся, но возможный и нависающий с угрозой вариант собственной судьбы?

Трудно понять вполне — и навряд ли возможно однозначно истолковать — смысл этой автосатиры, этого загадочного пародийного издевательства над высокими принципами “Грядущих перспектив”. Трудно понять до конца, в чем заключена этическая возможность и эстетическая необходимость этой игры. Но один несомненный ответ заключен во второй части двойной фамилии служащего литератора, писателя-перевертыша: Не-победа. Пророчества “Грядущих перспектив” исходили из веры в победу одних сил, а победили другие. Над программной статьей стало возможным иронизировать, потому что случилась не-победа. Весь писатель Булгаков с его трагическим юмором возник в известном смысле потому, что идеалы “Грядущих перспектив” сохранили привлекательность, а пророчества — провалились.

Ритуальная фраза советских писательских автобиографий — меня как писателя, дескать, создала революция, — вполне могла быть произнесена и Булгаковым, правда, в парадоксальном трагикомическом смысле. Революция создала писателя Булгакова, разрушив его мир. Булгаковская “божественная комедия” — тоже плод изгнания. Булгаков утратил свой Город не тогда, когда перебрался в Москву, а когда под ударами истории пал Киев — легендарный мир его детства и юности. Следствием стало возникновение писателя, осмысляющего эту катастрофу. “Грядущие перспективы” — неосуществленная мечта о завоевании Иерусалима крестоносцами Най-Турса. Потерянный киевский рай мог быть возвращен только творческим воображением.

Глава вторая

ПРОИСХОЖДЕНИЕ МАСТЕРА

I

Мы уже как-то не отдаем себе отчет в том, что все немалое наследие Михаила Булгакова — результат прискорбно непродолжительной творческой жизни. Если, следуя за волей писателя, отбросить киевские домашние эксперименты и бучанскую самодеятельность, если пренебречь несколькими скороспелыми пьесами, написанными во Владикавказе и начинать отсчет с московских опытов, то на всю литературную работу Булгакову было отпущено менее восемнадцати лет (как Пушкину и Маяковскому).

Владимир Иванович Вернадский, выдающийся ученый, земляк Булгакова и, в отличие от него, долгожитель, имел обыкновение отказываться от самых соблазнительных научных предложений, если они уже прежде не входили в его планы. Он объяснял, что отказывается — из-за страха смерти. Не в очевидном психологически-бытовом смысле, а из-за боязни не успеть в отпущенные жизненные сроки сделать то, что уже задумано. И хорошо бы, добавлял Вернадский, чтобы этот страх появлялся у творческой личности как можно раньше, лучше всего — до тридцати лет, но главное — сохранить его до конца.

Этот страх — не успеть, не уложиться, не осуществить — сопровождал Булгакова всю его литературную жизнь. Этот страх был одним из сильнейших стимулов его творчества. Немой строкой он вписан в каждое его произведение, как строчка света в партитуру симфонии Скрябина. Булгаков спешил. Он очень — и небезосновательно — спешил. Последняя точка последнего романа была поставлена чуть ли не с последним вздохом.

Компрометирующие обертоны слова “страх” в этом случае слетают, как бессмысленная, не идущая к делу шелуха: талант стремится осуществить себя, и в этом случае говорить о высочайшей нравственной ответственности было

бы уместней. Страх, который на самом деле есть чувство ответственности перед своим даром, вписан в творчество Булгакова не только невидимой строкой, но и вполне зримыми образами центральных персонажей писателя.

Через все творчество Булгакова проходит цепочка однотипных образов: в каждом его произведении есть свой Мастер. Профессор Персиков в “Роковых яйцах”, профессор Преображенский в “Собачем сердце”, писатель Максудов в “Театральном романе”, другой писатель — безымянный мастер в “Мастере и Маргарите”, “бедный и окровавленный мастер” Мольер в “Кабале святош” и биографической повести, Пушкин (чем не “бедный и окровавленный мастер”?) в “Последних днях”, изобретатели — академик Ефросимов в “Адаме и Еве”, инженер Рейн в “Блаженстве”, Тимофеев в “Иване Васильевиче” и так далее.

Называть этих булгаковских героев “однотипными” рискованно — уж очень они разные. Разные по своему неповторимому человеческому характеру, по конкретным обстоятельствам биографии и судьбы, по своему месту в историческом времени и географическом пространстве, да и по жанру текстов, репрезентирующих этих героев. Но у всех у них есть нечто общее и решительно важное для Булгакова: талантливость и причастность к творческому труду. К “неимоверному труду” при (почти во всех случаях) “суровой бедности жизни”, как было сказано в “Грядущих перспективах”. Это оно и есть, то “упорное изображение русской интеллигенции как самого лучшего слоя в нашей стране”, которое Булгаков с верой и отвагой декларировал в письме к коммунистическим игемонам в понятных для них терминах.

Точка приложения таланта не важна: булгаковский мастер может сочинить стихотворение, роман или пьесу, открыть биологически активные лучи или изобрести способ хирургического воздействия на природу живого существа. Важно другое: чем бы они не занимались, их работа всегда есть приближение к истине. Поэтому булгаковские мастера, каким бы частным не было их приближение, как бы держат в руках будущее. Они, эти мастера, — обыкновенные люди, такие же, как все, со всеми человеческими слабостями, порой очень смешными

или даже непростительными, и только талант, заставляющий их трудолюбиво устремляться к истине, отличает их от иных прочих, возвышает над окружением. Открытая ими истина превращает их в пророков — будет ли это истина о “лучах жизни”, найденная профессором Персиковым, или истина о событиях двухтысячелетней давности, открывшаяся мастеру, автору романа о Пилате. Пророческий дар булгаковских специалистов, получает, между прочим, и “научно-фантастическое” (впрочем, весьма ироничное) воплощение, когда его мастера принимаются за создание машины времени.

Булгаковских пророков хорошо описывает афоризм Уильяма Блейка (тоже “мистического писателя”, с которым Булгаков, по-видимому, сошелся бы не только в этом пункте): “Каждый человек — пророк. Он высказывает свое мнение о частных и общественных делах. Например: если вы будете поступать так, последствия будут такие-то. Он никогда не говорит: то-то случится, что бы вы ни делали. Пророк — провидец, а не произвольный диктатор”¹.

“Нечего жаловаться на разруху, — ворчит один из булгаковских пророков, гениальный хирург Преображенский, — если я, входя в уборную, начну, извините за выражение, мочиться мимо унитаза и то же самое будут делать Зина и Дарья Петровна, в уборной начнется разруха...” Пророчество — простая и естественная функция порядочного человека. Пророк тот, кто говорит правду.

Поэтому в “Беге” пророком оказывается не Голубков, приват-доцент, сын профессора-идеалиста (Голубков — прозрачная анаграмма фамилии автора, что было сразу разгадано А.В.Луначарским), а “красноречивый вестовой” Крапилин. Мы непрерывно слышим о красноречии Крапилина, хотя он только то и делает, что красноречиво безмолствует — вплоть до той сцены, где он в глаза называет Хлудова палачом и убийцей. Вестовой выбран на эту роль не случайно: вестовой — тот, кто приносит вести, по-булгаковски легкое указание на того вестника, который на языке Библии именуется “ангелом”. Обычная у Булгакова роль мастера-пророка в “Беге” разделена на две: профессионализм отходит к Голубкову, пророчество — к Крапилину. Быть может, в результате такого разделения

и оказалась в этой пьесе столь бедной, недостаточной роль интеллигента, высокообразованного профессионала.

Типичные пророки Булгакова — честные профессионалы, крепко знающие свое дело и сообщающие о весьма возможных результатах тех или иных человеческих действий. Они — красноречивые вестовые, не более; часто — увы, слишком часто — делящие судьбу вестового Крапилина.

Пророческий дар мастера или Пушкина, а может, и Мольера или Преображенского, — очевиден, но что, казалось бы, пророческого у несчастного драмдеплетского Дымогацкого (“Багровый остров”) или у Алексея Турбина, в меру простодушного военного лекаря (“Белая гвардия”) ? Пророчество булгаковских героев этого ряда прочерчено последовательно и неуклонно: Дымогацкий и Турбин оказываются пророками, так сказать, внепрофессиональным образом. Дымогацкий — не в своей на потребу написанной пьесе, а когда, жалкий неудачник, он оплакивает свое неправомерно загубленное создание и начинает догадываться, что его противостояние с властью (пускай лишь театральной властью) может иметь лишь один, трагический конец.

Алексей же Турбин — и вовсе выдающаяся фигура среди булгаковских пророков: он — пророк-сновидец. Ему снятся провидческие сны, все значение которых он не в силах постичь, “напрягая свой бедный земной ум”. В горячечном тифозном бреду, страдая раной, он зимой 1918 года видит сон о белогвардейцах, погибших под Перекопом (1921 год!). Вместе с большевиками, погибшими там же, они походными колоннами направляются в рай. В вещем сне Турбину открывается великая истина: Господь хранит всех, с небесных высот земные политические страсти ничтожны и бессмысленны, — но, наивный пророк, Турбин не догадывается о своем даре...

Лишь одно создание Булгакова не описывается предложенной типологией. Это, конечно, цикл рассказов “Записки юного врача”, впрочем, выпадающий из булгаковской типологии и по другим размерностям. Оно и понятно: цикл повествует о раннем периоде профессионализма, о юном враче, только становящемся специалистом, о становлении мастера.

“Записки юного врача” можно рассматривать как пред историю всех булгаковских мастеров, тем более, что все мастера появляются перед читателями уже совершенно мастерами в своем профессиональном и пророческом качестве. Булгаков, как правило, отказывается рассказывать о том, что было с его героями-пророками до начала повествования, снисходя лишь до редких и отрывочных экскурсов в их прошлое. С наибольшей силой это свойство булгаковских пророков (как и другие) проявилось именно в романе “Мастер и Маргарита”, где мастер появляется неожиданно перед Иваном Бездомным и перед читателем. Создается впечатление, будто его жизнь и судьба начинаются прямо со встречи с Маргаритой и создания романа о Пилате. Все, что было с ним прежде, расплывается в неясном мерцании. Устанавливается соответствие с Иешуа Га Ноцри из евангельских глав “Мастера и Маргариты”: судьба этого пророка тоже как будто начинается с его появления в Ершалаиме. Вот в этом все дело: Булгаков хочет рассказывать только о последних днях, о Страстной неделе своих пророков.

Неудержимая страсть к познанию, стремление к истине уподобляет булгаковских мастеров главному мастеру познания в европейской культуре — Фаусту. Все они в большей или меньшей мере подсвечены образом Фауста, озвучены фаустианскими обертонами. Их фаустианство так же двусмысленно, как и у Гете, как и во всей европейской традиции. Познание — в природе вещей и богоугодное дело, но в своем познавательном безудерже булгаковские фаусты нарушают некие предустановленные запреты, проникают в области, находящиеся вне человеческой компетенции, ускоряют естественный ход Великой Эволюции и, следовательно, работают уже заодно с Воландом.

В то же время, пророческий дар уподобляет судьбу булгаковских мастеров судьбе того пророка, который выведен в “Мастере и Маргарите” под именем Иешуа Га Ноцри: “ибо тот, кто творит, не живет без креста”, как было сказано в ранней статейке “Муза мести”. Тут на передний план у Булгакова выступают борения пророка, трагедия таланта, крестная мука творческой личности.

Булгаков в каждой своей вещи (после “Белой гвардии”) возвращался к коллизии того типа, который представлен у Достоевского в сцене Великого Инквизитора с Христом, словно проверяя и испытывая разные возможности, таящиеся в столкновении правдолюбца, профессионала, пророка — с “бессудной властью”. Перебор возможностей неизменно приводил к одному и тому же ответу: попытка таланта реализовать свой дар приводит к гибели дароносителя. Цари, игемоны, короли, цезари, императоры, председатели и генеральные секретари против пророков, одним словом — мирская власть против власти духовной, — так в самом общем виде описывается типичный конфликт булгаковских произведений.

Невежественные чиновники отбирают у гениального Персикова его открытие, и оно, способное осчастливить людей в руках честного профессионала, становится жуткой угрозой самому существованию человечества, попав в руки безответственной власти. То, что было открыто как “лучи жизни”, оборачивается “лучами смерти”, отобранное у искателя истины радетелями “пользы”. Царь Мидас в древнегреческом мифе превращал в золото все, к чему прикасался — бюрократический функционер в булгаковской сатире (и в соответствующей действительности) — это, так сказать, царь Мидас наоборот.

Такая же коллизия возникает в пьесах Булгакова “Адам и Ева” и “Блаженство”: на открытия замечательных ученых пытается наложить лапу всемогущее бесконтрольное государство. Неважно, что в одном случае изобретен какой-то умиротворяющий луч, а во втором — машина времени; неважно даже то, что в “Адаме и Еве” — несовершенное современное государство, а в “Блаженстве” — почти идеальное государство будущего. Результат один и тот же: великое достижение творца-профессионала, попадая в руки бесконтрольной государственной машины, становится ее частью и превращается в угрозу для человека, для человечества. Грядущий или текущий Апокалипсис у Булгакова всегда обязан своим происхождением безумию мирской власти.

Разнузданные демагоги — порождение официальной бюрократии — натравливают на гениального ученого Преображенского (“Собачье сердце”) его же собственное ла-

бораторное создание, так что создатель только чудом спасает свою профессиональную честь и возможность продолжать работу. Талантливого и честного профессионала, писателя Максудова (“Театральный роман”) буквально выжидают из жизни — клеветой, завистью, непониманием, травлей. Сообщенная писателем правда оказывается никому не нужной, потому что всесильное государство превратило литературу и театральное искусство из области поиска истины в некое подобие “сферы обслуживания”. К этому же сводится и судьба пророка-историка, автора романа о Пилате, безмянного героя “Мастера и Маргариты”. Его попытки выйти из своего подвального и вынести оттуда свой пророческий роман кончаются гибелью пророка.

Даже отсутствие Пушкина среди сценических лиц в “Последних днях” не мешает возникновению этой коллизии: поэт шлет на сцену свое создание, свой воплощенный в стихах голос, и диалог между царем Николаем и поэтом Пушкиным все-таки происходит. Наоборот, не происходит этого рода диалог между королем Людовиком и поэтом Мольером — сломленным правдолюбом, отступившимся пророком и, следовательно, уже не поэтом. В контексте других вещей Булгакова эта неудачная беседа по-своему выразительна — именно тем, что не состоялась.

Булгаковские мастера-пророки настолько углублены в свои профессиональные занятия, настолько захвачены своим творчеством, что забывают о существовании всесильного государства и тяготеют к аутсайдерству. Но никакое государство не позволит мастеру-пророку занять такую позицию — ни абсолютная монархия Людовика Великого, короля Франции, или Николая Первого, российского императора, ни коммунистическое государство в период НЭПа или “великого перелома”, ни блаженное государство отдаленного будущего, ни римская империя времен Тиберия. Булгаковским мастерам-пророкам вроде бы нет дела до государства, да вот государству-то есть дело до них. Конфликт Мастера и Власти в каталитическом присутствии какого-нибудь Мефистофеля (идуший с нарастанием от произведений двадцатых годов к тридцатым) — вот описанная самым общим образом типология творчества Михаила Булгакова. Это его предельно сжатая формула,

жесткая матрица, разворачиваемая в новой конкретике в каждой булгаковской вещи.

Государство — высшее воплощение мирской власти — всей своей мощью наваливается на пророка — высшее воплощение власти духовной — и губит его. Все произведения Булгакова сливаются в протяжный реквием по несправедливо загубленным мастерам и пророкам, в непрерывную инвективу против губителя-государства. Конфликт между творящей личностью и государством у Булгакова мистериален, то есть вечен и неизбежен. Поэтому, если и можно отыскать в творчестве Булгакова какой-то политический смысл, то он именно здесь: перед нами твердая позиция художника-антигосударственника. В то же время, это позиция художника, одержимого идеей порядка.

Несомненно возникающее между этими двумя идеями противоречие снимается репликой “утописта” Иешуа Га Ноцри — самой резкой антигосударственнической декларацией во всем творчестве Булгакова: наступят, дескать, времена столь гармонических отношений между людьми, что никакое государство не понадобится... Поэтому усилия российских национал-радикалов объявить Булгакова “своим” столь же безосновательны, сколь усилия украинских национал-радикалов сделать Булгакова “ихним”. Попытки окрасить Булгакова в цвета шовинизма — все равно, со знаком плюс или минус — разбиваются об антигосударственничество художника. Может ли антигосударственник, господа, быть шовинистом?

Мастер связан с Иешуа своим романом и параллельностью судьбы. Все его предшественники — булгаковские мастера и пророки — так или иначе соотношены с образом Христа. Чаще и охотней всего Булгаков соотносит определенные моменты судьбы своих героев с завершающими евангельскими эпизодами — с крестной гибелью на Голгофе. Прежде чем упасть под ноги распоясавшейся толпы, ни в чем не повинный Персиков пытается остановить погромщиков, раскинув в дверях своей лаборатории слабые интеллигентские руки. Этим жестом профессор проговаривается о крестной муке творческой личности: “как распятый”, — замечает Булгаков о предсмертном жесте Персикова. Последним своим усилием профессор привычно,

как всегда в трудные минуты, зовет на помощь лабораторного сторожа Панкрата, и это простонародное, “мужицкое” имя вдруг открывает свой первоначальный смысл: Панкратос по-гречески значит “всесильный”, “всемогущий”. Подобно своему прообразу, распятый Персиков, погибая, взывает с креста к отцу и вседержителю. “Отче, отче, почто меня покинул?”

Бросив в лицо Хлудову обвинение в палачестве, “красноречивый вестовой” Крапилин принимает на себя обязанность пророка — в том числе и крестную муку. Крест Крапилина по обстоятельствам военного времени оказывается виселицей, но на груди повешенного — доска с надписью “Большевик”, столь же соответствующая истине, как другая доска, с лживой надписью “Царь Иудейский” — над распятым Иисусом.

Театральный секретарь Лагранж с вынужденной краткостью и недоговорками описывает смерть своего любимого учителя Мольера и в знак печали ставит в своем журнале крест. Тем самым он выполняет функцию евангелиста при этом пророке, его “Регистр” уподобляется другому “журналу”, где тоже на последних страницах стоит крест, а театр становится Голгофой. Спасение театра, моделирующего весь мир, — метонимия спасения мира. Параллели между пророком-поэтом Пушкиным и Христом отмечены в “Последних днях” разветвленной системой сигналов (но об этом — в главе “В коробочке киевской сцены”).

Странно было бы ждать христологических мотивов от “Театрального романа”. Они, надо полагать, исключены историческим отношением христианства к театру — “позорищу”, “блудодействию”, “непотребству” и тому подобному. Тем не менее христологические мотивы пронизывают роман и образуют его смысловой каркас: перед нами роман о пророке, который явился из провинции, чтобы обновить и спасти театр. Здесь та же метонимия, что и в “Кабале святош”. За названием неоконченного произведения (в том виде, в каком оно опубликовано) стоит ходовая метафора “Весь мир — театр” — и такое вселенское мистериальное прочтение замысла, согласимся, вполне в булгаковском духе и как нельзя лучше соответствует типологии его творчества.

Другое — не “издательское”, а первоначальное авторское название этого романа “Записки покойника” — под легким флером обыкновенности скрывает очевидную двусмыслицу. Перед нами, заметим, не “записки покойного”, что означало бы авторство человека, сначала создавшего свои записки, а затем скончавшегося, так что сейчас, после его смерти, они представляют как бы “прижизненные записки покойного Максудова”. Нет, нам предъявлены “Записки покойника” — словно автор создал свои записки после собственной кончины! Идея бессмертия имплицирована в название, а сюжет разворачивается как одна из многочисленных у Булгакова метафор Христа.

Работа над “Записками покойника” была брошена автором там, где в евангельском (параллельном романному) тексте только начинается тема страстей пророка, описанная в другом романе — в “Мастере и Маргарите”. Другими словами, “Театральный роман” оборван именно на том месте евангельского сюжета, где начинается “Мастер и Маргарита” — и нет ли в этом казусе объяснения неоконченности “Записок покойника”?

Декларация Христа “Я пришел в мир...” на разные лады повторяется булгаковскими пророками, ибо им (не всегда, но с заметной устойчивостью) свойственно осознание своей миссии. Максудов: “Я новый! Я пришел!” (“Театральный роман”). Тимофеев: “Понимаете, я пронзил время! Я добился своего!” (“Иван Васильевич”). Мастер: “О, как я угадал! О, как я все угадал!” Судьба Михаила Булгакова, писателя из Киева, — точка, в которой сходятся (и из которой расходятся) судьбы всех изображенных им мастеров и пророков.

Киевское происхождение пророка-сновидца Алексея Турбина и театрального пророка Максудова — сюжетный факт булгаковского текста. Но, оказывается, знаменитая реплика “О, как я угадал! О, как я все угадал!” (изнутри, из романной действительности подтверждающая пророческий дар мастера), реплика, “московская” по видимости, тоже имеет источник, вытекающий из киевской почвы.

В киевской Первой гимназии, где учился Михаил Булгаков, существовало, как водится, почитание знаменитых

выпускников — своего рода школьный “культ предков”. Среди знаменитых выпускников гимназии самым знаменитым был Николай Николаевич Ге, окончивший ее в 1847 году. Прославленный художник стал легендой родного учебного заведения, чем-то вроде “культурного героя” гимназического мифа. За полгода до смерти Н.Н. Ге заплатил дань памяти годам ученичества, написав очерк о киевской Первой гимназии².

Легендарная слава выпускника 1847 года, конечно, вызвала у гимназистов булгаковских времен повышенный интерес к художнику. Если взглянуть на творчество Н.Н.Ге под углом нашей темы, в нем обнаружится параллель к тем образам, которые потом будут развиты в романе другого выпускника киевской Первой гимназии — в “Мастере и Маргарите”. Художник начал свой путь картиной “Тайная вечеря”, затем были написаны картины “Христос в Гефсиманском саду”, “Вестники воскресения”, “Что есть истина?” (“Христос и Пилат”), “Совесть” (“Иуда”), “Суд Синедриона”, “Выход Христа с учениками с тайной вечери в Гефсиманский сад” и два варианта “Распятия” (1892 и 1894 годы).

“Распяtie” 1894 года — последний шедевр Ге — был растиражирован и стал популярен в столицах и захолустьях. Репродукция с этого “Распятия” висит в аскетическом деревенском жилище Гриши — персонажа рассказа И.А.Бунина “На даче”, написанного буквально вслед картине Ге — в 1895 году:

“ — Странный человек! — повторил Гриша, хмурясь в темную фототипию, висевшую над кроватью, — снимок с картины знаменитого художника. Это было жестокое изображение крестной смерти, написанное резко, с болью сердца, почти с озлоблением. Все, что вынесло человеческое тело, пригвожденное по рукам и ногам к грубому тяжелому кресту, было передано в лике почившего Христа, исхудалого, измученного допросами, пытками и страданием медленной кончины. И тяжело было глядеть на стриженную, уродливую голову привязанного к другому кресту и порывающегося вперед разбойника, на его лицо с безумными глазами и раскрытым ртом, испустившим дикий крик ужаса и изумления перед смертью того, кто назвал себя Сыном Божиим...”³

Евангельский цикл работ художника хорошо был знаком современникам, землякам Н.Н. Ге особенно, и, конечно, учащимся и выпускникам Первой гимназии — вне сомнения. Этот “источник” христологических мотивов творчества Булгакова, насколько мне известно, никогда не рассматривался. Между тем он дает ряд уникальных параллелей к Булгакову, например, такой: на картине Ге “Что есть истина?” Пилат стоит в ослепительном солнечном свете, Иисус же задвинут в глухую тень и просматривается с трудом. Быть может, следует предположить, что освещение персонажей в “Мастере и Маргарите” сформировано знакомством с картиной Ге: “Пилат... увидел, что солнце уже довольно высоко стоит над гипподромом, что луч пробрался в колоннаду и подползает к стоптанным сандалиям Иешуа, что тот сторонится от солнца”. Аналогичная ситуация в “Адаме и Еве” изображается подобной ремаркой: “Дараган стоит на солнце, над ним поблескивает снаряжение, Ефросимов стоит в тени”. Снаряжение, заметим, не “на Дарагане”, как следовало бы ожидать, а над ним: ослепительный символический блеск империи осеняет ее представителя в пилатовской ситуации.

Евангельский пласт работ Н.Н.Ге, дающий как бы заблаговременный, упреждающий иллюстративный ряд к новозаветным главам “Мастера и Маргариты”, пересекался с другим пластом работ художника — с портретами современников, мастеров и страстотерпцев русского XIX века. Евангельские сюжеты, решенные без всякой оглядки на ортодоксальную церковно-живописную традицию, равно как и на традицию академическую, образовали с портретами контрастно-связанное целое, по смыслу близкое к контрастно-связанному целому “Мастера и Маргариты”.

Второй вариант “Распятая” Н.Н. Ге повез в Петербург на передвижную выставку через Москву: автор мечтал показать свое творение Льву Николаевичу Толстому. К тому времени художника и писателя связывала уже многолетняя дружба, а перед нравственным и эстетическим авторитетом Толстого Ге благоговел всегда. Толстовскую этику, столь близкую к протестантской, он принимал безоговорочно и, в отличие от самого Толстого, придерживался ее последовательно. В Москве Ге показывал свою картину приватно — в

мастерской С. Мамонтова. О том, что было дальше, художник рассказал Е.И. Страннолюбской: Лев Николаевич остался наедине с картиной, а когда через некоторое время Ге подошел к нему, Толстой был в слезах. “Он обнял меня и сказал: “Друг мой, я чувствую, что это именно так и было. Это выше всего, что вы сделали...”⁴.

Слова Толстого, обращенные к художнику, — “я чувствую, что это именно так и было” — обернулись словами мастера, обращенными к самому себе: “О, как я угадал! О, как я все угадал!” Совпадение смысла едва ли нужно доказывать, но стоит заметить, что обе фразы произносятся по одному и тому же поводу. В обоих случаях речь идет о творческом прозрении художника, восстановившего с неоспоримой достоверностью голгофскую трагедию. Знакомство Булгакова с отзывом Толстого очевидно, но познакомился с ним Булгаков, вероятней всего, не по запискам Е.И.Страннолюбской, опубликованным в книге В.В.Стасова, а по другому источнику.

В 1930 году издательство “Academia” опубликовало переписку Ге со Львом Толстым. В предисловии к этой книге С.П.Яремич, киевский художник и искусствовед, приводил адресованное ему письмо Ге, представляющее собой вариант рассказа, переданного Страннолюбской: “Милый Степан Петрович... Картина свое сделала. Толстой в восторге, залился слезами и сказал: “Так должно было быть. Вы ничего не сделали лучше этого...”⁵

Булгаков, по всем сведениям, внимательно следил за новинками культурно-исторической литературы, в том числе за книгами этого рода, выходившими в издательстве “Academia”. 1930 год — переломный момент в истории “Мастера и Маргариты”, когда первый вариант романа был уже сожжен, последующие только формировались. Книга с толстовской фразой “так должно было быть”, отнесенной к “Распятию” Н.Н.Ге, попала в руки Булгакова как нельзя более своевременно. Она была притягательна для Булгакова памятью о знаменитом однокашнике — авторе картин на евангельские сюжеты, с памятью о киевской Первой гимназии, о Киеве.

Впрочем, со словами Льва Толстого, утверждающими, что на Голгофе все именно так и было, как угадал Ге,

Булгаков мог познакомиться гораздо раньше, на первых курсах медицинского факультета университета св.Владимира. В 1911 году отмечалось столетие Первой гимназии, к этой дате ей было присвоено имя императора Александра I и вышло монументальное издание, посвященное юбилею. Там, среди множества других материалов, которые, надо полагать, еще послужат изучению биографии Булгакова в гимназические годы, был помещен очерк о Николае Николаевиче Ге, подписанный криптонимом В.Р. Очерк, несомненно, принадлежал перу В.Ю.Рябчевского — учителя рисования и регента гимназического хора, близкого родственника поэта Велимира Хлебникова. Соответствующее место в очерке Рябчевского выглядит так: “Увидевши картину, Л.Н.Толстой попросил оставить его одного в комнате. Когда вошел Ге, Л.Н.Толстой был весь в слезах; он обнял художника и сказал: “Друг мой, я чувствую, что это именно так и было. Это выше всего, что вы сделали”...”⁶ (Рябчевский, конечно, пересказывает этот эпизод по названной выше книге В.В.Стасова).

Этот булгаковский источник показывает, между прочим, глубокую собирательность и обобщенность образа мастера: кроме автопортретных черт и черт Гоголя (что уже обнаружено литературоведами), в нем присутствует и отклик толстовской фразы. Мастер — квинтэссенция всех булгаковских персонажей этого типа, и не потому ли автор так мало заботит себя описанием мастера, репрезентируя его едва ли не одним лишь его деянием — романом о Пилате, что все внешние и психологические черты этого персонажа уже давным-давно описаны — в предшествующих вещах Булгакова? Интригующие пропуски и умолчания в образе Мастера хорошо увязываются с другими загадочными умолчаниями и просто загадками романа.

Отгадывать их мучительно сладко еще и потому, что они содержат какое-то обещание, какой-то намек на причастность к тайнам бытия. И неведомо, что откроется отгадывающему: то ли некое технологическое ухищрение художника, то ли секреты времени и вечности, смерти и бессмертия. Распахнутые писателем онтологические пространства (все равно — подлинные или художественно-

иллюзорные) не имеют себе равных в литературе того “места и времени”, в которых Булгакову довелось жить, в той литературе, естественной и парадоксальной частью которой он стал.

II

Среди вопросов, которыми Михаил Булгаков озадачил читателей, один лежит на самом видном месте — на титуле романа “Мастер и Маргарита”. Что сопоставлено с женским именем (или что противопоставлено ему) в названии романа? Мастером назвала героя влюбленная женщина, он же отвечает этим словом на вопрос, не писатель ли он — нет, он мастер, следовательно, нечто иное, принципиально от писателя отличное. Писатели — это те бездарные или даже одаренные сочинители опусов на потребу, жадною толпой кишачие возле деликатесов Грибоедова (не писателя, а ресторана) и в кабинетах, где распределяют жилье. Он, видите ли, мастер, — это слово обозначает сразу и имя, и профессию, и род занятий, и место в общественной структуре, и нравственную позицию, и... Еще что-то или только это? Слово “мастер” заменяет целое жизнеописание — и включает в себя множество обертонов, которыми его озвучивают романский и внероманские контексты. Что же оно такое, это загадочное и простое слово “мастер”?

Если бы события романа происходили в реальной действительности и советская адская цензура позволила творение мастера к печати, автор все равно не мог бы его опубликовать, поскольку роман — анонимен. Советское авторское право (назовем это так) узаконивало анонимат, но практическое его осуществление было абсолютно исключено. Не знать об этом Булгаков не мог. Маргарита и ее мастер разгневаны вопиющей несправедливостью и откровенным доношением рецензий Аримана и Латунского, но нисколько не удивлены самим фактом появления печатных отзывов о неопубликованном романе: такое ли еще бывает в их мире. Если В.Блюм и О.Литовский (возможные прототипы Аримана и Латунского) образовали от имени Булгакова пугающее словечко “булга-

ковщина”, то, учитывая некоторую параллельность судеб писателя и его героя, следовало бы ожидать в булгаковском романе такого же словечка, образованного от имени мастера. Ариман и Латунский действительно пускают в ход такое словечко, но это не “мастеровщина”, конечно, а — “пилатчина”. Им не дано манипулировать именем мастера, как если бы он был безымянен, а его роман был анонимен и для них.

Самый знаменитый (и едва ли не уникальный) случай анонимной публикации художественного произведения в советской печати — поэма “150 000 000” Владимира Маяковского, в первой же строчке которой стоит: “150 000 000 — мастера этой поэмы имя”, далее разъясненное: “150 000 000 говорят губами моими”. Анонимность поэмы Маяковского — производное от претензии автора на полное слияние “со всеми”, на полное растворение личности автора “во всех”: сто пятьдесят миллионов — число жителей РСФСР. Анонимность поэмы Маяковского — апофеоз максималистского коллективизма, сплывающего всех в обезличенную массу с числовым количественным именем. Сто пятьдесят миллионов, сорок человек или восемь лошадей.

Анонимность романа мастера — прямо противоположного свойства. Личностное начало доведено в ней до такой степени, что имя — как вторичный знак — становится ненужным и невозможным. Возведенная на такую высоту личность ничем не может быть обозначена, кроме себя самой. Любой условный знак поддается тиражированию, автонимный знак (т.е. некий объект в качестве знака самого себя) принципиально уникален и невозпроизводим. Безымянность булгаковского мастера подразумевает именно такую невозпроизводимую единичность авторской личности и максималистский персонализм. В романе Булгакова слово “мастер” лишь единожды написано с прописной литеры — на титульном листе, но ведь это написание — окказиональное и этот случай — не в счет, а во всех остальных — с малой. Вызывающе малой, если учесть, что “мастер” — эквивалент имени собственного, зато обоснованно малой, если не забывать об анонимности романа “о Пилате”, не имеющего, к тому же, и названия.

«Чисел не ставим, с числом бумага станет недействительной», — нагло заявляет Кот-Бегемот, подмахивая справку для инженера Николая Ивановича. Дата — знак времени, затопляемого вечностью. Что же тогда и думать о романе, у которого нет ни даты, ни названия, ни имени автора?

Погруженное в сумрак загадочности, слово “мастер” провоцирует интерпретатора; каждый, пожалуй, читатель поддается соблазну истолкования, и в различных, порой необыкновенно изысканных и остроумных предложениях относительно смысла слова — недостатка нет. Смысл слова, его реальное содержание пытаются выявить — полагаю, совершенно справедливо — его контекстами.

Лозунг “борьбы за мастерство” был одним из самых популярных и настойчиво внедряемых в советской литературе конца 1920-х и особенно — начала 1930-х годов. Сосредоточенность тогдашней критики на вопросе о мастерстве определялась не только “призывом ударников в литературу”, то есть спровоцированными дилетантскими попытками людей “от станка” и “от сохи” литературно воплотить свой жизненный опыт, но и совершенной уверенностью организаторов литературного процесса в том, что мастерство писателя есть нечто внеположное всем его психофизиологическим и культурным качествам, всей его жизни и судьбе. Изъяв у буржуазных “спецов” литературы их мастерство, как изымаются любые материальные ценности во время реквизиции, как изымается, например валюта у нэпманов в том же романе “Мастер и Маргарита”, можно стать новым, советским, государственно наделенным собственником этого мастерства — мастером советской литературы, готовым выполнить любой коммунистический госзаказ. Надо только научиться “писать красиво” — овладение мастерством приравнялось к урокам каллиграфии.

На представление о «мастере» выводила и теория «социального заказа», лицемерно или простодушно маскировавшего практику партийно-государственного заказа: «Предоставив рабочему классу роль «социального заказчика» и вдохновителя — они оставляют за собой скромную роль «мастеров» художественного ремесла, хранителей твор-

ческих приемов искусства, делателей «идеологических» вещей, хотя такое противопоставление подрывает в корне доброкачественность их притязаний».⁷

Отсюда — отчужденно-уважительное (до поры до времени) отношение к старым владельцам мастерства — чужакам, у которых не вполне понятно как отнять их умение, прежде чем решить их дальнейшую судьбу. Отсюда — настойчиво повторяемый вопрос Сталина в телефонном разговоре с Пастернаком о Мандельштаме: «Ведь он мастер? Мастер?» — допытывался вождь у поэта, словно советуясь с ним — удушить ли Мандельштама сейчас же или дать ему еще немного подышать воздухом советской страны. Мог ли какой-то оттенок — защитительный, например — этого словоупотребления войти в состав булгаковского имени «мастер»? Вполне мог: давая своему герою это имя, Булгаков делал заявку на охранную грамоту для него, тем самым — и для себя. Все остальные оттенки этого слова принадлежали скорее деятелям МАССОЛИТА, что бы ни скрывалось под этой аббревиатурой — РАПП ли, Союз ли советских писателей или иной деперсонифицированный гурт, гурия или стадо.

В то самое время, когда Булгаков обдумывал соотношение своего героя и своих антигероев, концептуальную оппозицию «мастер — МАССОЛИТ» (где важно все — от начальной рифмы до графики) один из журналов нарисовал литературную ситуацию, удивительно похожую на ту, которая позже появится в «Мастере и Маргарите», — в виде развернутой метафоры «наша литературная мастерская»:

«Бесцеремонная кружковщина; самая бесстыдная реклама и самореклама, спекуляция на близости к массам, в нужный момент ловко меняемой близостью "к верхам", игра лозунгами, пошлая и недобросовестная шумиха "деловитых" и "смышленных" людей, пожелавших именно литературу сделать ареной своей поучительной деятельности, — все это шумно и нагло врывается в нашу литературную мастерскую, отрывает людей от работы, суетливо разбирает инструменты, толкается, горланит, громко поет "Верую" и "Отче наш", исподтишка распределяя зуботычины, провозглашает божков и низвергает их за "несоответствие" — господствует над литературой и об одеждах

ее мечет жребий <...> Гегемония над литературой, подобная вышеописанной, вызывает среди литераторов две противоположные тенденции: одна их часть с расчетом или по малодушью стремится вступить в кортеж триумфаторов, чтобы разделить предвкушаемое торжество или хоть погреть руки у костра победителей. Другая попросту разбредается по домам, отмахиваясь от вершителей литературного дня, как от надоедливой мухи...”

Не только в этой мастерской, но и среди “разбредшихся по домам” булгаковский мастер — безусловно аутсайдер. Его не вписать ни в рамки горьковской формулы “с кем вы, мастера культуры?”, ибо вопрос подразумевает сплочение мастеров под красными знаменами, ни в пастернаковское (о Шекспире сказанное) “гений и мастер”, поскольку для Булгакова эти понятия синонимичны, ни в маяковское “поп или мастер?”, противопоставляющее вещуна-пророка “делающему вещи” высококвалифицированному работнику. Булгаковский мастер органически синтезирует обе составляющие — его литературный дар сродни пророческому. Поскольку булгаковский мастер — несомненный носитель неотчуждаемого мастерства, его прозвание так или иначе, репликой протеста или “жестом ухода”, но включается и в эти контексты.

Быть может, таинственное имя героя нужно возводить к масонской терминологии, в которой “мастер” — обозначение одного из иерархических уровней ордена или ложи? Некоторые исследователи так и делают, полагая, что “вынесенное на поверхность “масонское” имя героя тянет за собой целую цепь ассоциаций и открывает возможность для истолкования ряда сцен романа и деталей его “вещного” мира в том же масонском ключе”. Другие подтверждают: да, имя масонское, скорей всего из ритуала ордена иллюминатов⁸. Текст романа “Мастер и Маргарита” охотно идет навстречу этому истолкованию, как, впрочем и другим, например, вполне основательному утверждению Э.Бадцарелли, что тип булгаковского художника — от Пушкина и Мольера до мастера последнего романа — это символ человека как такового, человека как индивидуальности.”⁹ “Мой бедный и окровавленный мастер” — называет Булгаков Мольера в прологе книги о нем, а далее везде —

“мэтр”. Русское “мастер” — эквивалент французского “мэтр”? И этому уравниванию тоже ничто не противоречит в булгаковском романе.

Памятуя чрезвычайный интерес Булгакова к Э. Т. А. Гофману, можно высказать предположение, что его мастер обязан именем гофманским апологиям средневековых цеховых мастеров (“Мастер Мартин-бочар и его подмастерья”, “Мастер Вахт”). Булгаков мистифицировал своих слушателей, выдавая фрагменты статьи о Т. Э. А. Гофмане за поразительно точные отзывы о себе самом, так что и этот контекст, возможно, не чужой для булгаковского мастера.

Средневековый мастер — тот, кто завершил ученичество созданием шедевра; об ученичестве булгаковского мастера нам ничего не известно, да и не было у него ученичества, поскольку “роман о Пилате” — плод озарения, исходящего из каких-то неведомых сфер, а не кропотливого ремесленничества, но шедевр он, во всяком случае, создал. И, подобно цеховому мастеру, воспитал ученика. Эту тему можно развивать и далее, но и без продолжения достаточно видна легкость, с какой она может развиваться.

Быть может, нужно учесть, что мастер в средневековой Европе титуловался на тогдашней латыни словом “domnus” (при имени; например, “domnus Martinus”) или даже — тоже при имени — словом “dominus”, означающим одновременно и “господин”, и “Господь”¹⁰. Слово, покрывающее одним и тем же знаком мастера земного и небесного творца, выглядит вполне уместно при истолковании романа, рассказывающего историю безымянного пророка параллельно истории пророка по имени Иешуа.

Ко всем пушкинским юбилеям (а их на веку Булгакова было по крайней мере три — 1899, 1924 и 1937 года) шла в ход сакраментальная фраза о “бессмертном мастере русского слова”, возникшая, по-видимому, в дни торжеств по случаю открытия памятника поэту в Москве в 1880 году. Соотнесение главного героя русской культуры с главным героем романа Булгакова далеко не бессмысленно. Пушкина Булгаков исповедовал религиозно, и одновременно с романом, где выведен мастер, у которого отсутствует имя, он работал над пьесой о Пушкине, где Пушкин как

действующее лицо отсутствует. И Пушкин в пьесе, и мастер в романе погибают по одной и той же причине: и тот, и другой сочинили нечто о Христе — мастер свой роман, Пушкин — стихотворение "Мирская власть". Так что пушкинский контекст никак нельзя считать чужим при истолковании загадочного прозвища булгаковского героя.

В ту пору, когда Булгаков задумывал и писал свой роман, в театральном мире гремело имя Мейерхольда, называвшего себя на афишах не режиссером, но — мастером ("мастер спектакля" как "мастер корабля", например). Так же — мастером — было вменено называть Мейерхольда сотрудникам его труппы. Мог ли Булгаков, постоянно находившийся в состоянии полемики с мейерхольдовскими крайностями, назвать своего героя мастером с дискуссионным вызовом? В том смысле, что подлинным мастером следует считать не Мейерхольда, авангардиста и деструктора старой театральности, а булгаковского героя, художника консервативного типа, реконструктора великой мистерии? Вполне мог, вопрос только в том, действительно ли этот побудительный мотив определил и осмыслил прозвание героя. Во всяком случае, и этот, мейерхольдовский контекст, подступавший буквально к порогу булгаковского жилища, не противоречит роману, в котором, кстати, слышны какие-то антимейерхольдовские нотки.

В специфическом словоупотреблении русских старообрядцев, в их напряженно-религиозном быту, лишенном церковной иерархии, "мастер" — название лица, выделенного общиной для обучения грамоте по священным книгам. Как ни странно, но и это словоупотребление не бессмысленно для булгаковского романа, герой которого тоже ведь словно бы учит нас по "священным книгам" собственного сочинения.

И, наконец, почему бы не вспомнить, хотя бы шутки ради, что Булгаков, столь захватисто черпавший из своего любимого Брокгауза-Ефрона, не зацепил там глазом редкое значение слова "мастер": главный, самый шустрый пес в охотничьей стае, заводила травли? "В гончих коновод, передовая", как добавляет всеведущий Даль. Мыслительный ход вполне допустимый для сатирика, запойного

читателя истории охоты в России при Алексее Михайловиче, известного собаколюба и создателя образа пилатовой собаки Банги, "травильного дога", как было впрямую указано в одной из ранних редакций романа...

Одним словом, булгаковское слово "мастер" с готовностью откликается на любой из своих контекстов, не укладываясь ни в один, ни с одним не совпадая полностью. Хитрый фокус этого булгаковского слова заключается в том, что все его вторые и третьи, дополнительные, оттеночные смыслы (коннотации) даются легко, а главный смысл (денотат) ускользает и остается загадочным. "Устройство" этого слова оказывается изоморфным структуре романа, для читателя отчетливо прозрачного и неизъяснимо загадочного. Двойственность, скорее даже множественность значений слова "мастер" входит во всю систему "двоений" "Мастера и Маргариты", во всю тяжбу его смыслов и в героическое снятие его антиномий.

Почти любое предположение о смысле слова "мастер" (как и многие истолковательные подходы к роману) выводит интерпретатора на лунную дорожку, по которой он устремляется с чувством облегчения, не замечая, что идет один, без спутника. Но если смысл метафоры неясен, следует держать в уме ее прямой смысл; если широкие контексты не проясняют значение слова, правильной будет ориентация на ближайший контекст. Таким ближайшим для слова "мастер" контекстом безусловно следует признать сам роман о мастере.

А в романе сказано как бы вскользь, коротко, но недвусмысленно: "мастером" героя назвала боготворящая его влюбленная женщина, пылко выражая свое восхищение романом, сочинением этого самого мастера. Едва ли не с той же пылкостью Маргарита восхищается способностью Азazelло, стреляя через спину, попадать прямо в сердце, более того — в любое предсердие или желудочек по выбору. "У нее была страсть ко всем людям, которые делают что-либо первокласно", — замечает по этому поводу автор. Значение слова "мастер" окончательно замыкается на "романе о Пилате": мастер — тот, кто мог написать такой поразительный роман. В названии "Мастер и Маргарита"

Маргарита присутствует дважды: и своим именем, и тем, которое она дала своему возлюбленному.

Каким бы бедным ни казался такой вывод любителям мистических глубин и темнот, надо согласиться с тем, что мастер — это мастер, замечательный, из ряда вон выходящий искусник своего ремесла. Тем более, что именно такой смысл придавался этому слову в киевском быту, в ближайшем окружении семьи Булгаковых, у них самих, коллег и соседей. Дочь профессора Киевской духовной академии П.П.Кудрявцева, учившаяся в гимназии вместе с сестрами Булгаковыми, рассказывала эпизод из педагогической практики отца (с его слов): "... как-то на уроке разбирался рассказ... Был затронут вопрос семантики языка. "Ну, а что такое "мастер"? Кто скажет, кто объяснит это слово?" Поднимается один из учеников: "Я знаю. У нас Петр Павлович (то есть сам профессор Кудрявцев. — *М.П.*) — мастер. Он — мастер своего дела"¹¹.

В киевском окружении Михаила Булгакова "мастерами" называли тех, кто "делает что-либо первоклассно", и булгаковская ведьма придает этому слову тот же смысл, что и простодушный воспитанник профессора Кудрявцева — вместе с другими учениками других киевских школ и гимназий.

За булгаковским словом стоит непреклонное намеренье отделить благородно-консервативную часть интеллигенции от ее радикально-революционаристской части, за которой (особенно после "Вех") и закрепилось, собственно, это название. Не до конца осознанное и осмысленное противоречие: инвективы "Вех", направленные на радикальную, готовящую социальный взрыв интеллигенцию, исходили все же из интеллигентской среды — но из ее культурно-созидательной составляющей. Усилия яростного публициста или, того пуще, "метальщика", охотящегося на государственного сановника, заметней, нежели каждодневные кабинетные труды ученого. "Линия Радищева" заслонила "линию Карамзина" (в терминах В.Скуратовского). Славный продолжатель второй из них (менее всего имеются в виду прямые историографические его попытки), Булгаков вступился за честь и достоинство сословия тружеников-специалистов, сокращенных

советской властью до “спецов”, а там и вовсе “сокращенных”. За то славное сословие российских врачей, учителей, агрономов, инженеров, военных, юристов, историков, среди которого он вырос, из которого он вышел, чтобы стать его художником-предстателем.

“...Булгаков — это первый и последний в истории русской культуры певец (и, пожалуй, даже философ) упомянутого сословия, ее высококлассных “специалистов”, ее “профессионалов”, столь интенсивно образовавшегося в шестидесятых прошлого века, расцветшего к его концу и отчасти уничтоженного, отчасти деморализованного революцией... Булгаков да еще беспорядочная груда частных исследований (безразлично — о русских лесоводах ли и почвоведов или о русских авиаторах и т.д.) — единственный транслятор в современное сознание той трагической судьбы, единственное указание на мощный интеллектуальный взрыв в недрах отечественной культуры, в отличие от взрыва революционного не уничтожающего, но структурирующего вещество жизни...”¹²

III

То и дело наталкиваясь на христологические мотивы булгаковского текста, на прихотливые пересечения или схождения божеских замыслов и дьявольских козней, на устойчивую соотнесенность бытовых коллизий с евангельскими, на непрерывные апелляции к высшим и потусторонним силам, наконец, на прямое появление в вершинном романе некоего Иешуа Га Ноцри, в котором так и тянет разглядеть фигуру того, о ком повествует Евангелие, и некоего же Воланда, чье имя по-русски не рекомендовано поминать к ночи, на их загадочно-нетрадиционную связь и многое другое из этой же области, — никуда не уйти от вопроса о вероисповедных основах булгаковского творчества. Об устройстве космоса этого творчества, в особенности — его трансцендентальных составляющих. Что они такое, эти пересечения, соотнесения, появления — только ли условный художественный антураж, щедрая дань романтической традиции, то есть, в конце концов, — “литература”, или же

нечто иное? Становится неизбежным вопрос этому творчеству — и, естественно, его автору: како веруешь? И веруешь ли вообще?

Казалось бы, наперед решен этот вопрос для писателя, родившегося и выросшего в ортодоксальной религиозной (чтобы не сказать — клерикальной) семье, в городе, помнящем о своей роли в истории отечественного христианства и блюдущем свою репутацию первостолицы православия. Предки Михаила Булгакова и по отцовской и по материнской линии были провинциальными священниками, отец писателя настойчивым трудом выбился в ученую элиту историков церкви, православие было традицией семьи — и ее профессионально-интеллектуальной деятельностью, и просто исповеданием. “Что бы ни происходило со старшим сыном доктора богословия в первые годы после смерти отца и в последующие десятилетия — все это воздвигалось на фундаменте, заложенном в детстве: он был уже невынимаем”¹³, — справедливо напомнила М. Чудакова.

Она же предложила динамическую схему отношений Михаила Булгакова с наследственной религиозностью: поначалу полное и доверчивое приятие веры отцов, затем — в студенческие годы, под влиянием старших коллег и медицинских штудий, под влиянием дарвинистской биологии — такой типичный для той эпохи отход к атеизму и позитивизму, и, наконец, в зрелые годы писателя — возвращение к вероисповедным ценностям его киевского детства, к каким-то формам религиозности. Подобный путь духовного развития проделали многие (в том числе выдающиеся соотечественники писателя) и в конце века минувшего, как Владимир Соловьев, от позитивизма и гегельянства пришедший к православию с некоторым католическим уклоном, и в начале века нынешнего, как Николай Бердяев и Сергей Булгаков, отказавшиеся ради православия от своего марксизма.

Нет никакой необходимости оспаривать или пересматривать эту схему духовного пути Михаила Булгакова, но есть насущная необходимость ее уточнения. Прежде всего требует уточнения именно вопрос о формах его религиозности, потому что в ложе традиционного православия

писатель Михаил Булгаков явным образом не укладывается. Более того — выглядит в нем вызывающе еретически, и благословение “Мастеру и Маргарите”, полученное от архиепископа Иоанна Сан-Францисского (кн.Шаховского) в предисловии к первому полному (зарубежному) изданию романа, было, кажется, результатом недоразумения или политической акцией, желанием подпустить советологическую шпильку.

В булгаковских рассказах, повестях, пьесах, романах — в романе “Мастер и Маргарита” особо — то промелькнет масонский намек, то антропософский пассаж, то сатанинская выходка, и так соблазнительно (не вникая — нечаянная ли это проговорка о сокровенном, невольное признание художника, или только краска на его палитре) воскликнуть: эврика! Булгаков — тайный антропософ! Или: полуприкрытый масон! Или: явный сатанист! Что многие и делают. Булгаков словно бы нарочно водит читателя в бурном поле противоречий и кружит по сторонам, наталкивая то на миражный пень, то на призрачного волка. В романе же “Мастер и Маргарита” вообще легко находимы если не мотивы, то ноты едва ли не всех европейских верований — от славянского язычества до христианского модерна, от ортодоксального православия до сектантского многоголосия. Все это идет скорее в булгаковскую картину мира, нежели в характеристику личных религиозных ориентаций Булгакова. Ответ на вопрос о булгаковской религиозности становится тем вернее, чем он неопределенней.

Но если получить ответ на обращенный к Булгакову не очень-то деликатный вопрос “како веруеши?” трудно или невозможно, то сказать нечто определенное о его религиозно-нравственных представлениях возможно вполне. Тем более, что Бог метафизики очень мало занимает Булгакова, но его чрезвычайно заботит Бог этики.

Судя по свидетельствам близких к писателю людей, он не соблюдал предустановленную православную обрядовость, не посещал церковь; умирая, испросил для себя гражданского, светского погребения. Все его творчество подтверждает внецерковность его религиозно-нравствен-

ных ориентаций. Они не подразумевают посредничества церкви между человеком и Богом, исключают церковь из отношений между ними, словно бы следуя принципу "третий лишний". В диалоге земного существа и небесного повелителя Булгаков убирает промежуточные инстанции.

В очерке "Киев-город", написанном в 1923 году, в самый канун "Белой гвардии", Булгаков дал в высшей мере скептическую характеристику всем трем киевским церквям — старой, живой и автокефальной или украинской: "Три церкви — это слишком много для Киева".

"Положение таково: старая ненавидит живую и автокефальную, живая — старую и автокефальную, автокефальная — старую и живую.

Чем окончится полезная деятельность всех трех церквей, сердца служителей которых питаются злобой, могу сказать с полнейшей уверенностью: массовым отпадением верующих от всех трех церквей и ввержением их в пучину самого голого атеизма. И повинны будут в этом не кто иные, как сами попы, дискредитировавшие в лоск не только самих себя, но самую идею веры".

Ясней не скажешь: дороги не церкви как религиозные организации, не попы как представители этих организаций, дорогá сама идея веры. Церкви выступают здесь в неожиданной роли рассадников голого атеизма, для автора неприемлемого и отвратительного, что подтверждается многими записями булгаковского дневника, для печати не предназначенного.

Этот многострадальный дневник — "Под пятой", — судьбой своей подтвердивший свое название, полон самых отчаянных выкриков и воплей: сталкиваясь в советском быту с эскападами "голого атеизма", Булгаков не может сдержать негодования, ужаса и сарказма. В его творчестве вместо общепринятого противопоставления веры и церкви атеизму возникает другое, парадоксальное и лично-булгаковское: атеизм и церковь противопоставляются вере. И дело вовсе не в том, что речь в "Киевгороде" идет об украинских церквях — в дневнике обсуждаются дела московские, российские, но с тем же итогом: доходящим до полного отрицания скепсисом по

поводу церкви — и омерзением перед выходками вульгарного атеизма.

“После этого я дал себе клятву в богословские дела не вмешиваться, какие б они ни были — старые, новые или автокефальные”, — иронически завершает тему трех церквей в “Киеве-городе” Булгаков. Свою клятву он выполнил только отчасти, только в определенном смысле: “вмешиваясь” все-таки в богословские дела на языке своего художества, решительно развел вероисповедное и церковное, “отделил” церковь от державы своих ценностей. Вместе с тем, вера Булгакова — не чистый деизм, расхожая форма интеллигентской религиозности. Это несомненно какой-то извод христианства, и пророк из Назарета у него — ценность высочайшего порядка, ценность незаместимая, но не церковная. Ситуация, скажем, не вполне обычная.

Ведь сколько раз читатели отстаивали утрени, обедни и вечерни вместе с героями русской классической и неклассической литературы, сколько литургий описано у Тургенева, Достоевского, Толстого, Чехова — благоговейных, скучных, трогательных, лицемерных, умиленных да мало ли еще каких, но всегда — во храме, переполненном народом или пустынном, все равно. Как же русскому роману, вообще — русской прозе прошлого и начала нынешнего века обойтись без литургии? Булгаковские персонажи — искренне и горячо верующие — вполне обходятся.

Исступленно, обливаясь слезами, молится о братьях Елена Гальберг, в девичестве Турбина (зеркально обращенная ария Валентина из “Фауста” — “Я за сестру тебя молю” — проходящая через роман), но молится она, конечно, не в храме, а в своей спальне, у домашней божницы. Алексей Турбин идет к о. Александру, настоятелю церкви Николы Доброго (прототип этого образа, о. Александр Глаголев, профессор Киевской академии, действительно служил в этом храме и был духовником семьи Булгаковых), но идет, заметим хорошенько, не в храм, а в жилище священника, в его крохотную каморку. Вот, казалось бы, случай Алексею Турбину попасть во Владимирский собор — там отпевают порубанных под Киевом офицеров, но Турбин

не только не попадает в храм, даже на паперть его не ступает, наблюдая всю сцену похорон издали, с угла Владимирской улицы и Бибиковского бульвара. В той же “Белой гвардии” четко обозначено местонахождение дома Турбиных в тени Андреевской церкви, но ни один из Турбиных (равно как и другие персонажи романа) в этот храм не попадают. Так и в “московском” романе “Мастер и Маргарита” — храм Христа Спасителя возносит над городом свои золотые главы, но никто из персонажей не переступает порог храма, словно храм уже разрушен.

Турбины под церковные своды попадают дважды, по горестным поводам в обоих случаях. В первый раз — в самом начале романа — они отпевают маму, “белую королеву”. Вся сцена видится с точки зрения самого младшего Турбина — Николки:

“Николкины голубые глаза <...> смотрели растерянно, убито. Изредка он возводил их на иконостас, на тонуший в полумраке свод алтаря, где возносился печальный и загадочный старик бог, моргал, за что такая обида? Несправедливость? Зачем понадобилось отнять мать, когда все съехались, когда наступило облегчение?

Улетающий в черное, потрескавшееся небо бог ответа не давал...”

Печальный, улетающий в потрескавшееся небо и не дающий ответа (т.е. не утешающий) старик — это, конечно, всего лишь нарисованный Бог церковной картинки, одряхлевшая стенная роспись. С первых же страниц романа, с растерянности и недоумения Николки, начинается легкое, постепенное снижение церкви, продолженное в сцене отпевания (снова отпевания, заметим) полковника Най-Турса. В ней подробно зафиксировано все, что относится к убиенному, даже то, что он “значительно стал радостнее и повеселел в гробу”, но все, относящееся к маленькой часовенке при Анатомическом театре, дано скорописью, бегло и вскользь. В результате — над сценой отпевания, крохотной, как сама часовенка, нависает мрачной, сырой и отталкивающей громадой предшествующая сцена в покойницкой, чрезвычайно подробно разработанная, с избытком смердящих натуралистических подробностей. Окончательное булгаковское отлучение церкви от

Бога происходит в “Белой гвардии” под сводами Софийского собора, где идет служба в честь победоносного войска Петлюры. Начинается эта сцена так (жаль, нельзя ее привести целиком по причине чрезвычайной обширности):

“Сотни голов на хорах громоздились одна на другую, давя друг друга, свешиваясь с балюстрады между древними колоннами, расписанными черными и фресками. Крутятся, волнуясь, напирая, давя друг друга, лезли к балюстраде, стараясь глянуть в бездну собора, но сотни голов, как желтые яблоки, висели тесным, тройным слоем. В бездне качалась душная тысячеголовая волна, и над ней плыл, раскаляясь, пот и пар, ладанный дым, нагар сотен свечей, копоть тяжелых лампад на цепях. Тяжкая завеса серо-голубая, скрипя, ползла по кольцам и закрывала резные, витые, векового металла, темного и мрачного, как весь мрачный собор Софии, царские врата. Огненные хвосты свечей в паникадилах потрескивали, колькались, тянулись дымной ниткой вверх. Им не хватало воздуха. В приделах алтаря была невероятная кутерьма...” и т.д.

А заканчивается так: “...Софийский тяжелый колокол на главной колокольне гудел, стараясь покрыть всю эту страшную, вопящую кутерьму. Маленькие колокола тьякали, заливаясь, без ладу и складу, вперебой, точно сатана влез на колокольню, сам дьявол в рясе и, забавляясь, поднимает гвалт... Видно было, как метались и кричали маленькие колокола, словно ярые собаки на цепи...”

Общее впечатление этой картины хорошо передается репликой в толпе, окружающей собор: “Отлитургисали, можно сказать”. Нужно ли объяснять, что покровы нагнетаемой “черноты”, все эти “бездны”, наводящие на мысль не столько о церкви, сколько об аде, едко-ироничные детали, “животные”, то есть “бесовские” по смыслу сравнения и завершающий пуант, прямо указующий на сатану, складываются в картину не церковной службы, а бесовского шабаша, дьявольского действия, своего рода “антилитургии”, наподобие Воландовой “черной мессы”, которая будет написана десять-пятнадцать лет спустя. Церковь изображена, но при

этом безнадежно, “в лоск”, как говаривал Булгаков, скомпрометирована этим изображением.

Булгаковский Бог стоит не только над церквями различных христианских исповеданий (что показано с сарказмом в “Киев-городе”), но даже над различием между верующими и безбожниками. Второе лицо в небесной иерархии — апостол Петр, ключарь, — в свой рай впускает на равных и погибших бойцов “христолюбивого белого воинства”, и заведомых атеистов и богохулов воинства красного. С его высот это различие уже не релевантно. Булгаковский Бог подлинно хранит всех, “присоединившихся к большинству” на поле боя. Несмотря на такую воистину божескую широту, он вполне определенно, хотя и добродушно осуждает своих служителей попов — устами апостола Петра, но теми же самыми словами, какими метит их Булгаков в “Киев-городе”: “срам, а не попы...” И не увольняет их апостол (в том же сне Алексея Турбина) только потому, что-де — жалко. Для чрезвычайно важных в булгаковском художественном мире отношений человека с Абсолютом церковь оказывается “вне игры” и даже на чужой стороне.

Буфетчик варьете, ошалев от всей чертовщины, приключившейся с ним в “нехорошей квартире”, московском жилище Воланда и его свиты, скачет на извозчике в храм — замолить, очиститься. Едва вдохнув воздух храма, он чувствует неладное — не ладаном пахнет в церкви, а почему-то нафталином. Он заказывает молебен об избавлении от нечистой силы — и:

“Отец Иван, как будто ждал этого приглашения, тылом руки поправил волосы, всунул в рот папиросу, забрался на амвон, глянул заискивающе на буфетчика, осатаневшего от папиросы, стукнул подсвечником по аналою...

“Благословен Бог наш...”, — подсказал мысленно буфетчик начало молебных пений.

— Шуба императора Александра Третьего, — нараспев начал отец Иван, — ненадеванная, основная цена 100 рублей!

— С пятаком — раз, с пятаком — два, с пятаком — три! — отозвался сладкий хор кастратов с клироса из тьмы.

— Ты что ж это, оглашенный поп, во храме делаешь? — суконным языком спросил буфетчик.

— Как что? — удивился отец Иван.

— Я тебя прошу молебн, а ты...

— Молебн. Кхе... На тебе... — ответил отец Иван. — Хватился! Да ты откуда влетел? Аль ослеп? Храм закрыт, аукционная камера здесь!"¹⁴

Тут буфетчик замечает, что в храме ни одной иконы, одни лишь картины самого светского содержания, а в довершение всего, оказавшись снаружи, он "голову задрал. На куполе креста не было. Вместо креста сидел человек, курил"¹⁵. Правда, эта сцена не вошла в окончательный текст романа "Мастер и Маргарита". Она осталась в том раннем варианте, который сейчас известен под названием "Черный маг".

Идет ли речь о церкви — культовом здании, или же о церкви — религиозной организации верующих, она у Булгакова не входит в список позитивов. Изображая церковь или отказываясь от изображения, Булгаков исключает ее из числа своих ценностей. Это тем более странно, что по христианскому вероучению, вне церкви нет ни истины, ни спасения, а поиски истины и спасения — главная забота любимых булгаковских героев и, надо полагать, стоящего за ними автора. Внецерковная истина и внецерковное спасение — ересь с ортодоксальной точки зрения, но именно в них — центральный нерв и специфика булгаковской религиозности. Что же остается, если исключить церковь (в обоих названных смыслах)? Остается вера как таковая, вера "в чистом виде" и прямой, непосредственный контакт между человеком и Богом. По вере и воздастся. Персонажи Булгакова говорят с Господом напрямую, подобно людям Ветхого завета, и онирическая беседа Алексея Турбина с апостолом Петром — всего лишь развернутая метафора уже названного прямого контакта булгаковского человека с Божеством.

Изъятие из этих отношений церкви с ее функцией то ли ретранслятора, то ли фильтра резко увеличивает личную ответственность. Никто не предстательствует за человека, никто за него не молит, но никто и не отделяет его от Бога: один на один в целом свете, во

времени и вечности. Сюжетные нарушения этого принципа — доказательства того же принципа “от противного”. Скажем, Маргарита просит за детоубийцу Фриду, полагая, что вина не на ней, а на отце ребенка, на хозяине, соблазнившем и бросившем служанку. Кот недоумевает: причем же здесь хозяин, ведь не он душил младенца в лесу! Ответственность строго разделена и персонализирована — своя у Фриды, своя у хозяина. Каждому по делам его.

Вина за гибель Иешуа в “Мастере и Маргарите” ложится на Пилата; Пилат делит ее с предателем Иудой и фанатиком Каифой; мысль о виновности иерусалимской толпы даже не возникает, хотя, казалось бы, именно выкрик толпы “Вар-Равван!” лишает Пилата возможности помиловать безвинного пророка. Личная ответственность, конечно, подразумевает присутствие личности, поэтому толпа у Булгакова всегда безответственна. Будет ли это толпа членов МАССОЛИТА, или толпа, громящая лабораторию профессора Персикова, или толпа беглецов с Севера, наводнившая Город, или толпа горожан, поклоняющаяся новому владыке Города, или толпа на Ершалаимской площади, отдающая на расправу Иешуа Га-Ноцри, — она у Булгакова всегда предпочитает Вар-Раввана и неменяема в юридическом или в нравственном смысле слова. Ее ответственность деперсонализирована и потому фиктивна. “Человек толпы” может выступать у Булгакова в относительной osobости, вне кишения толп, все равно: безответственность — и его преступление, и наказание, которое налагает на него художник.

Не то булгаковские герои переднего плана, явленные читателю в своей человеческой самодостаточности, так сказать — персонально. Какое бы произведение Булгакова мы не раскрыли, из каждого вопиет голос ответственности, мучительной, личностной и неотменимой. Ответственность — главная проблема, которую с разной мерой успеха (или неуспеха) решают булгаковские персонажи. Ответственность — и стоящая за ней вина, подлинная или мнимая. Вынужденная вина доктора Яшвина и еще нескольких персонажей из ранних попыток киевского романа. Вина непрофессионализма в “Рассказах юного врача”. Безвинная вина профессора Персикова и трагическая вина

профессора Преображенского. Инцестуальная вина Мольера. Простодушная вина академика Ефросимова. Пилатова вина генерала Хлудова и еще нескольких, типологически близких ему персонажей, — особенно эта вина, начавшая отягощать булгаковских героев задолго до того, как сам Пилат шаркающей кавалерийской походкой вошел в его роман. Вершина темы — загадочная вина мастера.

Если “Мастер и Маргарита” (по мнению некоторых читателей и многих исследователей) — это роман о Пилате, о его минутной трусости, вине, расплате и прощении, то, надо признать, проблема ответственности доведена в романе до высшей точки: ей придан всемирно-исторический и, более того, онтологический смысл. Ответственность становится мерой человеческого существования, мерой и смыслом отношений человека с Абсолютом, и расширять ее дальше просто некуда. Всегда актуальная, эта проблема приобретает у Булгакова черты трагедии, потому что эпоха “восстания масс” — действительность, в которой художник существовал и которую осмыслял, представляла перед ним как оргия безответственности.

Первое же известное нам булгаковское слово — грозненская статья 1919 года “Грядущие перспективы” — было об ответственности: “Нужно будет платить за прошлое невероятным трудом и суровой бедностью жизни... Платите, платите честно...” Самозабвенное труженичество при аскетическом существовании выводится из разряда бытовых обстоятельств, ему придается глубоко идеологизированный — вероисповедный — смысл: труд во искупление, труд как залог спасения. Верность этому пункту своей ранней декларации Булгаков подтвердил всем своим творчеством. Апологий труда в русской литературе сколько угодно, но у Булгакова — едва ли не впервые — труд связывается с сотериологией, с надеждой на спасение. В российском быту нечто подобное наблюдалось разве что в старообрядческой среде, и, быть может, доносительский выпад Латунского, назвавшего мастера “воинствующим старообрядцем”, не клевета продажного писаки, но булгаковская ироническая автопародия.

Судьба булгаковских мастеров, изложения параллельно судьбе великого евангельского пророка, с необходимостью

отсылает к протестантским (обобщенно понимаемым) концепциям: предназначенности к спасению отдельных личностей, постигших свое призвание, сосредоточенности на земном облике Христа, разрушающей теодицею Святой Троицы, оправданий разума как средства познания Абсолюта. Протестантские мистики добавляют к этому концепцию столь глубокого слияния человека, действующего по божественному предначертанию, с божеством, что он, этот человек, обретает право оспаривать любую церковную каноническую экзегезу. Чем и занимался Булгаков с охотой и широтой.

Творчество Булгакова вносит в грозненскую декларацию только одну, но весьма заметную, очень “булгаковскую” поправку: “неимоверный труд” здесь всегда — высокопрофессиональный творческий труд, созидательные усилия специалиста. Между трудом булгаковских мастеров-специалистов и высшими силами протянуты нити таинственной — мистической — связи. Непроходимая теологическая пропасть, разделяющая принцип “каждому по его вере” (реплика Воланда в “Мастере и Маргарите”) и принцип “каждому по делам его” (эпиграф, поставленный и снятый условным издателем “Театрального романа”) для Булгакова не помеха. Для него здесь нет ни малейшего противоречия. “Дела” и “вера” суть одно и то же в его художественном мире. Профессиональные усилия специалиста почитаются здесь “задачей, поставленной перед человеком Богом, притом главной задачей”¹⁶. Самозабвенная и самоцельная погруженность в профессию вместе с аскетическим существованием выводятся у Булгакова из разряда бытовых обстоятельств, им придается глубоко идеологизированный, — вероисповедный — смысл. Булгаковская вера предстает как религия высокопрофессионального труда и высочайшей ответственности.

Внецерковная вера, выводящая на прямой контакт с Богом, ответственность, неотменимая и незаместимая, профессиональный труд, понимаемый как путь к спасению, — главные определительные признаки так называемой “протестантской этики”. Они были разработаны идеологическими лидерами Реформации в начале XVI века —

в раннебуржуазный период европейского развития — и актуализированы в работах Макса Вебера в начале XX века. О непосредственном знакомстве Булгакова с сочинениями Вебера нет и речи, о знакомстве с трудами Лютера или Кальвина — и подавно, тем не менее очевидна чрезвычайная близость религиозно-нравственных представлений, царящих в булгаковском художественном мире, к основным нормам протестантской этики.

IV

Такой вывод или, скажем осторожней, такую гипотезу, идущую вразрез с мнениями, принятыми в литературе о Булгакове, следовало бы подкрепить "внешними" фактами, возможными "агентами влияния", ссылками на источники, откуда Булгаков по возможности или по необходимости черпал подобные представления. В самом деле, где бы Булгаков, выходец из порядочной православной семьи, мог набраться лютеровской и кальвиновской скверны, вообще — протестантской ереси?

Выходя из дому (из последнего своего жилища на Андреевском спуске), Булгаков-старший, Афанасий Иванович, поворачивал направо и шел на Подол. Он направлялся в Киевскую духовную академию, где читал курс западных протестантских вероисповеданий, в особенности англиканства, которое и составляло его главную и узкую специальность. В "Трудах Киевской духовной академии" регулярно появлялись статьи доцента (профессорское звание он получил за несколько месяцев до кончины) А.И.Булгакова, с замечательной последовательностью разрабатывавшие эту проблематику: "Очерки истории методизма" (1886-1887), "Идеал общественной жизни по определению католического, реформатского и лютеранского вероисповедания" (1891), "Новые религиозные преобразования в Англии в настоящем веке" (1897), "К вопросу об англиканской иерархии" (1898), "Законность и действительность англиканской иерархии с точки зрения православной церкви" (1900-1902) и другие. Нужно ли оговаривать, что все работы А.И.Булгакова по протестантизму носили определенно критический характер и осуществлялись "с точки зрения православной церкви".

Но круг идей европейского протестантизма сохранял для него актуальность на протяжении всей жизни. Жизнь была посвящена им.

Попытки преодолеть противоречие между православием и протестантизмом, не выходя за пределы предустановленной догматики, с очевидностью просматриваются в исследованиях А.И.Булгакова, особенно в статьях об английском старокатоличестве (“Старокатоличество”, 1893; “Старокатолическое богослужение”, 1898—1899), которое, по мнению автора, из всех ответвлений английской религиозности наиболее близко православию. Поиск сближения с протестантизмом вообще был характерен для южнорусского православия ввиду актуального противостояния католической экспансии. А.И.Булгаков участвовал и в коллективном переводе творений Августина Блаженного, опубликованных в “Трудах Киевской духовной академии”, а затем вышедших отдельными изданиями (1879—1906). А.И.Булгакову, в частности, принадлежит перевод Августина трактата “О согласии евангелистов”.

Выходя из того же дома на Андреевском спуске, младшие сестры Михаила Булгакова поворачивали налево и шли вверх, в Липки, на Лютеранскую улицу, в женскую гимназию при Киевской евангелическо-лютеранской церкви св.Екатерины. И не одни только девочки Булгаковы: преподаватели Киевской духовной академии вообще охотно отдавали дочерей в эту гимназию. Учили там хорошо, а брали за обучение недорого, что было немаловажно для многодетной православной профессуры.

Профессор истории философии П.П.Кудрявцев, сам по совместительству читавший курс в лютеранской женской гимназии, послал туда учиться двух своих дочерей, которые в старости вспоминали: “Гимназию посещали гимназистки разных национальностей (русские, немки, польки, украинки, еврейки) и разных достатков. Наряду с детьми мелких чиновников, гимназию посещали дочери крупных фабрикантов, домовладельцев. Например, сестры Френкель, старшая из которых дружила с Надей Булгаковой. Только уроки закона Божьего вели разные преподаватели: ксендз, пастор, батюшка, раввин”¹⁷.

В гимназии св. Екатерины, как видно, царил дух уважительной толерантности, и едва ли православные профессо-

ра позволили бы своим дочерям переступить порог этого заведения при малейшей угрозе совращения девочек в другую конфессию. Тем не менее, лютеранство и его гимназия были частями городского быта, конкретно — быта профессорского состава Киевской духовной академии. Так и жила семья Булгаковых — между поворотом отца направо к кафедре протестантских вероисповеданий и поворотом сестер налево, за парту лютеранской гимназии. Юность будущего писателя — те дни, когда нам были новы все впечатленья бытия — проходила в концентрированно православной, диффузно — протестантской киевской среде. Но Михаил Булгаков не пошел ни в отцовскую, ни в сестринскую сторону. Он пошел тем путем, которым до него медленно, однако последовательно шла великая русская литература.

Перефразируя Пушкина, можно сказать: протестантской революции у нас не было — и тем хуже. Не исключено, что за несостоявшуюся в русской истории протестантскую революцию страна расплачивалась ужасами революции социальной. Несостоявшаяся протестантская революция в России расщепилась на множество разноуровневых — и разной степени адекватности — явлений: от раскола до “светского богословия”, от движения многочисленных сект до революционного движения, которое в насквозь мифологизированном сознании масс оборачивалось вариантом возврата к раннехристианским ценностям — с изрядной долей чисто российского анархизма. Церковная догма и ритуал во храме все явственней не соответствовали живой жизни верующих за пределами церковного подворья. На протяжении всего XIX века — и особенно к его концу — необходимость церковной реформы (с большим или меньшим уклоном в сторону именно Реформации) становилась все очевидней на разных этажах российского социума, но догматическая косность, скорее даже фундаментализм русской церкви непреодолимо стояли поперек, наращивая отрыв клира от прихожан.

Противоречие между формальным православием и существенным протестантизмом могло быть объяснено и “снято”, например, так, как это делалось Петром Струве — еще в ту пору, когда будущий автор “Мастера и Маргариты

ты” ходил в гимназию: “Христианство, мне кажется, заключает в себе две струи: идеалистическую, иначе гуманистическую, и материалистическую, иначе космическую. Культурно-философское значение и содержание протестантизма заключается в том, что он решительно отказался от материализации Бога и от всякой попытки подчинить “космос” религии. Я чувствую себя протестантом, не в бытовом, конечно, смысле, ибо я крещен православным и вырос в строго верующей семье, а в религиозно-философском. В этом смысле я гораздо ближе к Толстому, чем к Соловьеву, хотя религия Толстого <...> меня совершенно не удовлетворяет. Различия установленных церковей совершенно несущественны, на мой взгляд, для разделения религиозно мыслящих людей на православных и протестантов. Т.е. я хочу сказать, что люди протестантского образа мыслей могут принадлежать и на самом деле принадлежат к православной церкви. Вообще, религии сохранились в мире почти исключительно в форме протестантизма...”¹⁸.

В стране, где не было ни публичного судебного разбирательства (до судебных реформ 1860-х годов), ни парламентского красноречия, ни свободной прессы, ни легальной политической деятельности (до манифеста 17 октября 1905 года), вообще — никакой возможности общественного обсуждения общественных же проблем, все эти нереализованные, но вопиющие необходимости уходили, как известно со времен Герцена, в литературу, поглощались ею, осуществлялись только или главным образом в ней. Быть может, это обстоятельство и определило отличие русской литературы от ряда других европейских: ее феноменальное идеологическое напряжение суммировало то, что в Европе было естественно распределено между разными общественными институтами. Несостоявшаяся протестантская революция тоже ушла в литературное подполье, и вся русская литература нового времени (от германофильства Тредиаковского, Ломоносова, Жуковского и скромной защиты протестантизма у Пушкина — в дневнике и переписке) может быть представлена как перманентное, хотя и вяло текущее протестантское движение, взорвавшееся в конце XIX века вулканическим явлением Льва Толстого.

Лев Толстой вывел наружу столь долго зревшую подспудно отечественную Реформацию и яростно прибил свои вероисповедные тезисы к воротам русской православной церкви. Вероучение Льва Толстого — это “перевод” Библии, выполненный “нашим” Мартином Лютером, одна из многочисленных попыток (но, по-видимому, наиболее мощная) осуществить непрестанную русскую мечту о “новом Евангелии”. Толстовская внецерковность, взывающая к личной ответственности, и трудовая этика яснополянского еретика были восприняты Булгаковым вместе с искусством Льва Толстого, а переосмысление функции зла в булгаковском творчестве по сути снимало вопрос о пресловутом непротивленчестве. Свой жизненный опыт, свой биографический материал Булгаков будет беллетристически осваивать, опираясь на художественный и идеологический опыт Льва Толстого, порой с наглядной очевидностью (в соотнесенности образа Николки Турбина с Петей Ростовым, например), порой в сложных опосредованиях и трансформациях. Скрытый диалог Булгакова со Львом Толстым мог бы стать темой отдельного — и, как можно априорно утверждать, не бесплодного — исследования. (Валентин Катаев возмущался “искусственностью”, дурной придуманностью фамилии булгаковского героя — Турбин; друг-недруг Булгакова, Катаев мог не знать, что Турбины — родовая фамилия автора “Белой гвардии” по материнской линии, но как он мог забыть, что Турбиным зовут героя толстовских “Двух гусар”?).

Протестантизм толстовского типа попадал в дом на Андреевском спуске не в виде абстрактных идеологем, но вместе с конкретными живыми людьми ближайшего булгаковского окружения, весьма заметными персонажами киевского культурного быта. Среди них следует назвать прежде всего колоритную фигуру Василия Ильича Экземплярского.

Начиная с 1904 года, когда была опубликована магистерская диссертация В.И.Экземплярского “Библейское и святоотеческое учение о сущности священства”, его научные работы регулярно появлялись на страницах “Трудов Киевской духовной академии” и выходили

отдельными книгами: “Евангелие Иисуса Христа перед судом Ницше” (1905), “К вопросу об отношении нравственности к политике” (1906), “Христианское юродство и христианская сила” и другие. На протяжении ряда лет он возглавлял Киевское религиозно-философское общество. С 1916 года он издавал в Киеве (на собственные средства) либерально-религиозный журнал “Христианская мысль”.

В годы первой русской революции Экземплярский активно выступал против смертной казни. Преподавание нравственной философии (на соответствующей кафедре Киевской духовной академии) было для Экземплярского не отправлением должности, но вдохновенным служением мыслителя, сердечно удрученного разладом между христианской моралью и реальным бытом церкви и прихожан. Экземплярский глубоко верил, что моральные заповеди Христа — не утопия, не тягостный идеал, достижимый лишь в непредсказуемом будущем, а безусловный ориентир для каждодневного жизненного поведения. И не приспособлять эти заповеди к сегодняшним надобностям надлежит церкви и верующим, но напротив того — саму жизнь изменять, дотягивая ее до Христовых заповедей. К этой простой мысли он шел трудным путем познания, усилиями ученого-богослова, погруженного в изучение Евангелия и отцов церкви. По чистоте душевной он и сам поначалу не замечал, что его профессорская кафедра превращается в кафедру проповедника.

Конфликт Экземплярского с тем, что он называл “официальным богословием”, исподволь назревал и становился неизбежным. К “официальному богословию” он причислял тех своих коллег, которые как раз и тщились “приспособить” моральные заповеди Христа к потребностям насущной жизни — и тем самым оправдать ее несправедливость, ложь, унижение и человекоубийство. Смысл проповеди Экземплярского сводился к необходимости заново обрести ценности первых веков христианства — к приоритету труда перед богатством, к отказу от роскоши, к вере в жизненность нравственных постулатов.

Он, наверно, очень удивился бы, если бы ему сказали о сходстве его убеждений с идеями Реформации, с тезисами протестантской революции. Но едва ли не это

сходство навело его на размышления о вероучении Льва Толстого, подлинного Мартина Лютера так и не состоявшейся русской Реформации. Вот тут-то и разразился скандал, сравнимый в киевских своих масштабах со всероссийским скандалом по поводу отлучения Льва Толстого от церкви.

Когда до Киева дошла весть о кончине Толстого, студенты попросили профессора Экземплярского сказать слово о великом покойнике, и это слово было немедленно, экспромтом произнесено с академической кафедры. Слово об отлученном от церкви писателе в стенах казенной духовной академии — ситуация сама по себе скандальная, но этим дело не ограничилось. Вскоре Экземплярский выступил на заседании Киевского религиозно-философского общества с докладом, выпущенным затем отдельной брошюрой: “Гр. Л.Н.Толстой и св. Иоанн Златоуст в их взгляде на жизненное значение заповедей Христовых” (Киев, 1911). Верный сын церкви, Экземплярский, разумеется, ни в коем случае не мог принять догматическую сторону учения Толстого, этой церковью осужденную. Специалист по патристике, он обратился к нравственному смыслу толстовской проповеди, действительно весьма близкому отцам церкви раннего ее периода. Экземплярский солидаризировался не с учением отлученного еретика, а с его нравственным пафосом и, как бы через голову Льва Толстого, со святоотеческими наставлениями первых веков христианства. Он поддерживал Толстого по крайней мере в его критике современного состояния православной церкви, не желавшей заметить и осмыслить пропасть между христианским учением и христианским бытом.

“Толстой не учитель Церкви, — писал Экземплярский. — Та “часть истины”, которая прошла через его сознание, уже с первых веков христианства заключена в творениях великих провозвестников церковного учения и заключена во всей полноте <...>. Но гр. Л.Н.Толстой — это живой укор нашему христианскому быту, будитель христианской совести. Дремлет эта совесть... Высоко поднимаются храмы христианские и много их по лицу земли, — этих символов того, что победил Галилеянин. Но вне стен этих храмов жизнь течет по своим законам, глубоко враждеб-

ным тому, что возвещается в Евангелии и приносятся непрерывные жертвы богам иным. И усыпляет совесть мнимо христианским бытом, и сладко сознание, что можно считать себя последователем Христа, сделав Его крест украшением своей жизни, но не нося в себе тяжесть этого креста. Дремлет совесть...”¹⁹.

За эту брошюру (она вошла полностью также в изданный в Москве год спустя “Сборник второй о религии Льва Толстого”) указом Синода и распоряжением Совета Киевской духовной академии профессор нравственного богословия В.И.Экземплярский был отстранен от кафедры. Отрешение Экземплярского произошло без разбирательства и под лицемерно надуманным, совершенно фантастическим предлогом. (Судьба Экземплярского складывалась точно так, как потом, уже в другую эпоху, будут складываться судьбы любимых героев Михаила Булгакова — поэтов, ученых, мастеров и пророков. Едва мирская власть обнаруживает своим недремлющим оком этих носителей власти духовной, она с тупой и непреклонной силой вышибает их из мастерской, из профессии, из жизни.)

Киевская либеральная пресса вступилась за опального профессора, осуждая бессудную расправу с честным мыслителем. Разрастающийся скандал достиг столиц (на трактат Экземплярского о Толстом доброжелательно откликнулся Сергей Булгаков в московской “Русской мысли”). Не надеясь на справедливость Синода — этого светского правительства церкви — Экземплярский апеллировал к обществу. Он объяснился со своими учениками и единовверцами, со всеми непредубежденными читателями в брошюре “За что меня осудили” (1912). Соглашаясь признать частные промахи, Экземплярский настаивал на главном — на нравственном принципе, на актуально-жизненном, а не условном значении Христовых заповедей, но в том-то было и дело. Он был восстановлен на кафедре только в 1917 году, между двумя революциями, в самый канун полного закрытия Киевской духовной академии.

Василий Ильич Экземплярский был близок со всем семейством Булгаковых — по общей работе с Афанасием Ивановичем в академии, по общности интересов и взглядов, наконец просто — по месту жительства. После смер-

ти Афанасия Ивановича он и вовсе становится своим человеком в осиротевшем семействе. Маленький, совсем крохотный факт выразительно иллюстрирует эти отношения: большинство дошедших до нас семейных фотографий Булгаковых выполнены В.И.Экземплярским. В дневниковой записи 1912 года (то есть уже после изгнания Экземплярского из академии, в самый разгар обрушившихся на него преследований) сестра Михаила Булгакова Надежда соединила два обстоятельства, повлиявшие на ее духовное развитие: разговоры с братом и "встречи с одним из интереснейших людей, которого я когда-либо видела, моей давнишней инстинктивной симпатией — Василием Ильичем Экземплярским"²⁰. Соединение весьма красноречивое. Одним из немногих киевлян, кому Михаил Булгаков передавал приветы в письмах домой из Москвы 1921 года, где он голодал и холодал, проживая на птичьих правах и перебиваясь случайными заработками, был Василий Ильич Экземплярский. "Присутствие" идей и личной ауры Экземплярского в религиозно-этических поисках будущего писателя несомненно.

Великий ученый В.И.Вернадский, возглавив в 1918 году Комиссию по организации Украинской академии наук, в поисках опоры среди киевской интеллигенции, занес в дневник: "Наиболее выдающиеся личности <...> в Духовной академии — Экземплярский, Кудрявцев..."²¹ Петр Павлович Кудрявцев, профессор кафедры истории философии Киевской духовной академии, вместе с Экземплярским создавал Киевское религиозно-философское общество и возглавлял его, пока церковная администрация не потребовала от сотрудников академии выйти из общества. Это требование было одной из мер, предпринятых в связи с толстовской речью Экземплярского. Тем не менее сотрудники академии — и П.П.Кудрявцев прежде всего — продолжали неформальное участие в заседаниях общества. У Кудрявцева вообще была репутация "левого" — то есть либерального религиозного мыслителя, понимающего необходимость церковной реформы. Архиепископ Волынский Антоний, проводивший в 1906 году ревизию Киевской духовной академии, был напуган вольнодумством ее профессоров и в своем отчете именовал Кудрявцева — ни

более ни менее — “русским Вольтером”. В ответ на этот отчет, более смахивающий на донос, группа профессоров академии при участии Кудрявцева составила и издала книгу “Правда о Киевской духовной академии”.

“Пунктиком” Кудрявцева, соединявшим его взгляды с бытом, была трудовая этика. По воспоминаниям дочерей Кудрявцева, в семье “из гражданских праздников папа еще до революции, когда это было не так “модно”, всегда и неизменно отмечал 1 Мая... Он говорил, бывало: “Это наш праздник, праздник нас — пролетариев, работников физического и умственного труда”²². Отсюда и вопрос Кудрявцева, обращенный к школьникам о том, что есть “мастер” (о чем упоминалось выше), и непрерывный его интерес к творчеству М.Горького — главного апологета труда в русской литературе начала века.

В 1914 году, в первые недели мировой войны, в Киеве вышла книга “Волны вечности в русской художественной литературе” — антология или хрестоматия стихов и прозы (по большей части в отрывках) на библейские темы. Фрагменты из произведений русских прозаиков — Тургенева, Мельникова-Печерского, Лескова, Мережковского, Чирикова — чередовались в книге со стихотворениями Ломоносова, Державина, Пушкина, Лермонтова, Тютчева, Полонского, Хомякова, Языкова, Брюсова и других. Художественные тексты были распределены по рубрикам вроде следующих: “Невыразимое”, “Вечность”, “Тайна звездная”, “Взыскующие града”, “Бог”, “Подражание псалмам”, “В великом храме природы”, “Божий дом”, “Божье слово”, “Христос”, “Божья мать”, “Божьи дни”, “Божьи люди”, “Смерть”, “Последние времена”, “Вечная жизнь”. Рубрика, посвященная Христу (едва ли не самая протяженная в книге), была построена по основным евангельским событиям и в их последовательности, — от Благовещения и Рождества до Голгофы. Книга представляла как художественный текст, параллельный евангельскому, как художественный комментарий к Евангелию или, более того, его художественный эквивалент.

Если верно то, что не осуществившаяся в России протестантская революция ушла в художественную литературу, воплотившись лишь в ее религиозных раздумьях и

поисках, то репрезентирующая евангельскую тему этой литературы книга “Волны вечности” (так она была обозначена на обложке) преднамеренно или поневоле становилась новым русским — и притом именно протестантским — Евангелием. Наивный аналитизм монтажа (или склейки фрагментов) “Волн вечности” явно предшествовал мощному синтезу того же материала, предпринятому в булгаковском романе “Мастер и Маргарита”. Сказочного богатыря, изрубленного на части, сначала обрызгивают мертвой водой — и куски срastaются; затем в дело идет живая вода — и богатырь начинает дышать. “Волны вечности” орошают фрагментированное “тело” русского литературного протестантизма первоначальной мертвой водой в ожидании живой воды булгаковского творчества.

Некоторый привкус загадочности сопровождал “Волны вечности”, поскольку книга, последовательно называя авторов собранных в ней стихов и прозы, утаивала имя составителя и автора предисловия. Анонимность тем более удивительная, что предисловие было написано от первого лица. Однако для киевлян не было тайной, что “Волны вечности” составлены и изданы Петром Павловичем Кудрявцевым, который не поставил на ней свое имя, возможно, из-за чрезвычайно высоких духовных претензий книги: “Если бы нужно было одним словом обозначить содержание предлагаемой книги, — говорилось в предисловии, — то, конечно, ее следовало бы назвать книгой о Боге...”²³. А так как книг о Боге множество, то следовало очертить особенности и отличия этой: “Обширные и обстоятельные речи о Боге ведутся главным образом в богословских и философских сочинениях, представляющих собою изложение различных опытов богопонимания <...>. На деле, однако, даже в сфере познания, одним пониманием предмета наши к нему отношения не исчерпываются — по той простой причине, что в процессе познавательного отношения к предмету понимание представляет собою момент вторичный, которому предшествует непосредственное переживание...”. И далее: “Непосредственное живое ощущение предмета дает нам то, чего не может дать никакая философия или научная теория и — наоборот”. Вот на непосредственное переживание Бога и делает ставку составитель, предлагая худо-

жественные произведения, ибо, помимо прочего, “сила художника заключается в том, что он умеет охватить и выразить то, что не укладывается в рамки логически оформленного предложения, именно то, что дано в акте предметоощущения...”.

Составитель прекрасно понимал неканоничность художественного “предметоощущения”, его отход от догматически-церковного, и предупреждал об этом: “... при чтении книги читатель рискует не раз натолкнуться и на такие места, которые могут вызвать в нем по отношению к себе оппозиционное чувство <...>. Материал далеко не однородный по своим идеям и настроениям...”

То, что П.П.Кудрявцев осуществил на литературном материале, В.И.Экземплярский пытался осуществить на материале изобразительном. На протяжении многих лет он собирал коллекцию репродукций с картин (преимущественно западно-европейских художников) на темы Евангелия, готовясь к научной работе “Лик Христа в изображениях”. Уходившая, насколько можно судить, далеко за десять тысяч номеров, христологическая коллекция Экземплярского создавала изобразительный ряд, параллельный литературному ряду, составленному Кудрявцевым. В обоих случаях — у Кудрявцева и у Экземплярского, — образ Христа выводился далеко за рамки православной догмы. Юный Михаил Булгаков, говорят, захаживал к Экземплярскому порыться в листах его коллекции.

Реконструируя культурные контексты Булгакова, следовало бы поместить на его рабочем столе полемический трактат Экземплярского о Льве Толстом и Иоанне Златоусте, антологию П.П.Кудрявцева “Волны вечности” — в непосредственной близости (а может, и родстве) с сочинениями теологов, вроде Штрауса, Фаррара и Ренана.

Протестантские теологи, деятели так называемой “исторической критики”, внимательно проштудированные Булгаковым, разрушали — порой целенаправленно, порой невольно — ореол боговдохновенности вокруг Библии и заменяли пафос “данности” пафосом “созданности”: филология потеснила теологию (В.Скуратовский). Тем самым они готовили почву для сакрализации созидательных творческих усилий, для мистического уравнивания Создателя

с создателями, Писания — с писанием, того самого уравновешивания, которое проходит через все творчество Булгакова и с такой впечатляющей кощунственностью реализовалось в последнем его романе. Сверх того, следует учесть, что мистики разных конфессий ближе друг к другу (именно на основе мистицизма), нежели прочие исповедники этих конфессий. Десакрализация Писания повела к сакрализации писаний, сакральное переместилось в роман. Незамеченный и недооцененный парадокс: по филологическим исследованиям Евангелия Михаил Булгаков изучал как раз его новую теологию. Роль Киева в издании трудов протестантских теологов была велика и далеко не пропорциональна месту города в культурной жизни империи. Здесь, например, были выпущены и отсюда разошлись по всей стране наиболее полные и точные переводы Ренана: собрание сочинений в двенадцати томах (1902—1903) и "Будущее науки" в двух томах (1902).

Киев властно приобщал Булгакова к концентрированным источникам или диффузному "духу" протестантской идеологии — этой "естественной" формы религиозности становящегося буржуазного города.

Глава третья

МЕФИСТОФЕЛИ И ПРОТОТИПЫ

I

В каждом романе Булгакова есть свой Мефистофель.

Не странно ли, что Булгаков, читая неоконченный роман “Мастер и Маргарита” в узком кругу знакомых (скорее — посвященных), предлагал своим слушателям угадать, кто такой Воланд? Да что же здесь угадывать, когда и младенцу ясна сатанинская природа эlegantного господина, соткавшегося прямо из воздуха предзакатной порой на Патриарших прудах? С Берлиоза и Иванушки спрос малый — они слепые догматики вульгарного материализма, но слушатели из круга Булгакова?

Позднейшие читатели не сомневались в сатанинской сущности Воланда, но и отчаянность художественного шага Булгакова воспринимали уже далеко не так остро. Все же они не могли освободиться от смущения: фантастический персонаж, наделенный фантастическим же обаянием — это, конечно, сам Сатана, прибывший в Москву, но почему он, Князь тьмы, вовсе не так зол и начисто лишен традиционного для Сатаны человеконенавистничества? Он временами не только добродушен, но и великодушен. О милосердии, которое порой стучится в сердца москвичей (“люди как люди”), он говорит так, словно в его сердце милосердие пребывает всегда. И почему столь незначительны, почти аскетически умерены последствия посещения Москвы столь страшной силой, как Сатана? Погиб Берлиоз, но ведь не Воланд его под трамвай определил. Ну, дамочки, соблазненные даровыми нарядами, оказались в нижнем белье, ну, Степа Лиходеев был вышвырнут мгновенно из Москвы в Ялту. Что еще? Был ликвидирован — не Воландом обреченный — доносчик барон Майгель, сгорело несколько домов, в том числе любимый писательский — с отменным рестораном. Не

густо, господин Воланд, не густо. От вас, как от Сатаны, мы вправе были ожидать большего...

Величественный, ироничный и печальный Воланд прибыл в Москву не карать грешников по праву Страшного суда, а с иной, гораздо более скромной миссией. Воланд — не столько всеильный каратель, сколько инспектор, лучше сказать гоголевским словом — ревизор. Воланду вменено в обязанность только представить по ведомству доклад о нынешних москвичах. Его задача, так сказать, познавательная. Познание же подразумевает эксперимент — вот его-то и производит Воланд в Москве, подогревая, ускоряя, провоцируя события, которые и так, без него произошли бы, только растянулись бы во времени. Жертвы и несчастные случаи в Москве — всего лишь мелкие и, увы, неустранимые последствия познавательного эксперимента — соли, выпавшие в осадок при воландовских нравственно-химических опытах.

Провокации Воланда ослепительным светом адского огня выхватывают из тьмы повседневности мелочность, суетность, корыстность москвичей, их испорченность “квартирным вопросом” и прискорбную отчужденность от духовности. Не обминул их и самый тяжкий грех — трусость и порождаемое ею предательство. Мастер — тоже жертва воландовой провокации, жертва странная, парадоксальная. Не выиграл мастер по облигации госзайма сто тысяч, жизнь его продолжала бы влачиться в бытовых мелочах, не давая ему возможности осуществить призвание (или предназначение) — написать “роман о Пилате”, то есть об Иешуа, конечно. Выигрыш такой огромной суммы дает мастеру независимость и угол, где можно писать, ибо в его железный век без денег и свободы нет (и с ними, впрочем, как свидетельствует судьба мастера, тоже нет свободы). Доставшиеся мастеру деньги провоцируют духовное усилие писателя и трансформируются в листки его рукописи; другие деньги, доставшиеся москвичам на сеансе черной магии в “Варьете” (и в других местах, но тоже несправедливо) трансформируются в бутылочные наклейки и подобную чепуху. Но происхождение денег во всех случаях одно и тоже — из монетного двора Воланда.

То, что мы, напрягая свой “бедный земной ум”, почитаем случайностью — профессиональная компетенция дьявола. Случайности, проявляющие суть вещей, ускоряющие ход событий — вот она, работа Воланда, купно с его демоническими двойниками и коллегами из других булгаковских произведений. Демон, по классическому определению современной науки о мифе, есть бог мгновения. Но, поскольку мгновение, оспаривающее вечность, и случай, ускоряющий ход времени, нарушают нормальный, “естественный” для булгаковского мира ход Великой Эволюции, то владыки мгновения и случая — злая сила, правда, нередко порождающая добро по законам диалектики, которая, заметим, оказывается дьявольским атрибутом.

Не Воланд решает судьбы мира — они в других руках, Воланду же дано только ускорить предначертанное. Даже безымянный (и почти безликий) мастер в известном смысле более значительное лицо булгаковского мира, чем Воланд. Мастер — он и есть мастер, превзошедший своим мастерством обычный, человеку присущий профессиональный уровень, а Воланд — всего лишь подмастерье другого, главного Мастера, исполнитель воли Иешуа, царственный мальчик на побегушках. Двусмысленность этой роли порождает парадокс: к Воланду — самым кошунственным образом — отходят некоторые функции Иешуа. Непредсказуемо смешивая краски, Булгаков задает загадки.

“Бог мгновения” Воланд получает инструкции от “Бога вечности” и оказывается, так сказать, исполнительным исполнителем. Ему, следовательно, отводится еще и роль посредника, шута-медиатора. Последовательно проведенное через все творчество и завершенное в “Мастере и Маргарите” булгаковское представление о дьяволе — трагическая ошибка, вопль отчаяния затравленного художника. Только на пределе усилий, когда уже не за что ухватиться, не на что опереться, мог Булгаков вообразить (и изобразить) дьявола, ведущего к благу. Как будто это возможно — пребывать в тени зла в надежде, что дьявол ассистирует Богу...

Вопреки эпиграфу, отсылающему к Мефистофелю Гете, булгаковский Воланд если и состоит в родстве с этим

персонажем, то, надо признаться, самом отдаленном. Семейное сходство не подтверждается функциональным. Можно по пунктам сравнивать персонажей Гете и Булгакова, уточняя детали совпадений и различий, и при этом не углядеть главного: Воланд и Мефистофель — адские функционеры разного порядка. Мефистофель — великий охотник, ловец человек. Воланд — великий провокатор, человекоиспытатель.

Ссылку на “Фауста” Гете, поставленную в эпиграфе к последнему роману, Булгаков заменял в других, написанных ранее вещах ссылкой на “Фауста” Гуно. Оперный “Фауст” звучит в том же “Мастере и Маргарите”, в “Белой гвардии”, в пьесе “Адам и Ева”, в повести “Тайному другу”, в “Записках юного врача”. Несколько тактов из этой оперы, несколько слов из какой-нибудь ее арии, прозвучав самым невинным манером, должны настораживать — это Булгаков сигнализирует (не всегда, но в большинстве случаев) о приближении дьявола: внимание, дьявол близко! Любой крохотный фрагмент оперы — даже трогательная молитвенная ария Валентина — в булгаковском тексте переосмысливается в выходной марш Мефистофеля, в “часть той силы, которая” и так далее.

В “Театральном романе” эта сила представлена не столь откровенно, как в “Мастере и Маргарите”, с большей, что ли, осторожностью. Илья Иванович Рудольфи, “один из самых приметных людей в литературном мире того времени, редактор-издатель единственного частного журнала”, входит в убогую комнату и в судьбу писателя Максудова в тот момент, когда писатель собирается свести счеты с жизнью при помощи украденного револьвера. Рудольфи является под иронически-серьезный аккомпанемент из “Фауста” Гуно (а как же иначе!), имеющего, впрочем, вполне заземленную, бытовую мотивировку: ниже этажом кто-то крутит патефон. Но бытовая и мистическая мотивировки шутовски переплетаются, появление дьявола совпадает с выходом оперного дьявола в звучащей за стеной музыке, затевается двусмысленная игра между бытовым обликом гостя и его будто бы потусторонней сущностью.

Рудольфи вводит Максудова в писательский мир, до крайности отвратительный новичку (“зло”), но через

литературу Максудов попадает в мир театральный, нравящийся ему безумно: “Этот мир мой!” (“добро”). Задолго до эпиграфа к “Мастеру и Маргарите” Рудольфи действует в точном соответствии с его предначертанием, ведет к благу через зло. Выполнив свою провокаторскую задачу, Рудольфи исчезает из Москвы и из романа навсегда.

В принадлежности Рудольфи к иному, “нездешнему” миру может усомниться читатель, но у Максудова на этот счет нет сомнений, и даже отъезд “редактора-издателя” за границу, представляющийся читателю банальной эмиграцией нэпмана, Максудов склонен представлять возвращением исчадия ада в свои области: дьявол в русской фольклорной (отчасти и литературной) традиции — обычно “иностранец”, “чужеземец”, “инородец”. Он более чем “не наш человек” — он “не наш” и не человек. Булгаков ведет затейливую игру между сознанием своего персонажа и сознанием читателя, образ Рудольфи двоятся, отражаясь то в бытовом, то в адском зеркале, каждый отдельный эпизод может быть истолкован то в обвинительном, то в оправдательном смысле. Но приговор по совокупности обстоятельств оставляет Рудольфи под подозрением: Мефистофель, Сатана, Воланд “Театрального романа”.

Дьявол ли Рудольфи, не дьявол ли, — для понимания всего творчества Булгакова важно другое: типологически заданная необходимость в структуре произведения персонажа, творящего зло, которое порождает благо, — и отсвет адского пламени на функционально провокаторском образе. Булгаковский дьявол узнается не по копытам (отброшенным, когда “Консультант с копытом” превращался в “Мастера и Маргариту”), а по провокаторской функции.

В бюрократической неразберихе “Дьяволиады” все кружится и мелькает перед глазами: кабинеты, лестницы, трамваи, столы, лифты, колоннады, мотоциклетки, коридоры, извозчики, стеклянные стенки, учреждения, учреждения. А сверху, неведомо откуда, сыплются, как гигантское конфетти, вороха бумаг, падают на людей, залепляют им глаза, заваливают, словно снегом, сводят с ума. Какие бумаги, для чего бумаги? Ничего не понять. Круговерть бумажного безумия, шабаш осатаневших документов, одним словом — дьявольская метель.

Но по традиции, идущей от пушкинских “Бесов” и “Капитанской дочки” — метель и есть разнузданная пляска “бесов разных”, и в булгаковской пьесе о Пушкине эта традиция напоминает о себе песенкой “Буря мглою небо кроет”, проходящей лейтмотивом через “Последние дни”. И в неразберихе “Дьяволиады” бес нас водит, видно, и кружит по сторонам. Но бес тоже двусмыслен и неразличим: пахнет ли он адской серой или же просто серой от дурных спичек треста “Спимат”? И который из двух Кальсонеров дьявол — бритый и медноголосый или бородатый тенор? Более того: кто из них Кальсонер? Может оба? А домовый, к которому посылают Кроткова — это еще один нечистый из ада (“Домового ли хоронят?”) или просто “домовой уполномоченный”, управдом? Кто их, к черту, разберет, чертей! Ясно одно: черт здесь — и не дремлет.

Профессор Преображенский (“Собачье сердце”), возвращаясь к себе домой на Пречистенку, приманивает голодного пса. Там, в отличной семикомнатной квартире, пес подвергнется преобразению и, став жалким подобием человека, начнет губить профессора и едва не погубит. Все это настойчиво вызывает к “Фаусту” Гете, кивает на “Фауста” и просит быть прочитанным “по “Фаусту”. Пудель, круживший вокруг Фауста во время загородней прогулки, приведен в дом ученого и оборачивается там Мефистофелем: “Я понял тебя, пудель!” — восклицает Фауст. Ничего такого профессор Преображенский не восклицает, но, рассматривая его вину, следует, быть может, помнить, что он изначально был спровоцирован простодушным Шариком, не подозревающим о своей дьявольской роли.

Не под вой метели, не под гром оперных труб является к профессору Персикову судьба. Злой и неизбежный рок приходит к нему, как заурядный посетитель, обыкновенным бытовым образом. Он даже не стучит в двери железной рукой, а просто нажимает кнопку звонка. Правда, к Персикову приходит не рок, а товарищ Рокк: “Рокк пришел”, — объявляет Панкрат, служитель профессора. Но ведь эти тонкости — прописная литера в начале и удвоенная в конце — воспринимаются только на письме, в произношении же совсем не различимы, так что Панкрат нечаянно сообщает ужасную правду: рок пришел...

Рокк (он же — рок, судьба, фатум, предопределение, неизбежность и т.д.) кладет перед профессором такую бумагу, что обсуждать ее невозможно, возражать бесполезно. Перед этой бумагой профессор бессилен, как кролик перед гипнотическим взглядом удава, и, не догадываясь, что главные удавы еще впереди, делает то, чего делать не хочет, чего делать не следует. Разражается катастрофа, в которой Рокк становится чуть ли не первой жертвой, но свою провокационную дьявольскую роль он уже отыграл. Подобно Шарикку, Рокк не догадывается о своей роли, но исполняет ее исправно.

В пьесе о Мольере “Кабала святош” дьявольские рога первоначально примерялись архиепископу Шаррону, но затем автор отказался от внешних атрибутов, оставив Шаррону провокационную функцию носителя зла (отнюдь не переходящего в добро). Сделать ответственным функционером зла иерарха католической (христианской все же) церкви — замысел совсем не тривиальный, но проливающий свет на отношение Булгакова к церкви. В “Последних днях” сатанинское начало и вовсе не персонифицировано, на его присутствие намекают — правда, вполне внятно намекают — пушкинские стихи о буре, мглою небо кроющей. А в “Записках юного врача” даже не стихи, а стихия, завывание самой бури в печной трубе зимней ночью свидетельствует о неистовстве дьявола.

Рассматривая булгаковских дьяволов, мы двигались вспять, — ходом, обратным хронологии, от “Мастера и Маргариты” к “Театральному роману”, к пьесам, “малой прозе” рассказов и повестей. Если вернуть условную ретроспективу к подлинной исторической перспективе, станет ясно, что дьявол, присутствуя в произведениях Булгакова, так сказать, изначально, открывался писателю (и читателю) с нарастающей силой, все менее и менее таясь — от трудно различимых мотивов и трудно уличимых персонажей к Воландовой недвусмысленности. Здесь, надо полагать, общая закономерность творчества Булгакова: подобное нарастание можно проследить по всем структурным элементам его творчества. Он поначалу вводит эти элементы осторожно, словно бы с опаской — получится ли? — а затем делает следующий шаг, уже более решительный.

Типологическое единство всего творчества Булгакова чрезвычайно высоко, и только жанровое разнообразие слегка маскирует это обстоятельство. Подход, пренебрегающий жанровыми различиями его произведений, многое открывает, многое объясняет в булгаковском творчестве.

Он, между прочим, заставляет подозревать, что в недрах "Белой гвардии" тоже скрывается свой дьявол — Воланд "киевского романа" — и, может быть даже, часть той силы, что вечно служа злу, тем не менее неисповедимыми путями приводит к добру. Априорно можно утверждать, что такой персонаж в раннем романе Булгакова будет едва различим в своей сатанинской роли, но функционально вполне определен. Где же дьявол в этом романе? В какой белый маскхалат он облачился, чтобы стать незаметным, раствориться в снегах "Белой гвардии"?

II

Дьявол "Белой гвардии" не был опознан, кажется, потому, что никакими вторичными адскими признаками он не наделен и предстает перед читателями в импозантном, но вполне земном, в суетный быт погруженном облике Михаила Семеновича Шполянского, личности, некуда правду деть, весьма странной и загадочной.

Загадочно уже то, что Шполянский — единственный из персонажей романа — появляется в романе с подробнейшим и каким-то издевательским перечислительным "предисловным рассказом". Все остальные персонажи показывают себя читателю постепенно, от слова к слову и от поступка к поступку — Михаил Семенович предстает сразу "готовым", с длинной, выписанной столбиком анкетой. И чем подробней этот реестр исчисляет все многочисленные дела, способности и возможности Шполянского, тем загадочней становится Михаил Семенович.

Загадочно, каким образом он ухитрился прибыть "из города Санкт-Петербурга" — к моменту его прибытия города с таким названием не существовало уже года четыре. Санкт-Петербург был переименован в Петроград сразу после начала первой мировой войны, а события "Белой гвардии", как известно, датируются концом 1918 года. Новоприбывший появляется словно бы из ирреального мира, из местности,

которая отделена от фактически существующего Петрограда пропастью, как отделен географический Иерусалим от канувшего в века Ершалаима. Загадочен “уютный номер” Михаила Семеновича в “лучшей гостинице” — как он его добыл в катастрофически перенаселенном Городе? (Впрочем, булгаковские Мефистофели вообще любят вознаграждать себя комфортом за пребывание в нашем неблагоустроенном мире). Гоголевские подтексты Булгакова непрерывно напоминают о себе — здесь явная отсылка к тому персонажу Гоголя, который прибудет из Санкт-Петербурга по высочайшему повелению и остановится в гостинице. Загадочны нестесненность Михаила Семеновича в деньгах и проникновение в “Интуитивное у Гоголя”. Таково название трактата, сочиняемого Шполянским по ночам: когда же, как не ночью, и кому же, как не Шполянскому, и проникать-то в такие деликатные сферы...

Сведения о Шполянском с чрезмерной, едва ли не иронической щедростью уснащены знаками “потусторонности”. Книга его стихов называется “Капли Сатурна”; Сатурн — по алхимической номенклатуре — знак свинца, “мертвой материи”. Свои стихи он читает в клубе “Прах” — этим грозно звучащим словом Булгаков заменил иронически-самокритичное название действительно существовавшего в Киеве клуба “Хлам”, что значит всего лишь “Художники, литераторы, артисты, музыканты”. “Прах” расшифровывается столь же невинно — “Поэты, режиссеры, артисты, художники”, но мыслимое ли дело не вспомнить при этом настоящий прах — тот, например, который обильно представлен на балу у сатаны в “Мастере и Маргарите”?¹.

Библиотекарь Русаков прямо называет Шполянского “аггелом” и “предтечей антихриста”, да притом не где-нибудь, а в ответственнейшем месте романа — в конце, в последней сцене с участием Алексея Турбина. Правда, Русаков немного сумасшедший, но не устами ли безумцев...

Загадочна внешность Шполянского: “Михаил Семенович был черный и бритый, с бархатными баками, чрезвычайно похожий на Евгения Онегина”. Это “жуткое” и “неприличное” сходство настойчиво, чтобы не сказать назойливо, подчеркивается — ложная, подмигивающая подсказка.

Но более всего загадочно, пожалуй, то, что “самый сильный из всех в этом городе”, многоликий, вездесущий и всем известный Шполянский мощно воздействует на судьбу Турбиных (с турбинским ближайшим окружением купно), ни разу не приходя в прямое с ними соприкосновение! Писатель не позволяет ему ни одного контакта с Турбинами, нигде, ни в одной точке разветвленных событий романа Шполянский не встречается с главными героями, и главные герои даже не догадываются, что решающие, поворотные события их жизни predetermined, организованы, спровоцированы действиями Шполянского. Поэтому и читатели, внимательно следя за судьбой Турбиных и турбинского круга, почти не замечают этого, мелькающего по всему роману персонажа. Он и не думает прятаться, он весь на виду, но “невидим”, и выглядит в лучшем случае “незначительным”, так как романист решительно избегает знакомить его со своими главными героями.

Михаил Семенович совращает бедного сифилитика в декадентскую богему, но из адепта Шполянского Русаков становится пациентом Алексея Турбина, и литературно-условные “Капли Сатурна” превращаются в реальные “капли Меркурия” — в те ртутные препараты, которыми Турбин пользуется больного: Меркурий, по уже упоминавшейся алхимической номенклатуре, — живая материя, и мертвое, таким образом, превращается в живое. Шполянский соблазняет женщину — но эта женщина, чье имя он “как джентельмен, никому не открывал” (правда, имя другой его любовницы знал весь город), оказывается Юлией Рейсс, спасающей раненого и преследуемого петлюровцами Алексея Турбина; ей, намекает роман, суждено стать большой любовью героя и, кажется, погубить его духовно, как она спасла его физически.

Шполянский вместе со своим спутником по фамилии Щур (по-украински — “крыса”; вспомним анималистические образы свиты Воланда: у того — кот, у этого — крыса) обвиняет мирного обывателя в краже часов, коих тот, как говорится, ни сном, ни духом, но эта — дерзко провокационная — выходка Михаила Семеновича немедленно возымела благие последствия: спасся больше-

вистский оратор, к самосуду над которым призывал “мирный обыватель”. Никакой особой нежности к большевистскому оратору Булгаков не испытывает, речь идет о спасении человеческой жизни. Спасенный — “светловолосый”, “светлый”, и вся сцена осмысливается контрастом мелькающего в толпе черного, с черными баками Шполянского (узнаваемо описанного, но не названного по имени) — с тем, светлым. Черное оказывает услуги светлomu — ситуация, знакомая по эпиграфу и перипетиям “закатного романа”.

И, наконец, главное — из-за Шполянского, ни много ни мало, “гетманский город погиб на три часа раньше, чем ему следовало бы” (не на два и не на четыре, заметим, а ровно на три — как в сказке!). Эти три часа обострили катастрофичность событий. Продлись события на три часа дольше — и Алексей Турбин, оставив распущенный дивизион, благополучно добрался бы до дома. Но тогда не было бы и встречи с Юлией Рейсс. Без вмешательства Михаила Семеновича не было бы столь паническим бегство, и не погиб Най-Турс, прикрывая бегущих мальчишек в кадетских и студенческих шинелях. Но тогда не состоялось бы и знакомство Николки Турбина с найтурсовой сестрой. Зло и благо связываются узами более сложными, чем простое противостояние, зло парадоксальным образом порождает благо, а Шполянский оказывается режиссером спектакля, идущего в городе, засекреченным постановщиком “кровавой оперетки”. Тем самым подтверждается типологическое сходство всех романов Булгакова: все они — “театральные романы”, а Мефистофели этих произведений — подразумеваемые режиссеры романной театральности, дьяволы-постановщики. “Сатана там правит бал...”

Как же удалось человеку, похожему на Евгения Онегина, укоротить жизнь гетманского режима? А вот как. Офицер гетманского бронедивизиона Шполянский “явился в сарай, имея при себе большой пакет в оберточной бумаге. Часовой Щур пропустил его в сарай, где тускло и красно горела мертвая лампочка, а Копылов довольно фамильярно подмигнул на мешок и спросил:

— Сахар?

— Угу, — ответил Михаил Семенович.

В сарае заходил фонарь возле машин, мелькая, как глаз, и озабоченный Михаил Семенович возился вместе с механиком, приготавливая их к завтрашнему выступлению.

... Совместные усилия Михаила Семеновича и механика к тому, чтобы приготовить машины к бою, дали какие-то странные результаты. Совершенно здоровые еще накануне три машины... в утро четырнадцатого декабря не могли сдвинуться с места, словно их разбил паралич. Что с ними случилось, никто понять не мог. Какая-то дрянь осела в жиклерах, и сколько их не продували шинными насосами, ничего не помогло..."

Этот рассказ о "сладкой жизни", устроенной гетманским броневикам, выглядит подозрительно знакомым, словно мы его уже где-то читали. Мы и в самом деле читали его — в "Сентиментальном путешествии" В. Шкловского.

"... Я не поступил непосредственно к Скоропадскому, а выбрал 4-й автопанцирный дивизион..."

... Меня в 4-м автопанцирном солдаты считали большевиком, хотя я и отрицал.

... Я засахаривал гетманские машины.

Делается это так: сахар-песок или кусками бросается в бензиновый бак, где, растворяясь, попадает вместе с бензином в жиклер (тоненькое калиброванное отверстие, через которое горючее вещество идет в смесительную камеру).

Сахар вследствие холода при испарении, застывает и закупоривает отверстие.

Можно продуть жиклер шинным насосом. Но его опять забьет"².

Утверждение М.Чудаковой, что Виктор Шкловский в первые был назван прототипом Шполянского ею (в "Советской культуре" от 22 января 1983 г.), основано на недоразумении. Еще большее недоразумение — попытка В.Каверина "к предполагаемым прототипам в "Белой гвардии" прибавить еще один: Шполянский — Шкловский"³, предпринятая и вовсе в 1987 году. Эти (и некоторые другие) открытия архаичны и безнадежно запоздали, ибо Шкловского в качестве Шполянского гораздо раньше открыл — сам Шкловский. В своей автобиографии, опубликованной в 1972 году, он писал: "Попал в Киев. Увидел белую Россию. В Киеве поступил шофером в броневой

дивизион Скоропадского. Там я засахарил его броневые машины. Делается это так...". И снова со вкусом изложив технологию засахаривания броневиков, В. Шкловский замечает: "Об этом написал Булгаков, одним из дальних персонажей романа которого я оказался"⁴.

Замечание Шкловского ценно, но не точно, вдвойне не точно. Во-первых, Шполянский, как мы видели, вовсе не "дальний персонаж" булгаковского романа, а его Мефистофель, то есть фигура первостатейная; во-вторых, Шкловский оказался, конечно, не персонажем, а лишь прототипом, точнее — одним из прототипов образа Шполянского.

Сходство задано сразу — фамилией: Шкловский от Шклова, Шполянский — от Шполы, однообразно звучащих названий двух местечек в "черте оседлости". От Шкловского, несомненно, подвижность и предприимчивость, скажем прямо — авантюризм булгаковского персонажа. От него же, надо полагать, ошеломляющий темперамент и многообразие занятий, среди которых и литературные. Могли Булгаков не ощутить, как органично вписываются киевские приключения Шкловского в ту напряженную авантюрную эпоху? Личность в высшей мере оригинальная, Шкловский оказался личностью вполне типичной для Киева той смутной поры. Эта органичность и эта типичность подтверждаются показаниями тогдашних журналистов, описавших киевские типы зимы 1918-1919 года — и среди них один, кажется, более похожий на булгаковского Шполянского, чем сам Михаил Семенович — на Евгения Онегина. Вот одно такое свидетельство:

"Киев сейчас стал центром тех особых, сложных, путанных и непонятных людей, которые носят мутное звание не то иностранных агентов, не то международных авантюристов.

Это в самом деле особые, таинственные люди.

Их никак нельзя узнать.

Вот, например, один. Кто он? Он высок, худ. Лицо совершенно спокойно, а умные глаза беспокойно бегают. Утром на нем был резиновый плащ и желтые ботфорты, а вечером вы можете его встретить в каком-нибудь скромном ресторане в широком обывательском пальто... Еще через день он будет мчаться куда-то по Крещатику на

велосипеде, а то вдруг вы встретите его в важном солидном автомобиле. Кто он?

Во всех своих перевоплощениях он имеет будничный вид, не обращающий на себя внимания. Если вы подумаете, что это, скажем, английский шпион, то это будет так же бесосновательно, как если предположить, что он курьер сиамского посольства...

А может случиться, что это просто лишь “родной”, но объевропеившийся большевик, тайно делающий в Киеве свои дела.

... Эти “особые” люди — неуловимы. Кто они, чем занимаются и что делают в Киеве — узнать невозможно, но деятельность у них кипучая. Они всегда спешат, всегда озабочены, но и хладнокровны всегда.

... Они очень умны, эти “особые” люди. Им известны закулисные причины событий, подоплеку отношений и планов, и они, оставаясь неузнанными, в душе мефистофельски хохочут над мирным, глупым, ничего не знающим обывателем...”⁵.

Сходство описанного в заметке типа со Шполянским — поразительно. Может показаться даже, будто перед нами — не фельетон из старой газеты, но именно попытка рассказать о булгаковском персонаже. Здесь каждая запятая — Шполянский: и его таинственность, и внешний облик, и одежда (штатское платье, замененное военным костюмом с “желтыми ботфортами”, тоже есть у Булгакова), и “солидный автомобиль” (из которого, правда, роман пересаживает своего “особого человека” не на велосипед, а на мотоцикл), и подозреваемая принадлежность персонажа к большевикам, и кипучая, но не поддающаяся расшифровке деятельность, и острый, холодный ум, и даже причастность к “подоплеке событий”, и уж, конечно, “мефистофельская” ухмылка всеведения.

Дело вовсе не в том, знал или не знал Булгаков эту газетную заметку (мог знать). Дело в том, что подобный тип, порожденный и сформированный местом и временем, мельтешил в киевском многолюдстве той эпохи, и Булгаков — все равно, в журналистике или в “натуре” — его заметил и навеки прикрепил к страницам своего романа.

Даже подсказанная фамилией прототипа фамилия персонажа едва ли была выбрана без влияния “киевского контекста”, без учета киевских впечатлений. Какой-то Г.М.Шполянский окончил ту же, что и Булгаков, Первую киевскую гимназию (по 1-му, “аристократическому” отделению) с серебряной медалью в 1902 году, так что будущий писатель мог неоднократно видеть эту фамилию, начертанную серебром на мраморной доске в вестибюле гимназии, и фамилия ему примелькалась.

Другой Шполянский — Аминодав Петрович — одновременно с ним учился в университете св.Владимира — правда, по юридическому факультету, но уж слишком немногочисленным было тогдашнее киевское университетское студенчество, чтобы им разминуться. Этого Шполянского Булгаков знал наверняка, если не лично, то по литературе — безусловно, потому что А.П.Шполянский стал поэтом-сатириконецем (позднего призыва) и журналистом, известным под собственным именем и под псевдонимом Дон Аминадо. В пору событий булгаковской “Белой гвардии” А.П.Шполянский находился в Киеве, много писал, и обе его подписи то и дело появлялись в киевской периодике с весны 1918 года. В городе, переполненном беглецами с Севера, “тотчас же вышли новые газеты, и лучшие перья в России начали писать в них фельетоны и в этих фельетонах поносить большевиков”, — сказано в “Белой гвардии”. Среди этих лучших перьев было и талантливое перо Шполянского — Дона Аминадо.

Остроумную гипотезу предложил М.Сулима: не следует ли рассматривать в качестве одного из прототипов дьявола “Белой гвардии” поэта Михайля Семенко, лидера украинского авангарда, всегда выступавшего во главе групп или объединений, названия которых хорошо корреспондируют с названием авангардистского кружка Шполянского “Магнитный триолет”? Киевской “резиденцией” Михайля Семенко в 1919 году был как раз тот самый клуб (или кабаре) “Хлам”, что выведен у Булгакова под названием “Прах”, местопребывание Шполянского и его кружка. К тому же, украинский авангардист — как бы двойной тезка Шполянского: Михаил Семенович — Михайль Семенко⁶. Подобные гипотезы трудно доказуемы, впрочем,

опровергаются они ничуть не легче, но заслуживает внимания уже то, что они возникают.

Возможно, что эпизод с засахариванием броневиков — не единственный, связывающий булгаковский роман с киевской биографией Шкловского. “Меня пригласили к одной даме, — рассказывается в уже упоминавшемся “Сентиментальном путешествии”. — Дама жила в комнате с коврами и со старинной мебелью красного дерева; мне она и мебель показались красивыми... Эта женщина меня смущала...”. Читателя “Белой гвардии”, уже знающего о связи Шкловского со Шполянским, смущает не только женщина, но и обстановка: не ее ли мы видели в романе — в комнатах на Мало-Провальной? Не следует ли приглядеться повнимательней — может быть, в скоропалительной киевской женитьбе Шкловского высветятся основы эпизодов между Алексеем Турбиным и Юлией Рейсс?

И все же множество линий и красок в образе Михаила Семеновича Шполянского несводимы ни к Шкловскому, ни к другим кандидатам в прототипы булгаковского персонажа. Например, настойчиво подчеркнутое сходство с Евгением Онегиным.

III

Сходство Шполянского с Евгением Онегиным обманывает своей кажущейся точностью. Непрерывные кивки в сторону Евгения Онегина, внешне благопристойные, прячут изрядную долю издевательского шутовства: никто не знает, как выглядел пушкинский герой. В лучшем случае, известна лишь театральная — оперная — традиция онегинского портрета. На театральную импозантность, на оперную демоничность облика Шполянского только и может намекать настойчивое булгаковское сравнение. Не стоит ли за этим сравнением броская внешность Николая Николаевича Евреинова — одного из самых выдающихся театральных деятелей XX столетия — резко выделявшаяся даже в киевском пестром многолюдстве 1918 года? Описывая это многолюдство, Сергей Юткевич вспоминал о городской достопримечательности — о еврейновской “длинногройвой

шевелюре (непривычной в те годы)⁸. Непривычная в тогдашнем быту, она была традиционной для сценического облика оперного Онегина. Булгаковские Мефистофели, не забудем, родом из театра. Летом и осенью 1918 года Евреинов развил в Киеве бурную деятельность, между прочим, прочел лекцию “Театр и эшафот”. У Евреинова эшафот — театральное зрелище, у Булгакова театральные подмости — эшафот.

“В Киев Евреинов прибыл 13 октября, а 18 октября в зале купеческого собрания он прочел “эшафотную лекцию”... В Киеве его мрачные экскурсии в историю, заключающие в себе выводы насчет будущего, вызвали бурную реакцию. Самуил Марголин писал: “... его лекция звучит как монолог садиста, какого-то современного маркиза де Сада, для которого Евангелие — плаха, а аналой — секира, отрубаящая голову. Не верю, конечно, в искренность этого садизма, ибо иначе ни за что не поверил бы в юное и радостное его лицедейство в театре”... После лекции Евреинов дал в Киеве еще несколько “гастрольных вечеров”, где представлял свои пьесы (“Такая женщина”, “Школа туалей”, “Степик и Манюточка”, “Веселая смерть”). Наибольший успех имели “Музыкальные гримасы”, где артист остроумно пародировал современных композиторов и музыкантов. Апокалиптический экскурс в прошлое дополняла “комедия на разъезд”...”⁹

Всем своим обликом, не теряющимся даже на ярком фоне, Евреинов так и просился в роман. “Общий кумир Н.Н.Евреинов, — писал К.Чуковский Л.Гроссману в 1914 году, — режиссер, драматург, пародист, критик, композитор, дамский забавник, юрист, и все дамы влюблены в него, — в том числе и я: такой неистоимости я еще не видал и не подозревал, что душа человеческая может быть так виртуозно-эластична...”¹⁰. Современники отмечали у Евреинова прежде всего “неистоимость” — поражающую разнообразием интенсивность творческих и жизненных проявлений — как раз то, что составляет основу образа Шполянского у Булгакова: загадочно вездесущий персонаж с необыкновенной внешностью, энергично поспевающий во все стороны, тайный режиссер грандиозного спектакля в Городе. Подлинному Евреинову в Киеве 1918 года вполне хватало забот с “Кривым

зеркалом” и еще несколькими театриками миниатюр — Шполянский осуществляет еврейновскую идею пантеатральности на всей городской территории.

Кто только не рисовал знаменитого театрального деятеля с броской внешностью! Иконография Еврейнова по объему может конкурировать с его же библиографией, весьма обширной. Облик Еврейнова стал легендарным после того, как он выпустил единственную в своем роде книгу “Оригинал о портретистах” — собрание собственных изображений с собственными же комментариями. Еврейнов тщательно отбирал материал для этой книги (благо, было из чего выбирать), но и по вошедшим в нее, и по оставшимся за ее пределами портретам прослеживается театральная броскость, оперная демоничность, оригинальность облика “оригинала”.

Неизвестно, был ли знаком Булгаков с Еврейновым в Киеве в пору событий “Белой гвардии”, но не вызывает сомнений, что факт пребывания театральной знаменитости в городе был замечен Булгаковым. Скорей всего, Булгаков его видел в Киеве 1918 года и выделил в толпах беглецов, наводнивших город. Во всяком случае, в “Записках на манжетах” Булгаков описывает свою встречу с Еврейновым во Владикавказе так, словно речь идет о давно и хорошо знакомом человеке:

“Еврейнов приехал. В обыкновенном белом воротничке. С Черного моря, проездом в Петербург.

Где-то на севере был такой город.

Существует ли теперь? Писатель смеется: уверяет, что существует. Но ехать до него долго: три года в теплушке. Целый вечер отдыхали мои глазыньки на белом воротничке. Целый вечер слушал рассказы о приключениях...”¹¹.

Еврейнов направляется в город Петербург, существование которого сомнительно. Три года пути в теплушке уводят из реального в фантастическое пространство. Но Еврейнов — едет, и тут уместно вспомнить, что в “Белую гвардию” Шполянский прибыл из того же самого города Санкт-Петербурга, заведомо и давно не существующего. Между прибытием Шполянского из Петербурга и поездкой Еврейнова в Петербург устанавливается хорошо осмысленное сходство. Но еще большее сходство обнаруживается дальше: вокруг Еврейнова во

Владикавказе мгновенно сплачивается литературный кружок (“цех”, — называет его Булгаков в “Записках на манжетах”), и эти “четыре поэта, поэтесса и художник” внимают Евреинову с таким же благоговением, с каким “поэтический орден” Шполянского (тоже четыре поэта!) внимает своему мэтру. “Магнитный триолет” в “Белой гвардии” так похож на “цех” из “Записок на манжетах”, что впору задаться вопросом: не об одном ли и том же кружке идет речь? Не перенес ли Булгаков еврейновский кружок из Владикавказа в Киев (или наоборот)? И нет ли связи между окружением Евреинова и Шполянского — и свитой Воланда? Ведь “Записки на манжетах” — не автобиография, а художественное произведение, вполне допускающее манипулирование автобиографическими деталями.

На вопрос Эккермана, что есть демонизм, Гете ответил с обескураживающей краткостью и полнотой: демонизм — это “загадочное обаяние зла”. Талантливый деятель театрального авангарда в глазах Булгакова — личность демоническая, и объединить черты Шкловского с чертами Евреинова в образе Шполянского было легко именно по признаку демонического авангардизма. К тому же, именем Аззелло — одного из спутников Воланда — Булгаков скорей всего обязан Евреинову, автору книги “Азазель и Дионис”. Аззелло (или Азазель) — это и есть тот самый козел, “песнь” которого дала название трагедии (козлиная песнь). Присутствие Аззелло в свите Воланда подчеркивает театральный характер всей сатанинской компании, а причастность демонического Евреинова к Аззелло — сатанизм его театральности.

Имя Евреинова, промелькнув в биографии Булгакова — в том эпизоде, который закреплен в “Записках на манжетах” — никогда, насколько известно, не ставилось в связь с его творчеством. Евреинов, видите ли, принадлежал другому крылу русской театральности, чуждой и неприемлемой для Булгакова, так что никаких творческих связей между ними быть не может. Дескать, путешествуя в Москву, бедный рыцарь Булгаков встретился со своим театром, и с тех пор, смутясь душою, на другие театры не

смотрел и ни словом не хотел перебраться с какой-либо иной театральной традицией. Чем больше исследователи углубляются в Булгакова, тем быстрее хиреет и чахнет подобная концепция булгаковской театральности.

Мастер розыгрыша, театральной импровизации, сценической пародии, знаток "общих мест" театра и пересмешник, Булгаков, конечно, не прошел мимо опыта "Кривого зеркала". Театрик Н.Евреинова и А.Кугеля неоднократно гастролировал в Киеве и, что особенно важно по складу булгаковской мысли и для ее хода, — присутствовал в Киеве "Белой гвардии" (летом 1918 года) в числе множества других театров-миниатюр, составляющих как бы фон той "оперетки", которая разворачивается в романном Городе. На вопрос об отношении Булгакова к "Кривому зеркалу", равный вопросу об отношении к Евреинову, с достаточной полнотой отвечает "Багровый остров" — прямое продолжение "кривозеркальной" пародийной традиции. В "Багровом острове" вполне внятные рефлексы "Школы этуалей" и (не столь явные) — других "кривозеркальных" пьес Евреинова, которые Булгакову были знакомы по киевским гастрольным спектаклям. В том числе, быть может, по спектаклям лета-осени 1918 года. Булгаков брал свое везде, где находил, но как много оказывалось у него "своего", как широк был захват, сколь многому он научался у своих общепризнанных оппонентов!

В булгаковских произведениях Евреинов появляется лишь единожды — в "Записках на манжетах": мелькнул проездом — и исчез. Но мы уже видели демоническую странность этого проезда в несуществующий город, рифмующуюся с явлением из несуществующего города демонического (и, кажется, похожего на Евреинова) Шполянского в "Белой гвардии". Еще более странно такое незамеченное обстоятельство: Евреинов появляется в "Записках на манжетах" раньше, чем — как бы это выразиться? — раньше, чем появляется. Подобно тому, как булгаковские Мефистофели сигналият о своем появлении звуками из "Фауста", Евреинов сигналиит в "Записках на манжетах" о своем скором выходе на сцену, высылая вперед свою метафору. Его еще нет, но он словно бы уже есть: о его ожидающемся явлении сообщает неподчеркнутая, но

достаточно внятная цитата из хорошо известной книги Н.Евреинова. Цитата-сигнал: ждите Евреинова!

Название восьмой главы “Записок на манжетах”, где описан промелькнувший Евреинов, имеет к нему прямое отношение: “Сквозной ветер”. Это он, Евреинов (а за ним — Осип Мандельштам, Борис Пильняк и другие), пронесется через Владикавказ, подобно сквозному ветру. Булгаков с тоской отмечает, как стремительно и легко они пронизывают, проходят насквозь владикавказское пространство, безвыходно-замкнутое для самого рассказчика. Образ этой безвыходности становится названием предыдущей главы: “Мальчик в коробке”. В коробку кладут новорожденного сына писателя Слезкина, но метафора идет вширь: и Слезкин, и Булгаков, и другие, застрявшие во Владикавказе — мальчики в коробке, детки в клетке: “Когда затихает писк (младенца — *М.П.*), идем в клетку”¹². И вот, нарисовав всю безнадежность своего положения, рассказчик “Записок на манжетах” риторически — и не без пафоса отчаяния — вопрошает: “... мух на *tanglefoot*’е видели?!”

Задавая такой вопрос, надо быть хорошо уверенным, что если читатель и не видел мух на “тенгльфуте”, то, по крайней мере, знает, что это за штука такая — “тенгльфут”. Иначе и спрашивать не стоит. Зарубежный комментатор “Записок на манжетах” честно сознается, что для него “тенгльфут” — вещь неведомая. Дело не в том, чтобы высокомерно или снисходительно объяснить зарубежному комментатору: мол, “тенгльфут” — липкая бумага для ловли мух, только и всего. Дело в том, что это — еврейновская липкая бумага, и видеть ее читатель мог — или скорее должен был — в книге Н.Евреинова “*Pro scena sua*”.

“... Причиной были мухи... и не мухи, собственно говоря, а то, чем ловят мух.

Впрочем, настоящая причина, если серьезно вдуматься, и не в мухах, и не в липкой бумаге, а в устройстве моего мыслительного аппарата.

Дело в том, что я страдаю иногда, именно страдаю манией аналогии. (Уж не знаю, существует ли в психиатрии такая болезнь). Ну, конечно, здесь и жара виновата немного, и стук ремонта, и мухи, но главное, все-таки, в моей несносной психике. А тут как раз это изумительное изобретение “*Tanglefoot*”.

Случалось ли вам наблюдать такой Tanglefoot, когда в комнате много мух, а в вашем распоряжении много времени?

Это безусловно интересно и поучительно для любого возраста.

Есть два сорта мух: осмотрительные и неосмотрительные. Как и у людей, последних — большинство.

Стоит только развернуть где-нибудь эту липкую мерзость, как неосмотрительные уже сели на самую середку. Некоторые покружатся еще сначала, но это так только, чтобы нагулять аппетит или поломаться перед другими. У самой, верно, слюнки текут в это самое время, потому что как дорвется до сладкого, так и начнет объедаться; потом только заметит, что ножки подозрительно увязли. Но и заметив, не очень, говоря по правде, силится освободиться, думает: “вот подкреплюсь немного, а там уж разберем, в чем дело”.

Дальше известно что. Наедятся отравы до отвала в буквальном смысле этого слова. Прожужжать не успеет, как уже готова.

Другие все-таки, попав в передрыгну, сразу убеждаются в своей неосмотрительности и поднимают вой, настолько жалобный, что хочется придти им на помощь. Однако, другим легкокрылым и в голову не приходит, что это самый искренний плач: мол, “притворяются, чтоб другие не помешали! Как будто не хватит на всех”. И торжественно усаживаются рядом.

Их набирается все больше и больше!

Их уже не привлекает ни кристаллически-чистый, небесно-голубоватый, питательный и сладкий сахар, ни ароматное варенье, ни здоровое мясо, — я уже не говорю про крошки хлеба; — им нужен только пьяный, дурманный, липкий вар.

И вот начинается печальное, забавное и страшное представление!

Поле смерти... Уже много трупов. Некоторые опьянели, но еще не упали и уморительно кривляются. Трезвые с выпученными глазами машут бешено крыльями, тянутся к выси, хотят пройти через мертвые тела, цепляются, срываются... их задевают вновь прибывшие. Непомерная жадность, раскаяние, тщетные попытки, смерть! Еще смерть!

и еще, еще!.. Много маленьких, которые немедленно тонут. Взрослые их давят; тупо, грубо, пьяно. Никому дела нет до другого, — каждому дорога своя шкура. Впрочем, некоторые примирились с горькой участью: спокойно угощаются со слипшимися крыльями. Слышны пронзительные выкрики. Двое дерутся; — сцепились лапками и медленно зарываются в липкую муть. Кто-то отрывисто брюзжит, полупьяный, у детского трупика. Со всех сторон жужжат: одни “на помощь”, другие пьяные песни, третьи проклятья. Слетаются все новые. Они ничему не верят. Они во всем хотят сами убедиться. И убеждаются, пока обманчиво-золотой лист бумаги не превратится от груды черных тел в траурное покрывало, пока не засмеется мушиный черт, выдумавший эту выдумку, и не заплачет мушиный ангел, не сумевший помешать этой чертовой выдумке.

Я не знаю, нужно ли распространяться, какая аналогия при виде медленно чернеющего Tanglefoot'a может придти в голову сценическому деятелю театра будущего...”¹³

Обширность цитаты позволит читателю оценить впечатляющую силу еврейновской развернутой метафоры, возникшей, быть может, не без влияния знаменитой “мушиной” метафоры Гоголя — общего учителя Евреинова и Булгакова. Бытовой предмет — липкая бумага — может ничего не сказать воображению, но в образ Евреинова — влипаешь. Сцена трагическая — труп на трупе, но и фарсовая: трупы-то — все-таки мушиные. У Булгакова был точный слух на трагифарс.

Евреинов наблюдает мух на тенгльфуте, подобно то ли режиссеру, “изучающему натуру”, то ли Воланду: мухи как мухи... В сцене на липучих подмостках его взгляд подмечает эсхатологические оттенки, к которым столь чуток был Булгаков — писатель и читатель. За отвратительной реальностью мушиного апокалипсиса, как того и требовала эстетика эпохи, стоят потусторонние силы: смеющийся мушиный черт и плачущий мушиный ангел. Вся метафора имеет театральный смысл: вот так, как мухи, внушает Евреинов, молодые люди и юные барышни стремятся к сладкой отраве сцены — и погибают. И словно бы прямо к Булгакову обращены заключительные строки — пророчество об аналогии, которая при виде

этого зрелища может “прийти в голову сценическому деятелю театра будущего”. Булгаков умел слышать такие мистические голоса. Ему, сценическому деятелю театра будущего, пришла аналогия с собственным положением во Владикавказе: “... Мух на tanglefoot’e видели?!”

Этой краткой фразой, отсылающей к еврейновской развернутой метафоре, Булгаков вводит в свои “Записки на манжетах” Еврейнова раньше, чем он появится собственной персоной. Предваряющий сигнал и уже рассмотренные совпадения между “Записками на манжетах” и “Белой гвардией” поддерживают кандидатуру Еврейнова на роль одного из прототипов Шполянского. Только поддерживают, а не утверждают на роль: гипотезам такого рода суждено всегда оставаться на уровне предположения. Более того: только оставаясь на этом уровне, они могут претендовать на крупницу истины. Решающее слово здесь за модальностью: скромная осторожность созидает все, категоричность — все рушит. Нажал — и сломал... Образ абсолютен, прототип относителен.

Глава четвертая

В КОРОБОЧКЕ КИЕВСКОЙ СЦЕНЫ

I

Будущий драматург и автор театральных романов, Михаил Булгаков уже и в киевские свои годы, несомненно, был человеком театра — влюбленным и пристальным зрителем. А смотреть в Киеве было что. Город, пользовавшийся в конце прошлого века репутацией театрального захолустья (по свидетельству современников), на глазах у Булгакова превратился в одну из театральных столиц страны. Случилось так, что год рождения Михаила Булгакова стал и годом создания в Киеве театра Н.Н.Соловцова — одного из лучших театров тогдашней России. Театральная жизнь развивалась столь бурно, что незадолго до начала первой мировой войны газетчик мог увлеченно воскликнуть: “Удивительный город Киев! Какие-то бешеные соревнования в устройстве всевозможных зрелищ — от театральных представлений до синематографического лубка или вульгарно-примитивной миниатюры, которая теперь так в моде. Концерты, опера, драма, оперетка, кафе-шантанные вакханалии. Словом, чего хочешь, того спросишь”¹.

Матильда Кшесинская, прима-балерина императорской сцены, гастролировала в Киеве в 1915 году не слишком удачно — демократическая галерка ошквала именитую гастролершу, имея в виду не столько искусство танца, сколько отношения с царским двором. Тем не менее Кшесинская вынуждена была признать: “Киев был очень ревнив, он считал себя после Петербурга первым городом, имел прекрасный театр, и все первые артисты как-то обязаны были там выступить”².

В пору событий “Белой гвардии” и в предшествовавшие годы мировой войны Киев сосредоточил неслыханные театральные силы — московские, петроградские, местные. Сразу после революции театральная жизнь в городе стала

приобретать черты бума — одновременно шли спектакли оперные и драматические, опереточные и цирковые, возникали и исчезали эфемерные “театры-миниатюр”, кабаре, подвальчики, и в этом театральном Вавилоне звучало с подмостков русское, украинское, польское, немецкое и еврейское слово. Не случайно столь высокое напряжение театральной культуры города вскоре разрешилось знаменитым марждановским спектаклем “Фуэнте Овехуна”³.

Но, быть может, это же напряжение разрешилось и другим театральным явлением, которое называется — Михаил Булгаков. Творчество Булгакова — прямое порождение киевского культурного очага, писатель — птенец из этого гнезда, и его драматургия вместе с театральными мотивами его прозы небезотносительны к месту и роли театра в “киевской культуре”.

“Впечатления полутора революционных лет, проведенных в Киеве, оказали огромное формирующее влияние на творческое сознание писателя и преломились так или иначе во всех решительно его произведениях — вплоть до последних редакций последнего романа”⁴, — решительно заявила М. Чудакова, углубившись в архив Булгакова. Полностью солидаризуясь с этим заявлением, попробуем его уточнить и расширить в сторону этой главы: к полутора революционным годам (1918—1919) прибавим годы ученичества — гимназические и студенческие годы Булгакова, а слово “впечатления” дополним словом “театральные”, ибо киевские театральные впечатления воспринимало всего охотней своеобразно ориентированное творческое сознание будущего писателя.

Весь быт Турбиных в “Белой гвардии” пронизан театральными образами — преимущественно оперными, определяющими, прежде всего, театральные склонности и вкусы культурной военной семьи. Пейзаж за окном турбинского дома в начале романа напоминает “Ночь перед Рождеством” — очевидно, не только или даже не столько повесть Гоголя, сколько оперу Римского-Корсакова, ее уютную, мирно-патриархальную декорацию, в которой вот-вот разыграется кровавая оперетка романа. Оперой Турбины словно бы защищаются от оперетки — точно так же, как “кремовыми шторами”. Оперные знаки тяготеют к дому и

противостоят опереточным знакам города. На рояле у Елены разложены ноты “Фауста”; в ее воспоминаниях проходит тема Лизы из “Пиковой дамы” — все три оперы, заметим, с “чертовщинкой”, с потусторонними силами, поданными “всерьез” или иронически, но так или иначе присутствующими (выпадает из этого наметившегося было ряда только ссылка на “Аиду”, звучащая в голосе Радамеса Мышлаевского).

Все эти вещи Турбины (и неоднократно Булгаков) слышали в киевской опере на протяжении 1900-х—1910-х годов. “Саардамский плотник”, упоминаемый среди теплых знаков “домашности”, был для Булгакова связан, возможно, не только с простодушной повестью П.Р.Фурмана, прочитанной в детстве, но и с оперой Г.А. Лорцинга “Царь-плотник”, шедшей на сцене киевского оперного театра с 1908 года (“Царь-плотник”, быть может, аукнулся в собственном произведении Булгакова на близкую тему — в оперном либретто “Петр Великий”). Ни одно оперное произведение Булгаков не вводит в свой роман “условно” — репертуарные списки киевской оперы подтверждают уважительно точное следование автора за “натурой” — реалиями культурной жизни города.

Булгаков следует за “натурой” (разумеется, изгибая и преломляя ее) даже в таких обстоятельствах, в которых он, казалось бы, может воспользоваться творческой свободой и прибегнуть к вымыслу по любому, самому строгому эстетическому кодексу, — например, в изображении зрительских впечатлений своих героев. За столом у Турбиных идет пьяный разговор — так сказать, последние судороги монархических настроений:

“ — На Руси возможно только одно: вера православная, власть самодержавная!.. Я... был на “Павле Первом”... неделю тому назад... — заплетаясь, бормотал Мышлаевский, — и когда артист произнес эти слова, я не выдержал и крикнул: “Верр-но!” — и что ж вы думаете, кругом заплодировали. И только какая-то сволочь в ярусе крикнула: “Идиот!”

Даже эта — по всей видимости, сочиненная Булгаковым для своего персонажа зрительская реакция Мышлаевского, — даже она, оказывается, написана “с природы”

и подтверждается объективными свидетельствами. Пьеса Мережковского "Павел Первый" с большим успехом шла в киевском театре "Соловцов" — только эту постановку и мог видеть Мышлаевский. Местная периодика с удивлением отметила редкий по тем временам успех, когда число спектаклей перевалило за двадцать пять. Успех был подтвержден театрами-миниатюр, где представляли пародии на "Павла Первого" (с участием В.Я.Хенкина).

Сочиненная в 1908 году, в ту пору либерально-оппозиционная и даже запрещенная (чем, прежде всего, и был вызван репертуарный интерес к ней после революции), пьеса Мережковского ходом событий была смещена резко вправо. На это осторожно намекал Всеволод Чаговец в своей рецензии на киевский спектакль: "В целом же пьеса значительная, и, вероятно, в свое время могла будить известные настроения. Теперь же все это воспринимается иначе...". Отличие нового восприятия от прежнего рецензент подтверждал реакцией зрительного зала: "...воспринимается иначе, вплоть до того, что когда заговорили на сцене о том, что величие России зиждется только на самодержавии, — в театре раздалась, правда, робкие, хлопки"⁵. Вот эти-то "робкие хлопки" и перенес Булгаков на страницы своего романа — в реплику пьяньего, завирающегося Мышлаевского: "кругом заплодировали".

Киевское происхождение театральных реалий, отсылок и намеков в "Белой гвардии" — неоспоримая очевидность или даже неудобопроизносимая банальность. Театральные знаки "киевского романа" так или иначе соотносятся — должны соотноситься! — с театральной реальностью Киева в изображаемую эпоху. Как-никак, роман исторический, следовательно, принимающий на себя жанровое обязательство: в необходимой и достаточной мере соблюдать локальный (и "темпоральный") колорит. Нет ничего проще, чем показать принадлежность театральных реалий, отсылок или намеков "Белой гвардии" подлинной театральной жизни Киева 1918—1919 гг. Именно так поступают (в большинстве случаев лишь этим ограничиваясь) авторы работ на соответствующую тему: лежащие на поверхности факты собираются для выводов, вполне тривиальных.

Гораздо интересней (попросту сообщительней) разноразные отзывы киевских театральных впечатлений

в других вещах Булгакова, скажем, в “московском” и “ершалаимском” романе “Мастер и Маргарита” или даже в московском “Театральном романе”, не говоря уже о пьесах, не имеющих по внешним признакам никакого касательства к Киеву. Тем более там, где по смыслу булгаковского текста ничего в этом роде даже не предполагается. И особенно в тех случаях, когда булгаковский текст содержит глубоко упрятанные, для скользящего взгляда не узнаваемые, “превращенные” моменты киевских театральных впечатлений, сознательные аллюзии или бессознательные реминисценции киевского театрального текста, запечатленные не прямым образом — названием или цитатой, а на уровне коллизии, структуры сюжета и т.д.

Еще в свои гимназические или студенческие годы Булгаков, надо полагать, видел на киевской сцене “Сирано де Бержерака” Э.Ростана в переводе Т.Л.Щепкиной-Куперник. Переводчица была дочерью известного киевского адвоката и культурного, прежде всего театрального деятеля, — в глазах киевлян это придавало переводу особый “киевский”, “местный”, “свой” привкус. Будущий “трижды романтический мастер”, Булгаков, несомненно, многое вынес из романтического “Сирано”. Об этом писал Юрий Олеша в мхатовской многотиражке, когда МХАТ репетировал булгаковского “Мольера” (“Кабалу святош”): “Булгаков очень хороший драматург, и все, что выходит из-под его пера, бестяще, талантливо. Не лишена этого свойства и пьеса “Мольер”. Но когда смотришь эту пьесу, нельзя отделаться от воспоминаний о “Сирано де Бержераке” Ростана. Обе пьесы говорят об одном и том же: поэте и власти. В обеих — горестная судьба поэта и торжество “сильных”. Возможно, что Булгаков, создавая своего “Мольера”, сводил счеты с тем впечатлением, какое в свое время произвела на него замечательная пьеса Ростана...”⁶.

Наблюдение Ю.Олеши подтверждает отзвуки пьесы Ростана в других вещах Булгакова (и само подтверждается ими). Диалог об обстоятельствах гибели Сирано (привожу его, опуская имена действующих лиц) своеобразно отозвался в диалоге о возможности случайной гибели на первых же страницах “Мастера и Маргариты”:

— Я шел к нему: он в это время вышел
Из дома своего. Вдруг хлопнуло окно
И тут я страшный крик услышал.
Я улицу едва перебежал —
Передо мной он весь в крови лежал...
— О подлецы! Но что же это было?
— Должно быть, случай. Страшное бревно
Упало вдруг с окна и голову разбило
Там проходившему случайно Сирано.
— Случайно? Подлецы! ?.

Смысл диалога ясен: Сирано погибает из-за хорошо подготовленной его врагами "случайности". Случайность как причину гибели своего героя Ростан этим диалогом отводит. Роман Булгакова исключает возможность чьей-либо случайной гибели в принципе. В художественном мире "Мастера и Маргариты" случайность вообще отсутствует. То, что люди в простоте своей принимают за случайность, находится в ведении Воланда — генерального специалиста по этой части. Поэтому человек не может сказать, что он будет делать сегодня вечером.

“ — Ну, здесь уж есть преувеличение. Сегодняшний вечер мне известен более или менее точно. Само собою разумеется, что, если на Бронной мне свалится на голову кирпич...

— Кирпич ни с того ни с сего, — внушительно перебил неизвестный, — никому и никогда на голову не свалится...”

Так что замечание Олеси о ростановских впечатлениях Булгакова весьма основательно. Кроме того, наблюдательный Олеша заметил в "Мольере" (едва теплящуюся у Ростана) главную ситуацию всего творчества Булгакова — противостояние поэта, пророка, правдолюбца с "бессудной властью" — и то, что театральные впечатления откладывались в его творчестве не одними лишь прямыми упоминаниями виденных некогда спектаклей, но особым "сведением счетов" со всем некогда виденным в театре. Добавим: сведением счетов со всем театром, со всей культурой вообще.

II

Подмеченную Юрием Олешей у Булгакова, но редуцированную у Ростана ситуацию впечатляюще представляла другая пьеса — шиллеровский “Дон Карлос”. “Призыв маркиза Позы “О, дайте людям свободу мысли!” покрывался бурными аплодисментами зрителей”⁸, — сообщает историк киевского театра “Соловцов”. Его сообщение, строго говоря, не сообщительно: такова была реакция на слова Позы во всех постановках “Дон Карлоса”. Демократическая публика с восторгом, словно прозвучавший с подмостков собственный манифест, встречала десятую сцену третьего действия пьесы — ту самую, где в диалоге с королем Филиппом Поза провозглашал необходимость свободы мнений. Нисколько не покушаясь на значительность пьесы в целом, можно утверждать, что “Дон Карлос” ради этой сцены прежде всего и ставился: здесь — идейный пик шиллеровского творения. О роли “Дон Карлоса” в русском духовном развитии — упомянутой сцены прежде всего — следовало бы написать специальное исследование, и странно, если оно не будет написано.

“Дон Карлос” на киевской сцене (с Е.Неделиным — королем Филиппом, И.Шуваловым и Е.Лепковским — маркизом Позой) шел в переводе Михаила Михайловича Достоевского⁹. Необходимо предположить, что юный театрал Булгаков видел соловцовскую (антреприза И.Э. Дуван-Торцова) постановку “Дон Карлоса”, пользовавшуюся шумным успехом, а знаменитую сцену маркиза Позы с королем Филиппом мог видеть, сверх того, в неоднократно повторявшихся сборных программах театра — в виде концертного номера: “Дон Карлос”, траг. Шиллера, пер. Достоевского (дана будет 3-го акта 10-я картина). Роль Позы исп. М.Ф.Багров”¹⁰. Эта сцена отложилась в творческой памяти будущего писателя особым образом — не столько своим текстом, переведенным довольно сучковато и занозисто, сколько типологически, ситуативно, в виде некоей мелодии, на которую можно “спеть” и другие слова, или же в виде “психологической пантомимы”, которую можно разыграть с другими персонажами и текстом.

Ершалаимские (в отличие от московских) главы “Мастера и Маргариты” в литературе принято именовать

“евангельскими”, и мнимая очевидность происхождения заслоняет тот факт, что в Евангелии нет никакого материала для столь детальной психологической развертки, какую находим в булгаковском романе, например, в сцене Иешуа Га Ноцри с Понтием Пилатом. Эта сцена в “Мастере и Маргарите” положена на “мелодию” “Дон Карлоса”, ситуативно и психологически развернута по схеме диалога маркиза Позы с королем Филиппом.

Обе ситуации — Позы с Филиппом и Иешуа с Пилатом — подвергают художественному исследованию, в сущности, один и тот же вопрос о власти. В обоих случаях оказывается, что могущественная власть слаба и чревата предательством: и король, и прокуратор предают своих любимцев. Предают из страха — над королем мировой державы, какой была во времена Филиппа Испания, нависает еще более грозная власть Великого Инквизитора, над всесильным, казалось бы, наместником Иудеи — державная власть римского императора. Но чудо, тайна и авторитет власти разрушены мыслью Позы и Иешуа.

Вы видите, как я снимаю с власти
Все тайные покровы, и вам страшно,
Что для меня теперь не свято то,
Чего страшиться перестал я...¹¹

Булгаков строит сцену между Иешуа и Пилатом в точном соответствии с этими словами Позы: прокуратору страшно из-за того, что нищий бродяга, сняв тайные покровы с власти, перестал ее страшиться. Перед королем и прокуратором предстают два однотипных персонажа — два аутсайдера, бескорыстные и честные до безрассудства. Два “идеалиста” — в том смысле, какой вкладывало в это слово прошлое столетие, называя так человека, живущего ради идеи, безраздельно преданного своему идеалу.

“Гражданин мира” Поза освобожден от жесткой национальной прикрепленности своим званием мальтийского рыцаря подобно тому, как вываренный в многонациональном ближневосточном котле Иешуа — своей безродностью и полиглотством, и оба они говорят с владыками от имени

человека “вообще” и общечеловеческих идеалов. Излагая перед ликом “бессудной власти” эти идеалы, они не спрашивают ничего для себя лично, да и не могут ничего получить, кроме губительной опасности. Поэтому король поначалу берется защитить Позу от инквизиции, Пилат — защитить Иешуа от Синедриона. Они и впрямь нуждаются в защите, ибо то и дело забывают об уязвимости своей “материи”, когда говорят об идеалах, — словно дети, не ведающие страха. Поэтому очень выразительно детское простодушие Иешуа и то, что увлеченность Позы король оправдывает его молодостью. В обоих случаях — типичная позиция и поведение пророка, чья “должность” в том и состоит, чтобы любой ценой высказать правду, даже ценой собственной жизни. Пророк может одержать только нравственную победу, и ее вероятность — в готовности бескомпромиссно и самоотверженно идти до конца. Попытка уклониться равносильна поражению.

Вся сцена Иешуа с Пилатом (до известных пределов) разворачивается как бы “по программе” сцены Позы с Филиппом. Внутреннее развитие обеих сцен, их психологическое содержание — в переходе властителя от самоуверенности, основанной на мнимом знании людей, к ошеломленности, вызванной встречей с та к и м человеком. Владыки поражены глубоко серьезным, внеэтикетным, жертвенным благородством своих собеседников. Жестко — чтобы не сказать жестоко — властные, привыкшие к лести, заискиванию, угодливости, Филипп и Пилат впервые встречаются с людьми, которые — как равные равным — сообщают им безусловно запретную правду. “Я еще не знал такого человека”, — признается самому себе Филипп. Пилат тоже еще не знал такого человека: “Впервые слышу об этом”, — пытается он иронизировать, но не может скрыть свою растерянность.

Король и прокуратор, два усталых циника, изверившиеся в людях, сталкиваются с двумя одержимыми идеалистами, горячо верующими в добро и в человека. Вера Позы так велика, что он и короля объявляет добрым: “Ведь от природы вы добры”, — на что следует иронический вопрос Филиппа: “Кто ж вас в том так уверил?”. Насмешливый скепсис короля обоснован — король знает себя и

осведомлен о своей репутации. Точно так же Иешуа называет “добрым человеком” Пилата, а тот не без горькой иронии возражает: “Это меня ты называешь добрым человеком? Ты ошибаешься. В Ершалаиме все шепчут про меня, что я свирепое чудовище, и это совершенно верно...”. Прокуратор прямо проговаривает то, что король только подразумевает. Пилат идет дальше — он знакомит Иешуа с Марком Крысобоем. Но грубый кусок почти бездушной материи, заведомый палач Марк для Иешуа тоже добрый, “правда, несчастный человек” — то есть “добрый от природы”, как говорил маркиз Поза.

Философствующий рыцарь и бродячий философ отличаются от всех людей, стоявших когда-либо перед Филиппом и Пилатом, высочайшей духовностью — дивным умением переживать все муки мира как свои собственные, и человечностью — изумительным даром понимания другого человека как самого себя. Никто никогда не отваживался коснуться внутреннего мира Филиппа и Пилата, заговорить с ними об их интимной душевной жизни, догадаться о сокровенной скорби, терзающей короля и прокуратора. Поза и Иешуа — отваживаются, и эффект этого, в сущности, простого человеческого поступка — сокрушителен. Признание Филиппа: “Клянусь, он проникает в душу мне!” — означает перелом в рискованном диалоге. То же мог бы сказать и Пилат — пронизательность бродячего философа круто меняет отношения и весь ход сцены.

Одиночество властителя — вот та сокровенная скорбь, в которой король и прокуратор — торжественные символы власти — не признаются даже самим себе, человеку Филиппу и человеку Пилату. С легкостью догадываясь, с уверенностью сообщая властителям об их одиночестве, Поза и Иешуа становятся — почти нечаянно — воплощениями совести, духовными врачевателями, без которых король и прокуратор уже не могут обойтись. Нынешним читателям хорошо памятен этот эпизод из главы “Понтий Пилат” булгаковского романа. В переводе “Дон Карлоса”, выполненном М.М.Достоевским, соответствующее место выглядит — на первый взгляд — не слишком выразительно. Поза упрекает короля в том, что, неслыханно

возвысившись над людьми, он тем самым отъединился от них и обрек себя на одиночество:

Человека

Вы сделали лишь клавишью своею:

Кому же созвучьем с вами поделиться?

Гораздо резче эта мысль выражена в другом месте шиллеровской пьесы, в реплике принца Карлоса, друга Позы, его единомышленника и отчасти даже двойника. Принц говорит королю-отцу: “Мне ужасно подумать, что и я на троне буду стоять один... один...”. Согласно ремарке, Филипп, “пораженный этими словами, стоит в глубоком размышлении”, а затем, “после некоторого молчания”, потрясенно подтверждает: “Да, я один...”. Двойничество Позы и Карлоса скрепляет дублирующие друг друга эпизоды в общий мотив, который, по-видимому, и был на свой лад воспроизведен Булгаковым: “...Ты слишком замкнут и окончательно потерял веру в людей. Ведь нельзя же, согласись, поместить всю свою привязанность в собаку. Твоя жизнь скудна, игемон...”.

Оба — Иешуа и Поза — напоминают владыкам о суде грядущих поколений. “И если вам так хорошо известно, как обо мне судить потомство будет...” — иронизирует Филипп; Пилату не до иронии, им овладевает таинственная уверенность, что потомство будет судить его — именно так, как сказал нищий философ. Поза для короля — “странный мечтатель”, речи Иешуа для прокуратора — “утопические” (бросается в глаза преднамеренный анахронизм этого определения в устах Пилата). Поза преддрекает, что век Филиппа сменится другим и тогда

Родится мудрость кроткая, и счастье

Граждан в согласье с троном уживется;

Престол народом будет дорожить

И укротит свой меч необходимость...

Иешуа идет в своем пророчестве гораздо дальше, ему видится не просвещенная монархия, а времена гармонии столь полной, что всякая власть станет излишней. Но утопическое напряжение, пророческий пафос и драматиче-

ская функция уравнивают говорящих о будущем Поэту и Иешуа: ни король, ни прокуратор дальше слушать не желают. Уверенность Иешуа в том, что “настанет царство истины”, вызывает яростный крик Пилата: “Оно никогда не настанет!” Точно так же — “Ни слова более!” — обрывает Филипп Поэту: утопии странного мечтателя никогда не сбудутся, и он сам поймет это, когда лучше узнает людей.

Количество разного уровня совпадений — ситуативных, структурных, текстуальных, широта поля этих совпадений и их последовательность убеждают в том, что сцена между Пилатом и Иешуа как бы “положена на музыку” знаменитой сцены между королем Филиппом и маркизом Позой, написана как бы поверх текста “Дон Карлоса”, хорошо известного Булгакову в живом исполнении на подмостках театра “Соловцов”. В основе диалога между игемоном и пророком — шиллеровская модель, замещающая недостающий евангельский материал.

И еще одно — знаменательное — совпадение: в репликах Поэты, как и в репликах Иешуа, возникает вопрос об истине, напоминая, что у этих образов есть общий источник, тот самый, где великому вопросу “Что есть истина?” придан циничный смысл, ставящий под сомнение несомненное. Отталкиваясь от этого общего источника, Булгаков мог использовать шиллеровскую типологию для создания своего Иешуа. Ведь и Ф.М. Достоевский опирался на “Дон Карлоса”, когда, создавая своего Великого Инквизитора, соединял Шиллера и Евангелие. Таким образом, от шиллеровской пьесы тянутся связи к двум знаменитым русским мистериям — вставному рассказу в романе Ф.М. Достоевского и новозаветным (тоже как бы “вставным”) главам в романе М.А. Булгакова.

III

Киевские театральные впечатления отразились в творчестве Булгакова множеством ярких рефлексов, порой до парадоксальности неожиданных.

Во вторник 29(15) октября 1918 года, в самый канун событий булгаковского романа “Белая гвардия”, на сцене

Народной аудитории Киевского общества содействия начальному образованию (Бульварно-Кудрявская, 26) была показана премьера спектакля “Царь Иудейский” в постановке режиссера Л.Лукиянова. Всякая премьера — так или иначе событие, у этой же были особые причины попасть в разряд событий.

У пьесы была краткая, но громкая, с привкусом скандала история. Сочиненная великим князем Константином Константиновичем Романовым, публиковавшим свои произведения под криптонимом К.Р., пьеса не была допущена на сцену цензурой. До революции состоялась одна-единственная, любительская постановка “Царя Иудейского” — на сцене дворцового Эрмитажного театра силами придворного литературно-драматического кружка “Измайловские досуги”. Естественно, что спектакль, в котором одну из главных ролей исполнял автор — “августейший поэт К.Р.”, как именовали его верноподданные критики — был, говоря нынешним языком, “закрытым”. Пьеса неоднократно публиковалась — отдельными изданиями и в составе собрания сочинений К.Р., — но запрет, наложенный на ее сценическое осуществление, “закрытость” единственного спектакля, — все это создавало вокруг “Царя Иудейского” ореол таинственности и скандала.

История — ироничная особа и любит пошутить, порой невпопад: только Февральская революция, покончившая с самодержавием, открыла путь на сцену произведению великого князя, члена царствующего дома. Вскоре киевская публика получила возможность познакомиться с пьесой в концертной — “ан фрак” — постановке с участием Мамонта Дальского, а затем состоялась упомянутая постановка Л.Лукиянова¹².

Интерес к “Царю Иудейскому”, произведению художественно незначительному, был основан не в последнюю очередь как раз на его запретности и еще, конечно, на том, что пьеса была посвящена Иисусу Христу, точнее, последнему акту евангельской трагедии — от въезда в Иерусалим до Голгофы и Воскресения. Это была мистерия в точном смысле слова — жанр скорее западноевропейский, неведомый русской драматургии и театральной традиции XIX века.

В мае 1918 года в Москве вышел четырехчастный фильм “Царь Иудейский”, на скорую руку смонтированный из кусков заграничных лент, кадров, заснятых с известных произведений живописи (“Христос в пустыне” Крамского, “Моление о чаше” Бруни, “Искушение” Доре и других, в том числе, возможно, с каких-то картин Н.Н.Ге) и примитивных киноинсценировок, произведенных в ателье. На другой же день после выпуска фильм был запрещен к дальнейшему прокату Кинокомитетом Наркомпроса РСФСР “как грубейшая халтура”. Хотя фильм не сохранился, имеющиеся сведения о нем достаточны, чтобы сделать вывод: лента представляла собой очевидную спекуляцию на теме — скорее даже просто на самом названии “Царя Иудейского”, еще недавно “закрытого” для зрителей. И все же не очевидная халтурность этой скороспелой самоделки, а именно ее тема послужила основанием для запрета. До революции “Царь Иудейский” запрещался из религиозных соображений, после — из антирелигиозных.

Предпринимались и другие попытки провести мистерию К.Р. на экран — например, та, о которой сообщалось еще летом 1917 года: “А.П. Левитовым по поручению Аноним-фильм приступлено к организационным работам по постановке грандиозной картины “Царь Иудейский”. В работе принимают участие известные литераторы, художники и артисты. Съёмки будут проводиться в Самарканде и его окрестностях”¹³. Февральская революция открыла запретную мистерию, Октябрьская закрыла ее вновь, фильм А.П.Левитова так и не состоялся.

Киевская постановка конца 1918 года проходила в атмосфере шумного и скандального успеха. Местный театральный журналчик свидетельствовал: “...Первые признаки победы пришли с постановкой “Царя Иудейского”, идущего непрерывно в течение второй недели при неизменно полном театре... Публика непрерывно ходит слушать “Царя Иудейского” и слушает его поразительно дисциплинированно... Лукьянов с честью вышел из всех затруднений и разрешил сложность постановки “Царя Иудейского” на маленькой сцене...”¹⁴ А другой театральный журналчик иронически давал “в подборку” — подряд — два таких сообщения:

“ — Группою лиц подано ходатайство на имя киевского градоначальника о снятии с репертуара Драматического театра “Царя Иудейского” как пьесы, оскорбляющей религиозные чувства верующих.

— “Царь Иудейский” продолжает делать в Драматическом театре полные сборы...”¹⁵.

За год спектакль разболтался и поизносился, был перенесен на соловцовскую сцену и, по воспоминаниям Н. Данилова, “скучнейшую драму” К.Р. он видел “поздней осенью 1919 года в холодном и пустом театре”. За год существования спектакля в Киеве сменилось не столько-то властей, а несколько эпох, и вот: “На сцене медленно двигались и заунывно декламировали облаченные в хитоны и плащи актеры, добросовестно, но равнодушно выполнявшие свои служебные обязанности. В зрительном зале, поживаясь от холода, сидела горсточка зрителей. Я без труда подсчитал их, оказалось десять человек. У “Царя Иудейского” было меньше зрителей, чем апостолов у Христа”¹⁶.

Уж если Булгаков был на “Павле Первом” (вспомним “документальность” реплики Мьшлаевского), то “Царя Иудейского” с его скромной репутацией будущий автор романа об Иешуа Га Ноцри едва ли пропустил бы. У нас нет никаких историко-литературных сведений, удостоверяющих его знакомство с “Царем Иудейским” и киевской реализацией пьесы, кроме самих произведений Булгакова, подтверждающих этот факт достаточно внятно.

Представление, осуществленное в Киеве будущим режиссером московского Камерного театра Л. Лукьяновым, с трудом поддается реконструкции, но театровед Г. Крыжицкий, видевший в юности этот спектакль, вспоминал, что постановка “Царя Иудейского” превратилась в большое событие. Главную роль — Иосифа Аримафейского — блестяще играл талантливый артист Л. Фенин... Оформил спектакль Г. Комар строго и со вкусом. Ряд больших белых лилий вдоль ramпы создавал как бы рамку для сценической картины...”¹⁷. В постановке была использована музыка А. Глазунова, написанная еще для того — первого, придворного спектакля.

Второе действие “Царя Иудейского” происходит “У Пилата”, и подробная ремарка описывает обстановку. Всмотр-

римся в эту ремарку, раз уж у нас нет возможности рассмотреть декорацию художника Г. Комара:

“Перистиль дворца Ирода Великого. Две стены, сходящиеся под углом в глубине сцены. В первой стене две двери: первая, ближайшая к зрителю, на судейский помост (лифостратон или гаввафу)... В левой стене, посередине, третья дверь, ведущая к выходу из дворца. Между дверьми в правой стене ниша с мраморной статуей. Отступая от стен и параллельно им идет колоннада из нескольких колонн, на которых утверждено перекрытие, образующее навес над проходом между стенами и колоннами... Посередине мраморного мозаичного пола фонтан. Отверстие в потолке затянуто мягкой тканью, сквозь которую сверху проходит свет... Ложе, столы, кресла, скамьи, мраморы, бронза... Предрассветный сумрак”¹⁸.

В этой декорации, созданной воображением драматурга К.Р. на основе археологических реконструкций, протекают не только сцены из “Царя Иудейского”, но и все сцены во дворце Понтия Пилата в романе Булгакова “Мастер и Маргарита”. Тождественность этих декораций (по отношению к роману слово “декорация” употребляется, конечно, условно) обнаруживается не сразу потому, что Булгаков не дает подробного предварительного описания, как в ремарке К.Р., а создает картину места действия постепенным, но последовательным вводом деталей: “ранним утром... в крытую колоннаду между двумя крыльями дворца Ирода Великого вышел прокуратор Иудей Понтий Пилат...”, “на мозаичном полу у фонтана уже было приготовлено кресло...”, “и тотчас же с площадки сада под колонны на балкон...”, “полное молчание настало в колоннаде, и слышно было, как ворковали голуби на площадке сада у балкона, да еще вода пела... в фонтане...”, “вынул из рук легионера, стоявшего у подножия бронзовой статуи...”. Далее по всему тексту “новозаветных” глав “Мастера и Маргариты” местопребывание Пилата рисуется многократными напоминаниями о крытой колоннаде, мозаичном поле, фонтане и статуе в нише — деталями, организующими пространство сцены.

Передвижения героев “Мастера и Маргариты” во дворце Пилата, безусловно подтверждают, что устройство этого

пространства полностью совпадает с устройством дворца Ирода Великого у К.Р. (как если бы это были “типовые” или “стандартные” дворцы), отличаясь, кажется, только материалом статуи — в одном случае она бронзовая, в другом — мраморная. Столь точное воспроизведение пространственных обстоятельств, по-видимому, обусловлено тем, что Булгаков ориентировался не на печатный текст ремарки, а на зримое ее сценическое воплощение. Художник театра — при любой трактовке авторской ремарки — не мог уйти от ее основных, организующих сценическое пространство указаний, иначе в его декорациях просто невозможно было бы разыграть пьесу К.Р. Поэтому текст Булгакова нужно сравнивать не с текстом ремарки, а с ее представимой и обусловленной сценической реализацией.

“Дело в том, — признается булгаковский Воланд, — что я лично присутствовал при всем этом. И на балконе был у Понтия Пилата, и в саду, когда он с Каифой разговаривал, и на помосте, но только тайно, инкогнито, так сказать...”. У Булгакова были серьезные основания дать эту реплику своему герою: он, будущий автор “Мастера и Маргариты”, наверняка “лично присутствовал при всем этом” — в качестве зрителя на киевском спектакле “Царь Иудейский”. Едва ли мы отклонимся от истины, представив себе, что Булгаков, сочиняя “новозаветные” главы “Мастера и Маргариты”, видел перед собой фигурки, движущиеся в “коробочке” киевской сцены, как это случилось однажды с героем “Театрального романа”...

Во втором действии “Царя Иудейского” на сцене Лия и Александр — влюбленные друг в друга молодые невольники жены Пилата, тайные приверженцы Христа. Александр напоминает Лии обстоятельства их вчерашнего неудачного свидания. Драматургически (и поэтически) это, конечно, чрезвычайно наивно: слуги, излагающие “экспозицию” (обычно — “накрывая стол”), — театральные штампы прошлого века, неспособный соблазнить даже пародиста. Тем не менее, к этой сцене у К.Р. стоит приглядеться:

Вчера, лишь я успел тебе признаться,
И в роще Гефсиманской голоса
Так напугали нас, ты обещала
Свиданье мне в другом пустынном месте.

Тогда я видел, поспешила ты.
Я за тобой поодаль шел, чтоб вместе
Не подглядели нас. И вдруг толпа
Мне преградила путь. То были слуги
Первосвященника. Не видно было,
Кого вели они, но рассмотрел
Я римских воинов. На меди шлемов
И лат играли месяца лучи
И пламень светочей. Шли эти люди,
Кто с кольями, а кто с мечами... Лия,
Зачем ты не сдержала обещанья
Мне подарить хоть несколько мгновений
В глуши Иосафатовой долины?
Зачем у моста чрез поток Кедронский
Под старым кипарисом у гробницы
Меня не дождалась ты?

Булгакову хорошо запомнился этот монолог о неудачном свидании. Через полтора десятка лет, сочиняя роман о Мастере и Маргарите, он воспроизвел ситуации, топографию и последовательность деталей этого рассказа в эпизоде другого неудачного свидания — Иуды из Кириафа с Низой, свидания, закончившегося гибелью предателя. При этом искренний испуг и простодушное кокетство Лии превратились в хорошо разыгранную осторожность и провокационное кокетство Низы, заманивающей Иуду в ловушку.

Так же, как Александр Лию, Иуда упрекает Низу за нарушенное обещание. Так же, как у Лии с Александром, свидание назначается за городом (“в Гефсиманию, за Кедрон, понял?” — говорит Низа) — маршруты обеих пар влюбленных и место встречи совпадают во всех деталях: “Поток Кедронский... у гробницы” — в пьесе К.Р., “маленькое кладбище... к кедронскому потоку...” — у Булгакова.

Пространство в художественном произведении формируется не столько описанием устойчивых, больших или малых ориентиров местности, сколько динамическими моментами, характером движения в этом пространстве прежде всего. Статически трактуемые сведения о древнем Иерусалиме были достаточно известны образованному человеку

дореволюционной поры — не в них дело. Сходство между сценой в романе Булгакова и рассказом в пьесе К.Р. менее всего в статических элементах топографии Иерусалима — оно в далеко идущей "параллельности" движения и движущихся персонажей, ситуаций, связывающих персонажи друг с другом, направления, характера и психологических мотивировок движения, обстоятельств, тормозящих движение, и т.д.

По примеру Александра, скрывающего свои отношения с Лией, Иуда должен следовать за Низой на расстоянии, поодаль: "Я пойду вперед, — предупреждает Низа Иуду, — но ты не иди по моим пятам, а отделись от меня. Я уйду вперед... Когда перейдешь поток... ты знаешь, где грот?" И дальше снова: "Но только не смей идти сейчас же за мной, имей терпение..." — мотив, сближающий этот эпизод у Булгакова с рассказом Александра, усилен тем, что повторен дважды.

Иуда, поспешая за Низой, натывается на такое же препятствие, какое задерживает Александра, догоняющего Лию: "конный римский патруль с факелом, залившим тревожным светом его путь" — у Булгакова; "рассмотрел... римских воинов", озаренных "пламенем светочей" — у К.Р. Александру "не видно было, кого вели они", но читатель (или зритель) "Царя Иудейского" знает, что там, в толпе слуг первосвященника — арестованный Иисус. Булгаков словно бы настаивает на моментах, сближающих эпизод его романа с эпизодом из "Царя Иудейского" (быть может, произвольно) и пересекает путь Иуды встречным потоком еще раз: Иуда "попал наконец к Гефсиманским воротам. В них, горя от нетерпения, он все-таки вынужден был задержаться. В город входили верблюды, вслед за ними въехал сирийский военный патруль...".

Но, надо полагать, сознательно, художественно преднамеренно Булгаков "скрещивает" путь Христа, которого (в "Царе Иудейском") влекут на несправедливый суд и казнь, с путем Иуды, бегущего (в "Мастере и Маргарите") навстречу справедливому возмездию. Возможностью этого "пересечения", выскажем догадку, и привлек Булгакова не ахти какой изобретательный эпизод у К.Р. Можно

показать и другие “параллельные места” в “Царе Иудейском” и “Мастере и Маргарите”.

О древнем Ершалаиме Булгаков рассказывает так, словно он и впрямь “это видел”. Исторические и евангельские реалии в “Мастере и Маргарите” придают повествованию острый и терпкий привкус добротной достоверности. Ясно, что Булгаков эти реалии не выдумал, а заимствовал из заслуживающих доверия источников. Из каких? Некоторые исследования называют груды и вороха библиографических раритетов и уникамов. При этом как бы предполагается знакомство Булгакова чуть ли не с манускриптами из монастырских библиотек Западной Европы...

Эти догадки красноречиво свидетельствуют об исследовательской эрудиции, но едва ли имеют какое-либо отношение к Булгакову. Автор “Мастера и Маргариты” сродни своему “трижды романтическому мастеру”, творящему свободно и вдохновенно; образ добросовестного начетчика, зарывшегося с головой в манускрипты и волюмы, в пору скорее Константину Романову; впрочем, поговаривали, на августейшего поэта работали литературные негры. Тем не менее, несомненно, что интерес к вопросам религиоведения был традиционным у той ветви царствующей семьи, к которой принадлежал автор “Царя Иудейского” (его отец, например, был причастен к приобретению для России так называемого “Синайского кодекса”, впоследствии вновь проданного за рубеж советским правительством).

Литературоведы, дальнозоркие чересчур, все же отчасти правы: в “Мастере и Маргарите” действительно учтены многие сведения из редкостных и труднодоступных источников. Другое дело — где нашел писатель эти сведения. Подсчитав, сколько разных вещей написал Булгаков в период работы над “Мастером и Маргаритой”, И.Л.Галинская пришла к обоснованному выводу: профессиональная занятость писателя была физически несовместима со штудированием того объема источников, который использован в романе. У Булгакова “просто не могло быть времени на то, чтобы собирать по крупицам различные сведения по теме Пилата из столь большого числа источников”¹⁹. Если для их изучения не было времени, а в романе они учтены, значит, логично заключает иссле-

довательница, Булгаков воспользовался специфическими "сгущенными" источниками — вроде "сумм", компендиумов, энциклопедий, экстрактов.

Такой "суммой" — сводом рассеянных сведений — было издание "Царя Иудейского", отпечатанное в 1914 году типографией министерства внутренних дел. Этот роскошный полупудовый фолиант был снабжен рисунками и фотографиями, относящимися к единственной постановке пьесы, нотами А.К.Глазунова и, главное, обширным и подробным автокомментарием, представлявшим собой — по словам почетного академика А.Ф.Кони — "в высшей степени ученый труд, богатый историческими и археологическими данными и справками"²⁰. Авторский комментарий показывает, как основательно К.Р. освоил литературу вопроса, в том числе те редкостные и труднодоступные источники, знакомство с которыми будто бы обнаруживается у Булгакова: все они процитированы в книге К.Р. и снабжены ссылками. Возможно, на мысль взять в руки печатное издание "Царя Иудейского" Булгакова навела память о спектакле, увиденном некогда в Киеве.

Автокомментарий К.Р. к этому изданию — самый простой (и уже потому заслуживающий внимания) ответ на вопрос о религиозных источниках "Мастера и Маргариты": вместе с ним Булгаков получал почти исчерпывающую сводку интересующих его материалов, представленных как раз теми выдержками, фрагментами, цитатами, которые, по мнению исследователей, использованы в романе²¹. Другими словами, знакомство с этим изданием (кстати сказать, излюбленным объектом обывательского книгособирательства) делало для Булгакова излишним или сводило к минимуму необходимость дальнейших библиотечных разысканий. Простая ссылка на автокомментарий К.Р. к этому изданию отменяет литературоведческую легенду о несметном множестве источников булгаковского романа.

Реалии "Мастера и Маргариты", восходящие к забытым или редкостным книгам, преспокойно извлекаются из мистерии К.Р. — из ее текста и особенно из автокомментария: и Капрея — резиденция императора, и Кесарея — резиденция Пилата, и Себастьянская когорта, и страшная

Антониева башня, и многое другое — практически все. Из комментария можно получить необходимые и достаточные сведения о дворце Ирода Великого (в реконструкции профессора Киевской духовной академии Н.К.Маккавейского), о болезни кесаря, о происхождении Пилата, о маслобойке в Гефсиманской роще, о полиглотстве Христа и о его осле (“У меня и осла-то никакого нет”, — говорит булгаковский Иешуа). На раскрашенной фотографии Булгаков мог увидеть артиста А.Л.Герхена в роли Понтия Пилата: снимок изображает сухощавого, коротко остриженного человека в белом плаще на алой подкладке. Нетрудно показать, что в большинстве случаев Булгаков ближе к интерпретации источников у К.Р. (в пьесе и в автокомментарии), чем к источникам непосредственно.

Особенно выразительно сходство или совпадение Булгакова с К.Р. в тех случаях, за которыми не стоит общий источник — евангельский, апокрифический, религиоведческий и т.д. Тогда “Царь Иудейский” с очевидностью оказывается единственным источником соответствующих мест “Мастера и Маргариты”. Так монолог Александра порождает сцену Иуды и Низы. Или другой случай: психологизируя образ Понтия, К.Р. заставляет прокуратора жаловаться на двусмысленность своего положения:

...Вот жизнь моя в проклятом этом крае!
Здесь что ни день — доука и забота;
Об отдыхе нельзя и помышлять.
Служебный долг зовет...

И дальше — снова:

...Вас, воины мои, не поздравляю
Я с жизнью в Иудее.

Трудно не увидеть перифраз этих строк в жалобе булгаковского Пилата, который тоже “не поздравляет” с жизнью в Иудее Марка Крысобоя: “И ночью при луне мне нет покоя!.. О, боги... И у вас тоже плохая служба, Марк...” — обращается прокуратор к своему кентуриону (т.е. тоже к “своим воинам”).

Экземпляром “роскошного” издания “Царя Иудейского”, надо думать, располагал и постановщик киевского спектакля режиссер Л.Лукиянов. Музыку А.К.Глазунова для своего спектакля он мог получить в виде отдельного нотного издания, но ряд деталей оформления, в том числе “рамку из лилий”, о которой вспоминал Г.Крыжицкий, можно было извлечь, кажется, только из названного “роскошного” издания, где эта рамка воспроизведена в цвете.

Десять лет спустя на сцене московского Камерного театра Л.Лукиянов (совместно с А.Я.Таировым) поставит “Багровый остров” Булгакова — режиссер, конечно, не знал о влиянии своего киевского спектакля на драматурга и о том, что постановкой “Багрового острова” он замыкает кольцом эту линию нашего рассказа.

Не подвергая сомнению глубокую образованность и широкую осведомленность Булгакова, следует допустить, что он охотнее пользовался источниками — ближайшими, в особенности если они были связаны с впечатлениями его юности. С киевскими впечатлениями.

IV

Впечатление от “Царя Иудейского” было столь сильным (или уместным, или своевременным), что, отложившись в “Мастере и Маргарите”, оно вышло за пределы романа и переплеснулось в другие произведения Булгакова. Вернее: Булгаков начал использовать пьесу К.Р. в качестве влиятельного “источника” задолго до романа и параллельно ему.

Здесь самое время сообщить об одной особенности пьесы К.Р. — об особенности, до сих пор намеренно не упоминавшейся. Дело в том, что в посвященном Христу “Царе Иудейском” — Христа нет, в перечне действующих лиц он не значится, и события евангельской трагедии разворачиваются вокруг Христа, остающегося все время за сценой. Собираясь рассказать свою “Легенду о Великом инквизиторе” — самую знаменитую в русской литературе XIX века и, заметим, не театральную мистерию — Иван Карамазов предуведомлял: “У меня на сцену является Он”. О своей мистерии К.Р. мог бы сказать: “У меня Он на

сцену не является...” В “Царе Иудейском” перед нами проходят последние дни Христа — без Христа.

Эту уникальную драматическую композицию Булгаков воспроизвел в пьесе “Пушкин”: трагическая история великого поэта разворачивается без сценического образа поэта. Заимствованный из мистерии К.Р. композиционный принцип понадобился Булгакову не для эстетского изыска, не для пикантной оригинальности и уж, конечно, не потому, что драматург позорно спасовал перед задачей, прямо скажем, необычайной трудности — создать сценический образ Пушкина. Цель была иная и глубоко творческая: отсылающее к мистерии К.Р. отсутствие главного героя становилось содержательным знаком мистериальности пьесы и уподобления главного пророка русской культуры тому пророку, чья история рассказана в “Царе Иудейском”.

Евангельская аллюзия содержится в самом названии булгаковской пьесы — в другом ее названии “Последние дни”. Прикрепленность формулы “последние дни” к евангельским событиям (конкретно — к событиям Страстной недели) была очевидностью культурных представлений той среды, из которой вышел Михаил Булгаков. Он, возможно, знал книгу “Последние дни земной жизни Иисуса Христа” либерального церковного деятеля о.Инокентия (И.А.Борисова), занимавшего некоторое время пост ректора Киевской духовной академии. Одна из многих, закрепляющих формулу “последние дни”, книга о.Инокентия, начиная с середины XIX века, выходила не менее трех раз.

“Пушкин” — мистерия последних дней российского пророка, его Страстной недели, завершающих шагов его крестного пути. Помните, в ранней московской статье Булгакова “Муза мести” (1921) — “тот, кто творит, не живет без креста...”. Этот мотив, заявленный на заре творческой деятельности, стал определяющим едва ли не во всех произведениях Булгакова, в “Последних днях” особо: путь поэта на Голгофу.

Драматург К.Р. отказался от сценической фигуры Христа скорее всего вынужденно, сообразуясь с цензурными условиями: театральная цензура, не колеблясь, запрещала к представлению то, что общая цензура легко пропускала в печать. На сцену не допускались предметы православного культа — скажем, иконы, — о появлении же на подмостках

фигуры Христа и речи быть не могло, сценическая судьба пьесы и без нее не задалась.

Булгаков оценил, насколько художественно выразительной оказалась уступка драматурга К.Р. Цензурно вынужденное он переосмыслил в эстетически необходимое. Выразительность этого драматического решения основана на том, что из общеизвестной ситуации выведена (вернее, введена в нее особым — «отрицательным» — образом) фигура самого высокого уровня — такая фигура, что ее отсутствие в произведении превращается в художественное событие, осмысляется не как вычеркивание, а как подчеркивание, и, конечно, нет в русской культуре более подходящего кандидата на подобную роль, нежели Пушкин.

Булгаков демистифицировал пьесу К.Р. и наполнил заимствованную у него композиционную «раму» конкретным историческим материалом. «Последние дни» — светская версия духовного сюжета. Но, противопоставив свою пьесу пьесе К.Р. — как история противостоит мифу — Булгаков щедро насытил рассказывающую о Пушкине «светскую мистерию» (сочетание парадоксальное, но в нашем случае необходимое и точное) легендарными мотивами. Нет ничего удивительного в том, что это — именно евангельские мотивы. Отсутствующий на сцене Пушкин становится главным действующим лицом и событийным центром трагедии — незримо вписанная в пьесу мистериальная модель берет на себя главную смыслообразующую роль. Правильное, соответствующее авторскому замыслу понимание «Пушкина» требует прочтения пьесы, так сказать, по евангельскому коду. Точнее — по коду мистерии. По тому мистериальному сюжету, который развит в «Царе Иудейском».

История последних дней поэта в пьесе Булгакова непрерывно подсвечивается легендой о последних днях Христа. Мотив «страстей» вводится в первом же действии: «Христос терпел и нам велел», — говорит ростовщик, отставной подполковник Шишкин, и лицемерие этих слов в устах «процентщика», разоряющего поэта, предупреждает о том, что Пушкину предстоит бороться и погибнуть в борьбе со святошами. Мелкий лицемер, заимодавец Шишкин предвещает появление крупного лицемера — высочай-

шего заимодавца поэта. Пушкин попадает в кабалу к “кабале святош”. Евангельская тема в пьесе подспудно продолжается: за поэтом установлен надзор, и Дубельт платит своим мелким осведомителям по тридцати рублей, агентам покрупнее — по тридцати червонцев, но всегда расплачивается только этой — иудиной — суммой. Судьба поэта уподобляется судьбе евангельского пророка, вместо евангельского пророка явлен его заместитель. Русская культура мыслится как предмет исповедания.

Для пьесы о великом поэте далеко не пустяк, каким своим произведением поэт будет в ней представлен. Изъятое из контекста сочинений Пушкина и помещенное в контекст произведения о Пушкине, оно с неизбежностью включится в другие связи, переосмыслится. Тем более, что это произведение должно как бы заменить собой своего автора, отсутствующего на сцене. Булгаков отказывается вывести на подмостки Пушкина, погруженного в заботы суетного света. Но поэт, призванный к священной жертве Аполлона, на сцене присутствует — своим деянием, своим поэтическим словом. И другой “священной жертвой” — “полной гибелью всерьез”, которой оплачивается поэтическое слово. Потому что причиной гибели поэта в пьесе о нем оказывается его деяние — поэзия, стихи,

В “Последних днях” таких пушкинских текстов два. Первый — “Буря мглою небо кроет”, своего рода фон или театральный “задник”, заместитель отсутствующего в пьесе Петербурга (отсутствующего не так, как Пушкин, иначе), образ пространства, в котором пляска метели неотличима от бесовского шабаша. Этот пушкинский текст окаймляет действие, “закольцовывает” сюжет, служит характеристикой наружного пространства, когда действие протекает в интерьере.

Другой пушкинский текст поставлен в середину пьесы, в ее драматический центр. Это — “Мирская власть”, стихотворение, через Дубельта и Бенкендорфа будто бы попавшее в руки царя и решившее судьбу поэта. В пьесе Булгакова царь прочитывает “Мирскую власть” как прямой вызов — и обрекает Пушкина на гибель.

По Булгакову, поводом для создания этого стихотворения послужила воинская охрана, приставленная царским

приказом к картине Брюллова “Распятие” — версия, отвергнутая пушкиноведением. В те самые месяцы, когда Булгаков работал над пьесой о Пушкине, вышел том “Звеньев” с заметкой Н.О. Лернера, опровергавшей легенду о “Мирской власти”²². Булгаков, внимательный читатель литературы подобного рода, мог быть знаком с лернеровской заметкой или другими опровержениями легенды, но это едва ли остановило бы его: для художественных целей Булгакова нужно, чтобы стража стояла именно у “Распятия”. Нужно, чтобы в центре пьесы о гибели и бессмертии Пушкина было помещено стихотворение о гибели и воскресении Христа, проясняющее мистериальный смысл “Последних дней”, хотя пушкиноведению решительно ничего не известно о какой-нибудь роли “Мирской власти” в судьбе поэта. Нужно, чтобы прозвучали пушкинские строки, противопоставляющие власть духовную — “мирской власти”, поэта — царю, пророка — кесарю:

Когда великое свершилось торжество,
И в муках на кресте кончалось божество,
Тогда по сторонам животворяща древа
Мария-грешница и пресвятая дева
Стояли две жены,
В неизмеримую печаль погружены...

Все это нужно было потому, что Булгаков писал не историю, а мистерию. Соотнесенность с “Царем Иудейским” прослеживается до самого конца его пьесы. Агент охраны Битков, шпионивший за Пушкиным все его “последние дни”, сопровождает тело поэта в Святые горы (еще одна, словно самой историей подстроенная и учтенная драматургом евангельская аналогия) — и тут что-то странное происходит с мелким соглядатаем: напевая стихи погибшего поэта, Битков начинает догадываться о позоре шпионского ремесла и о том, что убитый победил своих убийц. Слово поэта из-за гроба как бы отпевает воистину погибшую душу и “обращает” маленького человечка, потому что это слово — истинно: “Буря мглою небо кроет...”.

Здесь — решительное сходство с финалом “Царя Иудейского”: римский центурион, преследовавший Христа и со-

провождавший его на Голгофу, раскаялся и уверовал в распятого. Финал булгаковской пьесы нужно возводить к финалу пьесы К.Р., а не к Евангелию (их общему источнику), потому что Евангелие не придает эпизоду с центурионом Лонгином такого подчеркнуто завершительного — “под занавес” — значения. Подчеркнутость этого эпизода — своеобразии трактовки материала у К.Р.

Перекличка “Последних дней” с “Царем Иудейским” неожиданно открывает в пьесе о Пушкине глубокое типологическое сходство “в другую сторону” — с романом о мастере и Маргарите. “Пушкин” — тоже рассказ о борениях и гибели великого мастера, причем в центр пьесы поставлено произведение ее мастера о Христе точно так, как роман о Христе в “Мастере и Маргарите”. И роман о Христе становится подвигом и причиной гибели его создателя в “Мастере и Маргарите” подобно тому, как стихотворение о Христе (“Мирская власть”) — подвиг и причина гибели Пушкина в “Последних днях”. Пушкин в одном случае, безмянный мастер в другом сочиняют произведение о последних днях евангельского пророка, о его пути на Голгофу — и в обоих случаях эти произведения становятся причиной гибели их создателей и пророчеством о Голгофе писателя Михаила Булгакова.

Типологический ряд: “Царь Иудейский” — “Пушкин” (“Последние дни”) — “Мастер и Маргарита” — подтверждается присутствием в каждом из названных произведений функционально однотипных персонажей, например, фигуры, которую можно условно охарактеризовать как “гонитель, раскаявшийся и уверовавший в гонимого”. В “Царе Иудейском” и “Пушкине” — это соответственно, как уже говорилось, римский легионер Лонгин и соглядатай Битков. Нетрудно догадаться, что в “Мастере и Маргарите” эту роль выполняет Иван Бездомный, ставший профессором Поныревым (как бы Савл, превратившийся в Павла).

Близка по смыслу к этому роль Муаррона в “Кабале святош”: оскорбив своего спасителя и мэтра, он возвращается к нему, готовый защищать его жизнь ценою собственной — он уверовал в Мольера. Иешуа полагает, что если поговорить по-доброму с римским кентурионом Марком Крысобоем, заведомым палачом, тот резко переме-

нился бы к лучшему. Возможно, в неосуществленном замысле Марку готовилась роль, подобная роли римского легионера у К.Р. — ему, при некотором развитии романа, следовало стать учеником или последователем Иешуа. В “свернутом” виде такая возможность в романе присутствует. Хлудов в “Беге” — персонаж иного рода, но и в этот образ легко читаемым мотивом входит “гонитель, раскаявшийся и уверовавший в гонимого”. Если не настаивать на образах, целиком выдержанных в этом духе, а остановиться именно на мотиве (булгаковские образы всегда сложно сопрягают некий устойчивый набор мотивов, вроде тех, что выявлены Б.М.Гаспаровым²³), то ряд можно продолжить.

Утверждение П.П.Палиевского, что все происходящее в булгаковском романе “обращено” к Иванушке и имеет смысл лишь относительно него²⁴, весьма остроумно, но столь же основательно, сколь и гипотетическое утверждение, будто все происходящее в Евангелии обращено к римскому легионеру, который распинал Христа, а потом уверовал в распятого. И вообще — Христос, мол, явился не для спасения мира, а для обращения римского легионера... Очевидно, что здесь происходит размыкание текста во внетекстовое пространство — в мир читателя.

Сопоставлением с “Царем Иудейским” булгаковский “Пушкин” открывается не как случайное, невесть откуда залетевшее произведение (“заказная работа”, “юбилейная пьеса”), но как мотивированный всем развитием художника не очень далекий подступ к его главной вещи, значительный этап в размышлениях писателя, одна из ранних попыток освоить тот комплекс образов и идей, который с наибольшей полнотой и силой будет воплощен в “Мастере и Маргарите”. Структурное родство, тематическая и идейная связь “Последних дней” с “Мастером и Маргаритой” заходят так далеко, что исследователь творчества Булгакова получает вместе с пьесой как бы еще один ранний — неучтенный — вариант романа. Сопоставление этих двух булгаковских вещей (конечно, куда более обстоятельное, нежели беглая заявка, предпринятая на этих страницах) может многое прояснить в движении художественной мысли писателя. Не исключено, скажем, что новозаветные

главы в “Мастере и Маргарите” должны быть прочитаны как романная развертка пушкинской “Мирской власти”.

Мы смотрим пьесу о Пушкине, в которой Пушкин как сценическое лицо отсутствует. В “Зойкиной квартире” видим на сцене Аметистова, “расстрелянного в Баку”, а в “Беге” — некую Барабанчикову, “даму, существующую исключительно в воображении генерала Чарноты”. Мы читаем сочиненный мастером роман, хотя прочесть его нельзя — он сожжен и тем самым отсутствует (в этом же смысле, кстати, нельзя прочесть “Легенду о Великом Инквизиторе”, только задуманную, но не написанную Иваном Карамазовым). Точно так же читаем (в “Собачем сердце”) дневник доктора Борменталья, недоступный для прочтения, ибо он сожжен у нас на глазах. Мы знаем эпитафию к “Театральному роману” — “Коемуждо по делом его...”, хотя, поставленный было условным публикатором романа, этот эпитафия, по его же, “публикатора”, свидетельству, был снят. В пьесе драматурга Булгакова “Багровый остров” мы видим (“сцена на сцене”) пьесу драматурга Дымогацкого под тем же названием, но увидеть ее нельзя — она запрещена к постановке согласно сюжету первой пьесы. Видим то, что нельзя увидеть, читаем то, что нельзя прочесть и тому подобное — эта подмывающая игра в “присутствие отсутствующего” (и наоборот) проходит через все творчество Булгакова, странным образом перекликаясь с литературной судьбой писателя.

Воланд сообщает, что был свидетелем тех событий, о которых повествуют новозаветные главы романа. Мессир — персонаж серьезный: раз говорит, что был, значит был. Но где в новозаветных главах Воланд? Его нет как нет, хотя он должен быть. Утверждают, будто здесь — ошибка писателя, промах незавершенного романа; гадают, в чьем облике — не Афрания ли? или даже пилатовой собаки Банги? — мог бы скрываться в этих главах Воланд. Контекст творчества Булгакова заставляет усомниться в правомерности таких утверждений и гаданий: уж очень игра в “отсутствие присутствующего” системна у Булгакова, уж очень она булгаковская. Нужно, по-видимому, не пытаться заполнить этот пропуск, а осмыслить его как особенность мистического романа.

Неявный Воланд “Белой гвардии” — Михаил Семенович Шполянский — все время вертится на авансцене романа и мощно воздействует на все его события, включая судьбы главных героев, но главные героини ничего о нем не знают, даже не догадываются о его существовании. Он “отсутствует” для них и тем самым — для читателя, следящего за судьбой Турбиных. Редактор Рудольфи — маленький Воланд “Театрального романа” — запускает механизм романного действия и исчезает; спровоцированные им события протекают без него; читатель узнает об этом из записок Максудова, который “отсутствует”, ибо покончил с собой, как сообщает предуведомление к роману. Мы читаем эти “Записки покойника” — и вот он, Максудов, перед нами — живехонек. Булгаковский Дон-Кихот живет на грани реальности и книжных фантазий: трезво отдавая себе отчет в вымышленности книжного мира, он предпочитает жить в нем, отсутствующем, и погибает, утратив этот второй (для него — первый!) ирреальный план своего бытия. Визиты булгаковских героев в прошлое и будущее тоже вливаются в прочерченный ряд изображений “отсутствующего” и загадочно-демонстративных пропусков в изображении “присутствующего”.

Рассказ о киевских впечатлениях Булгакова закономерно перерастает в размышления о типологии булгаковского творчества. Ничего удивительного: киевские впечатления — своего рода ключ к этой типологии.

V

Гетманский город — не в романе Булгакова, а в реальном Киеве осени-зимы 1918 года — погибал под аккомпанемент неслыханного театрально-зрелищного бума. Было ясно, что дело идет к концу, и город опаивался зрелищами, как алкоголем, занюхивался зрелищами, словно кокаином. Это был кипевший веселым отчаянием театральный пир во время чумы. И чем легкомысленней, чем бесшабашней было зрелище, тем больший был на него спрос. Королевой киевских подмостков была оперетта.

Журналист из советской Москвы, собираясь туда вернуться, должен был в своем отзыве о театральной жизни

гетманского Киева сохранять известную лояльность: “Главный и наиболее почетный триумф падал на долю “интимных” певцов, цыганских певиц, кинематографических королей и на долю, кажется, единственного продукта германского товарообмена — венской оперетты. Те, что собрались в Киеве, считали особенным блеском восторг перед довольно пошлой и средней по составу исполнителей венской опереттой. Фраки и смокинги биржевиков и спекулянтов украшали первые ряды партера в мирном сожигательстве с серыми мундирами лейтенантов... Рекой лилось вино — еще один продукт пресловутого товарообмена...”²⁵.

Понятно, что на другом конце театрального мира — из опереточной артистической среды — все воспринималось иначе: “Этот сезон (второй половины 1918 года. — *М.П.*) в Киеве, в городском оперном театре был одним из лучших в истории опереточных театральных сезонов. В подтверждение моих слов я должна привести следующий факт. В Киев приехала немецкая опереточная труппа во главе с премьерами Корди Милович и Нестельбергером. Открывать они должны были опереттой Легара “Цыганская любовь”, но посмотрев этот спектакль в гор.оперном театре в исполнении нашей оперетты, их главный режиссер Поппер прислал Грекову (режиссеру “нашей оперетты” — *М.П.*) письмо о том, что они снимают у себя этот спектакль... после того, что они увидели... Закрытие сезона прошло триумфально! Это был лучший опереточный сезон в Киеве, когда-либо бывший на моей памяти...”²⁶.

Одним словом, давняя любимица киевлян, оперетта в Киеве 1918 года удалась на славу, и через весь роман “Белая гвардия” лейтмотивом проходит тема “оперетки”. Гетманщина — оперетка, и все, что с ней связано, было бы до крайности несерьезно, если бы не кровь. На сцене булгаковского Города идет оперетка — кровавая. Спектакль, идущий на исторической сцене, отличается от театрального тем, что у него нет и не может быть зрителей. В него втянуты все, сторонних нет — только участники, даже несколько не опереточные персонажи Турбины.

Тема этого лейтмотива ни в малой мере не принадлежит Булгакову — она проходит через всю литературу о той эпохе, и, что особенно важно, через современную

событиями киевскую публицистику. В самый день падения гетманата солидная киевская газета писала в передовой статье: “Гетманство началось на Украине как оперетка немецко-венского изделия. Кончалась она как тяжелая драма”²⁷. Переживший трагикомедию падения гетмана в Киеве Роман Гуль описал ее той же театральной метафорой: “Все это внешне — опереточно весело. По существу ж — тяжело и, быть может, трагично”²⁸. Об оценке текущих событий как “оперетки” прекрасно был осведомлен и сам гетман, в воспоминаниях которого (написанных по свежим следам) то и дело прорывается негодование по адресу великодержавников: “великороссы говорили: — “все это оперетка”, “— Украины не нужно. Вот придет Антанта, и Гетмана, и всей этой опереточной страны не будет...”, “У русских кругов до сих пор живо сознание, что с Украиной — это только оперетка...”²⁹. Но в воспоминаниях Скоропадского “опереткой” великодержавники именуют идею независимой Украины, у Булгакова “оперетка” — это именно сам гетманский режим. Во всяком случае, подобные оценки в устах героев “Белой гвардии” — исторически достоверны, документально подтверждены, но публицистическую метафору Булгаков художественно “реализует” — возвращает к прямому значению (впрочем, сохраняя при этом и переносное).

Для оперетки, венской — особенно, куда как характерны всяческие переодевания, и герои “Белой гвардии” то и дело переодеваются. То в вечернем наряде денди, то в кожаном костюме военного шофера появляется Шполянский. Роскошную черкеску с газырями меняет на не менее роскошный смокинг Шервинский, правда, прикрывая этот новый наряд убогим рваньем, которое он выменял у какого-то прощелыги. Златопогонную шинель меняет на пальто с котиковым воротником полковник Малышев. Становится известно о переодевании и бегстве гетмана (в пьесе “Дни Турбиных” этот эпизод выведен на сцену).

В заведении мадам Анжу, по Театральному проезду 10, среди распыленных на плечиках дамских платьев и коробок со шляпками, расположился один из пунктов записи добровольцев в белые отряды. Сюда дважды попадает Алексей Турбин: впервые — чтобы из штатского врача

превратиться в военного, а затем — чтобы в последний (буквально) час гетманщины сорвать с себя погоны и вновь стать штатским, на худой конец — полувоенным, но без этих губительных офицерских знаков... Заведение мадам Анжу, кажется, для того и существует в романе, чтобы служить для переодеваний героя. И его переодеваниям придается, надо полагать, большое значение, если переодевание неполное едва не привело Алексея Турбина к гибели.

Включенный в оперетку, идущую на сцене гетманского города, ничуть не опереточный персонаж Алексей Турбин все время переодевается (в последний раз — увы — недостаточно тщательно). К тому же дело происходит в реквизированном дамском конфекционе — слишком “низком” месте для переодевания боевого офицера или хотя бы военного лекаря: трагедия снижается до фарса. Да и расположено это место рядом с оперным театром, где в ту пору шли не оперы, а как раз оперетты (роман тщательно оговаривает это обстоятельство). Роман заботливо и настойчиво напоминает, что дело происходит в Театральном проезде — то есть, что оно несомненно отмечено театральностью. Но и этого Булгакову мало для “снижения” — и реальному салону мадам Ольги, действительно находившемуся по этому адресу, присваивается опереточное имя мадам Анжу — конечно, не без намекающего кивка в сторону мадам Анго, героини оперетки, где, между прочим, тоже идет речь о призрачной, сомнительной, коррумпированной власти, о какой-то Директории...

У нас, кажется, есть возможность назвать по имени оперетку, идущую в булгаковском Городе, — это именно “Дочь мадам Анго”. Дело даже не в том, что “Дочь мадам Анго” была самой популярной вещью киевского опереточного репертуара, о чем еще в конце прошлого века писал местный театральный критик³⁰, а театральные афишки и программки свидетельствуют о незатухающей популярности этой оперетты в последующие годы. Дело в том, что “Дочь мадам Анго”, по словам Абрама Эфроса (писавшего о другой, московской постановке оперетты), “становится меткой сатирой на всякое правительство, по внешности рожденное революцией и действующее якобы именем на-

рода и во имя народа, но по существу оказывающееся старым знакомцем, со старыми навыками и старыми приемами”³¹. Подобно тому, как в Париже семидесятых годов XIX века “Дочь мадам Анго” выглядела сатирой на Третью Республику, так в Киеве 1918 года она с неизбежностью становилась сатирой на гетманат. Впрочем, не только на него.

Мысль переименовать салон и сделать его местом почти маскарадного переодевания героя взята не с потолка. Нет, она взята с витрины заведения мадам Ольги в Театральном проезде, 10, с витрины, где в декабре 1918 года, как и ежегодно перед Рождеством, висело (повторенное местной прессой) объявление о том, что салон “предлагает изящный выбор маскарадных костюмов”. Вот этим-то предложением, по-видимому, воспользовался Булгаков для своего трагифарсового маскарада и, вселив в помещение мадам Ольги салон мадам Анжу, превратил его в своего рода костюмерную оперетки, идущей на исторической сцене. Тем более, что в историческом Киеве никакой пункт вербовки в белые отряды по этому адресу никогда не располагался.

Внутри этого опереточно-апокалиптического пространства, в самом центре романного Города, захлестнутого волнами разнонаправленной театральности, стоит Дом — убежище, приют, семейный очаг, драгоценная шкатулка, хранящая скромные сокровища культуры. При ближайшем рассмотрении эта шкатулка оказывается ящиком Пандоры: непримиримые противоречия разделяют дом горизонтальной плоскостью на верхний этаж, где живет интеллигентная культурная семья Турбиных, и нижний, где обитает “буржуй, трус и несимпатичный” Василиса со своей тоже не слишком симпатичной Вандой. Семейство Василисы описывается иронично, с позиций нравственного превосходства, сверху вниз — словно бы со второго этажа того же дома.

В любом сочинении, посвященном этой теме, можно найти сведения (вполне достоверные) о том, что прототипом Василия Лисовича из романа “Белая гвардия” послужил Василий Павлович Листовничий, действительно проживавший на первом этаже дома по Андреевскому спуску, 13.

Более того: В.П.Листовничий был владельцем этого дома в пору событий романа, и квартиру Булгаковы снимали — у него. Напоминая о прототипе романного образа (повторяю — вполне достоверном), следовало бы испытывать смущение. Прототип — В.П.Листовничий — был гражданским инженером, построившим в Киеве несколько зданий (вообразить Василису в этой культурно-созидательной роли затруднительно), автором нескольких книг по своей профессии (мыслимое ли дело — представить себе Василису автором каких-либо книг?!), владельцем значительной личной библиотеки, которой, как утверждают мемуаристы, охотно пользовался будущий автор “Белой гвардии” (в романе книги Василисы — омертвленный капитал, принадлежность не культуры, а мещанской престижности). Арестованный красными, В.П.Листовничий был при отступлении вывезен ими на пароходе и сгинул без вести, возможно — погиб при попытке к бегству. Где же здесь повод для сатиры и почему человек такого характера и судьбы был превращен в персонаж с не подобающей мужчине женской кличкой Василиса?

Напрасно мы стали бы искать ответ на этот вопрос в отношениях двух семей, населявших киевский дом в смутные годы революции и гражданской войны. Булгаков не сводил давние счеты, превращая естественные трения между домовладельцем и квартирнанимателями в повод для сатиры. Судьбу романного образа решило чисто пространственное обстоятельство, трактованное в театральном смысле. Василиса должен был стать сатирическим, мелко-бытовым персонажем просто потому, что жил в первом этаже.

Ибо двухэтажность романного Дома Булгаков последовательно осмысляет и изображает как два этажа в е р т е п а — украинского кукольного театра, народного мистериально-сатирического действия. Вертеп как раз и представляет собою ящик-домик, на верхнем ярусе которого располагаются святые, ангелы и дева Мария, а в нижнем протекают грубоватые и смешные приключения при участии чертей и карикатурно-бытовых персонажей. Вертеп — легко обозримая и не такая уж упрощенная модель мира с его членением на “небо” и “землю”, добро и зло, вечное

и сиюминутное, трагическое и комическое, сакральное и профаническое. Только в нижнем этаже может произойти сцена между комично вожделеющим Василисой и красавицей Явдохой, молочницей и, по-видимому, киевской ведьмой. Только в нижний этаж могут проникнуть опереточные смешные и отвратительно страшные грабители. И, наоборот, только в верхнем этаже может видеть свои пророческие сны Алексей Турбин. Обыграть двухэтажность дома как вертепную — это была счастливая находка романиста, многое предопределившая в романе, но она с неизбежностью обрекала жителей нижнего этажа на сатирическое изображение.

Эту свою мысль, слегка прикрытую в романе, Булгаков открыл с предельной наглядностью, когда стал переделывать “Белую гвардию” в пьесу (поначалу — пьесу того же названия). По замыслу романиста, ставшего драматургом, действие на сцене должно было осуществляться одновременно в двух уровнях: верхнем — Турбиных, нижнем — Василисы. Вертепный кукольный домик увеличивался до размеров сцены драматического театра, и когда в “Театральном романе” драматург Максудов в минуту творческого озарения увидел перед собою некую “коробочку сцены”, то не вертепная ли коробочка предстала перед ним? Ведь сочиняемый Максудовым роман “Черный снег” явно кивает в сторону сочиненной Булгаковым “Белой гвардии”.

Вертеп Булгаков получил в наследство от родного города. В пору его детства и юности вертепное действо еще можно было увидеть на Подоле, на Контрактовой ярмарочной площади, у стен духовной (изначально — Греко-славяно-латинской, а затем Киево-Могилянской) академии, из которой, как полагают исследователи украинского народного театра, вертеп некогда был впервые вынесен на площадь развеселыми студюзусами для увеселения и поучения православного люда. Профессор этой же академии Н.И.Петров был автором нескольких ученых работ о вертепе, опубликованных в журнале “Киевская старина”, — не от профессора ли Н.И.Петрова, своего крестного отца, не из журнала ли “Киевская старина” получил Булгаков первоначальные сведения о вертепе?

В альбоме “Киев Михаила Булгакова” была впервые опубликована фотография из архива Е.А.Земской: трех-четырёхлетний Миша и его совсем крохотная сестричка Верочка замерли, глядя в объектив. “Дети явно встревожены манипуляциями маэстро и остались безучастными к игрушкам, напряженно ожидая вылета “птички” из аппарата”³². Игрушки, попавшие на снимок вместе с детьми, — куклы, и К.Н.Питоева, внимательно взглядевшись в оригинал снимка, установила, что это вовсе не детские игровые куклы, как можно было бы ожидать, но куклы театральные. Одна светлая — то ли ангел, то ли дева Мария, другая темная — возможно, черт, а быть может — “мурин”, негр, но стержни для кукловождения с перекладной для поворотов — характерные технологические признаки вертепной куклы — прочтываются на снимке четко. Миша не остался безучастным к этим игрушкам, птичка в конце концов вылетела — в вертепном домике “Белой гвардии”. В сущности, так же — в вертепе — следовало бы играть “Мастера и Маргариту”: Ершалаим и Голгофа зеркально отброшены вниз — в Москву и подвальчик мастера.

На то самое Рождество 1918 года, к которому приурочены события “киевского романа” Булгакова, Лесь Курбас поставил в Киеве спектакль “Рождественский вертеп”. Смелый режиссер-экспериментатор перенес на сцену двухэтажную конструкцию вертепа, а своих актеров научил копировать движения вертепных кукол. Это происходило в помещении Молодого театра на Прорезной улице, в нескольких шагах от того памятного места, где Алексей Турбин напоролся на цепи петлюровцев, наступавшие с Крещатика. И совсем рядом со спасительным домом Юлии Рейсс, если предположить, что этому романному объекту что-то соответствовало в реальном Киеве. Во всяком случае, в ту зиму в Киеве было два вертепа: один — в реальном пространстве города на сцене Молодого театра, другой — в романном, умопредставимом пространстве Города булгаковской “Белой гвардии”.

Оперные ноты на рояле у Турбиных и оперная декорация у них за окном, трагифарсовый политический спектакль в Городе, костюмерная в заведении мадам Анжу и

бесконечные опереточные переодевания персонажей, осмысленное на вертепный манер обиталище главных героев — театральный ряд в романе выстраивается плотно и втягивает в себя другие, порой неожиданные подробности: действие переносится в анатомический театр, где Николка ищет труп командира; Город превращается в театр военных действий. Петлюра и Винниченко — только ли имена вождей украинского крестьянского воинства, или еще и очевидные для каждого киевлянина той поры (и уж, конечно, для автора “киевского романа”) имена видного украинского театрального критика и первого из тогдашних украинских драматургов?

Театральная насыщенность города переходит в “Белую гвардию”, формирует типологию романа и превращает его в театральный роман. Жанр, несомненно, булгаковский, ибо, как выясняется, все его романы — театральные. Поставленный в середину опереточно-апокалиптического Города вертепный домик моделирует его театральность и создает столь типичную для Булгакова, повторенную едва ли не во всех его произведениях композицию “театр в театре” (вообще — “текст в тексте”).

Замечено, с какой легкостью проза Булгакова транспонируется для сцены. Так бывает легко “перевести обратно” на язык подлинника переводной текст. Эта легкость — свойство структуры: проза Булгакова осуществлена на грани драмы. Она словно уже была драмой в некоем своем предсуществовании. Он писал пьесы, раскованные и емкие, подобно большим жанрам прозы, и прозу, помнящую о своем сценическом происхождении. В некоторых работах о Булгакове утверждается, будто он написал пьесу “Дни Турбиных”, а уж потом переделал ее в роман “Белая гвардия”, — это, конечно, смешная ошибка, но ошибка характерная и с “проговоркой”. Такую ошибку должно было породить глубинное родство и непрерывное взаимопротекание прозы и драмы у Булгакова.

Его проза столь же стилистически многосоставна, так же отмечена жанровым многоязычием, как его пьесы. Об этом их свойстве говорили и писали порой с восхищением (много спустя после смерти писателя) или с едким сарказмом — при его жизни, как, например, М.Левидов о

“Днях Турбиных”: “Нет пьесы... А то, что есть в этих семи сценах — это то оперетка (сцена бегства гетмана), и каким абсурдом звучит эта оперетка во МХАТе, то мелодрама (сцена юнкеров), то третьесортное, лубочное кино, отгалкивающее своей тенденциозной вульгарностью (сцена петлюровцев), то мещанский водевиль, в котором очень смешно рассказывается, как любящая невеста отучает своего лгунишку-жениха от порока лжи, и потом они целуются под звуки “Интернационала” (последняя сцена)...”³³. Можно соглашаться или не соглашаться с оценками, но наблюдается верно: вавилонское смешение жанров.

Булгаков вполне осознавал это свойство своих произведений — вспомним хотя бы авторскую самооценку “Зойкиной квартиры”, где “трагическая буффонада” сливается с “комедией масок”, имеется “ряд сцен, поданных в плане густого гротеска”, и в то же время — “детективный элемент” вместе с реалистической узнаваемостью нэпманской Москвы. В тесных пределах одного драматического произведения — чуть ли не все мыслимые жанры, роды и виды театральности.

Но — удивительное дело! — то же самое, едва ли не слово в слово, писали о “Березиле” Леся Курбаса критики-современники и театроведы последующих лет. Жанровое полиглотство Курбаса раньше других описал со свойственным ему социокультурным чутьем Осип Мандельштам. Две его краткие статейки 1926 года о “Березиле” — едва ли не лучшее, что было написано об этом театре по-русски тогда и по сию пору. Мандельштам с обстоятельной последовательностью назвал “голоса”, составляющие курбасовское “многоголосие”. Здесь и голос революционного театрала малых форм, и отзвуки профессионального клубного театра, и элементы “живых картин” вместе с “сырым чаплинизмом”, перерастающим в новую комедию. В “Березиле”, по Мандельштаму, сверх того, “борются театры Мейерхольда и Камерный”; отдаленно слышатся отголоски всевозможных “старинных” театров. Наконец, в “Березиле” Курбаса “пробивается воспоминание о “нутрянном” театре... продолжают, несмотря ни на что, некоторые приемы старой украинской оперетки и мелодрамы...”³⁴.

Все это перечислено в одной короткой заметке, ключевое слово которой — многообразие. Подобно всякому основоположнику, заключает Мандельштам, "Березиль" стремится "в кратчайший срок дать образцы разнообразнейших жанров, вместить все возможности, закрепить все формы"³⁵. Но дело здесь, по-видимому, не только в "синдроме основоположничества": после революции, разметавшей старую культуру, вакансия основоположника была открыта каждому, кто становился на путь культурного созидания. Она была открыта и для Булгакова, собиравшего свои произведения из обломков и осколков старой культуры, и для Курбаса, который тем же способом пытался строить новую. Различие национальных, социальных, политических ориентаций русского драматурга и украинского режиссера контрастным фоном выделяет удивительное сходство двух художников в "политеатральности", в их приверженности жанровому и стилистическому многоголосию.

Оба художника театра — вскормленники киевской культуры с ее мощной барочной традицией, чьи синтезирующие возможности поистине безграничны. На основе киево-украинского барокко можно слить в единое целое решительно все (учитывая, конечно, историческую относительность этого "всего"). Барокко все примет в свои бескрайние объятия и побратает разноположные национальные традиции, все формы, жанры и стили. Способное преодолеть своей синтезирующей мощью любую эклектику, изнемогающее от собственного преизбытка, киевское барокко — вот тот, говоря по-украински, "грунт" (почва), которым возвращены столь внешне несхожие, но глубинно-типологически сродственные явления — творчество Курбаса и Булгакова. В метафизическом пространстве киевской культуры — они собеседники: два мастера из города мастеров.

“ПИСАТЕЛИ ИЗ КИЕВА”¹

I

В массиве посвященных Булгакову статей и книг, количество которых нарастает лавинообразно, уже образовался осязаемый пласт сообщений о разного рода “источниках” творчества писателя. Поначалу эти сообщения смущали кажущимся покушением на “оригинальность” художника, потом к ним как-то попривыкли, они стали ожидаемыми, почти очевидными и даже банальными. В чем причина и смысл столь широкого использования эпизодов, ситуаций, отдельных фраз из предшествующей литературы в творчестве художника, чья оригинальность — простое и несомненное в своей убедительности ощущение каждого читателя, простодушного или изощренного, — этот вопрос померк и выпал из рассмотрения.

Феноменальная насыщенность произведений Булгакова “чужим словом”, скрытыми и явными цитатами, перифразами, вариациями чужих мотивов и образов уже “не мешает” читателю, которого литературовед непрерывно снабжает фактами такого рода. Она уже “не мешает” и самому литературоведу, потому что вопрос о причинах и смысле этого явления оказался утерянным или забытым в азарте поиска источников, поиска, чаще всего, успешного. Правильный вопрос о причинах и смысле множественности источников то и дело заменяется другим — о праве на первооткрытие этих источников, тоже не лишенном смысла, но явно относящимся к области литературоведческих амбиций, а не к собственно литературоведению (причем каждый считает “источники”, открытые им, подлинными, прочие — мнимыми). Поднимается из гроба и наливается недоброй жизнью тень чеховского профессора, считавшего, что важен не Шекспир, а комментарии к нему...

Во всяком случае, стало ясно, что Михаил Булгаков был воистину гениальным интерпретатором “чужих” и

“общих” мест предшествовавшей ему литературы и что новые сообщения об источниках его творчества будут поступать и впредь, уже никого не удивляя. Что для Булгакова — художника “консервативного” типа, влюбленного в культуру и крайне озабоченного ее сохранностью — пользование источниками как раз и было важной формой этой сохранности, продленности, передачи культурного наследия (хотя, конечно, функция этого использования не исчерпывается “консервацией” и в каждом случае требует особого истолкования). Что разного рода воспроизведение “чужого слова” (эпизодов, ситуаций, образов и т.д.) было для Булгакова важнейшим способом связи с предшествующей литературой (шире — культурой). Это далеко не единственный возможный способ связи, но это его, булгаковский способ, уже поэтому заслуживающий внимательного осмысления. Приглядевшись ко всем булгаковским источникам, следовало бы заметить, что если не все сплошь, то по крайней мере весьма основательной своей частью они обладают двумя признаками.

Эти источники, во-первых, как правило, принадлежат демократической, массовой и даже кичевой литературе. Из высокой же литературы, из классики используются в качестве источников наиболее популярные, то есть опять-таки — демократические произведения. Изысканно-элитарных, утонченно-герметических источников у Булгакова не наблюдается. Слухи о знакомстве Булгакова с редкими и редчайшими изданиями сильно преувеличены и возникли в результате недосмотра. Одним словом, воспроизведенные Булгаковым ситуации, образы и прочее — “узнаваемы” (или были узнаваемы для людей его времени, круга, культуры) даже в том случае, если узнавание происходило совершенно безотчетно.

“Высокие” (но, повторим, популярные, известные читателям булгаковского круга) источники вошли в состав творчества Булгакова пушкинской метафорой, проставленной в эпиграфе и проведенной через весь роман “Белая гвардия”, прямыми цитатами из Достоевского, узнаваемыми именно как цитаты, типологией шиллеровской сцены, использованной на манер музыки, к которой сочинены другие, новые слова. Но охотней используются тексты,

принадлежащие массовой культуре. Во всех случаях отношение к “источникам” хозяйски-распорядительное, как если бы это был фольклор, принадлежащий всем и никому. Они перемалываются, оспариваются, комбинируются, лепятся заново,— вот, дескать, как надо. В точном соответствии с мыслью Ю.Тынянова, творчество вершинного мастера вырастает не из предыдущего вершинного мастера, а из нереализованных возможностей предшествующих мастеров и подмастерьев другого уровня — нижних этажей литературы.

При этом к самому популярному, если только позволено так выразиться, источнику, известному с малолетства каждому человеку этой культуры, — разумею Писание — Булгаков и пристрастеннее всего. Высочайший, сакральный “источник” оказывается вместе с тем и самым демократическим, снимая этой своей двойственностью противоречие между “высокими” и “низкими” источниками творчества Булгакова.

Во-вторых, с наибольшей вероятностью становились “источниками” произведения, которые тем или иным способом — своей темой, биографией автора или читательскими впечатлениями Булгакова — были связаны с Киевом. В своем большинстве они, если не объективно, по существу, то субъективно, для Булгакова, несут на себе “киевскую печать”. Произведения, рассказывающие о событиях, протекающих в Киеве, написанные “киевским” автором, прочитанные в Киеве или увиденные на киевской сцене составили для Булгакова наиболее лирически ценный культурный слой — так сказать, “киевскую культуру”. Мало сказать, что Булгаков прославил в своих произведениях родной город — нужно, расположив булгаковские источники по указанным признакам, убедиться, что писатель смотрел на мир с киевских высот, что его культурные представления обладали “киевцентрическим” устройством.

Опираясь на эти признаки булгаковских источников, следовало бы априорно, до исследования, предположить интерес Булгакова к такому художнику, как Александр Иванович Куприн — “киевский писатель”, создавший знаменитые в начале века картины города и “киевские типы”. В этом смысле Михаил Афанасьевич, естественно,

должен был видеть в Куприне своего прямого предшественника (как видел он, должно быть, в Вересаеве предшественника по "Запискам юного врача").

Напечатанные в киевской периодике, а затем вышедшие здесь же, в Киеве, отдельными книгами "Киевские типы" (1896) и "Миниатюры" (1897) Куприна были, в сущности, первыми серьезными опытами художественного "освоения" города после "Печерских антиков" (1883) Н.С.Лескова. "Киевские рассказы" (1885) И.И.Ясинского (Максима Белинского) — вещь художественно незначительная, как и другие, беспомощные или даже знаменитые в свое время, но канувшие во тьму забвения попытки дать литературно-художественный образ Киева². Книги Куприна, изданные в Киеве, и более поздние его вещи, связанные с Киевом тематически, стали поворотным пунктом в художественном осмыслении киевской культуры — городской "особости" — на рубеже веков.

За время своего пребывания в Киеве (с 1892 по 1899 год) Куприн опубликовал в киевской прессе не менее ста произведений — рассказов, очерков, репортажей, статей, стихов — оригинальных и переводных, интервью и т.д. (по сведениям библиографа А.В.Шабунина). Но и после отъезда писателя Киев продолжал оставаться для него городом дорогих воспоминаний молодости, неисчерпаемым вместилищем впечатлений и еще чем-то неизмеримо большим: бытийственно значительным пространством, наиболее благоприятным для развертывания сюжетов его произведений. Столько раз изображенная Куприным первая любовь обычно протекает в Киеве, превращая его в город вечной первой любви, а пресловутая "Яма" — это не просто заштатный бордель на киевской Ямской улице, но именно всемирная нравственная яма, страшный провал в человечестве, мучительный вопрос, заданный городу и миру, на манер блоковского: "Разве это мы звали любовью? Разве так повелось меж людьми?"

То же самое — в эмигрантских вещах Куприна. Более того, именно там, в изгнании, на которое обрекла демократического художника Куприна социалистическая революция, Киев засверкал для него небывалой ностальгической прелестью, и нужно еще посмотреть, сколько

тамошних своих вещей он посвятил изображению зарубежья, и сколько — перенес в отдаленный, отделенный годами и километрами Киев. Самые заветные свои мысли он связывал с этим городом, и в творчестве стареющего эмигранта стали синонимами: юность, Киев, Родина.

Но, насколько известно, предполагаемый и естественный интерес “писателя из Киева” Булгакова к творчеству “киевского писателя” Куприна не находит подтверждения ни в воспоминаниях о Булгакове, ни в его переписке или в высказываниях его персонажей, ни в посвященных ему исследованиях. Имя Куприна или ссылки на какие-либо его произведения там решительно отсутствуют. Вот только в дневнике Елены Сергеевны Булгаковой оно проходит легким промельком. Фиксируется слух и газетное сообщение о возвращении Куприна (“старенький, дряхлый, с женой”), а вскоре затем — о его смерти: “Грустно. Писатель был замечательный”³. Да и то не ясно — чье это отношение: Елены Сергеевны или ее мастера?

Но значит ли это, что неверна только что высказанная догадка об интересе Булгакова к Куприну, догадка, основанная на типологических особенностях уже известных и изученных источников булгаковского творчества?

II

В 1917 году был впервые опубликован рассказ (или маленькая повесть) Куприна “Каждое желание”, входящий в нынешние издания в переработанном виде и под другим — “Звезда Соломона” — названием. Роман Булгакова “Мастер и Маргарита” дает такие параллели к этому рассказу, такое сходство ряда ситуаций, эпизодов, деталей и фраз, что их количество (не говоря уже о качестве) просто не оставляет места для случайности.

Куприн рассказывает о маленьком чиновнике — недалеко и добром человеке, который самым блистательным образом упустил возможность осуществить любое — самое безумное — свое желание, потому что никаких чрезвычайных желаний у него не обнаружилось, его желания были скромны, умерены, примитивны. К своему чиновничьему жалованью он подрабатывал пением в церковном

хоре (деталь для Куприна автобиографическая), а потом, вместе с коллегами по хору и регентом сиживал в каком-то заведении, где пели уже в охотку, для души, и непьющий, порядочный чиновник Цвет любил эти дружеские сборища. Но однажды, после томительного разговора о неисполнимых желаниях, он, вопреки своему обычаю, набрался все-таки, с трудом добрал домой и, поднявшись в свою каморку на мансарде, мгновенно заснул. Здесь рассказчик ставит точку и пробуждение героя переносит в следующую главу. Глава начинается голосом, который-то и разбудил Цвета:

“ — Извиняюсь за беспокойство, — сказал осторожно чей-то голос.

Цвет испуганно открыл глаза и быстро присел на кровати. Был уже полный день... В пыльном, золотом солнечном столбе, лившемся косо из окна, стоял, слегка согнувшись в полупоклоне и держа цилиндр на отлете, неизвестный господин в черном поношенном, старинного покроя сюртуке. На руках у него были черные перчатки, на груди огненно-красный галстук, под мышкой древний помятый порыжевший портфель... Странно знакомым показалось Цвету с первого взгляда узкое и длинное лицо посетителя...”⁴.

Лицо и наряд незнакомца, весь его нетривиальный облик Куприн описывает подробно и тщательно, так что у читателя не остается и тени сомнения, кто этот утренний визитер. “С первого взгляда” становится ясно: к Цвету явился сатана в традиционном облике Мефистофеля, и приходится только удивляться наивной недогадливости Цвета.

“— Я стучал два раза, — продолжал любезно, слегка скрипучим голосом незнакомец. — Никто не отзывается. Тогда решил нажать ручку... Я бы, конечно, не осмелился тревожить вас так рано... — Он извлек из жилетного кармана древние часы луковицей, с брелоком на волосаном шнуре в виде Адамовой головы, и посмотрел на них. — Теперь три минуты одиннадцатого. И если бы не крайне важное и неотложное дело... Да нет, вы не волнуйтесь так, — заметил он, увидя на лице Цвета испуг и торопливость. — На службу вам сегодня, пожалуй, и вовсе не придется идти...

— Ах, это ужасно неприятно, — конфузливо сказал Цвет. — Вы меня застали не одетым. Впрочем, погодите немного. Я только приведу себя в порядок и сию минуту буду к вашим услугам...”

Цвет как бы и узнает, и не узнает пожаловавшего к нему гостя и его странное, шутовское имя Мефодий Исаевич Тоффель (то есть Меф.Ис.Тоффель!). Посетитель рекомендует ходатаем по делам, сообщает Цвету о неожиданно свалившемся на него наследстве где-то в Черниговской губернии — и энергично спрашивает его в наследственное имение. При этом оказывается, что все формальности Тоффель уже выполнил и даже договорился об отпуске, приобрел железнодорожный билет и заказал извозчика до вокзала. Все приготовлено для мгновенного выдворения Цвета — от роскошного кожаного баула до корзинки с провизией, которая “в последнюю минуту как-то сама собой очутилась в его руках”:

“— Не откажитесь принять. Это так... дорожная провизия... Немного икры, рябчики, телятина, масло, яйца и другая хурда-мурда. И парочка красного, Мутон-Ротшильд...”

Появление Воланда у Степы Лиходеева в “Мастере и Маргарите” поразительно — в целом и в деталях — похоже на эту сцену. Оно похоже так, как если бы купринская сцена была у Булгакова перед глазами или в памяти и отвечала на вопрос: каким образом должен появляться сатана у постели человека, напившегося накануне до бесчувствия.

Точно так же — вкрадчивым доброжелательным приветом — будит Степу на утро после попойки незнакомец, о нездешней природе которого знает читатель, но не герой, и одет этот незнакомец, конечно же, в черное. Точно так же этот выходец из тьмы достает необыкновенные старинные часы, несущие на себе след того, “другого” времени в ином мире: у Тоффеля — брелок в виде черепа, у Воланда — алмазный треугольник на крышке. И являются они — Тоффель к Цвету, а Воланд к Степе — в одно и то же время, чуть ли не минута в минуту: на часах у первого — “три минуты одиннадцатого”, у второго — “одиннадцать. И ровно час, как я дожидаюсь вашего пробуждения, ибо вы назначили мне быть у вас в десять...”. Так же, как Тоффель,

благодушно отмахиваясь, Воланд отказывается от платы за услуги по приведению клиента в надлежащее состояние. И точно так же скоропалительно, с дьявольским (в прямом и переносном смысле) проворством, но уже отнюдь без тоффелевской обходительности, выпроваживается Степа в края неизвестные. К этому нужно прибавить еще замечательное сходство интонаций двух разговоров: между персонажами, служащими в разных учреждениях, и персонажами, служащими в иных инстанциях...

Гораздо проще исчислить различия этих сцен, нежели сходство. У купринского героя нет ничего общего со Степой Лиходеевым: все беды Цвета как раз из-за того, что он, так сказать, “Добродеев”. Зовут купринского героя Иваном Степановичем, и не его ли отчество стало именем у Булгакова? И выдворяется он из своего убогого жилища далеко не с теми же целями, с которыми из своего роскошного — Степа. Тоффелю нужно усладить Цвета из дому, чтобы простодушный чиновник выполнил дьявольское задание — там, в черниговском захолустье; Воланд вышвыривает Степу потому, что сатане приглянулась его квартира — здесь, в Москве. Характеры персонажей, жилищ и целей как бы вывернуты наизнанку, зеркально противопоставлены друг другу.

История с наследством, требующим немедленного вмешательства Цвета, — сатанинские козни, пустой повод, прикрывающий подлинные намерения нечистой силы. Иван Степанович Цвет, наделенный счастливым даром разгадывать ребусы и криптограммы, становится орудием в руках Тоффеля, которому позарез нужна разгадка некоего шифра, оставшегося недоступным нескольким поколениям чернокнижников. Цвет нечаянно, как бы походя, разгадывает дьявольский шифр — и неведомо для себя становится обладателем страшной силы: все его желания немедленно исполняются. Булгаковский мастер, мы помним, тоже совершает некое угадывание — “О, как я угадал! О, как я все угадал!”. Но угадывание мастера — результат не черной магии, а светлого творческого усилия, направленного на загадочную историю вечного антагониста сатаны... “Перевооруживание”, переименование смыслов купринского рассказа продолжено.

Попутно заметим, что во время расшифровки Цвет бессознательно манипулирует алхимическими аксессуарами, среди которых — “шар величиною в крупное яблоко из литого мутного стекла или из полупрозрачного камня, похожего на нефрит, опал или сардоникс”. Затем этот шар “раздался до величины арбуза. Внутри его ходили, свиваясь, какие-то дымные сизые густые клубы, похожие на тучи во время грозы, и зловещим кровавым заревом освещал их изнутри невидимый огонь”. Это похоже не только на тучи во время грозы, но и на глобус Воланда, способный увеличиваться, и мы помним, что означало озаряющее его кровавое зарево...

Кажется, что и первая встреча булгаковского мастера с Маргаритой в сцене, где, кроме персонажей, участвуют еще и цветы, и столь памятной, что цитировать ее, по видимому, нет надобности — эта встреча тоже представляет собою вывернутую, зеркально отраженную сцену из купринского рассказа.

“Иван Степанович вошел в вагон. Окно в купе было закрыто. Опуская его, Цвет заметил как раз напротив себя, в открытом окне стоявшего встречного поезда, в трех шагах расстояния, очаровательную женскую фигуру. Темный фон сзади нее мягко и рельефно, как на картинке, выделял нарядную весеннюю шляпку с розовыми цветами, светло-серое шелковое пальто, розовое цветущее нежное прелестное лицо и огромный букет свежей, едва распустившейся, только этим утром сорванной сирени, которую женщина держала обеими руками.

“Как хороша!” — подумал Цвет, не сводя с нее восторженных глаз...

Но вот поезд Цвета поплыл вправо. Однако через секунду стало ясно, что это только мираж, столь обычный на железных дорогах: шел поезд красавицы, а его поезд еще не двинулся. “Хоть бы один цветок мне!” — мысленно воскликнул Цвет. И тотчас же прекрасная женщина с необыкновенной быстротой и поразительной ловкостью бросила прямо в открытое окно Цвета букет. Он умудрился поймать его...” и т.д.

Привлекательные у Куприна, цветы стали отталкивающими у Булгакова, и букет не перебрасывается любовно

из рук в руки, а пренебрежительно швыряется на мостовую — оценка деталей изменена в отразившем их булгаковском зеркале, которое превратило все “левое” в “правое” и наоборот, но зеркально вывернутая картина сохраняет узнаваемость. Узнается и ситуация первой встречи, и игра с цветами, и весеннее “светло-серое шелковое пальто” незнакомки, ставшее “черным весенним пальто” Маргариты Николаевны, и эффект цветного фона: купринское “Темный фон сзади нее мягко и рельефно, как на картинке выделял... огромный букет” повторяется у Булгакова: “И эти цветы очень отчетливо выделялись на черном ее весеннем пальто”.

Встреча мастера с Маргаритой перечеркнула все его прежние отношения с женщинами, так что он с трудом вспоминает их имена. Мастер, видите ли, был женат: “На этой... Вареньке... Манечке... нет, Вареньке...” Мастер в известном смысле правильно называет Варенькой ту, которая была до Маргариты Николаевны, потому что женщину с цветами из купринского рассказа действительно зовут Варварой Николаевной...

Пораженный легкостью и мгновенностью, с которыми исполняются его желания, Цвет пытается объяснить это самому себе игрой случая: “Очевидно, я попал в какую-то нелепо-длинную серию случаев, которые сходятся с моими желаниями. Я читал где-то, что в Петербурге однажды проходил мимо какой-то стройки дьякон. Упал сверху кирпич и разбил ему голову. На другой день мимо того же дома и в тот же час проходил другой дьякон, и опять упал кирпич, и опять на голову...”. Автор подсказывает, но простодушный Цвет пока не догадывается, что здесь не случай, а проделки сатаны. Булгаков согласен с Куприным: просто так кирпич на голову не упадет. Где бы ни прочел купринский герой трагикомическую историю с кирпичами, но Булгаков, несомненно, прочел ее у Куприна, в рассказе “Каждое желание”. Дьявольская реплика “просто так кирпич на голову не упадет” отвечает не только Берлиозу, но и Цвету.

Впрочем, кирпич, ни с того, ни с сего падающий на голову прохожего, успел стать традиционной метафорой

для изучения вопроса о случайности и закономерности, о свободной воле и предопределении. Тут нужно упомянуть имя еще одного киевлянина и привести обширную выписку из трактата Льва Шестова "Шекспир и его критик Брандес". Выписка приводится без комментария, но внимательный читатель, следует надеяться, оценит "булгаковский" смысл рассуждений философа.

"...Чем более прочно устанавливается закон причинности для мира внешнего, тем больше отдается во власть случая внутренний мир человека. Более того, можно прямо сказать: все, что во внешнем мире представляется как связь причины и следствия, связь самостоятельно, независимо существующая — все это для роста, для развития, для судьбы человека является случаем. Поясним примером. Кирпич сорвался с домового карниза, падает на землю — и уродует человека. Что может быть, с научной точки зрения, закономернее падения кирпича? Хотя мы точно и не знаем причины его падения — но мы так уверены в том, что причина была, как-будто бы знали все, что произошло. Вероятно, от действия воды цемент ослабел, а затем от дуновения ветра слабодержавшийся кирпич оторвался и полетел на землю. Может быть, ни вода, ни ветер не были причиной — но была такая же причина, как ветер и вода — мы в этом так прочно уверены, как только может быть уверен человек. Несомненно, падение кирпича лишь доказывает гармоничность явлений природы, торжествующий во всей вселенной закономерный порядок. Но, падая, кирпич изуродовал человека. И тут еще можно, если угодно, проследить некоторое время закономерность. Камень повредил череп, вышиб глаз, выбил несколько зубов, раздробил руку (сравни подобные же травмы попавшего под трамвай Берлиоза! — *М.П.*) — все это по тем же неизменным законам природы. Но при этом получается еще нечто: человек изуродован... Почему так произошло, так случилось? Пока камень падал и расшибал по пути другие камни — все было ясно. Пусть падает! Но сказать так: "камень упал и при этом обстоятельстве уничтожил человека", сказать, что это явление состоит только из одной части, т.е. из столкновения камня с телом человека, и что больше в явлении

нет ничего, — значит мысленно закрывать глаза. Ведь наоборот: погиб человек — это сущность, это главное, это требует объяснения, а то, что камень упал — есть добавочное обстоятельство...”⁵.

Но вернемся к “Каждому желанию”. У разбогатевшего Цвета появляется секретарь — “ставленник Тоффеля, низенький, плотный южанин, вертлявый, в черепаховом пенсне, стриженный так низко, что голова его казалась белым шаром, с синими от бритья щеками, губами и подбородком...”. Секретарь докладывает, что к Цвету просится какой-то старый знакомый, но Цвет успел забыть свою прежнюю жизнь и старых знакомых, так что посетитель вынужден напомнить: “Неужели не узнаете? Среброструнов. Регент». Не на Коровьева ли, регента в пенсне, наводят эти стоящие рядом у Куприна приметы? А в облике секретаря как-будто слиты черты Берлиоза и коровьевское пенсне...

Такой ход комбинирующего воображения Булгакова тем более вероятен, что на следующих страницах купринского рассказа, рядом со сценой визита регента Среброструнова (и, напомним, вслед за размышлениями Цвета о случайности падения кирпичей на голову), идет сцена несчастного случая на трамвайной колее, поразительно напоминающая сцену гибели Берлиоза, случившуюся тоже после разговора о падении кирпичей.

“На перекрестке Иван Степанович остановился...”

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

Так и вышло. Дама увидела быстро несущийся трамвай и растерянно заметалась то вперед, то назад. В самую

последнюю долю секунды ребенок оказался мудрее взрослого своим звериным инстинктом. Девочка выдернула ручонку и отскочила назад. Пожилая дама, вздев руки вверх, обернулась и рванулась к ребенку. В этот момент трамвай налетел на нее и сшиб с ног.

Цвет в полной мере пережил и почувствовал все, что было в эти секунды с дамой: торопливость, растерянность, беспомощность, ужас. Вместе с ней он суетился, терялся, совался вперед и назад и, наконец, упал между рельсов, оглушенный ударом. Был один, самый последний, короткий, как зигзаг молнии, необычайный нестерпимояркий момент, когда Цвет пробежал вторично всю свою прошлую жизнь...”

Сцена гибели Берлиоза сближена с этой купринской сценой не только общей ситуацией и деталями, но и тем, что гибель под колесами трамвая в обоих случаях заранее предначертана. Происходит реализация мысли, воплощение замысла — вполне осознанного у Воланда, смутно ощущаемого у Цвета, невольного орудия в руках потусторонних сил. В момент потрясения Цвет вспоминает все, что с ним было прежде — в том числе разгаданную криптограмму, давшую ему столь безмерную власть — и добровольно отказывается от своей тайны в пользу Тоффеля, причем происходит сжигание некоей бумажки, на которой Цвет начертал заветное слово: “Сейчас вы сожжете эту бумажку, произнеся то слово, которое, черт побери, я не смею выговорить”, — объясняет Тоффель. ” — И тогда вы будете свободны... И пусть вас хранит тот, кого никто не называет...”. Слово Тоффеля откликается словом мастера: “Свободен! Свободен!”.

Возвращенный Тоффелем в “первобытное состояние”, став снова маленьким чиновником, Цвет забывает время своего безмерного могущества, а Тоффель исчезает из рассказа и — замечательная деталь! — никто не может вспомнить, как его звали: “С вами был еще один господин, со страшным лицом, похожий на Мефистофеля... Погодите... его фамилия... Нет, нет. Не то... Что-то звучное... в роде Эрио, или Онтарио...”. Так же сначала путают, а потом и вовсе забывают фамилию профессора черной магии в булгаковском романе: “Может быть и не Воланд.

Может быть, Фаланд” — и “задержанными на короткое время оказались: в Ленинграде — гражданин Вольман и Вольпер, в Саратове, Киеве и Харькове — трое Володиных, в Казани — Волох...” и т.д.

Множество мелких, но характерных подробностей в рассказе Куприна похожи на то, что позже можно будет прочесть в романе Булгакова: “...Глаза (Тоффеля — *М.П.*) теперь были не пустые и не светлые, как раньше, а темно-карие, глубокие, и не жестко холодные, а смягченные, почти ласковые...” Булгаковской игре с инициалами героев (вспомним загадочное “М” на шапочке мастера и “В” на визитной карточке “консультанта”) соответствует такая же игра в “Каждом желании”: “Была во всем свете лишь одна, — ее имя начиналось с буквы “В”. У булгаковских персонажей, испуганных или пугающих, сводит челюсти: “Я вижу, вы немного удивлены, дражайший Степан Богданович?— осведомился Воланд у лязгающего зубами Степы”; “девица щелкнула зубами, и рыжие ее волосы поднялись дыбом” и т.д. У Куприна — то же самое: столкнувшись с нечистой силой, персонажи теряют власть над собственными челюстями: “Модестов, быстро лязгнув зубами... вышел из вагона. И уже больше совсем не возвращался”. Маргарита недоумевает, как это— “все полночь да полночь, а ведь давно уже должно быть утро”, и выясняется, что Воланд продолжил праздничную ночь, остановив луну. У Куприна попытка Цвета остановить Землю сопровождается ссылкой на подобный подвиг Иисуса Навина, который, конечно, невидимо подсвечивает и космогонические шалости Воланда — и так далее.

“Так далее” поставлено не для закругления фразы: подобные сопоставления действительно можно продолжить. Но в этом, пожалуй, нет нужды — уж слишком легко и податливо они продолжаются. Создается впечатление, что Булгаков переиначивал ситуации, эпизоды, мотивы купринского рассказа последовательно и сознательно, с иронической улыбкой, как бы говорившей: нет, не так все это было, а вот эдак, как рассказано у меня... Купринский рассказ переосмыслен у Булгакова и превращен в своего рода негатив, с которого “спечатаны” соответствующие позитивы в “Мастере и Маргарите”.

III

В “Каждом желании” Куприна ведется игра со временем и пространством, которая соотносится с такой же игрой в “Мастере и Маргарите” и сейчас, много лет спустя, прочитывается как “булгаковская”. Куприн четко, по календарю, обозначает начало и конец событий своего рассказа: они начинаются 23 апреля (в переработанном варианте рассказа — 26 апреля), а через несколько дней после их окончания наступает 1 мая, то есть на все кругом-бегом отводится два-три предпасхальных или пасхальных дня, а может быть — и всего один. Едва ли не в эти же дни разворачиваются события “Мастера и Маргариты”. Но если судить по ходу событий купринского рассказа, по их насыщенной последовательности, они не могли реально уложиться меньше, чем в год-полтора, и время рассказа приобретает двойной облик. Оно течет по календарю и увязано с христианскими праздниками (что естественно для героя, подрабатывающего пением в церковном хоре) — и вместе с тем сжато в краткий миг сатанинскими ухищрениями.

Подобная же игра ведется в “Каждом желании” с пространством. Автор сразу же объявляет, что действие его рассказа протекает в “маленьком губернском городе”, а потом, нагнетая подробности, разрушает заданный образ “маленького города”. Этот город в начале XX века располагает театром оперетты и цирком (насколько можно понять, не шапито, а стационаром), биржей, железнодорожным вокзалом, беговым полем, аэродромом и трамваем — где уж там “маленький”! Ряд реалий конкретизируют город, делают его узнаваемым: Житний базар, Караваевы дачи, находящийся где-то в окрестностях хутор Червоное, “небольшой старинный облицованный особняк в нагорной, самой аристократической части города, утопавшей в липовых аллеях и садах”, прямо указывающее на Липки, — все это, несомненно, приметы Киева, его ландшафтные признаки и топонимика, хорошо знакомые Куприну. Если Московская и Дворянская улицы могли быть, в принципе, в любом губернском городе, хотя бы и “маленьком”, то Александровская улица с бегущим по ней сверху трамва-

ем, — киевская реалья, к тому же резко подчеркнутая: Александровская улица была первым трамвайным маршрутом в Киеве — и во всей тогдашней Российской империи, и кому, как не Куприну, жившему как раз на Александровской улице, было и знать об этом.

Но, намекнув на киевские адреса событий, Куприн тут же разрушает отождествление места действия с Киевом: отправляясь в Черниговскую губернию, Цвет проводит в поезде “две ночи”, в то время, как настоящая Черниговская губерния начиналась на другом берегу реки — только мост перейти — и, отправившись из Киева по железной дороге, можно было пересечь ее из конца в конец часов за восемь по самому щедрому счету, при самом медленном ходе поезда.

Сходным, хотя, конечно, несовпадающим образом строится киевское пространство в романе Булгакова “Белая гвардия”: место действия везде обозначено как “город” (в речи персонажей) и “Город” — в авторской речи; название “Киев” встречается только в цитированных документах — в чужой и заведомо чуждой речи; в поток киевских реалий включены и вымышленные — например, названия улиц, которых в Киеве нет и никогда не было.

Параллельность “трамвайных” эпизодов — гибель под колесами трамвая пожилой дамы в “Каждом желании” и Берлиоза в “Мастере и Маргарите” — наводит на размышление. В романе Булгакова это событие происходит на Патриарших прудах: по одной из многочисленных улочек в прямоугольник площади вбегают трамвай и, сделав поворот, налетает на обреченного Берлиоза. Это происходит в нескольких сотнях метров от жилья Булгакова на Садовой...

В соответствующем эпизоде у Куприна, напомним, “на Александровской улице, сверху, бежал трамвай”, и катастрофа случилась, когда “описав кривую, он уже приближался к углу Бульварной”. Происшествие разворачивается на глазах у Цвета, только что покинувшего ресторан Центральной гостиницы. Если Александровскую улицу купринского рассказа отождествить с одноименной киевской улицей, а гостиницу — с киевской Центральной (“Европейской”) гостиницей, находившейся на Царской площади,

на углу Александровской и Крещатика (а это представляется очевидным), то трамвай в “Каждом желании”, спустившись и огибая площадь, поворачивает на Крещатик. И находится это место в менее чем километре от жилья Булгакова на Андреевском спуске. Это был, если воспользоваться современным выражением, его “микрорайон”...

Одним словом, прочитав “Каждое желание” как “киевский рассказ” и правильно представляя себе его киевскую топографию, Булгаков перенес из него эпизод трамвайной катастрофы в подобное (топологически конгруэнтное) московское пространство романа “Мастер и Маргарита”. Получается, что московские события и московский пейзаж он писал с киевского пейзажа и событий “киевского рассказа”...

В этом-то и сказалась, между прочим, упоминавшаяся “киевцентричность” булгаковского мышления. Описывая катастрофу на Патриарших, он словно бы еще раз — едва ли не в последний — побывал в родном городе, в окрестностях родного дома, уже закрепленных однажды в литературном изображении. Поэтому кажутся излишними старания московских краеведов выяснить — был ли трамвай, не было ли трамвая на Патриарших. Не нужно поднимать ни архивы, ни мостовую. Дело в другом: трамвай был на Александровской улице купринского рассказа и на Александровском спуске реального Киева. Случайно ли действие перенесено с площади, названной в честь мирского властелина (Царская) на площадь, носящую название по владыке духовному (Патриархии пруды)?

Соотнесенность романа Булгакова с рассказом Куприна в деталях хорошо обоснована соотнесенностью замыслов двух произведений. Сходство “частного” получает поддержку — и объяснение — в сходстве “всеобщего”, если рассматривать “Каждое желание” и “Мастера и Маргариту” как произведения о страстной жажде нормы — нормального человеческого существования, которое с необходимостью подразумевает осуществление пусть не “каждого желания”, но безусловно того, которое представляется “естественным”. Так герой Куприна, получив возможность осуществить “каждое”, пользуется своей

возможностью с умеренностью порядочного человека, не выходящего за границы нормы, несмотря на чудовищное искушение. Так роман Булгакова пронизан жадой “исполнения желаний”, размышлениями о цене исполнения и его возможных последствиях, мечтой о том, чтобы рукописи не горели (у Куприна они сгорают безвозвратно), чтобы каждому воздавалось по вере его (так воздается и купринскому герою), и даже о том, чтобы осетрина всегда была только первой свежести (некий эпизод с осетриной, заметим между прочим, есть и у Куприна).

Противостояние булгаковской дьяволиады купринской определено — как бы задано — различием функций дьявола в этих произведениях. Тоффель Куприна — фигура в своем роде заурядная, проходная, дьявол как дьявол. Он абсолютно традиционен и однолинеен в своих действиях. Он дарит своему клиенту ошеломляющее могущество, отделяющее общительного Цвета от людей. Функция Воланда — сложная и диалектическая, сколь бы мало подходящим не было отнесение этого слова к потустороннему персонажу. Специалист по злу, он творит добро и компенсирует мастеру обиды, нанесенные ему людьми, хотя цена этой компенсации — смерть. Цвет и мастер, каждый на свой лад, служат Богу — воплощению идеи мирового порядка: один поет в церковном хоре, Бог другого называется истиной, и мастер служит ей своим романом. Оба, вышибленные из своего скромного уюта, стремятся вновь вернуться туда, чтобы обрести там норму бытия: Цвет — в свою каморку под крышей, мастер — в квартиру в полуподвале. Таким образом, персонажи противопоставлены и пространственно (верх — низ) и тем, что Цвет выдворен из своего привычного обиталища дьявольскими кознями, а мастер — ими же туда водворен.

В ряду традиционных для русской литературы “вторых пришествий” — от “Идиота” и “Легенды о Великом Инквизиторе” Ф. Достоевского до “На дне” М. Горького, “Двенадцати” А. Блока, “Мистерии-буфф” В. Маяковского и далее — роман Булгакова “Мастер и Маргарита” парадоксален: перед нами типичное “второе пришествие” — но не Христа, а Сатаны. Правда, Сатана оказывается чем-то вроде сказочного “помощного зверя”, Христовым мажордомом, “су-

дебным исполнителем” иного, высшего суда, всемогущим мальчиком на посылках.

Насколько можно судить, Булгаков знал рассказ Куприна “Каждое желание” по первоизданию в двадцатом выпуске альманаха “Земля”: поле совпадений и количество параллельных мест увеличивается, если взять для сравнения эту публикацию, а не последующие, где рассказ печатался в переработанном виде. Вышедший в 1917 году альманах был прочитан, скорей всего, в Киеве в следующем, 1918 году. Весь объем двадцатого выпуска альманаха составляли два произведения: рассказ А.Куприна “Каждое желание” и повесть В.Винниченко “Записки курносого Мефистофеля”. И надо же случиться, что действие обоих произведений, помещенных под маркой альманаха, на которой художник И.Билибин изобразил сказочно стилизованный московский Кремль, происходило в Киеве! “Влюбленный в Киев, брожу по зеленым...улицам его”, “Я сажусь на Бибиковском бульваре против университета”, “Сажу на Владимирской горке”, “Звонят в Софийском соборе” — это в повести В.Винниченко постоянно. Два произведения о Киеве в московском альманахе — совпадение удивительное.

Не менее удивительно другое: оба произведения, составляющие двадцатый выпуск альманаха “Земля”, — дьяволиады, что явствует из разбора рассказа Куприна — и хотя бы из названия повести Винниченко. Правда, герой этой повести — “не настоящий” Мефистофель, здесь скорее идет речь о безосновательной претензии вполне благополучного интеллигентного буржуа на демонизм и сатанинство, но ницшеанская претензия заявлена четко. Во всяком случае, две киевские дьяволиады в одном сборнике — совпадение столь маловероятное и столь по-булгаковски причудливое, что кажется подстроеным нарочно. Мог ли Булгаков пройти мимо альманаха, содержащего сразу две киевские дьяволиады?

Как ни странно, в повести Винниченко тоже оказался “трамвайный” эпизод. Правда, там герой предотвращает катастрофу, вытащив ребенка чуть ли не из-под трамвайных колес, и вся сцена по своему рисунку не похожа на известную булгаковскую. Но впору напомнить, что герой повести Винниченко в своем ближайшем окружении изве-

стен под кличкой “курносый Мефистофель” — Мефистофель, хотя и курносый. Получается, что в произведениях двух столь несхожих авторов, как В.Винниченко и А.Куприн, помещенных однако же под одной обложкой, происходят “трамвайные” эпизоды, в которые замешаны мефистофели этих произведений: один предотвращает назревающую катастрофу, другой — ее предуготовляет. Возможно, именно некоторая близость, скорее даже зеркальная симметрия этих эпизодов и зацепила внимание Булгакова: повторенное, удвоенное воспринимается как подчеркнутое.

Вопреки советской критике, предостерегавшей читающую публику от знакомства с произведениями украинского писателя, потому-де, что это — “декадентские” вещи и, следовательно, невозможность знакомства с ними — небольшая потеря, в повести “Записки курносого Мефистофеля” нет решительно ничего декадентского. Вполне традиционной прозой там рассказывается о том, как эгоистический индивидуализм терпит крах и добровольно склоняет голову перед родовым, семейственным началом. Повесть написана со строгой нравственной позиции, более того — с позиции защиты патриархальной морали. Это обстоятельство исключает возможность “декадентства”, и как бы ни относился Булгаков к художественному методу Винниченко, консервативная мораль украинского писателя вполне соответствовала представлениям будущего русского писателя. По крайней мере, представлениям автора семейного романа “Белая гвардия” (но не бессемейного — “Мастер и Маргарита”).

Вряд ли придется сомневаться, что Булгаков прочел повесть Винниченко в альманахе “Земля”. Этот вывод обогащает наши представления о киевском контексте Булгакова, о круге его чтения. Во всяком случае, когда Булгаков устами своих персонажей — киевлян 1918 года — называет Винниченко, это имя не было для автора “Белой гвардии” связано только с событиями, оцененными в романе весьма скептически, но было именем хорошо знакомого, прочитанного писателя.

Когда Булгаков приступил к работе над своим романом о визите дьявола в Москву, прошло менее десяти лет с тех пор, как он прочел рассказ о посещении дьяволом Киева.

Но за этот короткий срок произошла трагическая "непобеда", коренным образом переменился мир, и для художника оказалось удобным и выигрышным выявить эти перемены, вступив в творческий спор с "Каждым желанием", отразив — прямо или в зеркальном повороте — ситуации, образы, мотивы купринского рассказа. Дьявол, прибывший в Москву, интересуется, очень ли изменились москвичи за время его отсутствия, но мы теперь знаем, о каком времени он ведет речь, знаем, что в предыдущий раз он навещал — Киев. В рассказе А.Куприна "Каждое желание".

Прочитав в "Земле" киевскую дьяволиаду Куприна, Булгаков крепко запомнил ее и включил в свое творческое воображение. Вот почему все цитаты из купринского рассказа здесь приводятся по первопубликации в двадцатой книжке альманаха "Земля". Быть может, следовало бы, не ограничиваясь именем Куприна, шире проследить творческие связи Булгакова с этим альманахом. Не зря Евгений Замятин, обозревая книжную продукцию издательства "Недра" и решительно выделяя в ней "Роковые яйца" Булгакова, увидел в деятельности "Недр" продолжение традиций "Земли": раньше, до революции, дескать, была "Земля", а сейчас, после углубления — "Недра"...⁶.

Альманахи "Земля", несомненно, находились в поле зрения киевских читателей. В этих альманахах, как мы видели, публиковались вещи Александра Куприна — для Киева не чужого человека, проза и пьесы Владимира Винниченко, тоже не стороннего для Киева. Здесь печатались Ф.Сологуб и М.Арцыбашев, Л.Андреев и Е.Чириков, С.Юшкевич и А.Федоров, А.Серафимович и И.Бунин — писатели, за творчеством которых читающая публика внимательно следила. В первом же выпуске "Земли" Куприн опубликовал свою "Суламифь" — самую, пожалуй, прославленную художественную транскрипцию библейского сюжета в русской литературе начала века. Едва ли Булгаков, будущий автор самой прославленной транскрипции евангельского сюжета в русской литературе XX века, мог проглядеть, пропустить, не прочесть "Суламифь".

Самое же главное, в "Земле" (начиная с третьего выпуска) была напечатана впервые купринская "Яма" — быть

может, не лучшее, но, конечно, самое знаменитое из “киевских” произведений писателя. Свое пристальное, сравнимое с “физиологическими очерками” прошлого века исследование публичного дома Куприн производил на киевском материале. Можно не сомневаться, что каждый киевский гимназист, каждый киевский студент старательно проштудировал “Яму” — если не как повод для гражданского негодования, то уж как “информацию к размышлению” — наверняка.

Булгаков “Яму” не просто прочел — он ее отлично помнил, и, работая над романом “Белая гвардия”, то и дело пользовался опытом изображения Киева у предшественника, хотя, быть может, и вполне бессознательно. Две сцены — одна из “Ямы”, другая из “Белой гвардии” — составляют удивительно далеко заходящую параллель. У Куприна девицы из дома терпимости разыскивают в морге труп своей погибшей товарки — у Булгакова Николка с сестрой погибшего Най-Турса разыскивают в морге тело полковника. В обоих случаях действие перенесено в одно и то же помещение киевского Анатомического театра, хорошо знакомое студенту медицинского факультета университета св.Владимира Михаилу Булгакову (в этом здании сейчас располагается Музей истории медицины Украины).

Сходство начинается с первых же строк. У Куприна: “Дверь была заперта... Холодный влажный воздух вместе со смешанным запахом каменной сырости, ладана и мертвечины, дохнул на девушек. Они попятились назад, тесно сбившись в робкое стадо. Одна Тамара пошла, не колеблясь, за сторожем...”. У Булгакова: “У самых дверей, несмотря на мороз, чувствовался уже страшный тяжелый запах. Николка остановился и сказал:

— Вы, может быть, посидите здесь... А... А то там такой запах, что, может быть, вам плохо будет.

Ирина посмотрела на зеленую дверь, потом на Николку и ответила:

— Нет, я с вами пойду...”

И дальше, как по общему плану, у обоих писателей следует встреча скорбных посетителей с засаленным, обомшелым сторожем, деньги, которые он вымогает грубым намеком, а их суют ему, стесняясь; поиски своего, единственно дорогого покойника, вытягивание его из кучи,

перенос трупа и так далее — и все это в удивительно похожих словесных оборотах. Конечно, эти действия и их последовательность наперед определены и порядками в Анатомическом театре, и устойчивостью ритуала. Но ведь не задан наперед словесный ряд описания, а он у Куприна и Булгакова, то расходясь, то сближаясь, дает порой такие совпадения, что объяснить их невозможно иначе, как только признав знакомство Булгакова с купринской повестью и, в известной мере, следованием за нею. У Булгакова: “Казалось, что стены жирные и липкие, а вешалки лоснящиеся, что полы жирные, а воздух густой и сытный, падалью пахнет”. У Куприна: “Тяжелый запах падали, густой, сытный и такой липкий, что Тамаре казалось, будто он, точно клей, покрывает все живые поры ее тела, стоял в часовне”⁸. Булгаков был достаточно близко знаком с Анатомическим театром, чтобы писать его “с природы”, но здесь, как, впрочем, почти всегда, он пишет, опираясь сразу на два источника: на природу — и на предшествующую попытку ее литературного описания, ее культурного “освоения”.

Нигде у Булгакова не названный, “киевский писатель” Куприн сыграл незаурядную роль в его творческой жизни — и в эпизодах первого, “киевского”, и в формировании последнего, вершинного романа.

Глава шестая

КАК ПОССОРИЛИСЬ И ГДЕ ПОМИРИЛИСЬ МИХАИЛ АФАНАСЬЕВИЧ И ВЛАДИМИР ВЛАДИМИРОВИЧ

I

Можно рассмотреть множество разнообразных связей писателя с его культурным контекстом — и обнаружить, что полученная картина достаточно полна, но неверна, если в ней не выделена система противостояний и главная антитеза. Напротив, описав главную точку противостояния в культурном контексте — художественное явление, максимально антитетичное данному — можно ужать картину: она будет неполна, но верна. Такой точкой в булгаковском контексте, таким явлением в тогдашней литературе было творчество Владимира Маяковского.

Литературные отношения Булгакова и Маяковского были остро конфликтны — и не могли быть иными, учитывая всю совокупность взглядов того и другого. Но хотя этот конфликт далеко не исчерпал свою актуальность, ничто не должно мешать нам рассматривать отношения двух художников, выбрав позицию исторического превосходства — вне силового поля конфликта. Познавательная задача не в том, чтобы продолжать спор двух писателей, стесняясь самого факта противоречий, доходящих до отрицания права другой стороны на присутствие в литературе, а в том, чтобы понять исторический смысл этого конфликта в широком социально-культурном контексте. “Булгаковский бум” 1970—1980-х годов повел к тому, что литературоведческие работы о Маяковском стали элегантно уклоняться от рассмотрения конфликта Маяковский—Булгаков, а когда уклонение становилось невозможным — в комментариях, например, к резким антибулгаковским выпадам поэта — прибегать к застенчиво-компромиссным формулировкам. В работах же о

Булгакове было сделано немало интересных и тонких наблюдений над взаимоотношениями двух художников, но наблюдения эти осторожно оставлялись вне систематического осмысления.

Пиком маяковско-булгаковского конфликта была схватка по поводу “Дней Турбиных”, поставленных на сцене МХТ. Свое отрицательное отношение к этой пьесе и постановке Маяковский не раз выражал в речах, — например, “Мы случайно дали возможность под руку буржуазии Булгакову пискнуть — и пискнул”, но с наибольшей определенностью Маяковский по этому поводу высказался, как и положено поэту, в стихах:

На ложу
 в окно
 театральных касс

тыкая
 ногтем лаковым,

он дает
 социальный заказ

на “Дни Турбиных” —
 Булгаковым¹.

“Он” этих строк — “буржуй-нуво” (как указано в названии стихотворения), “советский буржуй”, нэпман и, следовательно, Булгаков, вернее, “Булгаковы” (типичное для Маяковского уничижительное множественное число) — будто бы исполнители заказов “буржуя-нуво”, служащие художники. То обстоятельство, что “буржуй-нуво”, “совбур” (советский буржуй), нэпман-парвеню — один из постоянных, остро ненавидимых объектов булгаковской сатиры, осталось Маяковским незамеченным. Впрочем, заметь его Маяковский, мало что переменилось бы в отношении поэта к “Дням Турбиных”: пьеса была для лэфовца Маяковского удобным и необходимым случаем высказаться “на общую тему по частному поводу”. “Общая тема” определялась как резкая критика всего, что “правей Лефа”, а “Дни Турбиных” были благодатным “частным поводом” в силу своей ничем

не притворяющейся искренности и несомненной художественной значительности.

Но противостояние Маяковский—Булгаков не сводится ни к этому частному эпизоду, ни к резким выпадам в стихах и прозе, ни, тем более, к окололитературным анекдотам о выборе профессорской фамилии. При ближайшем рассмотрении оно оказывается гораздо глубже, богаче, поучительней и обнаруживает неожиданную близость между спорящими художниками по ряду достаточно серьезных пунктов.

В чем же суть этого очевидного противостояния и неожиданной близости? Как они — это противостояние и близость — выглядят из нашего сегодня, обогащенного опытом исторического развития? В чем смысл этого урока, да и есть ли тут урок?

II

Загадочная неопределенность жанра — или, как говорили в иные времена, жанровая эклектичность произведений Булгакова — стала общим местом работ о писателе. Один критик с удивлением отметил, что “Бег”, начинаясь трагически, завершается откровенным фарсом². Другой — с неменьшим удивлением — что фарсовый “Багровый остров” дает в конце неожиданный всплеск трагизма³. Третий, то ли скрывая недоумение, то ли не видя тут проблемы, ставил в заслугу Булгакову то, что ему “были одинаково доступны историческая хроника и веселый водевиль, психологическая драма и остросатирический фарс”⁴, и эта совершенно справедливая характеристика требует только одного уточнения: все доступное ему разнообразие жанров театра — сценических “языков” — Булгаков использовал одновременно, в границах одного произведения. Поэтому уместно замечание четвертого критика о том, что в “Мастере и Маргарите” “смена авторских интонаций происходит мгновенно, фарсовое и лирическое или драматическое начала совмещены в пределах одной ситуации, одного эпизода”, сочетающих “ужас и смех, трагедию и буффонаду”⁵.

Такая жанровая пестрота, такая, скажем, свобода в обращении с жанрами, конечно, требует истолкования, и оно предлагалось, например: “Булгаков — мастер симфонической драмы”⁶. Это выразительно, но лишь как аналогия с другим, музыкальным искусством. Истолкования жанровой природы (жанровой типологии) Булгакова здесь нет, есть только сравнение, по существу правильное.

Для Булгакова не была секретом жанровая мозаичность его произведений. По поводу “Зойкиной квартиры” он дал такое разъяснение интервьюеру: “Это трагическая буффонада, в которой в форме масок показан ряд дельцов нэпманского пошиба в наши дни в Москве... В ней ряд сцен, поданных в плане густого гротеска. Есть детективный элемент...”⁷. Вот уж воистину — все побывали тут: трагедия и буффонада, комедия масок и детектив, гротеск и “наши дни в Москве”, требующие реалистической узнаваемости, — какой жанр способен вместить такое разнообразие?

Это должен быть жанр, естественно соединяющий самые отдаленные крайности. Жанр огромной емкости, охватывающий противостоящие точки на шкале художественной выразительности, так что все другие точки с неизбежностью оказываются поглощенными. Для этого жанра нет более удачного названия, чем то, которое придумал для своей пьесы Владимир Маяковский: “Мистерия-буфф”. Маяковский столкнул противоположности, нанизал на одну ось полюса театральной вселенной, слил в одно контрастные жанровые названия. Мистерия — театральное действие на библейский или апокрифический сюжет, ожившие сцены мифа, рассказывающие не столько о том, “как там все было”, сколько о том, как есть и будет всегда: мистерияльность — предельно эффективный способ художественного обобщения, придающий всему происходящему смысл “вечности” и “повсеместности”. Буфф — острое и эксцентрическое зрелище, захватывающее самые низменные (и потому — предельно конкретные) стороны повседневного быта, не стесняющееся вполне брутального шутовства, гаерства, клоунады.

Таким образом, “мистерия-буфф” — это, по смыслу названия, произведение, совмещающее эсхатологию с эс-

хрологией, высочайшее — с низменным, сакральное — с профаническим, всемирно-историческое с будничным, нетленно вечное — с бранным сиюминутным, истово серьезное — с балаганным и шутовским. Маяковский вдвинул одна в другую эти, казалось бы, несовместимые формы, чтобы на демократическом, почти цирковом языке рассказать о событиях великой эпохи. Мистериально-буффонадную природу других своих пьес Маяковский проявлял авторскими жанровыми определениями — например, “драма с цирком и фейерверком” (“Баня”) — или выносил это определение в название, стирая разницу между общим и частным, между “родом” и “видом” (как в “Мистерии-буфф”) — например, “Комедия с убийством”.

Над жанровым определением “мистерия-буфф” незримо витает тень великого Данте. Дело в том, что свою “Мистирию-буфф” Маяковский сконструировал, осмысляя название Дантовой “Божественной комедии”. Придуманное не автором, а комментаторами, выразившими свой благоговейный восторг перед грандиозностью замысла и воплощения Дантовой поэмы, оно первоначально значило просто “непревзойденный труд”, “неслыханной прелести создание”, “боговдохновенное сочинение”, но, адаптированное долгим употреблением, став привычным, оно этот смысл утратило и стало значить только: название Дантовой поэмы. Чуткое ухо Маяковского уловило противоречие между “божественным” и “комедийным”. Маяковский прочел его как оксюморон и с помощью поэтической этимологии осмыслил “божественное”, сакральное — как мистирию, а “комедийное”, профанное — как буфф.

Созданное Маяковским название “мистерия-буфф” — самое точное обозначение типологических особенностей не одних лишь пьес Булгакова, но всех его произведений, всего творчества. Едва ли не каждая булгаковская вещь — своего рода “мистерия-буфф”. Особенно легко это просматривается в “Мастере и Маргарите” — там мистериально недвусмысленно противопоставлено буффонадному в структуре романа, и “сакральные” ершалаимские главы отграничены от “профанических” московских; лишь к концу романа граница между ними размывается. Исследователи уже отмечали тематическое и стилистическое родство

московских глав “Мастера и Маргариты” с газетными, “гудковскими” и прочими фельетонами Булгакова. Роман строится как бы на столкновении Евангелия с “Гудком”, новозаветной истовости с неистовой фельетонностью, мистерии с буффонадой.

Не столь явно видна, но столь же несомненно прочерчена мистериально-буффонадная природа “Белой гвардии”. Два лейтмотива — апокалиптический и опереточный, сталкиваясь и пересекаясь, создают “симфоничность” (если воспользоваться чужим сравнением). Роман начинается и заканчивается грозными предчувствиями в духе Откровения Иоанна Богослова, с прямыми цитатами из этого источника, с апелляцией к Космосу, то ли безучастно взирающему на страшные земные дела, то ли таинственно участвующему в них. Звезды Апокалипсиса все время стоят над страницами романа, не давая читателю забыть о том, что перед ним разворачиваются — ни более, ни менее — картины страшного суда, конца старого света и зарождения иного, нового мира. Но под этими звездами вершится оперетка, и апокалиптический мотив все время пересекается с опереточным. Легкомысленнейший фарс на сцене великого Города, вселенский катаклизм на балаганных подмостках — это она и есть, булгаковская мистерия-буфф.

“Жизнь господина де Мольера” дает замечательные возможности для соединения мистерии с буффонадой — ведь это глубоко трагическая жизнь великого буффона, рассказанная как пример и вечно го столкновения поэта и власти, и в этом смысле — вариантная по отношению к судьбе мастера, Максудова, Пушкина (“Последние дни”) и целого ряда поэтов от науки и техники — таких, как биолог Персигов в “Роковых яйцах”, изобретатели в “Адаме и Еве”, “Блаженстве”, (обратим внимание на мистериальность самих названий), “Иване Васильевиче”. Коллизия поэта и власти для Булгакова мистериальна и возводится к своему евангельскому прообразу, тоже присутствующему — к нищему галилейскому философу перед могущественным имперским игемоном. В каждой своей новой вещи Булгаков по-другому распределял мистериальные и буффонные краски, словно испытывая различные варианты мистерии-буфф. Скажем, вопреки романтической

традиции, повелевающей сталкивать короля с шутом в сюжете, он сталкивает их в образе: император Николай I в “Последних днях” — царь-буффон в мистерии о поэте.

Все булгаковские вещи — и прозаические, и собственно драматические, располагаются между двумя крайними точками — между мистерией и буффонадой — и потому легко поглощают все промежуточные виды выразительности. Каждая вещь Булгакова поэтому производит впечатление сумятицы жанров — жанрового многоязычия. В литературном Вавилоне Булгаков был полиглотом, подобно мастеру и бродячему философу его романа. Читая по-русски диалог Иешуа с Пилатом, мы едва осознаем, что на самом-то деле (в художественной реальности, в подразумеваемом “оригинале”) этот диалог идет на трех языках — арамейском, греческом, латыни. Вот так осознается не сценическое “многоязычие” Булгакова, “снятое” художественным синтезом, а смыслы и эффекты, извлекаемые у нас на глазах из столкновения разных художественных “языков”. В этом синтезе растворены ситуации, фрагменты, мотивы, “цитаты”, заимствованные из разных, порой, казалось бы, несовместимых источников: мистерия-буфф все в себя примет и все превратит — в себя. Гоголь, булгаковский “учитель в чугунной шинели”, оставляя на поверхности буффонаду, глубоко упрятывая мистику (“Ревизор”, “Мертвые души”). Ученик вывел на поверхность оба потока — сакральный и профанический.

У Булгакова, валившего, казалось бы, все жанры в одну кучу, был отменный жанровый слух: свое — мистериально-буффонадное — он различал мгновенно и вбирал с аппетитом. Он, например, немедленно учуял мистериально-буффонадный вкус документа, извлеченного Н.П.Ракицким из своей коллекции раритетов: “Этот материал можно будет при случае удачно обыграть”, — так передал Ракицкий реплику Булгакова в своих воспоминаниях. Булгаков тут же полностью переписал в записную книжку этот документ, полное название которого занимает несколько строк: “Счет разной работы по исправлению костела Степежинского Его Величества короля Августа XI за произведенные работы по окраске и исправлению живописи на

своде костела в 1786 году”. В счете 23 пункта (“позиции”, на языке нынешних строительных контор), и достаточно привести несколько из них, чтобы понять природу интереса Булгакова к этому документу:

“1. Сделал новый нос разбойнику и раздвинул ему пальцы — 30 золотых.

2. Обновил Понтия Пилата и покрыл его вновь — 30 золотых...

6. Небеса увеличил и прибавил штук 7 звезд — 15...

8. Высеребрил Иудины 30 серебряников — 6...

12. Конец мира продлил, который был короток и не хватало до конца — 80...

14. Святому духу перо вставил — 50...

21. За чистку св. Ядвиги (переда и зада) — 75...

22. Сделал ребенка нового (целиком) св.Елизавете — 200...

23. Подновил зад дьяволу, что под ногами св.Михаила — 100...”⁸

Перед нами, конечно, не дерзкая выходка современного ерника, как полагал, приводя свой “куръез”, Н.П.Ракицкий, и не подлинный деловой документ XVIII века, сочинение тогдашнего наивного мастера, но разухабистая пародия (“священная пародия”) того же времени, озорная выходка западноукраинских студюзусов, родных братьев киевских спудеев и бурсаков. Не барочное, чистое до святости простодушие, а лукавый барочный юмор, кощунственно соединяющий священное с непристойным, глумливо двоящий смыслы. Тут нет и тени атеизма или богоборчества: подобное ритуальное глумление несколько не мешало глубокой и искренней вере человека той эпохи. Но, заметим, эффект от “обновленного Пилата”, от пера, вставленного Святому Духу и прочего — это эффект изложения мистерии на языке буффонады, соединения мистерии с буффонадой. Цена каждого деяния, обозначенная с непричастно-издевательской точностью, усиливает впечатление, придавая шутовскому тексту вид благочестивой серьезности. Перед нами — а тогда, в начале 1920-х годов, перед Михаилом Булгаковым — оказалась как бы цитата из какого-то неизвестного Маяковского барочного века, автора тогдашней “Мистерии-буфф”.

К моменту знакомства с этим “курьезом” Булгаков далеко еще не сложился как автор мистериально-буффонадных произведений, “подновивших Пилата” и “продливших конец света”, но как читатель таких вещей, готовящийся стать писателем и безошибочно узнающий свое в чужих текстах, — он был “готов”. “Этот материал можно будет при случае удачно обыграть”, — мгновенно отреагировал он, если верить Ракицкому. Верить ему можно, потому что случай вскоре представился, о чем Ракицкий не знал и не догадывался. Булгаков действительно обыграл этот материал, а удачно или нет — “пусть в этом разбираются ученые”, как воскликнул автор пролога к “Жизни господина де Мольера”.

Случай представился в “Багровом острове”, в той самой пьесе, о которой еще предстоит говорить в связи с мистериально-буффонадными эскападами Владимира Маяковского. Там, в самом начале самой буффонадной пьесы Булгакова, идет поспешная репетиция — пожалуй, скоропалительный прогон — нового “идеологического” произведения драматурга Дымогацкого. На изготовление новых декораций нет ни времени, ни денег. Приходится на скорую руку составлять нечто приблизительно пригодное из частей декораций прежнего репертуара. Речь, таким образом, идет о подновлении — ситуация, не просто похожая, а вполне совпадающая с той, которая организовала “сюжет” шутовского “счета”. И решается подновление точно так, как в “счете”:

Метелкин. ...Задник “Марии Стюарт” лопнул, Геннадий Панфилович.

Геннадий. Я, что ли, тебе задники чинить буду? Лезешь с пустяками. Заштопать!

Метелкин. Он весь дырявый, Геннадий Панфилович. Намедни спустили, а сквозь него рабочих на колосниках видать...

Геннадий. Заплату положи...

Метелкин. Денег пожалте, Геннадий Панфилович, на заплату.

Геннадий. Сейчас отвалю. Червонцев сорок...<...> Возьмешь, стало быть... *(Задумчиво.)* “Иоанн Грозный” больше не пойдет... Стало быть, вот что. Возьмешь ты, вырежешь подходящий кусок... Понял?

Метелкин. Понятно. (*Кричит.*) Володя! Возьмешь из задника у Ивана Грозного кусок, выкроишь из него заплату в Марию Стюарт!

Геннадий. ... Метелкин! Гор у нас много?

Метелкин. Гор хоть завались. Полный сарай.

Геннадий. Ну, так вот что: вели бутафору, чтоб он гору, которая похуже, в вулкан превратил.

Метелкин. (*Уходя кричит.*) Володя, крикни бутафору, чтобы в Арарате провертел дыру вверху и в нее огню! А ковчег скиньте!..

Заплата в Марию Стюарт, выкроенная из задника Ивана Грозного, Арарат с проверченной дыркой и скинутым ковчегом стоят пера, вставленного Святому Духу, и чистки переда и зада св.Ядвиги. Здесь, как пишут в театральном ремарках, “та же игра”: “высокий” или даже сакральный объект неожиданно предстает в качестве объекта “низких” профанных манипуляций ремесленника. Названия знаменитых классических пьес Булгаков пишет без кавычек — ведь в устном произнесении их все равно не услышать, и название пьесы о царственной особе превращается в имя этой особы, порождая комические двусмыслицы: легко сказать, задник Ивана Грозного! Сквозь который, к тому же, кого-то видать! Идет незатейливая, но смешная игра между знаками и значениями. Называются «означающие» (нейтральные детали декораций, названия пьес, имена персонажей), которые неожиданно начинают звучать как «означаемые» — библейские реалии, имена высочайших или священных особ. Барокко так любило высокую игру со знаками... Отличие булгаковской игры от барочного источника или первообразца только в том, пожалуй, что шутник XVIII века оперирует реалиями Писания, а шутник века XX добавляет к ним еще и театральную классику — “сакральный” слой драматического репертуара. Сходство же так велико и несомненно, что вряд ли требует дополнительных доказательств. Реплики из булгаковской пьесы выглядят пропущенными при цитировании позициями “счета”.

Но если в шутовском счете вымышленного богомаза увидеть не текст, а отношение, подход, метод, то, надо

признать, Булгаков обыгрывал его не в одном лишь “Багровом острове”, но во всех своих произведениях, во всем своем творчестве, — по-разному, в разной мере, всегда достаточно очевидно. Подобный “счет” предъявлен в каждой вещи трижды романтического мастера Булгакова, вышедшего, как и его учитель Гоголь, из киевско-украинской традиции. И воспринимал он эту традицию тоже по-разному — из конкретных “живых” проявлений в киевском быту, из киевской (условно говоря) культуры, из документов, подобных приведенному у Ракицкого, и, конечно, от Гоголя. «Школьная драма», «трагедо-комедия» киевского барокко в ранние годы Булгакова шла к нему множеством путей — от гимназического учебника (где подробно разбиралась едва ли не первая пьеса этого рода — мистерия «Адам и Ева») до историко-театральных изысканий булгаковского крестного — Николая Ивановича Петрова.

У Булгакова, не принадлежавшего ни к какой церкви, все совершается как бы перед ликом Господа, все соотносится с Абсолютом — этой главной, быть может, единственной ценностью барочной культуры. Если название книги Григория Сковороды “Сад божественных песней, прозябший из зерен Священного Писания” близко к универсальному определению литературного барокко, то Михаил Булгаков, конечно, барочный писатель — его “песни” из тех же зерен, из того же сада. Так может быть — учитывая все, хорошо известные точки соприкосновения и пересечения Барокко с Романтизмом, — не “трижды романтический”, а “трижды барочный”?

Главным текстом, сформировавшим мистериально-буффонадное жанровое мышление Булгакова, был его родной город. Причудливое сочетание в культуре города светского с церковным, мелко-бытового и вознесенно-бытийственного, повседневной суеты и духа вечности с детства пропитало будущего художника этого города. Профессор В.П.Рыбинский, окончивший Киевскую духовную академию в год рождения Михаила Булгакова, вспоминал свои студенческие времена: в Киеве “царила опера. Большинство из нас (студентов академии — *М.П.*) было частыми посетителями оперы... До Киева я оперы никогда не видел, и потому она произвела на меня, прямо сказать, потрясающее

впечатление. Впервые я видел “Демона” и в течение некоторого времени бредил им...”⁹.

Студент духовной академии, будущий священник, “бредящий” кошунственным “Демоном” — зафиксированная мемуаристом киевская культурная матрица. Юный Булгаков сталкивался с нею на каждом шагу своей киевской жизни, и она становилась структурной основой его мышления. Другой киевлянин вспоминал о своей гимназии: “Остроумно был устроен т.н. “актовый зал”... помимо своего прямого назначения, этот зал одновременно являлся и зрительным залом с хорошей сценой и... церковью!.. За левым занавесом был церковный алтарь, за правым — театральная сцена!.. Кончалась церковная служба, плавно закрывался тяжелый занавес, и зал принимал свой обычный вид. Если нужна была для концерта или спектакля сцена, открывался правый занавес...”¹⁰. В Первой гимназии, где учился Булгаков, актовый зал был устроен подобным же образом. Между сценой и алтарем, между театром и церковью, между духовной академией и ярмарочной площадью у ее стен, где родился и процвел “школьный” театр, между святой Печерской лаврой и проклятой Лысой горой, местом сборищ киевских ведьм, — этот мистериально-буффонадный образ Киева впечатывался в каждого киевлянина.

В каждом из булгаковских мастеров — в Персикове и Преображенском, в Ефросимове и Рейне, в Пушкине и Мольере — и сильнее всего в том мастере, который только этим словом и поименован — заметны большие или меньшие знаки соотнесенности с Христом, но страсти этих мастеров разворачиваются в шутовской “счет”, в разухабистую клоунаду. Столкновение, сопряжение и синтез мистерии с буффонадой осуществляется у Булгакова на всех уровнях — сюжетном, образном, лексическом. В пьесе “Блаженство” читаем: “Аллилуйя... Молитва? Нет, танец...”. В “Мастере и Маргарите” уточняется: “Фокстрот “Аллилуйя”. Булгакову нужны обе аллилуйи — и литургическая, и танцевальная. Они сшибаются лбами и проникают одна в другую, так что выходит одна аллилуйя — молитва и танец сразу, мистериально-буффонадный синтез чинности и бесчинства. Художник, словно простодушный мастер — “жонглер Богоматери” из одноименного рассказа Анатоля

Франса — возносит "Аллилуйя!" своему прекрасному и горькому миру, становясь вверх ногами и кувыряясь.

Мистериально-буффонадная жанровая основа роднит творчество Булгакова с великим трагикомическим искусством XX века — от Чарли Чаплина до кино итальянского неореализма, от "Двенадцати" Александра Блока до "Поэмы без героя" Анны Ахматовой (поэмы, заметим, не только без героя, но и не без влияния "Мастера и Маргариты"), от "Сатирикона" до творчества яростного оппонента Булгакова в литературе конца 20-х годов Владимира Маяковского.

Генетической связи — в смысле происхождения одного от другого — между Маяковским и Булгаковым в этом пункте нет, хотя, быть может, есть связь по происхождению от общих традиций, но это другая тема. Здесь же нужно отметить — достаточно неожиданное — жанровотипологическое сходство двух столь разных и противостоящих друг другу художников. Не вдаваясь в подробности, в первом, так сказать, приближении: богоборческой мистерии-буфф Маяковского противостоит богоискательская мистерия-буфф Булгакова. Разрушительному пародированию западноевропейской мистерии у Маяковского (в частности, мистерии Обер-Аммергау, хорошо ему известной) противостоит наследование барочной мистериально-буффонадной "священной пародии" у Булгакова. Булгаков основательно "мистеризировал" буффонаду, Маяковский — "буффонизировал" мистирию. При всем различии происхождения, воспитания, социальной принадлежности и политической ориентации, взглядов, вкусов, стилей, судьбы — оба все-таки дети одной эпохи. Но сходство между ними превышает тот уровень, который может быть выведен из простого факта принадлежности к одной эпохе. Это — очень далеко заходящее сходство, свойственное антиподам или, точнее, зеркальным двойникам.

III

Мольеровская тема весьма заметна в творчестве Булгакова: "Жизнь господина де Мольера", "Кабала святош", "Полоумный Журден". Образ Мольера — "бедного и окровавленного мастера" — подсвеченный образами других булгаковских мастеров, наполняется

интимным лирическим смыслом. Создается впечатление (вполне основательное), что писатель и драматург Булгаков осмысляет себя в образе драматурга Мольера, сопоставляет свою ситуацию с мольеровской, видит в судьбе Мольера мистирию собственной судьбы, превращает историю французского мастера в урок и укор.

Имя — или, по крайней мере, опыт — Мольера не пусты и для Маяковского. Есть известный рассказ о том, как Мейерхольд, выслушав пьесу Маяковского в авторском чтении, вместо отзыва только развел руками и произнес лишь одно слово: “Мольер!”. Этот достойный античности лаконизм обычно трактуется просто как очень высокая оценка: дескать, хорошо, как у Мольера. Нет, режиссер был в своих суждениях точнее и глубже, он имел в виду типологическую соотнесенность комедии Маяковского с мольеровской комедиографией. Невозможно было не заметить и прямой перифраз Маяковского из Мольера: сцена в “Клопе”, где Олег Баян обучает Присыпкина “благородным ухваткам” (которые, естественно, оказываются пределом пошлости), несомненно варьирует другую знаменитую сцену, где разбогатевший буржуа Журден берет уроки дворянских манер.

Это сходство, надо полагать, сложилось не случайно — уж очень последовательно и определенно прочерчено оно Маяковским. Очевидная параллель с французской комедией беспощадно высвечивает образ Присыпкина: подобно “мещанину во дворянстве” у Мольера, у Маяковского — “пролетарий во мещанстве”. Судьба Присыпкина, как и судьба Журдена — трагикомедия маргинальности. Поскольку “Полоумный Журден” — по-булгаковски истолкованный весь “мольеровский мир”, в центр которого поставлен “Мещанин во дворянстве” с его “педагогическим” эпизодом, то Маяковский и Булгаков предстают как два мастера, художники-современники, создавшие перифразы одной и той же мольеровской сцены.

Мольер оказывается — как бы на мгновение — общим культурным знаменателем Булгакова и Маяковского. Общий знаменатель, пусть самый малый, обнаруженный у двух столь различных и воинственно противостоящих друг другу художников, должен быть отмечен. Мольер дей-

ствительно “знаменателен” для Маяковского и для Булгакова, но “общность” не следует преувеличивать — уж очень по-разному они “делятся” на Мольера, да и Мольер у них — едва ли один и тот же. Это обстоятельство проясняется с помощью самой знаменитой в русской культуре характеристики Мольера — пушкинской (во всяком случае, пушкинское сопоставление Мольера с Шекспиром заметно подсвечивает то место из “Жизни господина де Мольера”, где Булгаков рассказывает о “Тартюфе”).

Пушкин писал о том, что характеры Шекспира, в отличие от мольеровских, не суть “типы такой-то страсти, такого-то порока; но существа живые, исполненные многих страстей, многих пороков...” И дальше: “У Мольера Скупой скуп — и только; у Шекспира Шайлок скуп, сметлив, мстителен, чадолюбив, остроумен. У Мольера лицемер волочится за женою своего благодетеля, лицемеря; принимает имение под сохранение, лицемеря; спрашивает стакан воды, лицемеря. У Шекспира лицемер...”¹¹ — у Шекспира, ясное дело, все по-другому, глубже, многогранней, объемней.

Имеет ли метод драматурга Мольера, понимаемый в пушкинском смысле, какое-либо отношение к методу драматурга Булгакова, известного “мольерианца”? Ни в коем случае: построение образов и вся творческая манера Булгакова ближе к шекспировской, как ее описал Пушкин, если уж необходим выбор в этой системе. Даже в “Полумном Журдене” Булгаков не столько воспроизводит Мольера, сколько преодолевает его. По отношению к мольеровскому методу “мольерианец” Булгаков — мнимый больной. Напротив, плакатно-прямолинейные образы пьес Маяковского как нельзя лучше описываются пушкинскими формулами, отнесенными к Мольеру. “Я люблю сказать до конца, кто сволочь”, — заявлял Маяковский как раз по поводу своих сатирических персонажей. И если персонаж Маяковского сволочь, — то уже последовательно, именно до конца. Сатирическая однозначность у Маяковского доводится до неслыханного преувеличения, до гротескных пределов. Глупец у него глуп оглушительно, пошляк — шедевр пошлости, притворство лицемера грандиозно и беспримесно.

Для Булгакова понятие “Мольер” наполнено не столько творческим методом французского драматурга, сколько его жизнью, биографией, судьбой. Мольер для Булгакова — это прежде всего образ комедианта и комедиографа, образ сатирика, чье призвание — смеяться, говорить горькую правду своему обществу, которое вовсе не жаждет правды и не любит горечи. Булгаковский Мольер — образ поэта, шута и пророка в его “вечных” борениях с “бессудной властью”, в его великолепных творческих взлетах и жалких попытках договориться с престолом, подольститься, подладиться, лишь бы позволили творить — оставили шутом и пророком...

20 октября 1929 года Маяковский читал только что законченную “Баню” в Доме печати, где ее мог услышать и Булгаков. В том же октябре Булгаков начал работу над пьесой “Кабала святош” — тут мольеровская тема в первые появляется в его творчестве. Образ Мольера начинает беспокоить творческое воображение Булгакова, когда уже шел к трагическому концу жизненный путь Маяковского, только что — именно в связи с “Баней” — громогласно названного Мольером нашего времени. Все произведения Булгакова, связанные с Мольером, созданы уже после этой, значительной и переломной даты, и, быть может, не празден вопрос, не отложились ли в булгаковской мольериане (как эпическая основа лирической темы) судьба двух Мольеров — прежнего и нынешнего.

Станиславский чуть ли не умолял автора “Кабалы святош” показать Мольера творящего, а Булгаков категорически отказывался, так как суть пьесы в том и состоит, что перед нами — “окровавленный мастер”, сломленный и малодушно погруженный в заботы суетного света “поэт театра”, драматург, который уже не творит, а только хлопочет о проведении своих пьес на сцену. Сочувствуя трагедии комедиографа, Булгаков неоднозначно относился к попытке своего героя договориться с престолом: он и осуждал его готовность к пресмыкательству, жалел мастера, доведенного до такой горькой необходимости, и в то же время воплощал в нем надежду на некий “бескомпромиссный компромисс”. М.Чудакова исследовала черновики пьесы и пришла к выводу, что в сцене свидания

комедиографа с королем “сквозило авторское предожидание подобной аудиенции и доверительного, благожелательного разговора”¹².

Такого же разговора, несомненно, жаждал Маяковский чуть ли не в те же самые дни, затравленно мечась по залам выставки “20 лет работы” (февраль 1930 года). Все мемуаристы, видевшие Маяковского на выставке, свидетельствуют: поэт напряженно ждал некоего визита. Приглачительные билеты были разосланы Маяковским по самым высоким адресам, — по тем же адресам, по которым всего месяц спустя пойдет ныне знаменитое булгаковское письмо правительству. Смазывая остроту ситуации, официальный биограф поэта В.Перцов указывал другие, “подставные” адреса, но следующий пассаж в его книге следует считать откликом на прозвучавшее в те дни сравнение Маяковского с Мольером: “Легенда говорит о том, что не захотели оказать врачебной помощи Мольеру в последний день его жизни врачи, обиженные за своих коллег, выведенных в его пьесах, — так на юбилее Маяковского демонстративно отсутствовали “пострадавшие” должностные лица, “любители юбилеев”, составлявшие в то время официальный “аппарат” литературы”¹³.

По сообщению М.Чудаковой, последние дни декабря 1930 года Булгаков провел в работе над не совсем обычной для него рукописью: в архиве сохранился помеченный декабрем этого года набросок стихотворения, носящего “исповедально-итоговый” характер. Памятуя об отношении Булгакова к стихам, эту рукопись следовало бы назвать совсем необычной — нужны были выходящие из ряда вон причины (даже в богатой “причинами” биографии Булгакова), чтобы он обратился к решительно чуждому и неприемлемому для него жанру. М.Чудакова указывает на возможную связь двух строк из стихотворения Булгакова:

Почему твоя лодка брошена
Раньше времени на причал?

—“с четырьмя стихами из второго “лирического” вступления к поэме Маяковского “Во весь голос”¹⁴.

были для Маяковского не крупнее зубочистки, но их количество и назойливость сделали “позолоченный рот” внятной метонимией образа поэта. У Булгакова, заметим, эта метонимия дается от первого лица, словно он, еще не выбросив свой револьвер в пруд Новодевичьего монастыря, примеряется к роли Маяковского, сочиняет стихи как бы от его имени и называет свой набросок “Funerailles” — “Похороны”.

Такой густой ряд “маяковских” рефлексов, да еще в стихах, притом вне каких-либо сатирических или пародийных целей, в трагическом эскизе, словно бы набросанном в гибельную минуту кем-то из булгаковских мастеров, — несомненно, наводит на размышление, задает вопрос. Быть может, на этот вопрос отвечает простая, но красноречивая хронологическая последовательность событий, как раз к 1930 году относящихся.

28 марта, доведенный до крайности запретами пьес и усилившимися нападкамии прессы, Булгаков обратился с письмом к правительству (в письме, между прочим, упоминалась работа над романом “Театр” — будущим “Театральным романом” — с его двумя самоубийствами).

12 апреля — ровно через две недели — Маяковский составил свое последнее письмо, содержащее обращение к “Товарищу правительству” и те строки, рефлекс на которые обнаружила М.Чудакова в стихах Булгакова.

14 апреля Маяковский покончил с собой; на следующий день его письмо появилось в газетах.

17 апреля состоялись похороны Маяковского.

18 апреля Булгакову позвонил Сталин (по поводу письма от 28 марта) и провел тот величаво-иронический и мнимо обнадеживающий разговор, который — в записи Е.С.Булгаковой — был впервые опубликован С. Ляндресом.

То обстоятельство (установленное Г.Файманом), что обнадеживающая сталинская резолюция была вынесена еще 12 апреля — то есть до гибели Маяковского — меняет ситуацию для Сталина, но не для Булгакова, который об этой резолюции и ее дате ничего не знал. Кроме того, резолюция, начертанная Сталиным 12 апреля, нисколько не предопределяла необходимость звонка 18 апреля. Мы не располагаем никакими данными о том, как

Булгаков осмыслял эту цепочку событий, если не считать опубликованных М.Чудаковой стихов из его архива, но можно не сомневаться, что потребность в осмыслении у него была — ведь в отличие от нас, реконструирующих события “извне”, Булгаков находился “внутри” них, и они имели самое прямое отношение к его литературной судьбе.

“Океаническая весть о гибели Маяковского” (О.Мандельштам) четко очертила невеликий круг возможностей: или — или. Булгаков был на похоронах, сохранилась фотография, запечатлевшая его там рядом с Уткиным, Олешей и Катаевым. Значение этой смерти — “когда погребают эпоху” — было ясно еще далеко не всем. Наиболее чуткие поняли: “Как в день объявления войны”¹⁶, — записала Л.Я.Гинзбург чью-то фразу о состоянии ленинградских интеллигентов при известии о смерти Маяковского. Апрель 1930 года — одна из многих роковых дат отечественной истории, и случайно ли ею, этой датой, помечен “Котлован” А.Платонова? Если роман был окончен после 14 апреля, то, следует предположить, трагический финал “Котлована” с его детской могилкой скрыто включает рефлекс на гибель Маяковского. Если до 14 апреля — совпадение еще более выразительное: Маяковский, Булгаков, Платонов — смерть в те дни носилась в воздухе, отчаяние сокрушало сердца и скептиков, и энтузиастов.

Дата звонка Сталина Булгакову — не только самое достоверное сведение о телефонном разговоре между генеральным секретарем и писателем (между королем и Мольером, между императором и Пушкиным, между Пилатом и Иешуа и т.д.), но и самое содержательное сведение. Зафиксированный Е.С.Булгаковой со слов Михаила Афанасьевича пересказ разговора оставляет впечатление зыбкой и клубящейся фантазмагии. Сталин, несомненно, использовал все преимущества неожиданности, и, по всей видимости, поиграл Булгаковым, как играет пойманной мышью сытый кот, нагуливая аппетит. На следующий день после похорон Маяковского Сталину явным образом не нужен был труп еще одного мастера. А о готовности Булгакова к крайним мерам он был предупрежден вполне недвусмысленно. Двусмысленной была как раз игра Сталина с Булгаковым,

и вот тогда-то писатель, разглядев только один смысл и поверив в него, выбросил приготовленное оружие в пруд Новодевичьего монастыря. На поразительное по своей отважной искренности письмо Булгакова Сталин ответил чудовищным по изощренности лукавством, в котором изворотливость восточного деспота сочеталась, кажется, с опытом многократного зрителя “Дней Турбиных”.

Сталин цепко хватывал выразительные театральные ситуации и отдельные словечки из “Турбиных”, пуская их при надобности в ход. Использование интимно-доверительного обращения Алексея Турбина к своему юному воинству в речи Сталина 3 июля 1941 года точно замечено В.Лакшиным. Разговаривая с Булгаковым, Сталин, похоже, использовал сцену Шервинского с фон-Шраттом. В пересказе Елены Сергеевны это выглядит так:

“ — Мы ваше письмо получили. Читали с товарищами. Вы будете по нему благоприятный ответ иметь. (Если это не особенность записи, то легко расслышать утрированную неправильность русской речи. — *М.П.*). А может быть, правда, пустить вас за границу? Что, мы вам очень надоели? (Вот оно, кокетство кошки, играющей с мышью! — *М.П.*).

— Я очень много думал в последнее время, может ли русский писатель жить вне Родины, и мне кажется, что не может. (Но ведь Булгаков просил отпустить его в поездку, а не в эмиграцию. Его реплика придает соответствующему месту письма правительству иной смысл. — *М.П.*).

— Вы правы. Я тоже так думаю...”¹⁷.

Отношение Булгакова к эмиграции было не в пример терпимей, нежели в этом разговоре, вообще — иное. В самом конце гражданской войны он пытался — неудачно — эмигрировать через Батум, именем которого он в 1939 году назовет пьесу о Сталине, связав попытку эмиграции 1921 года с разговором о ней же в 1930-м. Ничего не оставалось, как жить в любезном отечестве, и надо было выжить. Сталин произнес с подобающей модальностью то, что, строго говоря, следовало произнести Булгакову в иной модальной окраске: “Мы вам очень надоели?”. Тон игры был задан: Булгаков вынужден был ответить словами собеседника: “... может ли русский писатель жить вне

Родины”. В ”нормальном”, ”правильном” виде последовательность и смысл реплик должны были быть такими, как в ”Днях Турбиных”:

Шервинский. Ваше превосходительство, покорнейше прошу взять меня с гетманом (в германский поезд, идущий за границу. — *М.П.*), я его личный адъютант. Кроме того, со мной... моя невеста.

Фон Шратт. С сожалением, поручик, не только невеста, но и вас не могу брать... Никогда не следует покидать своя родина...”

IV

Очевидная точка схождения Булгакова с Маяковским — к обоим равно приложима формула, которой первый из них охарактеризовал себя в том же, упоминавшемся письме правительству: ”стал сатириком нашей эпохи...” Очень выразительны совпадения сатирических адресов (а порой и сатирических средств) у Булгакова в прозаических фельетонах и рассказах, у Маяковского — в фельетонах стихотворных, в пьесах — у обоих. Эти совпадения образуют как бы два параллельных ряда сатирических произведений, что было замечено современниками: в конце 20-х годов театральная пресса неоднократно сближала, например, антимеркантистскую сатиру в ”Зойкиной квартире” и в ”Клопе”. В разухабистых стишках Д’Актиля Маяковский оказывался — вот неожиданность! — чуть ли не эпигоном Булгакова:

Поглядите:
Смена смены —
Старой сцены
Видя крах —
Для советской
Мельпомены
Разбивается
Во прах.
И поэт,
Настроив лиру,
Где мозгами,

Где пупом,
Даже в ЗОЙКИНУ
КВАРТИРУ
Пробирается КЛОПОМ¹⁸.

Никакой зависимости друг от друга у двух сатириков здесь, очевидно, не было — была зависимость от общей “натуры”. Но, сводя Булгакова с Маяковским в этой точке, нужно немедленно начать их разводить: внешне похожие сатирические образы и сатирические высказывания о “нашей эпохе” делались с разных, точнее — противостоящих позиций. Это удобно проследить на поразительном сходстве двух персонажей — Шарикова у Булгакова и Присыпкина у Маяковского. Удобно потому, что независимость сатириков друг от друга в этом случае очевидна (булгаковский Шариков возник задолго до Присыпкина и остался, надо полагать, неизвестным Маяковскому), а зависимость от “натуры” достаточно сложна. Сходство Шарикова с Присыпкиным — в деталях и общих смыслах — столь велико, что оба легко описываются “в одну строку”.

Вызванные революцией из небытия к полноценной человеческой жизни, оба оказываются катастрофически не готовыми к ней. Оба были “никем” и, благодаря революции, стали “всеми”, но мысль о том, что при этом необходимо еще стать “чем-то”, абсолютно чужда обоим. В своей принадлежности к “исторически прогрессивному классу” они видят не долг, который предстоит исполнить, и не возможность, которая еще только должна быть реализована, но — привилегию, вроде наследственного дворянства. Всякие социальные обязанности, нравственные нормы, культурные традиции оба почитают “буржуазными” и вступают с ними в борьбу — естественно, под пролетарским знаменем, на котором начертано: “Мы университетов не кончали” — с подразумеваемым “зато”. Агрессивное простоумие обоих оборачивается самоутверждением варваров и сметает культуру как “пережиток проклятого прошлого”...

Судьба Шарикова, как и судьба Присыпкина — трагикомедия маргинальности, с акцентом на комедии у Маяковского и на трагедии у Булгакова. Претензии обоих

персонажей на причастность к каким-то “пролетарским” ценностям — нелепа и пуста. Оба персонажа — типичные “ни павы, ни вороны”, отставшие от одной системы ценностей и не приставшие к другой. Они пребывают во взвешенном состоянии — культурном, социальном, нравственном. Критику норм “старой морали” они понимают как полный отказ от моральных принципов: так им и легче, и удобней. Происхождение Шарикова ясно — оно совершается прямо на глазах читателей; подробно исчисляя все разорванные Присыпкиным связи, Маяковский даже не упоминает о родстве, о происхождении персонажа, и читатель (зритель) “Клопа” не должен даже ставить вопрос — были ли у Присыпкина родители, кто его отец и мать — на месте ответа оставлен подчеркнутый пропуск. Связь с клопом — единственное родство, дозволенное Присыпкину, и способ питания клопа придает жуткий прямой смысл разрушенной метафоре “к р о в н а я с в я зь”.

Даже сатирически заостренные финалы обоих персонажей изображаются сходно — попятным движением к животному истоку: Шариков возвращен в собачье состояние, из которого был выведен, а Присыпкин — в клопное, в котором он, в сущности, все время пребывал. Кстати, персонаж по фамилии Шариков есть и в стихах Маяковского — там он, правда, оказывается “буржуйчиком средним”: “Но дернули мелкобуржуазную репку, и Шариков шляпу сменил на кепку”.

Между этими двумя чрезвычайно похожими персонажами — пропасть, ибо Маяковский считал, что типы, подобные Присыпкину, е щ е встречаются в советской действительности, а Булгаков был уверен, что типы, подобные Шарикову, у ж е в ней встречаются. Персонаж Маяковского — “пережиток капитализма”, персонаж Булгакова — достижение социализма.

Таким образом, творчество двух художников допускает ряд сближений — жанровых (“мистерия-буфф”), тематических, образных и т.д. — при четком и бескомпромиссном противостоянии. Сходство при различии, близость при отдаленности — идеальное условие для того, чтобы у противостоящих художников возникло соперничество за “монополию” на жанр, за обладание “истинным жанром”

и самой “художественной истиной”, за все связанные с этим соперничеством идейно-эстетические обстоятельства. Когда два художника ощущают только общность, то спорить им друг с другом не о чем; когда они ощущают только противостояние, спорить не на чем — нет общего языка для ведения спора. Здесь же есть все необходимые предпосылки — платформа и стимулы — для возникновения диалога, и такой диалог между ними действительно возник. Он возник, едва они заметили и осознали “присутствие” друг друга в литературе, и не закончился со смертью Маяковского.

Речь идет не о прямых, критических или публицистических откликах Маяковского на Булгакова и Булгакова на Маяковского (как раз с этими прямыми откликами дело более или менее ясно). Речь идет об откликах художественного порядка: в творчестве того и другого открываются моменты, которые, помимо своих прямых функций в контексте соответствующих произведений, выполняют функцию реплики в диалоге с партнером и в этом качестве вняты прежде всего ему. Писатели Булгаков и Маяковский как бы переговаривались друг с другом через головы своих читателей и зрителей.

V

Пьеса “Багровый остров”, сочиненная драматургом Дымогацким, героем пьесы того же названия, сочиненной драматургом Булгаковым — это, между прочим, пародия на определенного рода советские пьесы первых послереволюционных лет. На те пьесы, в которых, по словам Л.Томашина, историка советской драматургии того периода, “символично-аллегорический способ воспроизведения действительности, сочетающийся с известной абстрактностью, отвлеченностью, условностью, составляет главную черту творческого метода...”¹⁹ На пьесы, сюжет которых “аллегорически”, как говорится в самом “Багровом острове”, охватывал всегдашнюю борьбу угнетенных с угнетателями и заканчивался победой революции, открывая перспективу завтрашнего вселенского счастья. “Всегдашнее” и “вселенское” с неизбежностью придавало этим произве-

дениям (вне зависимости от их художественного качества) мистериальный характер, и "Мистерия-буфф" Маяковского была, конечно, самой знаменитой из этих пьес.

С точки зрения той традиции русской драматургии, которая базировалась на психологическом и бытовом реализме, эти пьесы должны были выглядеть элементарными и в то же время претенциозными. Но все дело в том, что они были связаны с иной, ничуть не менее "отечественной" традицией — с площадным народным зрелищем, с массовыми "паратеатральными" явлениями. "Огромный, неуклюжий, скрипучий поворот руля" (по слову Мандельштама) изменил курс огромной страны, и она плыла неведомо куда по волнам революции и гражданской войны, подобным всемирному потоку. Булгаков в письме к правительству ничуть не лукавил, утверждая, что даже с позиций полного неприятия революции о ней невозможно — в силу ее огромности — написать пасквиль. Воспринималась ли революция как поворот к вселенскому счастью или как мировая катастрофа, она в любом случае требовала для своего воплощения жанров, посягающих на всемирность и всемерность, жанров, достигающих глобальности, и мистерия как нельзя лучше соответствовала этому требованию.

За две недели до того, как Маяковский окончил "Мистирию-буфф" и 27 сентября 1918 года впервые прочел ее в кругу друзей, режиссер А.А.Санин в письме А.А.Блоку "заказывал" сценарий фильма и предлагал тему, поразительно похожую на "Мистирию-буфф". О пьесе Маяковского Санин, по-видимому, ничего не знал, но дух мистерии носился в воздухе: "...Напишите какую-то легенду о человеческом счастье в разные эпохи, по числу частей 5, 6 (а может быть, и больше, но тогда каждая часть будет меньше). Начните с рая, ада, где хотите (как в "Каине"), идите через века (поле громадное — цензуры не существует!), дойдите до будущего — Вы — пророк, мистик!! Поставьте какие-то символические образы в центре — "человека" (человечество), "женщину" (счастье), тысячу грехов, перипетии трагического шествия человека к решению великих нравственных проблем..."²⁰.

От "Мистерии-буфф" предложение А.А.Санина отличается, главным образом, отсутствием хотя бы намек на буффо-

наду: у него — “чистая” мистерия. Отправляя это письмо Блоку, только что ставшему автором “Двенадцати” — этой мистерии Христа во главе разбойников, убийц и мытарей, — Санин точно почувствовал рождение мистерии из духа времени. “Как в “Каине”, — писал он. Именно байроновского “Каина” выбрал К.С.Станиславский для грандиозно задуманной постановки в Художественном театре весной 1920 года. Выбор Станиславского, ясное дело, был отчаянной попыткой дать театральный ответ на каверзные вопросы эпохи, а в причинах провала спектакля пусть разберутся историки театра.

Время, властно диктуя мистериальный жанр для своего осмысления, столь же непреклонно разводило порожденные им мистерии по социальному признаку: на (условно говоря) мистерии Апокалипсиса — и Нагорной проповеди, Армагеддона — и земли обетованной, “конца” — и “начала”. Не лишен пикантной выразительности тот факт, что в марте 1918 года, незадолго до “Мистерии-буфф” Маяковского, в первом (и единственном) номере “Газеты футуристов” прозвучал едкий выпад против “Царя Иудейского” — едва ли не единственной русской театральной мистерии: “Театры по-прежнему ставят: “Иудейских” и прочих “царей” (сочинения Романовых)”²¹. Ставить их “по-прежнему” театры никак не могли — напротив, запрещенный к постановке при старом режиме, “Царь Иудейский” только после революции вышел на сцену. Слово “царь”, в обертонах значений, созданных недавним свержением монархии, не случайно преподносится футуристическим манифестом в подчеркнутой отдельности. Авторы манифеста в “Газете футуристов” пренебрежительно помещали пьесу К.Р. в ряд с другими — типа “Царь Федор Иоаннович” — намекая на церковно-монархический заговор традиционного искусства. Как мы уже видели, мистерия К.Р. основательно повлияла на формирование мистериального строя булгаковского творчества, вплоть до последнего романа “Мастер и Маргарита”, и выпад против “Царя Иудейского” из близких Маяковскому кругов мог значить только то, что им нужна другая мистерия. Отношение к “Царю Иудейскому” стало водоразделом между футуристической и пассивной мистерией.

Пьеса Владимира Маяковского приняла заявку масс на революционную тему в формах мистерии, заявку, воплощен-

ную до и после пьесы Маяковского в десятках самодеятельных, полупрофессиональных инсценировок, и стала наиболее ярким достижением названной театральной тенденции. Спорить с этой тенденцией стоило лишь в ее максимальном — маяковском — воплощении. Пародировать драматургию этого рода — значило пародировать Маяковского среди прочих или даже прежде всего.

Но если “Багровый остров” — пародия на “Мистерию-буфф”, то уж очень странная: драмодел Дымогацкий, автор пьесы, “вставленной” в пьесу Булгакова и пародирующей Маяковского, неожиданно проговаривается булгаковской лирикой. Монологи Дымогацкого, сочиняющего под псевдонимом “Жюль Верн” (что входит в состав пародии, притягивая образ просветителя и фантаста), в конце пьесы узнаваемо повторяют затравленного мастера, усталого Максудова, окровавленного Мольера и других булгаковских героев этого типа. Получается оглушительный парадокс: маяковско-подобную пьесу сочиняет персонаж с лирическими, более того — автобиографическими чертами Булгакова!

О “Мистерии-буфф” Маяковского Булгаков мог знать еще до своего появления в Москве. Афиша 2-го советского театра “Гигант” во Владикавказе на среду 25 августа 1921 года обещала два выступления М.Булгакова — “Литературные итоги” и “Хроника искусств”, а между ними — сообщение Г.Евангулова “Новая книга Маяковского”. Насколько можно судить, сообщение Г.Евангулова было посвящено одной из двух книг Маяковского, увидевших свет в том году до владикавказского литературного вечера: “150 000 000” (вышла в мае) и “Мистерия-буфф” (вторая редакция, вышла приложением к журналу “Вестник театра” в июне). О собственных пьесах Булгакова, написанных (и частью поставленных) во Владикавказе, известно очень мало, но едва ли безосновательно предположение, что и в них присутствовали черты “аллегорически-символического” стиля. Если это предположение верно, то Булгаков в “Багровом острове” пародировал вместе с Маяковским и самого себя, собственные ранние театральные попытки, — и это проливает свет на лирические и автобиографические мотивы в образе драматурга Дымогацкого, автора “вставной” пьесы “Багровый остров”.

Удивительно ли, что в пьесе Дымогацкого находим прямые сюжетные и текстуальные совпадения с Маяковским, притом именно с той его пьесой, которая пародируется — с “Мистерией-буфф”? Булгаков попал в Москву в пору самых ожесточенных дискуссий вокруг второй редакции “Мистерии-буфф”, только что поставленной Мейерхольдом на сцене Театра РСФСР Первого. Москва встретила Булгакова — судя по “Запискам на манжетах” — огромными загадочными плакатами “ДЮВЛАМ”, то есть “Двенадцатилетний юбилей Владимира Маяковского”. Свой въезд в Москву осенью 1921 года “писатель из Киева” изобразил как прибытие в “город Маяковского”. Во второй редакции “Мистерии-буфф” есть сцена, протекающая у подножия огромного глобуса (у Маяковского, впрочем, “протекает” и глобус — идет всемирный потоп):

По канатам широт и долгот скатываются с земного шара англичанин и француз. Каждый водружает национальное знамя.

Англичанин.
Знамя водружено,
Хозяин полный в снежном лоне я.

Француз.
Нет, извините!
Я раньше водрузил,
Это — моя колония.

Англичанин
(раскладывая какие-то товары)

Нет — моя,
Я уже торгую.
Француз.
Нет — моя,
а себе поищите другую.

Перед нами как бы сгусток “аллегорического” стиля: возле глобуса, символизирующего Землю, плакатно-символические француз и англичанин, вооруженные национальными знаменами — общепонятными символами своих держав, изображают схватку за раздел мира. Схватка — вполне реальная потасовка между Англичанином и Французом с выкриками “Англия, гип-гип!” и “Вив ля

Франс!" — тут же разгорается, и Австралиец разнимает дерущихся, а Рыбак укоризненно произносит: "Эх вы, империалисты!". В устах Рыбака реплика иронически связывается с популярной метафорой "акулы империализма".

Ситуация этой плакатно-аллегорической сцены пародийно (с текстуальными совпадениями, усиливающими узнаваемость) воспроизводится в "Багровом острове", где остров, напомним, функционально совпадает с глобусом "Мистерии-буфф", моделируя мистериальную "всемирность":

Леди. Какая дивная земля! Лорд Эдвард, мне кажется, этот остров необитаем.

Паганель. Мадам имеет резон. Остров необитаем. Клянусь Елисейскими полями, я первый заметил его.

Леди. Простите, мсье Паганель, я первая крикнула "необитаемый"!

Лорд. Леди права. Капитан, подать сюда флаг! (*Втыкает английский флаг в землю*). Йес. Остров английский.

Паганель. Паспарту! Флаг! (*Втыкает французский флаг в землю*). Уи. Остров французский.

Лорд. Как понимать ваш поступок, сэръ?

Паганель. Как хотите понимайте, месье²².

Назревающая схватка между Лордом-англичанином и Паганелем-французом предотвращается предложением: "остров пополам" — то есть опять-таки аллегорическим "разделом мира". Перед нами — реплика Булгакова на "Мистерию-буфф".

Не приходится сомневаться в том, что Маяковский видел "Багровый остров" на сцене Камерного театра (в постановке Л.Лукиянова и А.Таирова) — реплика на эту пьесу в "Бане" замечена давно (впервые, насколько мне известно, К.Рудницким). Подобно тому, как Булгаков на "Мистерию-буфф" отвечал "Багровым островом", Маяковский на "Багровый остров" отвечал "Баней". Оба произведения — "пьесы в пьесе", причем в обоих случаях персонаж "рамочной" пьесы по должности призван судить о "вставной". Он судит — и осуждает ее.

У Булгакова "вставную" пьесу смотрит уполномоченный реперткома Савва Лукич, требующий "обязательного окончания всякого произведения международной револю-

цией”²³. В “Бане” высокопоставленный чиновник Победоносиков становится зрителем пьесы о себе самом и тоже требует “мировой революции” в финале. Заказанный Победоносиковым спектакль оказывается пародией на услужливых эпигонов “символико-аллегорического” стиля. Выполняя руководящие указания, режиссеры — персонажи “Багрового острова” и “Бани” — прибегают к скоропальательным импровизациям, лишь бы любой ценой угодить начальству и выпустить спектакль. Разница, пожалуй, лишь в том, что у Булгакова высокопоставленный чиновник заказывает голую революционную патетику, а у Маяковского — революционную патетику, сдобренную голизной. Сюжетное и стилистическое сходство этих импровизаций очевидно. И у Булгакова, и у Маяковского попытка сатирических персонажей судить о сатирическом произведении оборачивается пущей сатирой на них же.

Маленькая, никем не замеченная деталь уточняет, быть может, происхождение этой сцены у Маяковского: Победоносиков в “Бане” так же, как Савва Лукич в “Багровом острове”, наводит порядок в театральном деле мимоходом, перед отъездом на курорт. Но тут у Маяковского не “заимствование”, не “рефлекс”, менее всего “подражание”, а нешуточный спор с Булгаковым о принципиальных вопросах современности. Легко прослеживаемой цепочкой совпадений с булгаковской пьесой Маяковский обозначил предмет спора, дискутируемый вопрос, а разница позиций, дискуссионное противостояние обозначены разными способами, в том числе именами персонажей.

Уполномоченного реперткома Савву Лукича в театре называют — меж собой, за глаза — попросту Саввой, именем, бурно семантическим в русской театральной среде, в русской театральной традиции. В театральном контексте имя “Савва” звучит как прямая отсылка к герою одноименной пьесы Леонида Андреева, анархисту, богоборцу, динамитчику. Не зря Булгаков так держится за это имя: вслед за Саввой Лукичем “Багрового острова” у него появится Саввич, “директор Института Гармонии” в “Блаженстве” — и читатель (или зритель) должен будет оценить саркастичность сочетания этого имени с этой должностью. В “Мастере и Маргарите” — актер Савва:

подлинное актерское имя, притянутое на это место, конечно, неспроста. С легкой руки Леонида Андреева имя Савва стало общеупотребительным публицистическим символом крайнего экстремизма, всеразрушающей левизны. Именем и образом андреевского Саввы критика объясняла некогда эксцессы раннего футуризма, лепили это имя и персонально юному Маяковскому. Булгаковский Савва Лукич — просто Савва — помечен тем же знаком: перед нами одряхлевший, но неумягчившийся левак, ниспровергатель в маразме, экстремист-рамолик, персона смешная и зловещая сразу.

Победоносиков Маяковского — тоже смешная и вместе с тем устрашающая персона. Ведь даже его фамилия намекает, что он, как “Победоносцев над Россией простер совиные крыла”, если воспользоваться словом Александра Блока. Происхождение фамилии персонажа от Победоносцева (иронически сниженного) освещается всеми комментаторами Маяковского, но при этом остается неоткомментированным, незамеченным и интригующе непонятным вот что: Победоносиков — высокопоставленный советский служащий, аппаратчик высокого ранга, имеющий — пусть в прошлом, пусть сомнительные — какие-то революционные заслуги, за его спиной четко просматриваются прототипы образа, известные деятели определенно левых взглядов (от умеренного Луначарского до радикального Троцкого), почему же персонажу присвоена фамилия, столь явно отсылающая к зловещей фигуре крайне правого толка, к реакционеру и мракобесу Победоносцеву?

Едва ли в советской литературе того времени были два других художника, столь же озабоченные именами своих персонажей, столь же чуткие к их мерцающей семантике, как Маяковский и Булгаков. Ссылкой на крайне правого Победоносцева Маяковский парировал булгаковскую ссылку на крайне левого Савву. Именем, взятым в сущности из того же ряда (но с другого края) публицистических имен-метафор, имен-символов Маяковский оспаривал Булгакова и давал другой, противоположный ответ на вопрос о причинах запретительства, хорошо известного по литературным биографиям Маяковского и Булгакова. На булгаковский образ выродившегося левака Маяковский отвечал, используя заданные Булгаковым ситуации и оставаясь в пределах той же “игры”, образом перевоплотив-

шегося реакционера. Вне этой маяковско-булгаковской оппозиции происхождение фамилии “Победоносиков” — непонятно и даже бессмысленно.

Естественно, что в этой же сцене (“театр в театре”) появляется и прямой выпад Маяковского по булгаковскому адресу: разгневанный Победоносиков угрожает в следующий раз пойти в другой театр (нетрудно догадаться, в какой театр он отправится, если ему не нравится этот), а Иван Иванович, человек из свиты бюрократа, уточняет: “Да, да, да! Вы видели “Вишневую квадратуру”? А я был на “Дяде Турбиных”. Удивительно интересно!” Иронически контаминированные названия наиболее представительных вещей из репертуара МХТ должны, по Маяковскому показать, какой театр удовлетворяет вкусы бюрократа-перерожденца. Смысл реплики, завершающей сцену: не Савва(Лукич) причина запретительства, а Победоносцев/носиков, вкусу которого, дескать, потрафляет и Булгаков...

В “Бане” прослеживается спор и с другими вещами Булгакова, прежде всего — с “Роковыми яйцами”, с чрезвычайно важной и для Маяковского коллизией, возникающей в этом рассказе между творческим созданием и его бюрократическим использованием, между мастером и государством. Случилось так, что о “Роковых яйцах” Маяковский узнал во время поездки по Америке — из косвенного и сомнительного источника. Поэт рассказывал об этом казусе в беседе с газетным интервьюером: “...Американская пресса лжет, не считаясь с фактами, просто в погоне за сенсацией и рекламой. Так, например, в одной из газет появилось сообщение под сенсационным заголовком “Змеиные яйца в Москве”, которое оказалось изложением одного из рассказов Булгакова”. Другими словами, содержание фантастического рассказа американский журналист преподнес как хронику московской жизни. Этот эпизод крепко запомнился Маяковскому — он регулярно включал его в свои устные отчеты о поездке в Штаты (как видно из афиш соответствующих выступлений). Невозможно представить себе, чтобы Маяковский, усердный читатель фантастической литературы, не познакомился с рассказом, послужившим нечаянным поводом для лживой сенсации. Опровергая газетную утку,

Маяковский вступил в диалог и с рассказом, из которого она — не по воле автора — вылетела.

В первом действии “Бани” гениальный изобретатель машины времени Чудаков, чьи замыслы столь грандиозны, что не вполне понятны даже его ближайшим сподвижникам, вынужден выслушать от одного из них такое: “Я это и говорю: ты себе построй реальную станцию с полным химическим и физическим воздействием, а мы от нее проведем провода, ну, скажем, на все куриные инкубаторы, в пятнадцать минут будем возвращать полупудовую курицу, а потом ей под крылышко штепсель, выключим время — и сиди, курица, и жди, пока тебя не поджарили и не съели”.

Это простодушное рацпредложение Велосипедкина — несомненная реплика Маяковского на “Роковые яйца”, на рассказ, где гениальный ученый Персиков (чудаковатый, разумеется), находит “луч жизни”, многократно ускоряющий биологические процессы, и его великое изобретение пытаются использовать — наперекор воле ученого — как раз для создания инкубаторов, именно для ускоренного выведения кур. “Очень возможно, — возмущается Персиков, — что куры у него вылупятся. Но ведь ни вы, ни я не можем сказать, какие это куры будут... Может быть этот тип выведет стерильных кур. Догонит их до величины собаки (ср. “полупудовую курицу” Велосипедкина. — *М.П.*), а потомства от них жди до второго пришествия...”. Чудаков у Маяковского в подобном случае возмущается короче и энергичней: “Какие инкубаторы, какие куры?!!” — но успокоительный ответ Велосипедкина “Да ладно, ладно, ты думай себе хоть про слонов, хоть про жирафов, если тебе про мелкую скотину и думать унизительно” — полнотой непонимания свидетельствует о том, что Маяковскому хорошо известно, чем закончился подобный эксперимент у Булгакова. Из яиц, подмененных в результате административной неразберихи, там вылупляются змеи, правда, не уступающие слонам и жирафам ни в размерах, ни в экзотичности.

“Луч жизни” в булгаковском рассказе — такая же “машина времени”, как и та, которую изобретает Чудаков в “Бане”, но Маяковский, весь устремленный “в завтра,

вперед”, ратует за ускорение социальных процессов, призванных покончить с бюрократизмом, а Булгаков предупреждает об опасности ускорения в условиях бюрократизма, ибо из нынешних яиц бюрократ способен высидеть или вывести черт-те какое будущее. Эти точки зрения, противоположные в эпоху 20-х годов, с сегодняшних позиций могут выглядеть равно актуальными, не опровергающими, а лишь дополняющими друг друга, ценными одновременно.

К изобретателю в “Роковых яйцах” является агент иностранных фирм (отнюдь не только торговых) с предложением субсидировать изобретение. Точно так же — и в таком же двусмысленном качестве — является иностранец к герою “Бани”. Патриотически настроенный Персиков выставляет агента, но Чудаков, простодушный интернационалист, охотно и бескорыстно делится сведениями. В “Бане” охотника за чужими секретами исторгает не изобретатель, а машина времени. Обжитой профессорский мир Персикова, осколок старого университета в нэповской Москве, рушится под напором катастрофических событий, спровоцированных тупым радикализмом и безответственностью бюрократа. Неведомый, но прекрасный мир будущего очищен и приближен в “Бане” машиной времени, которая выплевывает и расшвыривает бюрократов вместе с их присными. Разница позиций снова выясняется при помощи “лиц и положений”, заданных Булгаковым. Тот же (то есть, разумеется, сходный, узнаваемо похожий) “материал” служит для того, чтобы, по-другому расставив акценты, выяснить противостояние. Неназванная — пожалуй, неназываемая по тем временам — асимметрия этого противостояния: для Маяковского “бюрократизм” — “маленькие недостатки механизма”, сбой системы; для Булгакова — это самая суть системы, неременная принадлежность государственности.

И уж, конечно, Маяковский не мог не заметить — и не принять на свой счет — содержащийся в “Роковых яйцах” выпад против Вс.Мейерхольда, “самого действенного, самого публицистического” и самого близкого ему, поэту, театрального явления той поры. В рассказе Булгакова как бы между прочим упоминается “театр имени покойного Всеволода Мейерхольда, погибшего, как извест-

тно, в 1927 году, при постановке пушкинского “Бориса Годунова”, когда обрушились трапеции с голыми боярами...”. В этом выпаде все по-булгаковски точно, все осмысленно: и насмешка над эксцессами авангардистского театра, и то, что знаменитый режиссер будто бы погиб при попытке “модернистски” истолковать классическое — пушкинское! — произведение, и то, что рассказ, опубликованный в 1925 году, пророчит гибель Мейерхольду в уже близком двадцать седьмом.

Правда, выпад Булгакова не был оригинален. Среди града мелких камешков и крупных камней, летевших в мейерхольдовский огород (а тогдашние критики то и дело отмечали, что вся “говорная” эстрада и соответствующая журнальная сатира вертятся вокруг трех тем: совбарышня, фининспектор и Мейерхольд) был и фельетон В.Ардова “В музее будущего”, предварявший булгаковский выпад по теме и по “конструкции”. Как раз в ту пору, когда Булгаков работал над “Роковыми яйцами”, Ардов вел сатирический репортаж из будущего: “Это было в 2923 году. Театр уже давно был очень синтетическим и очень производственным искусством... И вот, в это-то время был открыт всемирный театральный музей...”. В театральном музее будущего была развернута экспозиция, посвященная театру, который некогда “принадлежал крупному режиссеру XX века, произведшему немало реформ на театре. Одной из его заслуг является введение в сценическую коробку автомобиля (старинный экипаж). Смерть прервала работы этого мастера в 1963 году, на прокладке трамвайной линии к суфлерской будке”²⁴. Превратить трамвай к суфлерской будке в голых бояр не составляло труда булгаковскому воображению, но здесь, скорее всего, не вариации на журнальное остроумие, а однотипность сатирического хода.

На “голых бояр” Маяковский ответил еще до “Бани” — в “Клопе”. Там, в сцене будущего, отделенного от современной поэту Москвы не двумя годами, как в “Роковых яйцах”, а полустолетием, всплывает забытое слова “буза”. Непонятное словцо ищут в “словаре умерших слов” — и находят в таком ряду: “Бюрократизм, богоискательство, бублики, богема, Булгаков...”. Включение в этот ряд Булгакова — насмешка, и по смыслу, и по “устройству” совер-

шенно аналогичная булгаковскому выпад, который она, несомненно, должна парировать. Ответная реплика произносилась через полтора года после срока, к которому в “Роковых яйцах” была приурочена грядущая гибель режиссера. И произносилась не где-нибудь, а со сцены театра Мейерхольда.

Отправные рукописи “Клопа” (по опубликованным вариантам) показывают, что сначала Булгакова не было в ряду “умерших слов”. Там стояло только: “Бублики... Бюрократизм... Богема...”²⁵. Из тех же источников явствует, что готовя рукопись пьесы к печати, Маяковский не настаивал на сохранении имени Булгакова в этом эпизоде. По-видимому, включение имени Булгакова в “словарь умерших слов” было придумано прямо на репетиции “Клопа” (когда вспомнился булгаковский выпад против театра), но поправка, тогда же внесенная в рабочий экземпляр пьесы, оказалась не такой уж необходимой вне мейерхольдовской постановки. Важно было, чтобы слово прозвучало именно здесь, на мейерхольдовской сцене. Место произнесения реплики служило точным указанием на определенное место в рассказе Булгакова.

В 1936 году, задумав новую постановку “Клопа”, Мейерхольд собирался внести некоторые изменения и дополнения в “словарь умерших слов”. Этот замысел вполне отвечал театральным представлениям Маяковского, поэт и сам просил будущих постановщиков — скажем, “Мистерии-буфф” — вносить в текст пьесы злободневные поправки. Так и со “словарем умерших слов”: Мейерхольд, по его собственным словам, собирался “расширить эту сцену и сделать ее как маленькую интермедию... Взять такой ряд слов и их сущность вскрыть. Например, “мейерхольдовщина” (*смех*) — злободневно!.. Вдруг слово берут и в свете будущего дают ответ. Мне кажется, что интересно...”²⁶.

Каким образом Всеволод Эмильевич пришел к мысли вставить слово “мейерхольдовщина” (только что созданное его гонителями, с пылу горячее) в “словарь умерших слов”? Не мейерхольдовская ли проговорка о происхождении “словаря” перед нами? Не был ли подсказан ему такой ход памятью об импровизированной вставке Мая-

ковского во время репетиции “Клопа”, и намеренье режиссера “модернизировать” реплику об умерших словах нечаянно возвращало ее к “источнику” — к антимейерхольдовской фразе в “Роковых яйцах”? Ее-то Мейерхольд хорошо помнил и, по воспоминаниям Л. Варпаховского, относящимся к тому же 1936 году, “... всякий раз, когда мне приходилось разговаривать с Всеволодом Эмильевичем о постановке “Бориса Годунова”, он с юмором, но и не без раздражения вспоминал булгаковских голых бояр”²⁷.

VI

Продолжая после смерти Маяковского свой диалог с ним, Булгаков использовал в “Блаженстве” и “Иване Васильевиче” некоторые ситуации из “Клопа” и “Бани”. Совпадение этих деталей, а главное — эксперименты с машиной времени, показывают, что Булгаков не прекращал спор с Маяковским о будущем, то есть о настоящем, так как будущее в утопии — всегда способ анализа и оценки настоящего, его недостатков, недостач, ущерба и тенденций развития. Маяковской утопии всемирного коммунистического государства Булгаков противопоставлял свою антигосударственную утопию. Но даже в этом непримиримом, казалось бы, противоречии есть точки соприкосновения: на основании ли коммунистического всеединства (мир “без России, без Латвий”), или на основании христианской гармонии (“Человек перейдет в царство истины и справедливости, где вообще не будет надобна никакая власть”) — в любом случае государство как инструмент насилия должно исчезнуть.

Эта полемика двух утопистов продолжалась до последних дней Булгакова, когда он занес в записную книжку: “Маяковского прочесть как следует”. Запись появилась, возможно, после визита Николая Асеева, который рассказал смертельно больному мастеру о своей работе над поэмой “Маяковский начинается”. Этой записью умирающий Булгаков, кажется, признавался в неполноте и неточности собственных представлений о Маяковском. Во всяком случае, свидетельствовал свой незатухающий интерес к нему.

Тема этой главы — Булгаков и Маяковский — содержит то самое “и”, которому Юрий Тынянов собирался посвятить специальную статью: “И” — это часто эксплуатируемое короткое слово, обозначающее то соединение,

то противопоставление, иногда только одновременность”²⁸. Что же означает “и” в сочетании имен “Булгаков и Маяковский”? Одновременность? Да, конечно: на протяжении 20-х годов оба соприсутствовали в литературе, выражали и во многом определяли ее тенденции, отчасти сопадающие, преимущественно разнонаправленные. Соединение? Да, несмотря на некоторую непривычность мысли о соединении этих двух имен: перед нами два художника такого типа, что к обоим можно отнести булгаковскую формулу “трижды романтический мастер”. Противопоставление? Снова — да, теперь уже самое главное, ибо эти “трижды романтические мастера” представляли крайние фланги, вернее — полюса советской литературы своего времени. Последовательно описав это противопоставление, мы получили бы схематизированную и сжатую, но содержательную и точную картину всего литературного процесса 20-х годов — модель явления, взятого в напряженности его полярных точек.

У современников Булгаков пользовался репутацией консервативного художника. Катаев был поражен интересом Булгакова к Бунину — Катаеву казалось, что для Булгакова Бунин должен выглядеть “уже модернистом”. Тем более значительным — и сотворяющим вопрос — представляется интерес Булгакова к Маяковскому. При всем своем пресловутом консерватизме Булгаков был на диво широк и охотно вбирал в свое искусство достижения новейших течений — до авангарда включительно. Это свойство Булгакова, загадочное у художника консервативного типа, ставит в тупик критиков, фетишистски исповедующих “традицию”, и радостно озадачивает других критиков — тех, что фанатично поклоняются “новаторству”.

Тут все дело в особых, глубоко личностных свойствах булгаковского художества: потесняя и даже несколько редуцируя идеологическую и социальную проблематику, Булгаков сосредоточенно разрабатывал проблематику нравственную, понимаемую им как “вечная” неизменяемая основа человеческого бытия, — отсюда тяготение писателя к мистерии. Любую идеологию и эстетику он поверял не алгеброй, но онтологией и, находя где угодно нечто с его точки зрения человечески значительное, включал в свою

систему, — отсюда его эстетическая “множественность”, жанровое разнообразие, открытость для достижений других художественных школ. Нравственно-мистериальная незыблемость и эстетический буффонадный плюрализм структурно связаны в творчестве Булгакова, взаимно дополняя и компенсируя друг друга на основе “феномена человека”.

Утопист-футурист и утопист-пассеист, Маяковский и Булгаков неведомо друг для друга сошлись даже в таком серьезном пункте, как неудовлетворенность революцией. Булгаков призывал назад, к Пушкину — “революционеру духа” (название владикавказской лекции, упомянутой в “Записках на манжетах”); Маяковский звал вперед, к “третьей революции — революции духа”. Революция духа оказывается и “вперед”, и “сзади” — противоположные направления смыкаются в каком-то пятом измерении. Такой силы стремление в прошлое и будущее в равной мере свидетельствуют о невозможности жить в настоящем.

Уже сама формула “трижды романтический мастер”, которая так легко прикрепляется к именам двух противостоящих художников, содержит скрытый синтез противоречий. Ведь образ художника, сложившийся в лоне романтизма, — ни в коем случае не “мастер”, но напротив — “певец”, “пророк”; представление о художнике как о “мастере” свойственно скорее рационалистической традиции. Противоречие, а, следовательно, и необходимый для его снятия синтез, усилены в булгаковской формуле тем, что сказочный коэффициент “трижды” почти в равной мере относится и к слову “романтический”, и к слову “мастер”.

“Мистериальные” поиски современной русской литературы (в сторону элементов мифа, “мифологизации”, “романа-мифа” и т.п.), ощущая свою связь с опытом Булгакова, редко отдают себе отчет в подобных же поисках у Маяковского, притом осуществленных раньше и в крайнем, “авангардистском” виде. То, что двум “трижды романтическим мастерам” представлялось соперничеством за жанр, борьбой о театре, борьбой за обладание “художественной истиной”, сейчас открывается историческому взгляду как стремление тогдашнего литературного процесса к синтезу.

В этом смысле очень выразительны намерения двух разнонаправленных театров, означенных именами Ста-

ниславского и Мейерхольда, заполучить пьесы драматурга из другого лагеря. Мейерхольд, как известно, сожалел, что Булгаков не отдал “Бег” его театру. Теперь, в исторической ретроспективе, очевидны возможности — и более того, тяготение “сновидческого” “Бега” к интерпретации на языке театра “условного”, экспрессионистского (или как там это еще называется — не в термине дело). С другой стороны, МХТ, оповещенный М.Яншиным о “Бане” Маяковского, через П.Маркова и других своих сотрудников пытался получить рукопись пьесы (согласно записям, опубликованным К.Бенедетти). И опять-таки — театр, обладавший опытом постановки пьес Метерлинка и Л.Андрева, несомненно мог найти свои средства и для “Бани”.

В марте 1940 года Анна Ахматова, “плакальщица дней минувших”, написала два стихотворных посвящения: одно — Булгакову в связи с его недавней кончиной, другое — Маяковскому по поводу десятилетия его гибели. Почтив обоих, она сдвинула в стихах образ Маяковского к началу его пути (“Я тебя в твоей не знала славе...”), а образ Булгакова — к концу (“И до конца донес великолепное презренье”). Анна Ахматова, как всегда, точна: ей интересен ранний Маяковский и поздний Булгаков.

Необходимость синтеза — вот, по-видимому, тот урок, который следует извлечь из сопоставления прижизненной и посмертной истории двух мастеров. Задача синтеза всегда актуальна для такой культуры, как наша — единой, но разноставной. Задача эта никогда не может быть решена до конца, но на пути ее решения совершаются художественные открытия.

СМЕХ ПОД ЗНАКОМ АПОКАЛИПСИСА

I

Все читатели “Белой гвардии” помнят, полагаю, блестящее описание беглецов, наполнивших Город и готовых ринуться дальше — в заграничную эмиграцию. Это одно из самых острых по социальной оценке мест романа — глаз художника словно бы уподобляется панорамирующему объективу кинокамеры, которая последовательно и беспощадно выхватывает из тьмы портреты. В беглом темпе мчатся и выются монстры рухнувшего мира. Дом сломан, обитатели теплых местечек побежали изо всех щелей. Жить вне своего старого мира они не могут, умирать за него не хотят, и вот — бегут. С этого места “Белой гвардии” и начинается, по-видимому, в творчестве Булгакова трагифарсовая тема “бега”. Но с него же — или с предыдущих страниц “Белой гвардии” — начинается постоянная булгаковская тема “конца света”:

“Бежали седоватые банкиры со своими женами, бежали талантливые дельцы, оставившие доверенных помощников в Москве, которым было поручено не терять связи с тем новым миром, который нарождался в Московском царстве, домовладельцы, покинувшие дома верным тайным приказчикам, промышленники, купцы, адвокаты, общественные деятели. Бежали журналисты, московские и петербургские, бледные развратницы с накрашенными карминовыми губами. Бежали секретари директоров департаментов, юные пассивные педерасты. Бежали князья и алтынники, поэты и ростовщики, жандармы и актрисы императорских театров<...> И все лето, и все лето напирала и напирала новые. Появились хрящевато-белые с серенькой бритой щетинкой на лицах, с сияющими лаком штиблетами и наглыми глазами тенорасолисты, члены Государственной думы в пенсне, б... со звонкими фамилиями, биллиардные игроки...”.

Ядовитыми красками, короткими, контрастными мазками рисует Булгаков эту картину, но самое замечательное в ней — ее динамичность, стремительная интонация и ритм — ритм “бега”: “Бежали... бежали... бежали...” Во многих художественных, публицистических и мемуарных произведениях, посвященных Киеву 1918 года, можно найти соответствующие места — сама разношерстность беглецов, наполнявших город, словно бы провоцировала подобные описания. Есть они в романе “Рвач” и в воспоминаниях “Люди, годы, жизнь” И.Эренбурга, в “Сентиментальном путешествии” В.Шкловского, в “Хмеле” Л.Никулина и в воспоминаниях А.Слободского “Среди эмиграции”, в “Воспоминаниях” Тэффи, в беллетризованной автобиографии Ю.Галича “Красный хоровод” и в многочисленных мемуарах, опубликованных в “Архиве русской революции” И. В. Гессена. Но ни один из этих — и других, здесь не названных — источников не дает описания “бега”, хотя бы отдаленно напоминающего булгаковское. Главное — ни один не приближается к его ритмико-интонационному “бегущему” строю.

Следовало бы напомнить один изрядно уже подзабытый рассказ, сочиненный весьма популярным некогда писателем и дающий к булгаковской картине “бега” столь выразительную параллель, что объяснять ее случайным совпадением не приходится. Рассказ этот, хотя и написан в Киеве и напечатан впервые в киевском журнале 1919 года, как будто не имеет к реальному Киеву никакого касательства. И тем не менее...

Весной 1919 года в Киеве вышел первый — оказавшийся единственным — номер журнала “Зори”. Журнал был выпущен Всеукраинским литературным комитетом как орган отдела искусств Наркомпроса. Редактировал журнал С.Мстиславский (Масловский), в недавнем прошлом — левый эсер и боевик, в ближайшем будущем — известный советский писатель. Отдел прозы журнала открывался “Рассказом об Аке и человечестве” Ефима Зозули. Органический сатириконец по духу своего творчества и бывший секретарь редакции “Сатирикона” Ефим Зозуля вскоре стал ближайшим сотрудником М.Кольцова по ряду советских изданий, начиная с “Огонька”, пользо-

вался незаурядным успехом у читателей как журналист и беллетрист и, вступив добровольно в московское народное ополчение, скончался в госпитале осенью 1941 года. На "Рассказ об Аке и человечестве" Ефима Зозули я и хочу обратить внимание читателя.

"Рассказ об Аке и человечестве" (впоследствии он неоднократно переиздавался) современный исследователь определяет как "сатирическую философскую сказку". С наименьшими основаниями, полагаю, "Рассказ об Аке" можно определить как весьма мрачную антиутопию, впитавшую исторический опыт недавнего прошлого. После какого-то переворота (фашистского типа) во главе города становится таинственная и анонимная "Коллегия Высшей Решимости". Деятельность Коллегии (и рассказ) начинается с уничтожения всех "нежизнеспособных" после проверки их "права на жизнь". Главный деятель Коллегии — фактически диктатор — некто Ак, с омерзением глядя на человечество, не видит других средств улучшить его, как только уничтожить всех "ненужных". Но когда накапливается масса папок с "делами" уничтоженных, Ак, перелистывая их, начинает жалеть человечество. Так он и мечется: глядя на дела живых, жаждет уничтожения, глядя на "дела" мертвых — заходится от жалости. Решение он находит в том, чтобы просто исчезнуть, уйти из города и из пространства рассказа, и тогда начинается обыкновенная, нормальная жизнь...

Этот рассказ Булгаков, надо полагать, читал — и притом самым внимательным образом (скорей всего, именно по первой, киевской журнальной публикации). В этом нетрудно убедиться, посмотрев главку "Рассказа об Аке и человечестве" (третью), которая так и называется — "Бежали":

"Бежали по улице толпы. Бежали краснощекие молодые мужчины с беспредельным ужасом на лицах. Скромные служащие контор и учреждений. Женихи в чистых манжетах. Хоровые певцы из любительских союзов. Франты. Рассказчики анекдотов. Биллиардисты. Вечерние посетители кинематографов. Карьеристы, пакостники, жулики с белыми лбами и курчавыми волосами. Потные добряки-развратники. Лихие пьяницы. Весельчаки, хулига-

ны, красавцы, мечтатели, любовники, велосипедисты. Широкоплечие спорщики от нечего делать, говоруны, обманщики, длинноволосые лицемеры, грустящие ничтожества с черными печальными глазами, за печалью которых лежала прикрытая молодостью холодная пустота. Молодые скряги с полными улыбающимися губами, беспричинные авантюристы, пенкосниматели, скандалисты, добрые неудачники, умные злодеи.

Бежали толстые женщины, многоедящие, ленивые. Худые злойки, требовательные и надоедливые. Скучающие самки, жены дураков и умниц, сплетницы, изменницы, завистливые и жадные, сейчас одинаково обезображенные страхом. Гордые дуры, добрые ничтожества, от скуки красящие волосы, равнодушные развратницы...

Управляющие домами, ломбардные оценщики, железоторговцы <...> бакалейщики, любезные содержатели публичных домов, седовласые осанистые лакеи, почтенные отцы семейств, округляющиеся от обманов и подлости, маститые шулера и тучные мерзавцы...”¹.

Реальная подоснова этой картины в фантастическом рассказе 1919 года совершенно ясна — перед нами то самое бегство, наводнившее город разнородной толпой, которое Ефим Зозуля мог наблюдать в Киеве менее года назад. В рассказе реальное бегство предстает в претворенном, мистифицированном виде. Булгаков правильно прочитал эти строки как относящиеся к Киеву 1918 года, демистифицировал и вернул их к реальности. При этом внешние и поверхностно-психологические характеристики были заменены остросоциальными. Но сохранились не только отдельные типы, мелькающие в толпе бегущих (хотя интересны и текстуальные совпадения сами по себе), — сохраняется наиболее выразительное свойство этого куса из рассказа Ефима Зозули — его своеобразный ритмико-интонационный строй, образованный единоначатием, сочетанием типов по контрасту или несовпадению рядов, напором коротких, чередующихся с длинными, фраз. Эффектную журналистику бывшего сатириконца Булгаков превратил в высокую литературу, но превратил — именно ее. Киевскую периодику 1918-1919 годов Булгаков, надо полагать, читал

сплошь и внимательно. И менее всего черпал оттуда сведения исторического или бытового характера (их-то он как раз знал без всяких “источников” — он был очевидцем), но прежде всего — способы беллетристического освоения исторического материала.

Сходство процитированного фрагмента булгаковской прозы с рассказом Ефима Зозули — выше, чем сходство того же фрагмента с любым другим куском булгаковского текста (за исключением двух мест, ориентированных на ту же “бегущую” модель). В построении подобных телеграфно-перечислительных описаний у Зозули в ту пору (или позже) был, пожалуй, лишь один соперник — И.Эренбург, но и у Эренбурга эта стилистическая метода — разве не от Зозули? (“Рассказ об Аке и человечестве” предваряет “Трест Д.Е.” и тематически).

В “Рассказе об Аке...” обращает на себя внимание способ передачи городских слухов и толков, сомнений и страхов горожан:

- Вы читали?
- Вы читали?!
- Вы читали?! Вы читали?!
- Вы видели?! Слышали?!
- Читали????!!!

Во многих частях города стали собираться толпы. Городское движение тормозилось и ослабевало. Прохожие от внезапной слабости прислонялись к стенам домов. Многие плакали. Были обмороки...

- Вы читали?
- Какой ужас! Это неслыханно и страшно...”²

Этот отрывок из главы “Первые волны тревоги” рассказа Зозули “неслыханно и страшно” похож на изображение “первых волн тревоги” в булгаковском городе перед появлением — сначала немцев, а затем — петлюровцев. И нигде в рассказе Зозули место действия не называется иначе, как только — “город”. Не исключено, что осуществленная Булгаковым типизация — превращение реального исторического Киева (а затем других булгаковских городов) в “повсеместный” и “надвременной” Город — также учитывает опыт “Рассказа об Аке и человечестве” Ефима Зозули. В рассказе, заметим, событиям городского масштаба приписан гло-

бальный характер: рассказ — не “об Аке и городе”, не об “Аке и горожанам”, как следовало бы по смыслу описанных событий, но — “об Аке и человечестве”, и выбранное Зозулей слово расщепляется на глазах. Речь идет то ли о совокупности земных жителей, то ли о человечности, гуманизме, а скорей всего — и о том, и о другом вместе.

Если Булгаков заглядывал в другие, написанные после “Рассказа об Аке и человечестве” вещи Ефима Зозули (а это представляется несомненным), он должен был заметить, с каким постоянством предшественник разрабатывает свои киевские впечатления 1918—1919 годов. В притче Зозули “Гибель Главного города”, например, из-за условного антуража проглядывает (не очень-то и скрываемая автором, хорошо узнаваемая) киевская натура — разделение на аристократический “верхний город” (Липки, Печерск), и противостоящие ему скудные районы “нижнего города” (Подол, Куреневка). Модель киевского пространства в притче Зозули предвещает устройство этого же пространства в “Белой гвардии”, тоже повествующей о гибели главного — с прописной литеры — Города.

Писатель Дм.Стонов писал Ю.Слезкину, вместе с которым ревниво следил за развитием М.Булгакова: “Зозуль-булгаковское... легко может засосать и тогда — конец”³. Речь у Стонова со Слезкиным шла о пресловутом мещанстве Булгакова. По крайней мере, в одном определенном смысле Булгаков действительно был “мещанином”. Он был “мещанским”, то есть городским художником, и более того — художником города. Не случайно встреча Булгакова с Зозулей — в описанном эпизоде “бега” — произошла там, где Булгаков искал средства для изображения городской катастрофы. Понимаемая как всемирная, она едва ли может быть названа мещанской в том ограничительно-оскорбительном значении, которое придавали этому слову Стонов и Слезкин. Оппоненты Булгакова, как и большинство людей той эпохи, к какому бы лагерю они не примыкали, несли в себе частицу Ака и твердо верили, что уж им-то доподлинно известно, кому дано, а у кого отнято “право на существование”. “Мещанин Булгаков” этого права, естественно, лишился. Но сближение Булгакова с Зозулей, как мы видели, не лишено оснований. Особенно, если объединяющим момен-

том таинственного “зозуле-булгаковского” признать традицию “Сатирикона” — сатириконство.

II

Среди завистливых, злобных, а то и вовсе клеветнических выпадов, которые довелось претерпеть писателю Максудову, автору романа “Черный снег” и герою булгаковского “Театрального романа”, было и обвинение в подражательстве. “Кроме того, он подражает”, — заявил некий молодой человек из московских окололитературных снобов. “ — Кому? — спросил Рудольфи. — Аверченко! — вскричал молодой человек, вертя и поворачивая книжку и пальцем раздирая слипшиеся страницы. — Самому обыкновенному Аверченко! Да вот я вам покажу. — ... Но он, к сожалению, не нашел того, что искал...”.

Конечно, Максудов не Булгаков, а “Театральный роман” — не беллетризованная биография автора. Делать прямые пассажи от романских эпизодов к событиям булгаковской биографии не приходится — дело сомнительное и опасное. Но почему бы не предположить (в качестве рабочей гипотезы), что упреки в подражании “самому обыкновенному Аверченко” приходилось выслушивать стоящему за спиной Максудова Булгакову? Если приходилось, то, следует признать, они не были столь неожиданными и беспочвенными, сколь адресованные Максудову. Перелистай молодой человек из московских снобов произведения Булгакова — прозаические и драматические — и без труда нашлось бы “то, что он искал”. Он встретил бы не одни только места, “завершенные, как строчка из Аверченко” (по каламбурной рифме Маяковского), но и прямые, до цитатности доходящие отзвуки аверченковского фельетонизма.

Происхождение некоторых из этих отзвуков засвидетельствовано мемуарно. Л.Е.Белозерская-Булгакова, можно сказать, держала в руках ниточку, связующую Булгакова с Аверченко; “Что касается “тараканьих бегов” (в “Беге”. — *М.П.*), то они с необыкновенным булгаковским блеском и фантазией родились из рассказа Аркадия

Аверченко “Константинопольский зверинец”, где автор делится своими константинопольскими впечатлениями тех лет. На самом деле, конечно, никаких тараканьих бегов не существовало. Это лишь горькая гипербола и символ, — вот, мол, ничего иного эмигрантам и не остается, кроме тараканьих бегов”⁴. Другие отзвуки обнаружены исследователями и комментаторами Булгакова, скажем, эпиграф к рассказу Аверченко “Как я уехал” (“Ехать так ехать, — добродушно сказал попугай, которого кошка тащила из клетки”), слегка перефразированный в “Зойкиной квартире”⁵.

Булгаков воспроизводит Аверченко не как ученый, выковыривающий цитату из раскрытой книги, а как художник, свободный хозяин запасов своей готовной памяти. Воспроизводятся места общеизвестные, всем понятные, образующие легкий коммуникативный мостик между фондом цитирующего и фондом внимающего цитате. Но не в этом суть: явные цитаты — всего лишь кристаллики, выпадающие из насыщенного раствора. Суть в насыщенности раствора. В напитанности — до высокой концентрации — творческой памяти Булгакова аверченковским и всяким иным сатириконством, сыгравшим значительную роль в формировании булгаковского стиля и типологии творчества.

Фельетоны Булгакова 20-х годов — посредующее звено между “Сатириконом” и сатириконством зрелого писателя. В этих фельетонах — россыпи отголосков и прямых совпадений с фельетонистикой “Сатирикона”. Усталый смех над мелкой пошлостью, предстающей в облике пошлости всемирной, смех в предощущении конца, призрак надвигающейся ночи за каждым темным пятном, бытовая нелепость, возведенная в степень тотального абсурда, — эта позиция и соответствующая техника смешного были блистательно разработаны сатириконской прозой Аверченко и Тэффи. И если Булгакову в 20-е годы с победительной легкостью давалось сочинение фельетонов (что, впрочем, признается не всеми), то за этим стоял не только один его импровизационный дар (проявившийся, кстати сказать, в романах и пьесах ничуть не меньше, чем в фельетонах), но и разработанная

“Сатириконом” техника смешного. На Булгакова-фельетониста мощно работала традиция, подхватившая его, как Мальстрем пловца Эдгара По, и невозможно было, ступив в эту воду хоть единожды, выйти из нее сухим.

“Сатирикон” предстал перед современниками как центр сатирической планетарной системы, опутанный орбитами близкородственных литературных и театральных явлений. Эти явления — то ли порожденные общими с “Сатириконом” космологическими процессами, то ли образованные его излучением и выбросами, — всегда были отмечены сатириконским знаком. В Ростове 1922 года О.Мандельштам побывал в театрике “Гротеск” и определил его: “правнучек, кровный отпрыск семьи российского театрального “Сатирикона”⁶. Среди отпрысков этой семьи — разных степеней родства — петербургское “Кривое зеркало” и московская “Летучая мышь”, и, конечно, киевский “Кривой Джимми”, помянутый в “Белой гвардии” под ироническим именем “Лиловый негр”, отсылающим к популярной песенке киевлянина Вертинского. Фирменным блюдом “Кривого зеркала” была “Вампука, принцесса африканская” — знаменитая “Вампука”, ставшая нарицательной для всякой злой пародии на автоматизированные, уже неспособные вместить реальную жизнь и потому нелепые условности искусства. Эта линия тоже дала себя знать в фельетонистике Булгакова — и взмыла “Багровым островом”, подлинной советской “Вампукой” (кстати, на том же “оперно-африканском” материале).

В “Театральном романе” есть эпизод, становящийся как бы ключом к бесчисленным шаржам и пародиям этого произведения. Торопецкая прочла актеру Елагину относящееся к нему место из письма Аристарха Платоновича, одного из руководителей Независимого Театра. Актер с недоумением выслушал советы далекого мэтра, но узнав, что советы эти — факультативны, “повеселел и отколол такую штуку. Он махнул рукой у щеки, потом у другой, и мне показалось, что у него на моих глазах выросли бакенбарды. Затем он стал меньше ростом, надменно раздул ноздри и сквозь зубы, при этом выщипывая волосы из воображаемых бакенбард, проговорил

все, что было написано о нем в письме. “Какой актер!” — подумал я. Я понял, что он изображает Аристарха Платоновича”.

Понял — хотя никогда в жизни не видел Аристарха Платоновича. То же чувство остается у читателя “Театрального романа”: читатель совершенно уверен в сходстве булгаковских шаржей и наслаждается их острой талантливостью, даже если не знает и не догадывается, на кого они. Выходка Елагина вполне проясняет и происхождение шаржей. Они, конечно, ведут свой род от внутритеатральной традиции розыгрыша, пародии, капустника “художественников” с его карнавальной свободой, позволяющей высмеивать даже то, что принадлежит к разряду святынь театра и в любой другой обстановке окружено пиететом.

Розыгрыши, пародии, капустники “художественников” в свое время сформировали “Летучую мышь” — рекреативно-сатирическое приложение к МХТ, кабаре-театральный спектакль при еще не академическом, но уже академичном театре. Вылетев из родимого дупла Художественного театра, “Летучая мышь” Никиты Балиева все охотней садилась на ветви “Сатирикона”, знаменитого петербургского журнала. В исторической ретроспективе она так и видится — частью сатириконского пласта культуры дореволюционной эпохи. Позже, в послереволюционную эпоху, от МХАТа отпочковалось другое сатириконское явление, перенесшее традицию “Летучей мыши” на литературные подмостки, — “Театральный роман” Михаила Булгакова. В терминах Петрониева “Сатирикона”, “Летучая мышь” и “Театральный роман” — два мхатовских вольноотпущенника, глумящиеся над бывшим хозяином.

“Дело было так. Из своеобразного ощущения исторической минуты родилось сильнейшее и острейшее чувство нелепости, возведенное в культ кривозеркальцами и сатириконцами... Настоящими участниками этой мистерии абсолютно нелепого могли быть люди, дошедшие до “предела”, у которых было что терять и которых толкала на путь сокрушительного творчества из нелепого внутренняя опустошенность — предчувствие конца”⁷. Великолепная социокультурная интуиция Мандельштама

создала в этих строчках, быть может, лучшее определение выходящего за пределы собственно “Сатирикона” сатириконства. Захваченному сатириконством Булгакову было что терять: ни много, ни мало — всю европейскую культуру от Христа до “Сатирикона”. Предчувствие конца реализовалось у него на глазах и протяжной эсхатологической нотой озвучило все его творчество.

Из своей фамилии Аркадий Аверченко выкроил латинизированный псевдоним Аве — не в том ли смысле, что, дескать, здравствуй, цезарь, идущие на смерть приветствуют тебя, смеясь и шутовствуя? “Смех над руинами” — назвал свою книжку один из сатириконцев. “Смех обреченных” — назвал свою статью о “Сатириконе” тогдашний критик. “Смех под знаком Апокалипсиса” — следовало бы назвать трактат о Булгакове, развеселом художнике конца света.

Резко заявленная в “Мастере и Маргарите” двусоставность — не особенность “вершинного романа”, а свойство всего творчества Булгакова. Столкновение лоб в лоб высокого и низкого, трагического и комического, священного и профанного, вечного и сиюминутного — короче, мистерии и буффонады — проявилось в “Мастере и Маргарите” с наибольшей наглядностью, но присутствовало у Булгакова “всегда”, едва ли не изначально, и легко открывается ретроспективному взгляду. Родственная связь “московских” глав “Мастера и Маргариты” и всего стягивающегося к ним буффонадного пласта творчества Булгакова с его же фельетонистикой хорошо показана отечественными и зарубежными исследователями. Буффонада “Мастера и Маргариты” — это разросшаяся до гротеска булгаковская “малая сатира” “Гудка”, “Бегемота”, “Чудака” и т.д. В общероссийском культурном контексте она предстает прямой наследницей и продолжательницей “Сатирикона”.

Традиция “Сатирикона” была задержана, преломлена, повернута, но не прекращена революцией и гражданской войной. В поэзии ее продолжение всего заметней у Владимира Маяковского, в прозе — у его постоянного оппонента Михаила Булгакова. При эволюционном ходе событий лихие гудковские остроумцы — И.Ильф, Е.Петров,

Ю.Олеша, М.Булгаков — стали бы, весьма возможно, сатириконцами третьего призыва. Но революция изогнула их биографии, потенциальная “третья стража” “Сатирикона” опоздала к своей эволюционной судьбе и в поисках собственного места в жизни и литературе образовала гудковский неформальный кружок “обработчиков” с еще неясной перспективой, что-то вроде сатириконцев без “Сатирикона”. Так отставшие от поезда пассажиры сбиваются в группы и бредут по шпалам, пока не выйдут на дорогу — другую, но в ту же сторону.

Догадка о связи молодых талантов “Гудка” с “Сатириконом” посетила их предшественников, ушедших в эмиграцию, раньше, чем наблюдателей в отечестве. Оттуда, из-за рубежа, эта связь была видней, да в Москве и назвать ее, обнаружив, было бы затруднительно и опасно. Своя своих познаша, и сатирический роман И.Ильфа и Е.Петрова стал главным действующим лицом в судорожном последнем акте истории журнала. На живую нитку сметанный парижский “Сатирикон” (1931) из номера в номер печатал “Золотого теленка”, словно бы возвращая роман к его сатириконскому истоку.

Изощренное искусство Ю.Олеси не производно от его гудковских фельетонов (но не об опоздавшем ли к славе повествует его “Зависть”?). Для И.Ильфа и Е.Петрова вынужденная поденщина в “Гудке” стала пробой пера, разминкой сатирических мускулов перед показательным выступлением. Булгаков, продолжив, прямо включил опыт гудковского фельетона в серьезную литературную работу — в качестве одной составляющей. Он плотно — до диффундирующего проникновения — прижал ее к другой, евангельской составляющей, вместе с которой образовалось подобие термопары, порождающей электрический ток булгаковского творчества. Евангельская истовость и неистовая фельетонность, продолжающая сатириконскую традицию, — платоновы половины, образующие “целого” Булгакова.

Булгаков, как рассказывала Елена Сергеевна М.О.Чудаковой, “читал роман (или часть его) И.Ильфу и Е.Петрову. И едва ли не первой их репликой после чтения была такая: “Уберите “древние” главы — и мы беремся напеча-

тать". Реакцию Булгакова Елена Сергеевна передавала излюбленным выражением: "Он побледнел"⁸. Прагматическое доброжелательство вне понимания больно задело Булгакова, но, заметим сверх того, И.Ильф и Е.Петров, предлагая убрать "древние" главы, сводили "Мастера и Маргариту" к "чистому" сатириконству того типа, который сами избрали в своих романах — или даже поплоче. Функция булгаковских "древних" глав присутствует и в их романах — там ею наделена метафорика, растворенная и "утопленная" в тексте. Закрепленному, устойчивому евангельскому полюсу "Мастера и Маргариты" у них соответствует "блуждающий полюс". Предложение тандема талантливых коллег не учитывало нового качества булгаковского романа и отбрасывало его туда, откуда он вышел — к "Сатирикону" и "самому обыкновенному Аверченко". Чтобы охватить объем и смысл мировой истории от Христа до "Сатирикона", Булгаков не стал исчислять и последовательно проходить все ее вехи. Он просто сопоставил крайние точки — Христа с "Сатириконом".

О делах сатириконских киевлянин Булгаков был осведомлен вполне и достаточно. С начала 1910-х годов Киев захлестнула волна театрального сатириконства. Столичные "Кривое зеркало" и "Летучая мышь" часто и подолгу гастролировали в городе, конкурируя со множеством местных театриков-миниаюр, пока летом и осенью 1918 года, собравшись в Киеве все вместе, они не учинили подлинную вакханалию кабарежного сатириконства. Яков Ядов, безвестный автор знаменитых песенок, зарифмовал этот разгул: "Пожелавши огорошить Киев множеством тирад, нас решил "обибабошить" кабарежный Петроград"⁹. Во время событий "Белой гвардии" Киев был сатириконски "обибабошен" — более точного, более выразительного словца и не придумать.

Основанный на счастливо угаданном "жанре времени", успех столичного "Сатирикона" искушал провинцию, и свой, местный "Сатирикон" появлялся то в Одессе, то в Екатеринославе, так что петербургские журналисты вынуждены были отречься от своих незаконных тезок, выяснять отношения с самозванными родственниками, судиться с пиратскими изданиями, превращать скандальную популяр-

ность своего журнала в сатирическую тему на его же страницах. В Киеве в 1910 году тоже появился свой “Сатирикон” — правда, не журнал, а кабаре, скорее даже просто “театр-миниатюр”, прикрывшийся именем столичной знаменитости и претенциозным, модным жанровым определением. “Журнал “Сатирикон” не имеет к киевскому “кузёну” никакого отношения”¹⁰ — отреклись петербуржцы. Театрик, оказавшийся не на высоте своего названия, быстро прогорел, незадачливый антрепренер скрылся, но был обнаружен в Ялте (подобно директору московского варьете Степе Лиходееву). Сообщая о пощечине, доставшейся бывшему антрепренеру от поэта Якова Година, киевская газета с меланхолической объективностью добавляла: “Это тот самый Анчаров-Мутовкин, который сбежал из Киева после неудачной попытки насадить театр “Сатирикон”¹¹. Сюжет едва ли не булгаковский.

“Мне почему-то вспоминается, как ты когда-то на Андреевском спуске процитировал за столом стишок (Саши Черного, кажется): “Я в этот мир явился голым и шел за радостью, как все, кто спеленал” — или может быть вру, но я хочу сказать, что мне очень грустно, что ухайдакали, верно, очень люди моего веселого, умного и доброго Мишу”¹², — писал А.П.Гдешинский Булгакову из Киева 17 октября 1929 года, в год великого перелома всех костей общественного организма, сокрушения народных и личных судеб, в том числе — булгаковской судьбы. “Кто спеленал мой дух веселый? Я сам иль ведьма в колесе?” — юный Булгаков по закону “избирательного сродства” уловил свою лирику в ламентациях Саши Черного, осмыслявшего противоречие между радостью и горечью бытия, между “духом веселым” и духом скорбным.

Сатириконские стихи Саши Черного пришли к Булгакову на Андреевский спуск не из “Сатирикона”, а из киевской газеты¹³. На протяжении 1910—1911 годов сатириконцы Саша Черный, д-р Фрикен (С.Маршак) и Яков Годин совершили нечто вроде “заочной гастрольи” в Киев, щедро снабжая местную прессу своими произведениями¹⁴. Видно, пресловутая нелюбовь Булгакова к стихам не распространялась на создания сатириконской музыки (или сформировалась позднее).

В доме номер тринадцать на киевском Андреевском спуске “Сатирикон” был семейным чтением. “Мы выписывали “Сатирикон”, активно читали тогдашних юмористов — прозаиков и поэтов (Аркадий Аверченко и Тэффи)”¹⁵, — сообщила Надежда Афанасьевна Земская К.Г.Паустовскому. Приглядывание молодого Булгакова к “Сатирикону” — не интерес провинциального оболтуса и белоподкладочника (каковым он никогда не был) к остроумию столичных прохиндеев, издевающихся над всем и вся, но глубоко идеологизированное обстоятельство писательской биографии. Обстоятельство, чреватое творческими преобразованиями. Восстанавливая интерьер булгаковского дома — для реального или “воображаемого музея” (по формуле Андре Мальро) — следовало бы найти в нем место для листов “Сатирикона” и отдельно изданных томиков сатириконцев. Они легли бы в экспозицию не просто бытовыми деталями, пусть даже достоверными и бросающими локальный колорит, но указанием на один из корней булгаковского генеалогического древа, ключами к происхождению мастера.

III

В доме Турбиных вино выпито, хмель еще не прошел.

“На кресле скомканный лист юмористической газеты “Чертова кукла”... Глядят в тумане развязные слова: “Голым профилем на ежа не сядешь”!..”

В реальном Киеве 1918 года краткое время существовало юмористическое издание “Чертова перечница”. “Чертова кукла” в булгаковском Городе — вроде бы то же самое, да не то. Булгаков здесь, как и везде в “Белой гвардии”, рисует “с натуры”, но особым образом, так что узнать можно, а утверждать — рискованно. “Историческое” превращено в “эстетическое”.

В столовой Турбиных звучат стишки из “Чертовой куклы” — но из “Чертовой” ли “перечницы”? — а кто читает, не видать за “знаменами синего дыма”:

“Арбуз не стоит печь на мыле.

Американцы победили...

Игривы Брейтмана остроты,
И где же сенегальцев роты?..

Рожают овцы под брезентом,
Родзянко будет президентом”.

И звучит, также неведомо чей, голос вынужденного одобрения: “Вот веселая сволочь!.. А-стра-умие, черт меня возьми!.. Но талантливы, мерзавцы, ничего не поделаешь!”.

Стишки, надо полагать, подлинные, то есть не сочиненные специально для романа, а заимствованные из какого-то киевского юмористического издания осени 1918 года, может быть, и впрямь из “Чертовой перечницы”. Стишки поразительно похожие на “Советскую азбуку” В.Маяковского, которая будет написана год спустя ¹⁶. На те же буквы у Маяковского будут такие двустишия:

Антисемит Антанте мил.
Антанта — сборище громил.

Интеллигент не любит риска
И красен в меру, как редиска.

Рим — город и стоит на Тибре.
Румыны смотрят, что бы стибрить.

Сходство легко объяснимое: ведь и “Советская азбука” В.Маяковского, и приведенная в “Белой гвардии” неизвестно чья сатирическая стихотворная азбука в равной мере восходят к одному и тому же образцу. Обе азбуки написаны “на мотив” и со всеми комическими приемами (дерзкий алогизм стыка между первой и второй строкой каждого двустишия, например) широко известной в ту пору, но совершенно неудобосказуемой гимназической азбуки, создания школярского фольклора. Той азбуки, “построенной на двустишиях, каждое из коих начиналось веским утверждением: “Японцы любят харакири” или “Филипп Испанский был пройдоха”, а кончалось строкой на ту же букву, не менее дидак-

тической, но гораздо более непристойной”¹⁷, — по воспоминанию другого бывшего гимназиста, персонажа набоковского “Подвига”. Читая в “Чертовой кукле” сочинение “талантливых мерзавцев”, Турбины, несомненно, воспринимали его на фоне “первоисточника”, памятного им по гимназическим коридорам. Поэтому для Турбиных оно было гораздо смешнее и острее, чем для читателя, знающего только “подражание”, но не знакомого с “оригиналом”.

И “Советская азбука” Маяковского, и азбука из “Чертовой куклы”, угодившая героям “Белой гвардии”, — произведения сатириконского толка. Более того, произведения, идущие вслед за примером “Сатирикона”, который еще в 1909 году опубликовал “Азбуку для детей и литераторов”, сочиненную на тот самый школьно-фольклорный мотив, с теми же пародийными ухищрениями. Три сатирических стихотворения похожи друг на друга до взаимозаменяемости, но где источник булгаковской цитаты?

“Чертова перечница” — издание по-своему знаменитое: редкий мемуарист, вспоминая Киев 1918 года, не посвящает нескольких строк скандальной газетке. Правда, в мемуаристике, как и свойственно жанру, царит путаница и неразбериха — скажем, одни воспоминатели называют редактором газетки Петра Пильского, другие — столь же уверенно — И.М.Василевского (Не-Букву). “Чертова перечница” — издание раритетное, что не удивительно. Библиотеки такие вещи не приобретали, читатели, перелистав, выбрасывали, и разве одни только коллекционеры сохраняли и принакапливали, зная, как быстро превращаются в библиографические редкости подобные эфемериды. Единственный известный мне полный комплект “Чертовой перечницы” (восемь номеров) собрал именно коллекционер — Б.Н.Копотов.

Не составляет труда убедиться, что номер выдуманной “Чертовой куклы”, стишки из которого звучат в доме Турбиных, соответствует реальному шестому номеру “Чертовой перечницы”. Этот номер украшен чем-то вроде эпиграфа: “Голым профилем — на ежа не сядешь” — ироничным перифразом грубоватого козацкого “жарта”

(шутки) из письма запорожцев Сирка турецкому султану (примерно в то же время поэтический перифраз этого письма создал Гийом Аполлинер). Мастером подобного рода шуток-афоризмов был Аверченко, и рискну высказать предположение, что это — его рука. Смысловый центр шестого номера — поданная с апломбом “Азбука “Чертовой перечницы”, включающая и строчки, цитируемые в “Белой гвардии”. Булгаков приводит их с небольшими погрешностями — несомненно, по памяти.

Но вот беда — “Азбука” напечатана анонимно, как бы от имени самого издания. Впрочем, если бы и стояла какая-нибудь подпись, она несколько не облегчила бы дело: большинство подписей в газете — псевдонимы, причем окказиональные, наиболее трудные для расшифровки. “Имен нет, одни псевдонимы, и то выдуманные в один миг, тут же на месте”¹⁸, — вспоминал Дон Аминадо (А.П.Шполянский), сатириконец позднего призыва и участник “Чертовой перечницы”. Если это его фамилией наградил Булгаков Михаила Семеновича Шполянского, засекреченного Воланда “Белой гвардии”, то тем самым провокационная функция дьявола в романе уравнена с такой же функцией сатириконского смеха. Не Шполянский ли это незримо проник в дом Турбиных, прикинувшись сатирическим листком? Вместо себя законспирированный черт “Белой гвардии” подбросил свою — чертову — куклу. По словам того же Дона Аминадо, из всех киевских изданий 1918 года наибольшим успехом пользовалась как раз “Чертова перечница” — “и на галерке, и в бельэтаже”¹⁹. В турбинском бельэтаже сомнительное восхищение “Чертовой куклой” выражается собирательно-анонимно: “талантливы, мерзавцы”, — значит, все вместе, чохом.

И все-таки, мы, кажется, можем назвать авторов сатирической азбуки. Ответ на вопрос об авторстве дают — правда, косвенно, обиняком, — воспоминания Ал.Дейча. Будущий советский литературовед, а в ту пору — юный киевский журналист, Александр Дейч редактировал журнал “Куранты” (с мая 1918, всего десять номеров). Ближайшее участие в журнале принимал другой молодой журналист — Михаил Кольцов. Он часто появлялся в

редакции “Курантов” на Лютеранской улице, и молодые люди, дурачась, сочиняли эпиграммы, шуточные и сатирические стихи.

“Сочинили как-то мы вместе, — рассказывал Ал.Дейч, — и целую азбуку, составленную из двустушиш, начинающих на одну и ту же букву. “Соль” этой азбуки заключалась в нарочитом сближении далеко стоящих друг от друга предметов и фактов. О популярном киевском журналисте Гарольде говорилось в азбуке:

Червяк ползет на прах Аскольда,
Чегой-то я люблю Гарольда.

Об известной артистке В.Л.Юрeneuveй:

Юрта располагает к неге,
Юрeneuve жеманна в “Снеге”²⁰.

По поводу второго двустушиши Ал.Дейч замечает в скобках: “Намек на пьесу С.Пшибышевского “Снег”, где Юрeneuve играла роль Бронки”. Он мог бы также пояснить, что Гарольд — псевдоним популярного киевского журналиста И.М.Левинского, а известная артистка Вера Юрeneuve вскоре стала женой его друга М.Кольцова. Но дело не в этих комментариях: оказывается, что приведенные Ал.Дейчем двустушиши, сочиненные им вместе с М.Кольцовым, и те стихи, которые звучат в “Белой гвардии” после застолья у Турбиных, — части одного и того же произведения. Они напечатаны рядом, в составе одной и той же “Азбуки” в шестом номере “Чертовой перечницы”. И возглас (должно быть, Мышлаевского) “талантливы, мерзавцы, ничего не поделаешь!” — относится таким образом, прежде всего к Ал.Дейчу и М.Кольцову, а уж через них — ко всей развеселой банде остроумцев, сатириконствовавших у бездны на краю.

Навряд ли Булгакову было известно, кто автор стишков, воспроизведенных в его романе. Но можно допустить, что Ал.Дейч узнал в “Белой гвардии” свою с М.Кольцовым азбуку, и, не желая говорить об авторстве прямо (или не имея возможности говорить прямо — ведь его воспо-

минания о Кольцове написаны задолго до возвращения Булгакова в литературный обиход), послал нам намекающий сигнал, процитировав соседние строчки того же произведения. Азбука, сочиненная в соавторстве с Кольцовым, — не единственная сатириконская выходка Ал. Дейча. В киевских дореволюционных газетах и журналах можно отыскать немало его сатирических стихов и пародий; для “Кривого зеркала” он написал вполне сатириконское переложение гоголевского “Носа”, и была у него большая, пожизненная — общая с “Сатириконом” — любовь: Генрих Гейне.

История “Сатирикона” в посвященных ему исследованиях предстает в виде классической триады. Три действия “комедии притчи о блудном сыне” русской журналистики, по всей видимости, соответствуют наличному материалу, а главное, трихотомия удовлетворяет сокровенной жажде гармонического членения. Краткое либретто этой истории — в общепринятом, кажется, виде — выглядело бы так.

Действие первое. Восхождение. Петербург, 1907 год. Художник А.Радаков предложил издателю М.Корнфельду преобразовать незатейливую юмористическую “Стрекозу” в журнал другого типа и придумал для него название — “Сатирикон”. Первый номер “Сатирикона” вышел в апреле 1908 года. Почти поспев к началу “Сатирикона”, явился из Харькова А.Аверченко, которому и предстояло определить облик и направление нового журнала. Поначалу детище Радакова и Аверченко выходило параллельно со “Стрекозой”, но быстро обозначившийся успех “Сатирикона” повел к слиянию двух журналов. Вокруг “Сатирикона” сложилась плеяда талантливых, следовательно, разнообразных и своеобразных сатириков — поэтов, прозаиков, графиков. Наделенные острым чувством современности, нервно подрагивающей журналистской жилкой, сатирическим “верхним чутьем” на запахи умирания и распада, сотрудники журнала быстро нашли и разработали тот тип юмора, который заслуженно стал называться “сатириконским”.

Действие второе. Зенит. Декорация та же. (Первое и второе действие исполняются без перерыва). К

1912 году обозначился внутривредакционный кризис журнала. Уход Саши Черного в 1911 году был первым звонком. Гонимый конфликт сотрудников с издателем послужил скорее поводом, нежели причиной раскола, случившегося в 1913 году: вместе с Аверченко, Радаковым и Ремизовым (художником Ре-Ми) ушли и образовали “Новый Сатирикон” П.Потемкин, Тэффи, В.Азов, О.Л.Д’Ор, А.Бенуа, М.Добужинский, В.Воинов и еще несколько человек. Старый “Сатирикон” не выдержал конкуренции и прекратился на шестнадцатом номере. “Новый Сатирикон”, пройдя через взлеты и падения, через ожесточенную борьбу с цензурой за право смеяться над тем, что достойно смеха, принял в свои ряды сотрудников провалившегося старого “Сатирикона”, привлек молодые, свежие силы (например, все того же А.Шполянского — Дона Аминадо — и В.Маяковского) и разработал — в стихах и прозе — огромное поле сатирических возможностей, истончил сатирическую стилистику, стал негласной литературной лабораторией, в колбах и ретортах которой выкипали экстракты, долгое время питавшие развитие русского стиха и прозы далеко за пределами узко понимаемой сатиры. К этому периоду относится работа в “Новом Сатириконе” В.Маяковского, много давшего журналу, но еще больше, кажется, взявшего у него.

Опыт стиха и прозы “Нового Сатирикона” значительно демократизировал высокую поэзию и придал более высокий статус ее низовым, демократическим пластам. Начавшийся некогда с подражания блоковской “Незнакомке” — сатириконского стихотворения до “Сатирикона” — журнал своими достижениями мощно повлиял на закатную поэму Блока “Двенадцать”. Опыт “Сатирикона” далеко не исчерпан — и даже не вполне осознан — по сию пору. Чуть ли не в те самые дни, когда Блок самозабвенно насыщал свою поэму голосами “Сатирикона”, либерально-демократический журнал был закрыт советской властью — разумеется, за “буржуазность”.

Действие третье. Закат и красочные судороги. Париж. (Между вторым и третьим действием проходит 13 лет). Кучка постаревших и разметанных красной революцией по белу свету сатириконцев, собранная все тем же

М.Корнфельдом, попыталась реанимировать журнал. Тут самое время поставить вопрос, почему после социалистической революции в России страну оставили прежде всего демократические литераторы — почти полный состав горьковского “Знания”, почти полный состав “Сатирикона” и другие. Но третье действие очень коротко, и обсуждение этого непустого вопроса приходится отложить до другого случая. Начавшись в апреле 1931 года, эмигрантский “Сатирикон” не дотянул даже до двух десятков номеров. Конец. Занавес.

Представленная подобным образом, история “Сатирикона” — это правда, но не вся правда. В сценарии пропущен чрезвычайно любопытный акт, которому и надлежит быть третьим в трагикомедии журнала, из-за чего парижские сцены передвигаются на четвертое место. После закрытия “Сатирикона” в начале 1918 года его сотрудники (почти в том же составе) весной того же года начали выпускать сатирическую газету “Чертова перечница”. События вытеснили газетку из Петрограда, и перебравшиеся на юг сатириконцы в конце лета продолжили издание “Чертовой перечницы” в Киеве, начав новый счет номеров. Таким образом, преемственность киевской “Чертовой перечницы” от петроградской, а петроградской от “Сатирикона” — прослеживается хорошо. “Чертова перечница” — третий акт истории “Сатирикона”, включающий две картины: петроградскую и киевскую. По точному смыслу листка, ему следовало бы называться “Еще более новый Сатирикон”, но “Чертова перечница” — тоже неплохо: черт мелет перец, все чихают.

Тэффи вспоминала, как ее, едва сошедшую с поезда на киевский перрон (летом 1918 года), оглушил потоком новостей “один из сотрудников бывшего “Русского слова”:

“ — Что здесь делается! — говорит он. — Город сошел с ума! Разверните газеты — лучшие столичные имена! В театрах лучшие артистические силы. Здесь “Летучая мышь”, здесь Собинов. Открывается кабаре с Курихиным. Театр миниатюр под руководством Озаровского. От вас ждут новых пьес. “Киевская мысль” хочет пригласить вас в сотрудники. Влас Дорошевич, говорят, уже здесь. На днях ждут Лоло. Затевается новая газета, газета гетмана

под руководством Горелова... Василевский (Не-Буква) тоже задумал газету. Мы вас отсюда не выпустим. Здесь жизнь бьет ключом... Рестораны ошалели от наплыва публики. Открываются все новые “уголки” и “кружки”. На днях приезжает Евреинов. Можно будет открыть Театр новых форм. Необходима также “Бродячая собака”. Это уже вполне назревшая и осмысленная необходимость...”²¹.

Тэффи издевается над верой своего собеседника в продолжительность призрачного всплеска театрально-кабаретно-сатириконской культуры — так лампа ярко и копотно вспыхивает перед тем, как погаснуть навсегда, — но свидетельствует: к концу лета 1918 года в Киеве “Сатирикон” был в полном сборе. Оставалось только реализовать его присутствие. “Василевский (Не-Буква) тоже задумал газету” — он задумал именно “Чертову перечницу”, которая попадет на страницы “Белой гвардии” под прозрачным псевдонимом “Чертова кукла”. Едва ли киевлянину Михаилу Булгакову могло прийти в голову, что судьба выкинет поистине булгаковский курбет и жена Василевского — Л.Е.Белозерская — станет его второй женой, адресатом посвящения “Белой гвардии”.

Если верить титульным сведениям сатирического листка, то в “Чертовой перечнице” участвовала вся когорта ветеранов и новобранцев “Сатирикона” — Арк.Аверченко, Арк.Бухов, Вл.Воинов, Евг.Венский, И.М.Василевский (Не-Буква), А.С.Грин, А.И.Куприн, Вилли (В.Е.Турок), Конст.Финк, Дон-Аминадо (А.П.Шполянский), Вл.Воинов, Lolo (Л.Г.Мунштейн), В.Г.Тан (Богораз), Л.Никулин, Вас. Регинин и прочие. Все же киевскую “Чертову перечницу” конца 1918 года следует считать третьим действием истории “Сатирикона” не только потому, что практически весь основной состав сатириконцев принимал в ней участие, хотя и это обстоятельство — не пустяк.

Выходившая на четырех страницах скверной занозистой бумаги, отпечатанная грязновато-серой краской со сбитого, хромящего на все литеры набора, “Чертова перечница” была прямым продолжением многокрасочного, типографски респектабельного “Сатирикона” — по самому характеру своего юмора. Тотальная, доходящая до оголтелого цинизма ирония захлестывала маленькие странич-

ки газетки. Агонизирующий режим Скоропадского и предстоящий — Петлюры, красный Петроград и антантовский Париж, большевики и немцы, беглецы, наводнившие город, и сами издатели “Чертовой перечницы”, авторы ее стихов и прозы, ее заголовок, выходные данные и растущая от номера к номеру цена, — все подвергалось талантливому, профессиональному и беспринципному осмеянию. Скомканные листы “Чертовой куклы” валяются в доме Турбиных в том самом кресле, где в доме Булгаковых валялась “Чертова перечница”, а до нее — “Сатирикон”.

IV

Название петербургского журнала придумал А. Радаков. “Он вспомнил знаменитый древнеримский роман “Сатирикон” — пестрый калейдоскоп кошмарной эпохи Нерона... Предложение Радакова понравилось”²². Застигнутый “ночью Рима”, живший в эпоху “заката звезды его кровавой”, Петроний зафиксировал признаки этого заката, приближения ночи и гибели в острых бытовых картинах упадка римских доблестей, падения нравов, распада связей. Петроний выбрал эффектный ракурс описания — не с фасадной, казовой и позолоченной стороны, а со стороны черных ходов и кухонь, зланных мест и проселков империи. Его героями стали деклассированные, маргинальные элементы — от подонков из верхов до выскочек из низов, а темой — обвалы и оползни социальной стратификации, предвестье гибели государства и общества.

Разумеется, позднеримский автор не осмыслял свою задачу и метод в терминах современной социологии, но эти термины позволяют понять, чем “Сатирикон” — почти через два тысячелетия, в столице другой колеблемой империи — соблазнил журналистов, подхвативших название Петрониева романа. Этот оттенок смысла ускользает от современных читателей: для них “Сатирикон” — прежде всего, если не исключительно — название знаменитого дореволюционного журнала. Но этот оттенок смысла был простой данностью, непроговариваемой очевидностью для

читателей начала нынешнего века, тем более для такого пронизательного и специально ориентированного читателя, каким был киевский гимназист, а затем студент Михаил Булгаков. Ему и его современникам было ясно: тот “Сатирикон”, смеясь, свидетельствовал о близкой гибели своего мира, этот — о близкой гибели нашего. Раскаты смеха под нарастающий гул апокалиптического обвала соотносят оба названия. Мог ли не заметить, не осмыслить, не оценить финалистский оттенок слова “Сатирикон” Булгаков, едва ли не в каждом своем произведении напоминавший о гибели мира?

Само имя журнала звучало предупреждением, принципиально важным для Булгакова, посетившего сей мир в его минуты роковые и ставшего художником, непрерывно свидетельствующим в своем творчестве о конце света. От “Сатирикона” петербургского к “Сатирикону” античному — связующая мысль художника, постигавшего апокалиптическую сущность своего времени, отметила мировую историю двумя однотипными вехами. *Similitudo temporum* — подобие времен — называлась эта ситуация на доступной гимназической латыни. Или «возвратность мигов» — на языке эпохи символизма.

Представление о Петронии и его романе входило в малый джентльменский набор начала века, и потому просто неделикатно спрашивать, был ли осведомлен о них Булгаков. Если не Булгаков, то уж Воланд точно хорошо знал и “Сатирикон”, и судьбу его автора. А поскольку в его мире “рукописи не горят”, Воланд, по видимому, читал не одни лишь дошедшие до нас фрагменты, но полный текст Петрониева “Сатирикона”. С буфетчиком Соковым, пришедшим к нему выяснить некоторые финансовые вопросы, Воланд разговаривает чуть ли не в образе Петрония — сноба, сибарита и эпикурейца:

“ — Совсем худо, — заключил хозяин, — что-то, воля ваша, недоброе кроется в мужчинах, избегающих вина, игр, общества прелестных женщин, застольной беседы. Такие люди или тяжко больны, или втайне ненавидят окружающих. Правда, возможны исключения. Среди лиц, садившихся со мною за пиршественный стол, попадались иногда удивительные подлецы!” Последняя фраза указыва-

ет, кажется, что Воланд присутствовал на пире Трималхиона, описанном в “Сатириконе”, поскольку дальше Воланд прямо апеллирует к биографии Петрония:

“ — Да и я не посоветовал бы вам ложиться в клинику, — продолжал артист, — какой смысл умирать в палате под стоны и хрип безнадежных больных. Не лучше ли устроить пир на эти двадцать семь тысяч и, приняв яд, переселиться под звуки струн, окруженным хмельными красавицами и лихими друзьями?”

Смерть в палате Воланд описывает, опираясь на непосредственный опыт врача Булгакова; вариант смерти “под звон струн” основан на другом источнике. Воланд советует буфетчику уйти в иной мир, взяв за образец добровольную смерть Петрония, о которой поведал миру Тацит в “Анналах”. Получив от Нерона предписание вернуться в Рим и ждать там своей участи, Петроний решил опередить императорскую расправу. Он воспользовался несравненным правом самому выбирать свою смерть и вскрыл себе вены в обстановке, совершенно соответствующей предложению Воланда. Смех и добровольная смерть — высшие степени свободы в представлении античного человека, как заметил однажды С.С.Аверинцев, следовательно, автор “Сатирикона” жил и умер свободным. Впрочем, как и положено сатане, Воланд заменил благородную сталь ланцета адской чашей с ядом. (Булгаков же, заметив в скобках, полагал, что есть только один пристойный способ сведения счетов с жизнью — с помощью огнестрельного оружия). Предложить мелкому московскому торговцу, театральному буфетчику умереть как римский аристократ и эстет — насмешка воистину дьявольская.

Подобной дьявольской насмешкой, пронизан, между прочим, “Самоубийца” Н.Эрдмана, коллеги и близкого знакомого М.Булгакова. Московскому обывателю Подсекальникову “организуют” самоубийство в ресторане, под обильное возлияние и пенье цыганского хора, в окружении “хмельных красавиц и лихих друзей”. Добровольный уход буфетчика Сокова, согласись он на предложение Воланда, выглядел бы как соответствующая сцена — пародийный мещанский вариант смерти Петрония — в “Самоубийце” Н.Эрдмана.

Столкновение интеллектуала, аристократа духа с темными маргиналами — постоянная, определяющая тема всего творчества Булгакова. Введенная “Сатириконом” фигура Ивана Ивановича Иванова продолжилась еще более зловещей фигурой Полиграфа Полиграфовича Шарикова, переставшего быть собакой, но не ставшего человеком. Продолжилась грандиозной метафорой темных маргинальных масс, явившихся на историческую арену и угрожающих самому существованию — нет, не одного гениального Фауста-Преображенского, трагическая вина которого не отрицается, а всей культуры, ни в чем не виноватой.

Столь неподходящую для театрального буфетчика добровольную смерть писатель Булгаков примерял неоднократно, намереваясь ускользнуть от расправы всесоюзного Нерона и смыкающихся с ним, “сбитых с винта” межеумочных масс. Неслучайно Николка Турбин в “Белой гвардии”, пытаясь выскользнуть из смертоносных объятий дворника, видит его в образе Нерона и Нероном называет. Мир, в котором Булгакову довелось жить и умирать, открывался ему как иерархия дворников и управдомов — снизу доверху, до самовластного кремлевского управдома, первоприсутствующего дворника империи. И тем не менее, он не прочь был занять место Петрония при этом Нероне...

Показывая Максудову портретную галерею Независимого театра, Миша Бомбардов (Вергилий театрального ада) вдруг называет Нерона. Как Нерон затесался в эту компанию? Ах, да — ведь римский император считал себя великим актером, выступал на арене и, говорят, за мгновение до смерти — перед тем, как заколоться — будто бы воскликнул: “Какой актер умирает!” Но Булгаков помнит не только об актерстве Нерона. Для него Нерон прежде всего — прихотливый тиран и затейливый убийца, каким он изображен, например, в романе Г.Сенкевича “Камо грядеши?” или на киевской панораме “Казнь христиан во времена Нерона”, или у Тацита и т.д. Потому-то и выглядит такой неожиданностью, такой смешной нелепостью портрет Нерона в галерее театральных деятелей. Нелепость приобретает зловещие оттенки: Нерон

оказывается в числе предшественников Независимого театра. Тема продолжена: Иван Васильевич, деспот Независимого театра, показывает, как кончают жизнь самоубийством, закалываясь кинжалом. “Какой актер!” — ахает Максудов, уже знакомый с тираническим характером Ивана Васильевича. То есть: какой самодур и деспот — но какой в то же время актер!.. Что ж, может и впрямь Нерон был талантливым актером, Булгакову случалось разговаривать и с другими деспотами, наделенными актерским даром. Независимый театр у Булгакова воспроизводит действительность не столько своими спектаклями, о которых читателю мало что ведомо, сколько всем своим устройством.

Быть может, и пресловутый булгаковский дендизм, на скорую руку составленный из подручных средств полунницей Москвы, восходит к “арбитру изящества” Петронии, “античному денди”, по определению современного исследователя. Все эти булгаковские штиблеты, манжеты, пластроны, галстуки-бабочки, несокрушимый пробор и особенно монокль — о, этот монокль! — агрессивная и одновременно беспомощная попытка дендизма в тисках советского “зощенковского” быта. Любой текст, посвященный Петронии, и расхожие представления о нем включают мотив презрения — презрительную усмешку аристократа, ставшего художником имперского дна. “Великолепное презренье” — главная определительная формула в стихах Анны Ахматовой, посвященных Булгакову.

“Сатирикон” Петрония входил в состав культурной атмосферы, которой Булгаков дышал в Киеве, и если бы молодой киевлянин попробовал не заметить эту составляющую “киевской культуры”, его попытка была бы обречена на неуспех. На каждом шагу своих культурно-познавательных усилий Булгаков натыкался на Петрониев “Сатирикон” или его разнообразные отголоски. “Сатирикон” шел к Булгакову через гимназическую латынь, через Тацита — главный источник сведений о предполагаемом авторе анонимного произведения, через сопутствующую специальную литературу, не слишком обильную. Тем более достойно внимания, что заметная часть русских литературных работ, посвященных этой теме, была изда-

на в Киеве: родной город Булгакова предстает как один из отечественных центров изучения Петрония и его “Сатирикона”. Время издания этих работ словно бы нарочно приурочено к созреванию соответствующих интересов будущего писателя: в 1908 году вышла книга В.Клингера (прежде напечатанная в “Известиях Киевского университета”), в 1909 году — диссертация М.Розенблюта (на немецком языке)²³.

О Петронии и его “Сатириконе” Булгакову напоминал Пушкин — своим замыслом незавершенной прозы, известным под названием “Цезарь путешествовал”, и А.Майков — своей драматической поэмой на ту же тему “Три смерти”. В знакомстве Булгакова с майковской поэмой можно еще, пожалуй, усомниться, но осведомленность его в пушкинской прозе, кажется, не вызывает сомнений. Позднее, уже в Москве, Булгаков был близок с Б.И.Ярхо — русским переводчиком и комментатором Петрония. М.Чудакова установила, что Ярхо стал прототипом ученейшего чудака Феси в первоначальных вариантах “Мастера и Маргариты”²⁴, и, быть может, именно от Ярхо петрониевские отзвуки в последнем варианте романа. Образ Феси ушел, а прототип остался — узнаваемыми ссылками на тему его ученых занятий в репликах Воланда.

Все эти источники нужно учесть, реконструируя соответствующую часть культурного контекста Булгакова, но все же не они, надо полагать, определяли популярность образа Петрония и образа “Сатирикона” в начале века, а очевидная, основанная на осязаемой переключке эпох актуальность этих образов — и художественная их реализация в одном из самых читаемых произведений 1900-х годов, в романе Генрика Сенкевича “Quo vadis?” (“Камо грядеши?”). Археологически выверенное и католически ориентированное повествование о временах Нерона и раннего христианства, об апостолах Петре и Павле, о физической гибели и духовной победе христианских мучеников как бы обрамлено историей Петрония, которому придан статус “последнего римлянина”. Тонко задуманная интрига Петрония запускает в ход романские события, его элегантно самоубийство ставит в них последнюю точку, так что кольцевая конструкция “Камо грядеши?” приобретает вид “романа в романе”.

На вопрос “куда идешь?”, поставленный в названии, дается эсхатологический ответ: от гибели языческого города и мира — к миру и городу христианскому.

Роман “Камо грядеши?” принес Сенкевичу мировую славу и был отмечен Нобелевской премией (1905), хотя сейчас уже нелегко понять причину столь громоносного успеха, сравнимого с триумфом “Мастера и Маргариты” количественно и, так сказать, “качественно”: светские произведения, трактующие сакральные и мифологические моменты, два романа, рассказывающие, наконец, “как там у них на самом деле было”. Интерес Булгакова, будущего художника Апокалипсиса, к роману Сенкевича был сфокусирован, по-видимому, на эсхатологической проблематике “Камо грядеши?”. Едва ли для Булгакова были безразличны и такие обстоятельства, как медицинское образование польского писателя и эволюция Сенкевича от увлечения точными науками и позитивизмом к религии, и то, что он дебютировал повестью из университетской жизни, действие которой перенесено в Киев (правда, условный).

Впрочем, интерес к эсхатологии польского романа делили с Булгаковым легионы его современников и особенно — сверстников: “Камо грядеши?” — идеальное чтение для юношества, и кому, как не гимназистам, и читать его? По недоброй остроте журналиста начала века, в душе у каждого гимназиста — Апокалипсис. Роман Сенкевича киевляне читали одновременно с его польскими первочитателями: в январе 1895 года киевская газета “Жизнь и искусство” объявила, что будет печатать перевод “Камо грядеши?” по мере его публикации в польской периодике²⁵, а уже в марте начала выполнять свое обещание²⁶. Потом хлынули многочисленные отдельные издания романа. В библиотеке Первой киевской гимназии, помимо отдельных изданий “Камо грядеши?”, было два полных собрания сочинений Г.Сенкевича. Оба включали и знаменитый роман (в разных переводах). Одно из них было выпущено в Киеве, и роман дальше будет цитироваться по экземплярам из коллекции Первой гимназии.

Римские реалии, обильно уснащающие страницы “Камо грядеши?”, представлены в этих изданиях на латыни и снабжены подробными подстрочными комментариями — с

подразумеваемой оглядкой на читателя-гимназиста. Издатель словно бы видел в своем предприятии что-то вроде “дополнительного материала” к курсу гимназической латыни. Но то были времена легендарные, а потом грозно наступила история...

“Да-с, смерть не замедлила. Она пошла по осенним, а потом зимним украинским дорогам вместе с сухим веющим снегом. Стала постукивать в перелесках пулеметами. Самое ее не было видно, но явственно видный предшествовал ей некий корявый мужичонков гнев... Запорхали легонькие красные петушки. Затем показался в багровом заходящем солнце повешенный за половые органы шинкарь-еврей. И в польской красивой столице Варшаве было видно видение: Генрик Сенкевич стал в облаке и ядовито ухмыльнулся...”

Что означает это видение и ухмылка популярнейшего писателя булгаковской юности в “Белой гвардии”? Только ли известный антисемитизм Сенкевича? Или это сама Польша в облике своего знаменитого писателя, ядовито ухмыляясь, поглядывает на гражданскую войну в сопредельных украинских областях и дожидается своего часа? Или же Булгаков, вызывая это видение, сравнивает изощренные муки, которым подвергали язычники христиан в романе Сенкевича, с еще более изощренными муками, изобретенными христианами друг для друга и для иноверцев? В любом случае ясно одно: Генрик Сенкевич видением “стал в облаке” над Варшавой и над булгаковским романом, подтверждая свою сопричастность художественному сознанию Булгакова.

Петроний, предполагаемый автор “Сатирикона” и несомненный персонаж знаменитого польского романа, почковался и множился, переходя на сценические подмостки, на арену, на экран. В январе 1906 года Петроний появился на сцене киевского театра “Соловцов” в спектакле “Камо грядеши?”. Инсценировал роман Н.Собольщиков-Самарин, постановку осуществил Я.В.Орлов-Чужбинин, а роль Петрония (во всяком случае, на премьере, в бенефис А.П.Смирнова) исполнял Евгений Аркадьевич Лепковский, актер с репутацией интеллектуала, “артист-психолог”, по характеристике киевской прессы. Булгаков, не-

сомненно, видел его — и крепко запомнил — в роли маркиза Позы в шиллеровском “Дон Карлосе” на той же соловцовской сцене. Соловцовский спектакль продержался долго, пережил революцию и калейдоскопическую смену властей и “присутствовал”, следовательно, в том Городе зимы 1918—1919 года, который изображен в “Белой гвардии”. Москвич, посетивший Киев в ту пору, сообщал: “Почти не изменился репертуар, и в театре Ленина (б. Соловцовский театр) продолжали ставить “Камо грядеши?”²⁷.

Не располагая текстом инсценировки, судить о месте, отведенном Петронии в спектакле, трудно, но возможно. Киевские газеты сообщали названия действий: “1. Увлечение Марка Лигией. — 2. Поцелуй Эвники. — 3. Убежище христиан. — 4. Нерон и пожар Рима. — 5. Карт.1. Истязания христиан и спасение Лигии Урсусом. — Карт.2 Смерть Эвники и Петрония”²⁸. Любой читатель романа Сенкевича легко прикинет, что из шести картин спектакля Петрония должна присутствовать по крайней мере в пяти (во всех, кроме “Убежища христиан”).

Годом раньше тот же театр показал другую инсценировку романа Сенкевича, еще резче повернутую в сторону Петронии: “Большая живая картина “Пир у Петрония”. Картина поставлена худ. И.Ф.Селезневым и Г.И.Матковским при надлежащих декорациях, костюмах, аксессуарах и пр. Участвует вся труппа. Бенефис А.М.Крамского”²⁹.

Еще раньше перевел роман Сенкевича на свой язык киевский цирк. В апреле 1902 года перед окончанием сезона “Итальянский цирк бр. Труцци” удивил киевлян грандиозной и роскошной постановкой “Quo vadis?": “Колоссальная сенсационная историческая пантомима древнего Рима в 5 актах (разделение на акты, надо полагать, соответствовало театральному. — *М.П.*) с прологом, фехтованием, борьбой, маневрами с колесницами, военными маршами и другими Римскими зрелищами. Сюжет и ход пантомимы заимствованы из знаменитого романа известного польского писателя Г. Сенкевича”³⁰.

С 24 марта 1913 года в кинотеатре “Корсо” на Крещатике демонстрировалась монументальная лента итальянского режиссера Э.Гуаццони “Камо грядеши?” (выпуск фирмы “Чинес”)³¹. Грандиозный успех этого фильма на родине режиссе-

ра и за рубежом — хрестоматийный эпизод истории мирового кино. А на сцене Городского (оперного) театра шла опера Жана Годеса на тот же сюжет и под тем же названием.

Инсценировка “Камо грядеши?” прошла и по провинциальным сценам юга России, о чем столь красочно поведал “киевский писатель” А.И.Куприн в рассказе “Как я был актером”. В основе рассказа — подлинный эпизод из бродячей молодости писателя: “Ставили пьесу “Новый мир”, какую-то нелепую балаганную переделку из романа Сенкевича “Quo vadis?”. Духовский дал мне литографированный листик с моими словами. Это была роль центуриона из отряда Марка Великолепного. Там были отличные, громкие слова, вроде того, что “твои приказания, о Марк Великолепный, исполнены в точности!” или: “Она будет ждать тебя у подножия Помпеевой статуи, о Марк Великолепный”...³². Рассказ Куприна написан в 1906 году, но действие его нужно перенести по крайней мере на несколько лет назад. Стоит отметить название инсценировки — “Новый мир”. Впрочем, Петронию едва ли нашлось бы место в провинциальном спектакле.

Был еще поставленный А.Горским балет по мотивам “Камо грядеши?”, выделивший из романа линию Петрония и его возлюбленной Эвники (на мелодии Ф.Шопена), но это уже, правда, за пределами киевского пространства Булгакова, в Москве, в годы мировой войны. Расширяя наши представления о популярности романа Сенкевича, московский эпизод не закрывает от нас главного: образ автора “Сатирикона” сопровождал Булгакова на протяжении всей его киевской юности и обступал со всех сторон. Культура предвоенной, предреволюционной эпохи с легкой руки Сенкевича активно усваивала образ утонченного эстета и разухабистого сатирика, всячески облюбовывая добровольный уход Петрония из жизни — в опережение конца мира, его породившего.

Вместе с Петронием актуализировался его “Сатирикон”, и это, несомненно, бросает дополнительный свет на восприятие современниками одноименного журнала. Поэтому выход законного, хотя и запоздалого наследника петербургского “Сатирикона”, писателя Михаила Булгакова, ставшего сатириком нашей эпохи, на роман “Камо грядеши?” как на один из своих многочисленных “источников” — естественен и легко предсказуем.

“Последний римлянин” Петроний дарит Виницию, которому суждено стать одним из первых римских христиан, красивую рукопись “Сатирикона”, раскрывает свое авторство, признается в отвращении к стихам и просит обратить внимание на пир Тримальхиона. Читатель “Камо грядеши?” так никогда и не узнает, прочел ли Виниций “Сатирикон” и обратил ли внимание на особо рекомендованную его вниманию главу, но Сенкевич просьбу Петрония выполнил старательно: пир Нерона в романе воссоздал по пиру Тримальхиона. Императорское застолье — по застолью выскочки, разбогатевшего вольноотпущенника. Генрик Сенкевич оказывается как бы посредником между “Сатириконом” Петрония и сатириком Булгаковым. Булгаковский рассказчик из “Жизни господина де Мольера” в подобном случае восклицает, не вдаваясь в аналитические тонкости: “О связь времен! О токи просвещения!”.

На страницах первого романа Булгакова, мы видели, возникает Генрик Сенкевич — всего лишь призрачным видением в облаке, но собственной персоной. На страницах последнего булгаковского романа то и дело узнаваемо вспыхивают разного уровня элементы художественной ткани “Камо грядеши?”. Город в “Мастере и Маргарите”, освещенный странным — обычно закатым — светом и видимый с высокой точки, М.Чудакова соотносит (надо полагать, обоснованно и справедливо) с подобными картинами Рима у Гоголя. Но, быть может, эти булгаковские картины следовало бы соотнести и с описанием Рима, наблюдаемого с высокой точки в час заката — в романе Сенкевича:

“Голос Лигии прервал его (апостола Петра. — *М.П.*) молитву:

— Весь город точно объят огнем...

Действительно, закат солнца в этот день был необыкновенный. Огромный сверкающий диск уже до половины закатился за Яникульский холм, а весь небесный свод окрасился красным светом. Петр стоял на таком месте, с которого его взгляд мог охватить большое пространство. Немного направо виделись стены Circus Maximus, над ним дворцы Палатина, а прямо за Forum Voarium и

Vesabrum — вершина Капитолия с храмом Юпитера. Все стены, колонны и кровли храмов были словно погружены в этот золотой и пурпуровый блеск. Видневшиеся издалика части реки текли точно кровью и, по мере того, как солнце все более заходило за холм, блеск все более становился багровым, все более похожим на зарево пожара, усиливался, расширялся и, наконец, охватил все семь холмов и, казалось, струился с них на всю окрестность.

— Весь город точно объят огнем, — повторила Лигия.

А Петр приставил руку к глазам и сказал:

— Гнев Господень над этим городом⁷³³.

Не так ли с высоты видят закатную Москву Воланд и Азazelло, обсуждая достоинства городов: сатане по вкусу Москва, демон отдает предпочтение Риму. Их разговор, быть может, соотносит наблюдаемую ими картину с картиной Рима, описанной Сенкевичем (в приведенном отрывке и в других подобных).

Соответствующая сцена в одном из ранних вариантов “Мастера и Маргариты” дает выразительное отличие: Воланд и Азazelло сравнивают не красоту двух городов — Москвы и Рима, а величие двух городских пожаров — римского и московского: “ — Мощное зрелище, — заговорил Воланд, — то здесь, то там повалит клубами, а потом присоединяются и живые трепещущие языки. Зелень сворачивается в трубки, желтеет. И даже здесь ветерок похихивает гарью. До некоторой степени это напоминает мне пожар Рима”. И только после этого возникает вопрос о сравнительной красоте двух городов:

“ — Осмелюсь доложить, — загнул Азazelло, — Рим был город красивее, сколько я помню.

— Мощное зрелище, — повторил Воланд⁷³⁴.

Очевидно, что булгаковские персонажи в Москве вспоминают знаменитый пожар Рима 64 года н.э., когда город горел со всех концов, подожженный будто бы по приказу Нерона, — и косвенно признают свою причастность к этому пожару. Они его, по крайней мере, видели — там и тогда. Михаил Булгаков “видел” его в “Камо грядеши?” Генрика Сенкевича: пророчество Петра о гибели Города сбывается, Рим запылал пожаром, описание которого занимает добрую треть романного текста

и по богатому разнообразию деталей становится настоящей “пожарной энциклопедией”, огненным Брокгаузом, неисчерпаемым источником для пироманских затей Булгакова, участника несостоявшегося коллективного романа “Пожары”. За спиной Воланда, покидающего Москву, тоже пылают пожары — слабые отсветы охватившего Рим в “Камо грядеши?” огня.

Квалификация и распределение персонажей в соотнесенных сценах у Сенкевича и Булгакова — в одном случае апостол Петр и чуть ли не святая подвижница Лигия, в другом Воланд и Азazelло — связывают их противопоставлением, а пейзажи — сопоставлением. Петр с Лигией, как Воланд с Азazelло, рассматривают городскую панораму в час заката. Закатами — разумеется, перерастающими в символ умирания мирового города — роман Сенкевича вообще переполнен ничуть не меньше, нежели начинающийся и кончающийся на закате роман Булгакова (при сходстве, если не тождестве символических функций). Закаты в “Камо грядеши?” текстуально совпадают с тем, что потом будет в “Мастере и Маргарите”: “Солнце уже совсем склонилось к закату и, казалось, все растопилось в вечерней заре”. “Солнце все больше склонялось к Остии огромным красным шаром. Вся западная часть неба загорелась ярким пламенем...”.

Смотровая площадка, выбранная исчадиями ада, описана у Булгакова так: “На закате солнца высоко над городом на каменной террасе одного из самых красивых зданий в Москве, <...> находилось двое: Воланд и Азazelло. Они не были видны снизу, с улицы, так как их закрывала от ненужных взоров балюстрада с гипсовыми вазами и гипсовыми цветами. Но им город был виден почти до самых краев...”. Вскоре после этой сцены наступает финал, в котором несколько раз фигурирует лунная дорога: “От постели к окну протягивается широкая лунная дорога, и на эту дорогу поднимается человек в белом плаще с кровавым подбоем и начинает идти к луне. Рядом с ним идет какой-то молодой человек в разорванном хитоне...” И дальше: “Тогда лунный путь вскипает, из него начинает хлестать лунная река и разливается во все стороны... В потоке складывается непомерной красоты

женщина... Иван тянется к ней и всматривается в ее глаза, но она отступает, отступает и уходит со своим спутником к луне...”.

Вся эта ситуация на башне, огражденной балюстрадой, всеми деталями — вплоть до лунной дороги — буквально воспроизводит мучительный сон Виниция из “Камо грядеши?": “И ему казалось, что на каком-то старом, запущенном кладбище возвышался храм в виде башни, и что Лигия — жрица этого храма. Он не сводил с нее глаз, но видел ее на вершине башни, с лютнею в руках, всю озаренную светом, подобно тем жрицам, которые в ночное время поют гимны в честь луны... Но когда он дошел до балюстрады, окружавшей вершину башни, вдруг около Лигии вырос апостол с серебряной бородой и сказал: “Не поднимай на нее руки, ибо она принадлежит мне”. И, сказав это, пошел за нею по месячному лучу, как бы по дороге к небу, а Виниций протянул к нему руки и начал умолять, чтобы они взяли его с собою”.

В другом переводе времен булгаковской юности конец сна Виниция выглядит так: “Сказав это, апостол пошел вместе с нею по лучистой тропинке из лунного света к небу, а он остался на башне и взмолился, чтобы они взяли его с собою”³⁵.

Нетрудно заметить, с какой последовательностью булгаковская сцена на бельведере Пашкова дома идет за Сенкевичем — меняя краски, переиначивая смыслы, но сохраняя структуру. Как и во сне Виниция, на вершине башни появляется фигура: у Сенкевича — апостол Павел с серебряной бородой, у Булгакова — чернородый апостол Матфей (Левий Матвей): “Но тут что-то заставило Воланда отвернуться от города и обратить свое внимание на круглую башню, которая была у него за спиной на крыше. Из стены ее вышел оборванный, выпачканный в глине мрачный человек в хитоне, в самодельных сандалиях, чернородый”. Павел ограждает Лигию от Виниция во имя Христа, Матвей по воле Христа (Иешуа) поручает мастера и его подругу заботам Воланда.

Зыбкая лунная дорожка, связующая миры, отмечает в “Мастере и Маргарите”, как и в “Камо грядеши?”, самые патетические моменты. У Сенкевича она появляется

еще раз — перед апостолом Павлом, готовящимся принять крестную муку: “Да, минута наступила, но он видел перед собой дорогу, устланную лучами зари и ведущую к небу, и в душе повторял те слова, которые написал перед этим в предчувствии окончания своей задачи и близкого конца: “Подвигом добрым я подвизался, течение совершил, веру сохранил, а теперь готовится мне венец правды”.

После многих испытаний и бед герои Сенкевича Виниций и Лигия обретают счастье, удивительно похожее на то, которое достается героям Булгакова и тоже именуется покоем: “Ты спрашиваешь, в безопасности ли мы? Я скажу тебе только, что о нас забыли, — пусть это послужит тебе ответом. В эту минуту из портика, под которым я пишу это письмо, я вижу наш спокойный залив, а на нем лодку и Урса, который погружает сеть в светлую глубину моря. Моя жена прядет пурпурную шерсть, а в садах, под тенью миндальных деревьев, поют наши невольники. О, какое спокойствие, *carissime*, и какое забвение прежних тревог и горестей... Да, дорогой мой, мы счастливы счастьем, которое никто не может разрушить, ибо даже смерть, которая для вас является концом всего, для нас будет только переходом еще к большему покою, к большей любви и большей радости...”.

На первых же страницах “Камо грядеши?” — в тексте и в комментариях — наталкиваемся на россыпь имен, которыми потом будут наделены персонажи “Мастера и Маргариты”, а литературоведы станут ломать голову, откуда Булгаков почерпнул сведения о римской номенклатуре. “Афраний Бур и Сенека были воспитателями Нерона”, — сообщает комментатор романа, античник-виртуоз С.И.Соболевский. Редкостным именем Афрания, как известно, у Булгакова будет назван всеведущий начальник тайной полиции Пилата. И сразу же у Сенкевича возникает имя Марка: Марк Виниций, молодой аристократ, главный герой романтической линии “Камо грядеши?”. Рядом с ним высятся мощные фигуры двух гигантов-атлетов: кроткий силач христианин Урс и римлянин-гладиатор Кротон, о котором сообщается, что он “обладал силой

зверя, зато не имел никаких человеческих чувств...". По ходу действия каждый из них оказывается то врагом и преследователем Марка, то другом и защитником, и постоянное их присутствие возле главного героя наводит на размышление, кажется, не вовсе безосновательное: не слил ли Булгаков в образе звероподобного силача Марка Крысобоя, огромного куска почти бесчувственной плоти, имя Марка с "материей" Кротона (сопоставленной с одухотворенной мощью Урса и тем подчеркнутой)?

И, наконец, следует упомянуть бродячего киника Хилона Хилонида, находчивого и остроумного негодяя, зарабатывающего себе на винцо и ночлег сыскными и другими, не более высокого полета услугами. Его диалог с Петронием, нуждающимся в подобных услугах, строится, похоже, по той же программе, по которой будет выстроен диалог Пилата с Иешуа. Следуют вопросы, не врач ли он — оказывается, нет, не врач, а только лишь бродячий философ, хотя читателю представлены образцы его шарлатанского врачевания, вполне удачного. Откуда он родом — с берегов Понта Эвксинского, более о своем происхождении он ничего не знает. Какими средствами для достижения цели владеет — средствами владеет Петроний, а у него, Хилона, есть только разум. Изворотливостью ума и хорошо подвешенным языком Хилон снискивает восхищенно-брезгливое благорасположение Петрония, и римский аристократ, эстет, сноб, собиравшийся было прибить палками этого грязного и вызывающе самостоятельного бродягу, вечного обитателя рынков и злчных мест, кончает тем, что с явным любованием и всерьез называет Хилона "великим человеком". Создается впечатление, будто Булгаков, вполне владея диалектической техникой образа, привел в движение священную статику иконописного лика, брызнув на Иешуа несколькими каплями живой воды с восточного базара. Соединить в одном образе простосердечие нищего утописта с остроумием киника, вершину сакральности с провалом профанности, — это очень по-булгаковски. А функция сыска отошла, как будто, от Хилона к Афранию.

Роман польского писателя из римской жизни настолько запечатлелся в творческой памяти Булгакова, что,

оставив следы в собственно художественных произведениях, кажется, переплеснулся за пределы литературы — в частную переписку. В свои инсценировки для театра и сценарии для кино по гоголевским “Мертвым душам” Булгаков с озадачивающим постоянством стремился внедрить Рим (для чего он это делал — разговор особый), а театральные и кинематографические редакторы с цензорами вкупе столь же постоянно Рим у Булгакова вычеркивали. “Рим мой был уничтожен, лишь только я доложил ехр^осе. И Рима моего мне безумно жаль!”³⁶, — писал он П.С.Попову, другу и биографу. И вслед за тем, в другом письме ему же: “Все, что больше всего мне нравилось <...> самое главное, Рим с силуэтом на балконе, — все это подверглось полному разгрому!.. Но — боже! — до чего мне жаль Рима!”³⁷. Знал ли, отдавал ли себе Булгаков отчет, что эти тристии — текстуальное повторение подобных сетований из “Камо грядеши?": “Нет, нет! Рим должен погибнуть... А жаль! Жизнь так хороша, цезарь так добр, и вино такое хорошее. Ах, как жаль!..”. Роман Сенкевича серьезно повлиял на формирование “римского” — составной части киевского — городско-го мифа Михаила Булгакова.

Сакральный ряд героев Сенкевича поднимается до апостолов Петра и Павла. Булгаков с отвагой отчаяния идет дальше — у него под именем Иешуа Га Ноцри выведен тот, кого не поминают всуе. Для читающей публики начала века не было секретом, что Нобелевской премией Генрик Сенкевич обязан — далеко не в последнюю очередь ← отзыву папы римского, который прочел “Камо грядеши?” и прислал автору поздравление, опубликованное всей европейской прессой. Автор “Мастера и Маргариты” никаких поздравлений не получал, но “тот, которого так жаждет видеть выдуманной вами герой, которого вы сами только что отпустили, прочел ваш роман...” — сообщает Воланд. “Отпустил” мастер Пилата, жаждущего встречи с Иешуа. Это его, Иешуа, не называя по имени, подразумевает почтительная реплика Воланда мастеру: “Ваш роман прочли...” Таким образом, роман мастера прочитан в еще более высоких, чем роман Сенкевича, инстанциях. Этой честолюбивой нотой заканчивается, — и быть может, объясняется — булгаковский спор-соревнование с польским рома-

ном об авторе “Сатирикона”. С романом, занимавшим столь выдающееся место в культурном сознании современников гимназической юности Булгакова.

“Сатирикон” Петрония и петербургский журнал того же названия стали для Булгакова не столько прямыми “источниками” — жанровыми, фабульными, стилистическими и так далее (хотя и это, несомненно, есть), сколько определенным знаком “подобия времен”, историческим ориентиром самого общего и самого высокого порядка. Римский “Сатирикон” слился с “Сатириконом” Аверченко и Радакова, образуя пронизывающий века, “вечный” общекультурный символ конца света под раскаты смеха — основу смеховой, буффонадной линии творчества Булгакова.

Глава восьмая

МИФ О ГОРОДЕ И МИФОЛОГИЧЕСКОЕ ГОРОДОВЕДЕНИЕ

I

Читатели “Белой гвардии” — киевляне особо — убеждены, что действие булгаковского романа протекает в Киеве. Никаких противопознаний для тако-го мнения, казалось бы, нет. Напротив, события “Белой гвардии” легко отождествляются с историческими событиями, имевшими место в Киеве в конце 1918 — начале 1919 года: знаменитый взрыв военных складов на Зверинце, покушение Бориса Донского на германского фельдмаршала Эйхгорна, гетманщина, петлюровщина и так далее. Узнается и сам Киев — по его неповторимым ландшафтам, по его хорошо знакомой топонимике — по всем этим названиям районов, пригородов, улиц, площадей, “спусков”, по расположению отдельных зданий, стоящих в романном пространстве так же, надо полагать, как в реальном пространстве Киева.

И когда горожанин или приезжий турист идет по Киеву, город перелистывается, словно страницы булгаковского романа. Нетрудно установить, что все основные события “Белой гвардии” разворачиваются на отрезке (почти на прямой линии) длиной километра полтора-два, если считать от здания бывшей Александровской гимназии на (тоже бывшем) Бибиковском бульваре, где учился будущий автор “киевского романа” и где в романе размещен артиллерийский дивизион, сцена роспуска которого хорошо памятна каждому читателю “Белой гвардии”.

“Посмотрите направо, посмотрите налево”, — приглашает экскурсовод. Вот здание бывшего Педагогического музея, вот тут помещалась гостиница “Франсуа”, вот — за оперным театром — скошенный угол дома, в котором находился “салон мадам Анжу”; здесь, согласно роману, Алексей Турбин записался в дивизион. Дальше — громозд-

кий корпус управления Юго-Западной железной дороги (оно размещено здесь и сейчас, как во времена булгаковского романа) — через его двор Алексей Турбин вышел к перекрестку у Золотых ворот, где напоролся на поднимающиеся с Крещатика по Прорезной улице петлюровские цепи. Вот запутанные переулочки в районе Мало-Подвальной (в романе — Мало-Провальной) улицы, откуда вынырнула спасительница Алексея Юлия Рейсс, вот площадь перед Софийским собором, дальше — Андреевская церковь и крутой Андреевский спуск (в романе — Алексеевский), где — на полпути к Подолу — в доме под номером тринадцать жили Булгаковы и где творческой волей художника навечно поселены Турбины. Все это существует ныне как бы в двух мирах, в двух пространственных системах — реального Киева и булгаковского романа. Экскурсоводы умело пользуются этим обстоятельством, развертывая перед экскурсантами что-то похожее на кинематографическую “двойную экспозицию”.

Сравнение этих двух пространственных систем приводит к представлению о необыкновенно искусной “сжатости” пространства “Белой гвардии”: все основные ее события движутся по только что прочерченному маршруту в обе стороны, и если нанести события романа на план реального Киева (на план, например, изданный в те времена), то окажется, что все пространство романа представит в виде сплошной, почти прямой полутора-двухкилометровой линии и нескольких точек справа и слева от нее (скажем, место гибели Най-Турса на стрелке Политехнического института или место проживания Шполянского в лучшей городской гостинице на Николаевской улице). Топография романа совпадает с киевской едва ли не всеми своими точками — за редчайшими и особо мотивированными исключениями. Совпадения замечены всеми, исключения, боюсь, не заметил никто. По крайней мере, в литературе, посвященной Булгакову, о них — ни слова.

Подобно тому, как от одного произведения к другому Булгаков все с большей откровенностью “прояснял” присутствие Мефистофеля (“секретный” Шполянский — двоющийся Рудольфи — недвусмысленный Воланд), так от одной вещи к другой нарастает булгаковская игра с про-

странством, все очевидней становится присутствие в нем каких-то дополнительных неэвклидовых измерений. В “Мастере и Маргарите” они четко сопоставлены и разведены — попробуй не заметить превращение обширной, но все же исчисляемой в квадратных метрах квартиры Берлиоза в беспредельность залов, где Воланд справляет черную мессу! Затеяливая игра с “пятым измерением” позволяет писателю снимать два урожая — сатирический и мистический — с одной и той же жилплощади.

Уверенность в полном совпадении романного пространства “Белой гвардии” с реальным киевским не выдерживает проверки последовательным сопоставлением. Тот, кто решится пройти маршрутом романа по городу (не нынешнему, разумеется, а 1918—1919 года) неизбежно споткнется дважды. В двух местах художественное пространство не поддается совмещению с реальным городским без грубых натяжек или дополнительных допущений. Эти два романских эпизода чрезвычайно близки ситуативно и функционально, что заставляет подозревать не случайность ошибки, а особенность замысла: бегство Алексея Турбина по Мало-Провальной и бегство Николки со стрелки Политехнического института.

Задыхающийся от бега, раненый и ослабевший от потери крови, загнанный в тупик преследующими его петлюровцами, Алексей Турбин уже решает использовать на себя последний седьмой патрон в браунинге, — “и тут он увидал ее в самый момент чуда, в черной мшистой стене, ограждавшей наглухо снежный узор деревьев в саду. Она наполовину провалилась в эту стену...

— Офицер! Сюда! Сюда!

Турбин на немного скользких валенках, дыша разодраным и полным жаркого воздуха ртом, подбежал медленно к спасительным рукам и вслед за ними провалился в узкую щель калитки в деревянной черной стене. И все изменилось сразу. Калитка под руками женщины в черном влипла в стену, и щеколда захлопнулась...

... — Бегите сюда. За мной бегите, — шепнула женщина, повернулась и побежала по узкой кирпичной дорожке. Турбин очень медленно побежал за ней. На левой руке мелькнули стены сараев, и женщина свернула. На правой

руке какой-то белый, сказочный многоярусный сад. Низкий заборчик перед самым носом, женщина проникла во вторую калиточку, Турбин, задыхаясь, за ней. Она захлопнула калитку...

— Еще... еще немного! — вскрикнула она, левой трясущейся рукой открыла третью низенькую калиточку, протянула за руку спотыкающегося Турбина и бросилась по аллейке. “Ишь, лабиринт... словно нарочно”, — очень мутно подумал Турбин и оказался в белом саду, но уже где-то высоко и далеко от роковой Провальной...”

“Тут такой лабиринт, что никто не отыщет следов. Мы пробежали три сада...”

Даже по этим фрагментам ощутима огромность и запутанность садов, сбегających ярусами, которые в реальном Киеве могли располагаться единственным способом — по склону горы вниз, к Крещатику. Но пробежав ярусы, сады и калитки (всех по три, как в сказке), женщина в черном, явившаяся в “момент чуда” выводит Турбина куда-то “высоко и далеко от роковой Провальной” — наперекор всем законам физики, но в полном согласии с мистическими законами булгаковской фантастики. Так некогда Данте с Вергилием, спустившись по всем кругам ада, оказались наверху. “Сказочность”, “чудесность” происходящего прочерчена в булгаковском тексте с нажимом пера.

Если Мало-Провальная улица романа — это Мало-Подвальная улица Киева, как вполне основательно утверждают краеведы, то следовало бы задуматься над тем, где на этой короткой улочке, в два, коленом загнутых квартала, могли разместиться столь обширные сады, скорее загородные, нежели городские? Никакая, самая пылкая любовь к своему городу не в состоянии втиснуть описанные в “Белой гвардии” садовые лабиринты в тесноту подлинной Мало-Подвальной улицы, сплошная каменная застройка которой вполне сложилась в начале века. Не иначе, как Алексей “воззвал из тесноты”, а спасительница “ответила ему из простора”. Никакая логика не может допустить, чтобы спасенный оказался “высоко и далеко от роковой Провальной”, так как чуть выше проходит большая и широкая Владимирская улица, та самая, по кото-

рой Алексей Турбин бежал от Золотых ворот. Прodelав почти круговой маршрут, беглец не оказался в исходной точке бегства лишь потому, что “ввинтился” в пространство. Жилище спасительницы Алексея Юлии Рейсс сродни тому домику, где обретут покой мастер и Маргарита, да и находится оно, по-видимому, в тех же неевклидовых измерениях. Азарт погони и бегства, тяжелое дыхание и черно-красные круги перед глазами скрывают переход из реального пространства в фантастическое — и от бегущего Алексея, и от бегущих вместе с ним читателей романа.

В Театральном проезде, как мы видели, “Белая гвардия” концентрирует события романной театральности — вокруг салона мадам Анжу, этой костюмерной или гримуборной оперетки, идущей в Городе. Присвоив Подвальной улице название Провальной — название того же семантического поля, но более экспрессивное — Булгаков сосредоточил на ней события, явно “нездешнего”, относящегося скорее к адскому провалу плана. Здесь — уютное гнездышко Юлии Рейсс, только что, перед самым появлением бегущего под пулями Алексея Турбина, оставленной Шполянским — потайным Воландом “Белой гвардии”. Здесь происходит, кажется, невозможное в реальности, чудо спасения, густо обставленное inferнальными знаками провала в какие-то неведомые, не вписывающиеся в киевскую топографию пространства.

Сначала “проваливается” Юлия Рейсс: “И тут он увидел ее в самый момент чуда, в черной мшистой стене, ограждавшей наглухо снежный узор деревьев в саду. Она наполовину провалилась в стену...” Затем спасительница и спасаемый “проваливаются” вместе: “Турбин <...> подбежал медленно к спасительным рукам и вслед за ними провалился в узкую щель калитки в деревянной черной стене. И все изменилось сразу...” Наконец, спасенный “проваливается” в забытьё, спасительное же: “Во мраке, над головой, очень тускло загорелся огонек, пол поехал под ногами влево... неожиданные, зеленые, с огненными ободками клочья полетели вправо перед глазами, и сердцу в полном мраке полегчало сразу...” На Провальной улице происходит то, что и должно происходить: улица сполна оправдывает свое название.

Другими способами, но достаточно прозрачно маскирует роман фантастический путь бегства Николки. Последовательно называя улицы, по которым бежит младший Турбин, Булгаков столь же последовательно шифрует их названия. Ни в каком другом месте романа нет такого скопления топографических псевдонимов, как в эпизоде николкиного бегства: Фонарная, Разъезжая, Лубочица, Ловская, Вольский спуск. Булгакову зачем-то нужно, чтобы в романе были названы эти, а не более или менее распознаваемые в них улицы тогдашнего Киева — Керосинная, Ростиславская, Глубочица, Львовская, Вознесенский спуск. Ну, почти то же самое, а вот нет же — что-то другое, словно бы прочитанное впопыхах, на бегу, в мигающем свете, как бы на пороге двойного бытия...

Попасть со стрелки Политехнического института (то есть с Брест-Литовского шоссе) на Подол и дальше, к дому Турбиных — дело вполне возможное, хотя и долгое. Но улицы, по которым бежит Николка, должны иметь точки соприкосновения, должны пересекаться или продолжаться одна другую. Иначе маршрут не выстраивается. “Ведь все равно нужно идти, по воздуху домой не перелетишь”, — как резонно замечает Алексей Турбин в подобной ситуации бегства на соседних страницах “Белой гвардии”. На плане Киева тех лет Николкин маршрут от Политехнического института до Алексеевского спуска действительно не выстраивается, он смутно дискретен, прерывист, словно Николка, пробегая по улицам через дворы, в некоторых местах одолевал пространство то ли по воздуху, то ли под землей, то ли другим каким-то, но явно невозможным в реальности способом. Маршруты бегства обоих братьев обладают загадочной “сверхпроводимостью”, и дело здесь, надо полагать, именно в бегстве,

Все бегства похожи друг на друга, поэтому нет ничего удивительного в ряде параллельных деталей: оба брата вооружены, обоих томит одиночество и страх смерти, оба в самую тяжкую секунду думают о доме и родных, оба задыхаются “жарким ртом” и скалятся по-волчьи. Все в порядке вещей, бегство как бегство. Но есть детали, совпадение которых никак не вытекает из “типичности ситуации”. Прежде всего — откровенность заявки на чудо:

“Удивительно, страшно удивительно, что не попали. Прямо чудо. Это уж чудо господ бога, — думал Николка, поднимаясь — вот так чудо. Теперь сам видел — чудо. Собор Парижской богоматери. Виктор Гюго...”

Затем — сказочная тройственность: три двора и три калитки у Алексея — и тоже ровно три у Николки: он вскакивает в “первые же ворота на правой руке”, налетает на дворника, и, справившись с ним в трагикомической схватке, оказывается “на штабеле дров, рядом с сараем, под стеной соседнего дома. Обледеневшие поленья зашатались под ногами. Николка заковылял, упал, разорвал штанину, добрался до стены, глянул через нее и увидел то чь-в-точь такой же двор...” В этом втором, настолько таком же, что Николке показалось, будто в нем и дворник должен повториться, естественно, есть стена, подобная уже преодоленной: “Лежа на ней животом, услышал, что сзади, в первом дворе, раздался оглушительный свист и Неронов голос, а в этом, третьем дворе, в черном окне из второго этажа на него глянуло искаженное ужасом женское лицо...”. Столь же похожим — до неразличимости — были и три сада, через которые Юлия Рейсс провела Алексея.

Необыкновенность пространства, преодолеваемого братьями, явный привкус чуда в обоих побегах и чудесное спасение связаны, кажется, не столько с Божьей волей, сколько с участием в перепетиях романа Мефистофеля-Шполянского, Турбиным неведомого. Спасенный Алексей Турбин попадает в дом на Мало-Провальной, только что оставленный Шполянским, к Юлии Рейсс, только что Шполянским брошенной. Вот совпадение воистину замечательное: по этому же адресу был отправлен Николка умирающим Най-Турсом: “Унтег-цег (то есть унтер-офицер. — *М.П.*) ... бгосьте гегойствовать к чегтям, я умигаю... Мало-Пговальная...” Очень двусмысленную фразу произнес рыцарственный полковник перед отходом в иной мир: “бросьте геройствовать к чертям” или же “к чертям... Мало-Провальная”? Куда отправлял он Николку, и почему Алексею, не выдавшему его гибели, он явился после во сне? Но — “Больше он ничего не пожелал объяснить”.

Больше ничего пока не желает объяснить и автор. Это позже мы поймем, что умирающий Най-Турс назвал адрес своей сестры и матери, и Николка, покидая дом Най-Турсов, столкнется с братом, идущим от Юлии. Но тождественность адресов, соседство домов и таинственная причастность сатанинской фигуры Шполянского к Мало-Провальной (реально — Мало-Подвальной, но что провал, что подвал — один сатана), заставляет подозревать вмешательство нечистой силы в спасение братьев.

Булгаков систематически нагромождает псевдореалии и всяческие псевдонимы около смерти. Появление гаубицы в маленькой комнатухе, где бредит умирающий Алексей Турбин, призрачная “точность” маршрута его бегства по Мало-Провальной, подмененные имена улиц по маршруту бегства Николки — явления одного порядка в художественном мире булгаковского романа. Круг примеров можно расширить: на другом перекрестке той же Владимирской улицы Алексей Турбин наталкивается на похороны юнкеров и офицеров, порубленных петлюровцами на ближних подступах к городу, видит начертанные на некрашенных гробах имена погибших: “Желтые длинные ящики колыхались над толпой. Когда первый поравнялся с Турбиным, тот разглядел угольную корявую надпись на его боку: “Прапорщик Юрцевич”. На следующем: “Прапорщик Иванов”. “На третьем: “Прапорщик Орлов”... “Прапорщик Коровин”, “Прапорщик Гердт”, — проплывали желтые гробы... проплыл последний гроб, “Прапорщик Морской”, — пролетели какие-то сани...” Ни одного подлинного имени Булгаков не называет, хотя они были хорошо известны из той же газеты “Киевские вести”, которую выкидывает вертящийся около похоронной процессии мальчишка-газетчик, столь разгневавший Турбина.

Другими словами: у Турбина в кармане газета с настоящими именами несчастных, но Булгаков их как-будто не знает — и называет вымышленные, называет романские псевдонимы. Киевская газета перечисляла: среди тридцати трех погибших — полковник Сухонин, штабс-капитан Петриченко, поручик Дорохов, поручик Болицкий, ротмистр Свионткевич, прапорщик Винтер, прапорщики: Журавский, братья Езерские, Павлушенко, Мазур, Торчев-

ский, Нагорный, казак Глушко, юнкер Якубенко и шестнадцать неопознанных¹. Бросается в глаза, что у Булгакова не упомянут ни один офицер выше прапорщика, и совокупный образ русского офицерства, возникающий из авторской номинации, резко демократизируется. Но кто скажет, заменил ли Булгаков вымышленными именами имена известных или наградил ими безымянные, неопознанные жертвы? В художественном мире, где рукописи не горят, быть может, и документы не исчезают бесследно? И всеведущему автору известно даже то, что не ведомо современникам и историкам? В любом случае, накопление псевдонимов “около смерти” происходит у Булгакова регулярно. Мучительная загадочность человеческого ухода, великое таинство смерти — основа булгаковского мистицизма.

В момент бегства оба брата выпадают из пространства реального Киева и перемещаются в каком-то пятом измерении. В булгаковском контексте это “сверхпространство” не принадлежит миру людей и миру живых. Здесь, возможно, кроется разгадка “выпадения” Алексея и Николки: погибая, человек уходит в какие-то иные, неведомые области, в гибельный момент он уже одной ногой там, в неизвестности потустороннего мира, вот булгаковские герои и бегут по краю гибели — отчасти здесь, в Городе (Киеве) 14 декабря 1918 года, отчасти — неведомо где, в краях незнаемых, неподвластных нашему пониманию. Киевское пространство, оказывается, имеет прямые выходы в иные миры, эти выходы изображены Булгаковым, но не названы и даже слегка припорошены конспиративным снежком, оставляющим для обзора обобщенный контур и скрывающим подробности, так что читатель может их все-таки распознать, автор же при нужде — отпереться. Пространственные игры с вовлечением иных измерений не появляются в “московском романе” внезапно, неведь откуда; у них в булгаковских сочинениях есть своя история, идущая от “киевского романа”, и речь, следовательно, не о свойствах первого или последнего романа Булгакова, но о типологии его творчества, неотменимо включающей то, что Борис Пастернак (в другой связи) назвал “мистическим урбанизмом”.

II

Славную шутку, нечего сказать, отколола судьба, поселив семью, в которой рос будущий писатель, на Андреевском спуске старого Киева. Если она задумала предоставить обыкновенному юноше, который со временем напишет несколько произведений, озадачивших мир, наивыгоднейшую, наиболее приятнейшую точку обзора этого мира, то лучшего места, чем середина Андреевского спуска, ей, конечно, было не сыскать. Это было место схождения и пересечения чуть ли не всех мыслимых границ.

Дом на Андреевском спуске, 13, — половина пути из нижнего города в верхний, граница между ними. Это, вместе с тем, граница между разными национальными и социальными районами старого Киева, между разноязычными “городами в городе”, между кварталами ремесленников и кварталами буржуазными. Это пограничье, равноудаленное от светских и духовных узлов города. Рядом, под горой, с приличествующей его возрасту неспешностью, тек Днепр, не подозревая, что по нему проходит граница двух губерний — Киевской и Черниговской (это обстоятельство учтено в тексте и в структуре “Белой гвардии”). И если предположить, что есть граница между землей и небом, то и она должна была проходить здесь: стоя на холме, нависающим над домом, или еще выше — на паперти Андреевской церкви, невозможно отделаться от чувства парения, от мысли о полетах над городом. Культура осуществляет себя на границах, в пограничных областях — не этой ли мыслью М.М.Бахтина руководствовалась дальновидная судьба, поселив своего избранника на Андреевском спуске?

Маршрут Алексея Турбина от дома на Алексеевском спуске (в реальном Киеве, повторим, — Андреевском) до окрашенного в официальные желто-белые колеры здания Первой гимназии — магистраль романа “Белая гвардия”, — это магистраль киевских передвижений Михаила Булгакова, сначала ученика этой гимназии, затем студента медицинского факультета университета св.Владимира, громада которого, красная с черным — цветов владимирской ор-

денской ленты — высилась через улицу наискосок от гимназии. Булгаковские персонажи — Турбины и Мышлаевский, — мечтая в гимназических дортуарах об университете, светившем впереди, “словно маяк”, пространственно уносились мечтой не так уж далеко — им предстояло всего лишь пересечь по диагонали перекресток Владимирской улицы и Бибиковского бульвара. Этот перекресток — крайняя западная и одна из напряженнейших точек событий романа.

Но путь от турбинского (булгаковского) дома до этой точки, хотя и очень “киевский”, никак не назовешь обыкновенным. В городе, расположенном на крутейших, вздыбленных к Днепру холмах, прямая улица — редкость. Подарив горожанину малую свободу от вихляний влево и вправо, киевская улица тут же с лихвой вознаграждает себя, то вздымаясь вверх, то скатываясь вниз. Киевлянам свойственно выбирать не самые короткие, а самые плоские маршруты. Эта особенность киевского ландшафта имеет прямое отношение к трагическим событиям “Белой гвардии” и ко всему художественному мышлению Булгакова. Только на крутой, да к тому же изогнутой, как латинское S улице, называемой даже не улицей, а “спуском” (в полном соответствии с действительностью), возможен “дом постройки необыкновенной” — двухэтажный с фасада и одноэтажный, с утопленным в склон горы подвальным этажом, — со двора. Только здесь Николка мог осуществить свое намеренье — взглянуть, что делается в городе, не нарушая при этом Елениного запрета выходить на улицу: прямо над домом высится обрывистый холм, к вершине которого идет (сохранившаяся до сих пор) глинистая в зарослях трав и кустарников тропа; там, на вершине, действительно есть площадка, открывающая вид на верхнюю часть города, на нижнюю — Подол, на Днепр и Заднепровье.

Крутизна киевских улиц вместе с Юлией Рейсс участвовала в спасении Алексея Турбина, когда он напоролся на петлюровскую цепь, наступающую снизу, с Крещатика, по улице Прорезной (то есть прорезанной в горе, спускающейся к Крещатицкому яру). Добежав вверх по склону до того перекрестка Владимирской и Прорезной улиц, где

произошло роковое столкновение, петлюровцы, надо полагать изрядно измотались, потеряли дыхание — и это дало Алексею Турбину шанс на спасение. Булгаковскому герою помог случай, но этот случай надо назвать по имени: киевский ландшафт. Ландшафт, ставший формирующим фактором и важнейшей составной частью истории города — и романа о нем.

Романтизм, открывший “местный колорит” еще в первом, начала XIX века, всплеске, в последующем своем движении породил художника, который с небывалой силой воплотил “местный колорит” Киева, дотоле литературно безликого или расплывчатого. Стихийная структурность романтизма начала осмыслять особое социально-культурное устройство города: “Собор Парижской богородицы” — едва ли не первое структурное исследование городского пространства, роман-трактат о городе, не случайно вспоминается Николке в страшную минуту. Через столетие после “Собора Парижской богородицы” трижды романтический мастер Булгаков создал роман, запечатлевший в своем сложном синтезе социально-культурную структуру города, охваченного гражданской войной. Расхожая публицистическая метафора “в кольце гражданской войны” реализовалась в романе системой концентрических кругов: один в другой заключены, словно разномастные матрешки, круг семьи и дома, улицы, города, мира. И каждый круг — художественная модель огромной познавательной емкости. Все детали равны себе и в то же время неизмеримо больше самих себя. Маршрут Алексея Турбина от дома к Андреевской церкви и далее по Владимирской улице — разве это только улица?

“Мне прежде приходила очень странная мысль, — признавался Гоголь в статье “Об архитектуре нынешнего времени”, — я думал, что весьма не мешало бы иметь в городе одну такую улицу, которая вмещала бы в себя всю архитектурную летопись...”². Гоголю виделась улица, которая начиналась бы с примитивных первобытных построек, за ними следовали бы сооружения, воспроизводящие наиболее типичные черты строительной эйкумены древности — Вавилона, Египта, Греции, Рима, далее — без перерыва — возвышались бы здания в духе Средних веков —

романские и любимые гоголевские готические, сменяясь ренессансными и так далее — вплоть до заключительных ворот, дающих все предыдущее в синтезе. “Эта улица сделалась бы тогда в некотором отношении историей развития вкуса, и кто ленив перелистывать толстые томы, тому бы стоило только пройти по ней, чтобы узнать все...”³.

Мечта Гоголя об улице — “архитектурной летописи” с древнейших времен до современности — типичная культурно-педагогическая утопия на естественном для утопической мысли архитектурном материале. Вместо пресловутой “застывшей музыки” архитектура приобретала куда более органичный для нее смысл “застывшей истории”: кварталы измышленной Гоголем улицы разворачивались бы как века и тысячелетия. Пространство представало бы запечатленным временем.

У Булгакова не было необходимости измышлять такую улицу, ему незачем было возводить в воображении воздушные замки “исторического проспекта”. Такая, условно говоря, улица досталась ему от города по праву рождения — и это был тот самый маршрут, который он, начиная с 1906 года, когда семья поселилась на Андреевском спуске, на протяжении десятка (старших гимназических, а затем студенческих) лет, проделал пешком, на конке и на трамвае, как не трудно подсчитать, несколько тысяч раз, а затем еще два раза — вместе со своим героем Алексеем Турбиным.

Когда Булгаков выходил из дома номер тринадцать по Андреевскому спуску и направлялся вверх, “в город”, ему нужно было пройти мимо нескольких небольших полугородских, полусельских домиков-хаток, оставляя в стороне лепящиеся по склонам оврагов едва ли не первобытные постройки на Гончарах и Кожумьяках, возведенные обычным для незапамятного Киева способом — из плетеного камыша, обмазанного глиной, и пронизывающие эти холмы пещеры — жилища или ритуальные сооружения древнейших насельцев киевской земли. И сразу же затем его путь лежал мимо огромного кирпичного здания в стиле “английской готики” (модернизированной, конечно) — с остроконечными башенками, шпилями, зубчатыми стена-

ми, навесной лестницей, смотровыми площадками и коленчатыми уступами переходов, — хоть “Гамлета” тут играй без всяких декораций! Но прихотливые киевляне — правда, уже не в булгаковские времена, позднее — назвали необычное сооружение не Эльсинором, а замком Ричарда Львиное сердце.

Еще выше, на самой вершине холма возвышалась ажурная, то ли барочная, то ли даже рококовая, будто собирающаяся взлететь — или уже взлетевшая? — Андреевская церковь, символизируя место первоначального воздвижения креста на киевских горах апостолом Андреем — высочайшее достижение барокко, по словам Альехо Карпеньера, знатока и певца барокко. Рядом, через улицу — пузатая, словно раздобревшая купчиха, квазивизантийская Десятинная церковь, — кажется, третья или четвертая под этим именем на месте древнего, разрушенного Батыем главного храма Киевской Руси. Рядом же — Трехсвятительская церковь, из-за которой выглядывали ослепительные купола Златоверхого Михайловского монастыря, посвященного архистратигу Михаилу, патрону Киева и его будущего писателя Булгакова, Михаила же. И прямо среди этого разновременного и разностильного пучка православных соборов, во дворе усадьбы Трубецких (тех самых, декабристов) киевские археологи находили — как раз в то время, когда Миша Булгаков бегал в гимназию и университет — остатки роскоши дохристианского, языческого Киева.

Он шел мимо ренессансного палаццо Земельного банка, слегка тронутого чертами все той же, любимой гоголевской готики, мимо семиэтажных — гигантских по тем временам — доходных домов, сочетавших уже стандартизированный модерн с элементами нарождающегося конструктивизма, мимо кирпично-кружевных церковно-административных зданий в стиле “ля рюс” и полицейского классицизма Присутственных мест с пожарной каланчей и выходил на площадь к позолотам барочных грушевидных куполов Софийского собора. Романский католический костел св. Александра и караимская кенаса в “мавританском” стиле были заглублены в переулки, примыкавшие к Владимирской улице и входившие в ее силовое

поле. Он проходил мимо Георгиевской церкви, прятавшейся в переулке за Софийским собором (там, на Рейтарской, ему предстояло жить с молодой женой), и мимо Иррининского столпа, выпиравшего за красную линию уличной застройки; столп, как утверждали, был сложен из остатков кирпича древнего, несохранившегося монастыря той же святой. Перед ним возвышалась серо-мышастая громада Губернской Земельной управы, довольно искусно сочетавшая под своей мансардой ренессансную свободу с классической строгостью. Дальше располагалось вечно притягательное для него новое здание Городского — оперного! — театра; с явной гордостью и хорошо упрятым недоумением горожане сообщали, что за проект этого здания архитектор получил первую премию на международном конкурсе. Он шел мимо гостиниц “Прага” и “Франсуа”, мимо пансиона графини Левашовой, мимо Педагогического музея цесаревича Алексея — к величественным классицистским постройкам университета и гимназии.

Он шел как бы сквозь гоголевскую утопию “архитектурной летописи”, реализованную, однако, не в строгой хронологической последовательности стилей и направлений, а эклектически перемешавшей постройки, тоже весьма эклектичные. Тем не менее, он шел через пространство, словно через время — историческое и даже доисторическое, незапамятное. Каждая постройка принадлежала определенной эпохе, а вдоль улицы сквозили ветерки вечности.

Даже фантастическая мысль Гоголя о здании, замыкающем архитектурную историю итожащим синтезом, даже она, сколь это ни странно, воплощалась булгаковским маршрутом вдоль Владимирской улицы: на фризе, охватывающем полукруглый фасад Педагогического музея, изящным барельефом было изображено — в легко читаемых символах — развитие научных знаний на протяжении истории человечества. И сам путник — будущий писатель Михаил Булгаков — оказывался на этой улице заложником вечности у времени в плену.

Булгаков не разделит бы патетическое негодование Мандельштама по поводу “спеси Батюшкова”: “Который час? — его спросили здесь, и любопытным он ответил: вечность”. На вопрос “который час”, непрерывно задава-

емый самому себе, любопытному художнику, Булгаков тоже отвечал “вечность”, но при этом добросовестно отмечал время — в его историческом, по эпохам, и астрономическом — по часам и минутам — измерении. Время и вечность — две неотменимых структурных составляющих творчества Михаила Булгакова, каждого его произведения, попросту говоря — самого художественного мышления писателя. В поисках разного рода “источников”, питавших или воспитавших художника, среди разного рода текстов, банальных или экзотических, быть может, не нужно сбрасывать со счетов и этот “киевский текст” — ландшафтно-архитектурный, прежде всего “текст” “исторического проспекта”, сызмалу вошедший в сознание Михаила Булгакова как определяющая особенность его мира, то есть мира вообще, потому что никакого другого у художника просто нет.

Эклектический историзм (или исторический эклектизм) булгаковского маршрута по Владимирской улице — чрезвычайно характерное, привычное и потому незамечаемое свойство “киевской культуры” в ту эпоху. Строго говоря, таково было большинство городов тогдашней Российской империи, а Киев — более других, потому что на грани веков переживал бурный подъем, сопровождавшийся столь же бурным строительством, — именно эклектичным. Булгаков не застал “исторический проспект” Киева готовым — этот проспект сооружался, обогащался, рос у него на глазах. “Древности” многих построек — и готических, и ренессансных, и классических, — возникали при нем, словно некто могущественный решил реализовать здесь гоголевский утопический проект.

В описываемую эпоху на Терещенковской улице, в специально построенном особняке, расположенном на таком же расстоянии влево от выходящего из Первой гимназии, на каком вправо от нее находился университет, другими словами, на том же городском участке, который ограничивает магистраль “Белой гвардии”, — создавался музей искусств киевского богача и коллекционера Богдана Ханенко. Интерьеры музея и заполнившая их музейная композиция — последовательная цепочка стилизаций, как будто воплощающая во внутреннем пространстве с помо-

щью лепнины, резьбы по дереву, картин, скульптур и утвари тот же замысел, который представлен “историческим проспектом” в открытом пространстве Владимирской улицы. Интерьер музея четко и последовательно моделирует городской экстерьер по рассмотренному нами маршруту.

“Коллекция и интерьер, по замыслу собирателя, должны слиться в единый комплекс, создать образ времени. Но размещая экспонаты своего музея в стилизованных интерьерах, Ханенко не соблюдает придирчивой хронологической строгости, хотя кажущееся случайным сосуществование в одной декорации разновременных и, на первый взгляд, несовместимых вещей всегда строго продумано. Зачастую основой стилизации зала и экспозиции, развернутой в нем, коллекционер избирает наиболее типическую, по его мнению, черту эпохи, этноисторический символ... Создается впечатление, что для киевского коллекционера произведение искусства, отстраненное от временного окружения, теряет значительную долю своей прелести, и он старательно пытается воссоздать для него среду, помещая в искусственный микроклимат стилизованного интерьера. Залы особняка образуют в совокупности своей странную лестницу времен и стилей. Причем этот образ развития культуры не лишен определенной повествовательной дидактики...”⁴.

Жизнь коротка, искусство долго, а культура вечна — этот принцип Булгаков извлек не из книжек, хотя и не был “ленив перелистывать толстые томы”, а из самого устройства родного города, из его традиций, из его атмосферы. Кажется, что не о киевском музее, но о творчестве возросшего в Киеве писателя говорит исследователь: “Коллекция, как и особняк, превращаются в сумму искусств, Вавилон стилей, где при всех личных пристрастиях нет единого эстетического идеала, а есть множество тождественных идеалов. Символ ее — равнозначность, равнозначность как результат пути, пройденного историей искусства<...> равнозначность, в рамках которой границы эстетического и исторического значения вещи в определенном смысле стираются... До беспредельности расширяются не только границы исторического знания, но и

границы эстетического вкуса. Программой подобного восприятия культуры <...> становится своеобразный девиз Ханенко-коллекционера, начертанный на потолке одного из залов — цитата из Данте: “Из двух равноединых чаш не смог бы выбрать ни единой”...⁵

Ни одна из чаш культурного развития не миновала художника Булгакова, сквозь мощный синтез которого все-таки угадывается эклектичность составляющих. Точно так же, как Ханенко, с музейной старательностью он воссоздает микроклимат среды обитания своих персонажей, помещая в центр интерьеров важнейшую бытовую — и уже потому историческую — вещь, придавая ей смысл этнокультурного символа. Таковы в той же “Белой гвардии” кремовые занавеси в столовой Турбиных, кафельная печь, несущая функцию домашнего очага, разделенную, впрочем, с важнейшим экспонатом булгаковского музея культуры — лампой под зеленым абажуром. Историко-культурная закреплённость разных деталей отменяется, и они уравниваются в киевском Вавилоне стилей, беспредельно расширяя границы художественного вкуса. Великий исторический роман “Капитанская дочка” и расхожая популярная полубеллетристика “Саардамского плотника” сосуществуют в турбинском интерьере как равнозначные символы дома, родины, детства. В тепле обжитых комнат на условиях разновеликости находят место Еленины ноты “Пиковой дамы”, лучшей оперы Чайковского, настоящей музыкальной энциклопедии русской культуры, — и разухабистые песенки из репертуара заезжего театр-кабаре вместе с “аризткой” Вертинского, только входящей в моду. Все равнозначно, и царь Алексей Михайлович спокойно взирает со стены на валяющуюся в кресле “Чертову куклу”. Единого эстетического идеала у Булгакова нет, как нет его в “киевской культуре”, эстетический идеал множественен, и художественная разногласица противостоит в булгаковском творчестве нерушимой исключительности идеала нравственного — как времени противостоит вечность. В этом смысле творчество Булгакова — достоверная модель культуры Киева, породившего писателя.

III

Но вот странность — никакого Киева в “Белой гвардии” нет. По крайней мере, автор ни разу не счел нужным назвать место действия своего романа этим именем. Нет Киева — есть только “город” (со строчной литеры) в речи персонажей и “Город” (с прописной) — в авторской речи. Поскольку речь автора мыслится начертанной, а речь персонажей — только звучащей, не различающей в произношении больших и малых литер, — можно весьма основательно заключить, что именно Город — место действия романа. Название Киев в “Белой гвардии” малозаметным промельком появляется в цитируемом документе гетманских властей, то есть не только в “чужом”, но и в глубоко чуждом слове. Патриотическая, вполне понятная и даже, кажется, обоснованная претензия киевлян — помещать действие булгаковского романа в свой город — получает здесь, по-видимому, сокрушительный удар. Во всяком случае — ставится под сомнение. Не Киев, но — Город.

В европейской традиции — с древнейших времен до наших дней — только одному городу свойственно именоваться Городом. Это, конечно, Рим, по отношению к которому слово Город определительно в достаточной и необходимой мере и не подразумевает уточняющего названия (на “римский” смысл булгаковского Города первой обратила внимание М. Чудакова в своей уже классической работе “Архив М. А. Булгакова. Материалы для творческой биографии писателя”). Еще Квинтиллиан особо отмечал, что для слова *urbs* как обозначения города Рима с некоторых пор не требуется имени собственного. Подобное понимание слова Город закреплено во множестве общеупотребительных формул европейской культуры. “Городу и миру” — то есть Риму и римской империи — адресовал свои распоряжения римский сенат, “городу и миру” — то есть Риму и всей католической эйкумене — адресует свои энциклики папский престол. Трактат Августина Блаженного “О граде Божьем”, противопоставляющий Град земной Граду небесному, на протяжении веков прочитывался как оппозиция земного и небесного Рима. Это противопоставление

было подхвачено и усердно разрабатывалось русской философской мыслью как раз во времена молодости Михаила Булгакова — у С.Булгакова, однофамильца (впрочем, кажется, дальнего родственника) писателя, у Н.Бердяева, Д.Мережковского и Г.Федотова, не говоря уже о следующем поколении вскормленников киевской философской школы — В.Асмусе, Н.Конраде, Я.Голосовкере. Так что булгаковский Город попал в плотный культурный контекст, вернее — вырос из него, вырос вместе с ним.

Называя место действия своего романа Городом, Булгаков уравнивал свой родной город на Днепре с Вечным городом на Тибре: Киев — Город — Рим. Насколько можно судить, в этом не было никакой оглядки на традицию, почитавшую Константинополь вторым, а Москву — третьим Римом. Булгаковский Город — не четвертый Рим, а также не третий и не второй, он просто — Рим: город равный миру, отождествленный с миром. Все, что происходит в Городе, имеет, следовательно, не локально городское, но исключительное — мировое значение; здесь сосредоточены все исторические и, так сказать, “сверхисторические”, мистериальные смыслы.

Жанр Михаила Булгакова — не историческая трагедия, а мировая мистерия. Он помещает действие своего романа в Вечный Город, ибо все, происходящее в Вечном Городе, естественно, причастно вечности, то есть мистериально. Проблематика романа четко делится на Город и не-Город, на Город и провинцию, ибо, говоря словами другого киевлянина — Николая Бердяева, старшего современника автора “Белой гвардии”, решавшего тот же круг проблем в другой, философской системе мышления, — провинциально все, что удалено от Бога. Но к нему, причине онтологии, максимально близки проблемы, решаемые художником Михаилом Булгаковым, и потому действие романа помещено в центр и средоточие мира — в Город. Поступая подобным образом, Булгаков шел вслед за традицией и одновременно оспаривал ее.

Потому что традиция издавна рассматривала Киев как другой Вечный город — Иерусалим. Когда император Александр II в дни коронационных торжеств назвал Киев Иерусалимом русской земли, он, в сущности, с высоты трона канонизировал общее место. В представлении о Киеве-Иеру-

салиме история пересекалась с мифом, история прочитывалась “по коду” мифа, история возвращалась в мистику. Историческая память об отечественном первоочаге христианства совмещалась со священным текстом и, возможно, включала противопоставление Иерусалима (Киева) — Риму (Москве), осмысляя все более очевидно проступающий “провинциализм” Киева — “провинциализмом” Иерусалима по отношению к Риму, центру мировой империи. За четверть века до рождения Булгакова “Указатель святыни и священных достопримечательностей Киева...” напоминал об истоке традиции: “Святитель Дмитрий Ростовский — первый, кажется, назвал Киев русским Иерусалимом, — действительно, к Киеву по всей справедливости могут быть отнесены слова псалмопевца, сказанные об Иерусалиме: “горы окрест его, и Господь окрест людей своих!” (Псал., 124, 2)”⁶.

Другое подобное издание, приглашая совершить паломничество в Киев, приравнивало его к посещению Иерусалима: “Название его Паломник для незнакомых с древнею русскою письменностью, конечно, покажется непонятным. Для них-то сочинитель считает нужным объяснить, что это название в средние веки <...> давали путешествующим ко гробу Господню в Иерусалим <...>. Это название, по сходству предмета, заимствовано и для настоящего сочинения”⁷.

Только православные, считает третье киевское издание этого же рода, только “они одни в состоянии понять и оценить, что такое Киев для русского человека, и здесь, в нашем родном Иерусалиме, находят себе отголосок дальнего, не всегда им доступного на чужбине”⁸. Здесь представление о Киеве как бы двоятся: он и “наш родной Иерусалим”, и одновременно — лишь отголосок Иерусалима настоящего. Но уже вышедший в самый канун первой мировой войны путеводитель по Киеву — вполне светский — констатировал как общепринятую очевидность: “Из Киева христианство распространилось на другие области нашего отечества, и потому Киев зовется колыбелью православной веры и почитается как “Иерусалим земли русской”⁹.

Город “Белой гвардии”, сколь это ни странно, включает в себя и Рим, и Иерусалим. События, протекающие в Городе, двусложны, двусоставны, причудливо сплетают разножанровые мотивы. Все, что несет на себе черты

оперетки — жанра имперского и сомнительного — относится к Киеву-Риму. Все, отмеченное Апокалипсисом, жанром несомненно эсхатологическим, принадлежит Киеву-Иерусалиму. Нечто подобное Б.Гаспаров обнаружил в “Мастере и Маргарите”: параллельно оппозиции Ершалаим—Москва развивается другая, Иерусалим—Рим¹⁰.

Но если Город “Белой гвардии” и его прообраз Киев — одновременно “булгаковский Рим” и “булгаковский Иерусалим”, то, надо признать, это очень странный Рим и странный Иерусалим. Можно ли представить себе, чтобы в центре Рима находился еще другой Рим, а в центре Иерусалима — другой Иерусалим? Между тем, Киев времен юности Булгакова был именно таким Римом и Иерусалимом. В самом центре города, на Владимирской горке, в первые годы нашего столетия появилась панорама “Голгофа”. Созданная для Венской выставки 1892 года художниками Г.Фрошем, И.Крюгером (к ним присоединился киевлянин С.Фабианский), панорама “Голгофа” после пожара была перевезена в Киев и разместилась в павильоне, который специально для нее построил архитектор В.Римский-Корсаков (Римский — в этом месте Булгаков, усмехнувшись, мысленно поставил бы “нотабену”). Так в Киев-Иерусалим был внедрен еще один Иерусалим.

“Голгофа” некоторое время экспонировалась в Одессе, и Валентин Катаев, человек того же поколения, что и Михаил Булгаков, писатель близкого к нему литературного круга, видевший панораму в своем одесском детстве, на склоне лет описал ее, включив в детский опыт своего персонажа:

“...Перед мальчиком полукругом раскинулась как настоящая черствая иудейская земля: рыжие холмы на рыжем горизонте — неподвижный бездыханный мир, написанный на полотне, населенный неподвижными, но тем не менее как бы живыми трехмерными фигурами евангельских и библейских персонажей в розовых и кубовых хитонах, на ослах и верблюдах и пешком, и надо всем этим царила гора Голгофа с тремя крестами, высоко воздвигнутыми на фоне грозового неба с неподвижными зигзагами молний. Распятый богочеловек и два розбойника, распятые вместе с ним — один одесную, а другой ошую — как бы

висели с раскинутыми руками над небольшой живописной группой римских воинов в медных шлемах, украшенных красными щетками.

Из пронзенного бока Христа неподвижно бежал ручеек крови. Голова в терновом венке склонилась на костлявое плечо. Римский воин в панцире протягивал на камышовой трости к запекшимся устам спасителя губку, смоченную желчью и уксусом.

Живот распятого был втянут под выступавшими ребрами грудной клетки, и чресла стыдливо прикрыты повязкой. Надвигавшаяся пылевая буря деформировала неподвижно развевающиеся одежды евангельских персонажей, и мальчику уже трудно было дышать полотняным воздухом панорамы.

Может быть, именно тогда зародилась мечта нарисовать цветными карандашами нечто подобное — величественное, бессмертное...”¹¹

Но, может быть, и другому мальчику — киевскому гимназисту Михаилу Булгакову, живописная “Голгофа” навеяла мечту “нарисовать нечто подобное — величественное, бессмертное”? Тем более, что Катаев, воссоздавая детские впечатления, уже знал, что Булгаков эту мечту осуществил — в “Мастере и Маргарите”.

Вслед за “Голгофой” в том же павильоне на Владимирской горке напротив Костельной улицы была развернута панорама Яна Стыки “Мучения христиан в цирке Нерона” — словно монументальная иллюстрация к столь популярному в ту пору роману Генрика Сенкевича “Камо грядеши?” (и едва ли не им вдохновленная). В самом центре Киева-Рима появился еще один Рим — подобно тому, как несколько раньше в городской текст Киева-Иерусалима был включен еще один Иерусалим — нарисованный и компактный, и Киев можно было себе представить в виде излюбленной композиции булгаковских произведений — “текст в тексте” (пьеса в пьесе, роман в романе и т.п.). При этом — что стоит отметить особо — омывающий текст и текст включенный несомненно противоречили друг другу, но трактовали об одном и том же...

Родной город, заученный с детских лет наизусть, как “Отче наш”, Булгаков снабдил п р и м е т а м и Иерусалима, но каким образом он н а р и с о в а л Иерусалим, которого никогда не видел, — древний Ершалаим в романе “Мастер

и Маргарита”? Этот “детский”, простодушно-нелепый вопрос должен получить вполне серьезный “взрослый” ответ: древний Иерусалим Булгаков писал с киевской природы, сравнимой с пейзажем на панораме “Голгофа”. В своем родном городе он нашел для себя “отголосок дальнего, не всегда доступного на чужбине”, как выразился автор “Киева и его святыни”, и превратил этот отголосок — в голос редкой чистоты и выразительности. Как из-под новых строк палимпсеста проглядывают старые, так в кривоватых, запутанных улочках древнего города прочитывается Подол, а сияющий над Ершалаимом Храм написан, несомненно, поверх Андреевской церкви (возможно, иллюминированной на Пасху) — сияющей на страшной высоте видна она с Подола.

Предположение о “киевской природе” древнего Ершалаима неожиданно получает объективное подтверждение. Протоиерей Климентий Фоменко, преподаватель Киевской духовной академии (и, следовательно, коллега А.И.Булгакова, отца писателя), в отличие от Михаила Булгакова, бывал в Иерусалиме — возил туда группу студентов академии. В одной из своих многочисленных брошюр он писал: “Елеон самая высокая гора в окрестностях св.Града <...> С высоты Елеона весь Иерусалим виден так, как с паперти Киево-Андреевской церкви виден весь Подол и за-Днепровье...”¹². Киево-Андреевская церковь — это та самая Андреевская церковь, на полпути от которой к Подолу располагается на крутом Андреевском спуске под № 13 дом, где жили Булгаковы, с легкой руки Виктора Некрасова вошедший в городское сознание под именем “дома Турбиных”. Так что в известном смысле можно сказать, что Михаил Булгаков, никогда не выдавший Иерусалим, видел его непрерывно на протяжении всей своей киевской юности, равно как находились в Иерусалиме, не покидая Город, булгаковские герои Турбины.

Типологическое сходство старого Киева с Иерусалимом тоже получает подтверждение — в другой работе Климения Фоменко: “Подводя итог всему сказанному доселе о наружном сооружении городов Св.Земли, мы можем нарисовать следующий прототип города этой земли: вот по возможности высокая гора, вершина горы или

нескольких холмов обнесены высокою каменною зубчатую стеною; по углам стены возвышаются стройные крепостные башни, по направлению дорог в крепостной стене сооружены ворота с крепкими запорами; над этими воротами тоже стоят грозные башни — вот образец города Св. Земли!.. Таковы были и наши древние кремли и наши древние города: Киев, Москва. Но не таков уже Петербург...”¹³. Едва ли эта типология составляла тайну для наблюдательного городского художника Михаила Булгакова. Тем более, что Климентий Фоменко отражал скорее общие расхожие киевские, нежели собственные личностные представления.

Поэтому нет ничего удивительного в том, что паломник из Киева описывает Иерусалим, сравнивая его с родным городом: “Иерусалим приблизительно равен “старому Киеву” в древних границах этой части Киева, т.е. от Десятинной церкви до “золотых ворот” и от памятника св.Ирины до “сенной площади” включительно”¹⁴. Очерченная часть города — это эпицентр “Белой гвардии”, наиболее насыщенное событиями романное пространство, середина пути Алексея Турбина по “историческому проспекту” Владимирской улицы от дома к месту расположения артиллерийского дивизиона и обратно.

И, наконец: “Путешественник же в Св. Землю из Киева обыкновенно говорит, что Иерусалим не больше Старого Киева в древних границах этого города или что Иерусалим не больше Подола...”¹⁵. Весьма ценно признание Климентия Фоменко “обыкновенно говорит”: он и не пытается приписать себе авторство мысли о сходстве Иерусалима с Киевом. Поэтому нет смысла даже ставить вопрос о том, знал ли Михаил Булгаков сочинения коллеги своего отца (печатавшиеся, кстати, сначала в “Трудах Киевской духовной академии”, а затем выходявшие отдельными брошюрами). Представление о сходстве двух городов Булгаков воспринял в качестве киевлянина из самой атмосферы городской культуры и разделял его со всеми киевлянами. В том числе, несомненно, с А.Глаголевым, профессором Киевской духовной академии, духовником семьи Булгаковых, прототипом отца Александра из “Белой гвардии” и автором обширной статьи “Иерусалим” в Православной

богословской энциклопедии (т. VI, СПб, 1905). Киевские ландшафты, вся история и топография города шли навстречу желанию видеть идеологизированный образ Киева-Иерусалима: в расположенном на холмах Киеве, как и в холмистом Иерусалиме, были Золотые ворота, пещеры, Нижний (Подол) и Верхний город и тому подобное.

Эти представления проявили замечательную устойчивость. В совсем иную эпоху, более полувека спустя после самых поздних работ Климентия Фоменко, почти через сорок лет после булгаковской “Белой гвардии” киевский поэт Николай Ушаков свидетельствовал все о том же: “Главные киевские ворота, как и в Иерусалиме и многих античных городах, как и в Константинополе, называют Золотыми...”¹⁶. “Киев Владимира I и Ярослава (киевляне любят сравнивать их со строителями Иерусалима — Давидом и его сыном Соломоном)...”¹⁷ Здесь, заметим, снова апелляция к общепринятости: “любят сравнивать”.

Редуцировав в образе Города из “Белой гвардии” несомненно ему принадлежащие черты Киева, Булгаков актуализировал в нем черты Рима и Иерусалима. Следовало бы задуматься, в чем заключался авторский замысел, что стоит за этой художественной волей (или произволом), чему эти сдвиги соответствуют в концепции романа и во всем булгаковском мировидении.

Древнейший христианский миф о Киеве-Иерусалиме, воскрешенный в начале XVII века Дмитрием Ростовским и Феофаном Прокоповичем, к концу века XIX превратился в общее место, перешел в массовую (религиозную и светскую) литературу, приобрел вид устойчивой формулы “Киев — Иерусалим земли русской” как “Днепр-Славутич” или “Киев — мать городов русских” и другие клише расхожей речи. Миф был взорван и разнесен на куски тем же динамитом, которым взрывались киевские храмы, так что его отголоски теперь следует искать уже не в отечественной, а в зарубежной литературе (например, в американском романе Меламида “The Fixer”). Но перед своим исчезновением миф о Киеве-Иерусалиме успел получить свое максимальное художественное отражение — в творчестве Михаила Булгакова.

IV

Никем до сих пор почему-то не было отмечено, с каким несокрушимым постоянством, с каким загадочным упорством Булгаков помещает или переносит действие своих произведений в среду совершенно определенного типа — в Город.

В “Белой гвардии”, как мы уже видели, это и есть Город с узнаваемыми чертами Киева. Странного Киева, в котором Рим совмещен с Иерусалимом, а реальное пространство переливается в фантастическое. На Киев ориентирован и целый ряд предваряющих “Белую гвардию” попыток. Родному городу посвящен специальный очерк “Киев-город”: название как бы ставит знак равенства между двумя ипостасями того места, где происходят события “Белой гвардии”.

В “Мастере и Маргарите” это сразу два Города, каждый со своей значительной символикой и мифом, — Ершалаим начала нашей эры и Москва на грани двадцатых и тридцатых годов нынешнего столетия. И опять чисто булгаковская причуда: гипотетический и фантастический Ершалаим изображен с непререкаемой реалистической достоверностью, а несомненно реальная Москва булгаковских времен — с безудержной фантастичностью. В Москве же протекает действие многих других произведений, хотя, надо признать, значительность московского адреса далеко не всюду одинакова. Иногда она очень велика:

“Воланд заговорил:

— Какой интересный город, не правда ли?

Азazelло шевельнулся и ответил почтительно:

— Мессир, мне больше нравится Рим!

— Да, это дело вкуса, — ответил Воланд”.

Воландово “да” означает, по-видимому, что можно любить Москву, как он, или Рим, как Азazelло, — это дело вкуса, а не принципа, потому что оба города в известном смысле равны. В каком смысле равны — другой вопрос, но подобные города есть в каждой вещи Булгакова.

В “Беге” это Константинополь — “второй Рим”.

В “Жизни господина де Мольера”, в пьесе в нем же “Кабала святош” и в утраченной пьесе о Парижской комму-

не — это Париж. В пьесе “Последние дни” (“Пушкин”) действие, в соответствии с исторической реальностью, протекает в Петербурге, но, говоря строго, Петербурга там нет — в том смысле, в каком есть Киев, Москва, Константинополь, Иерусалим в других булгаковских вещах.

Зато разные варианты “Адама и Евы” переносят действие то в Ленинград, то в некий условный “город”, образуя двоеение, подобное паре Киев—Город. Все же заметно, что Булгаков, включая Петербург и Париж в число великих городов, не спешит признать за ними статус особых. Быть может, потому, что они слишком “светские”?

В инсценировку “Мертвых душ” для театра и в сценарии для кино Булгаков стремился, обескураживая заказчиков, внедрить Рим. Ну, какой там Рим, если речь идет о российской провинции, из которой хоть три года скачи, ни до какого Рима не доскачешь! Правда, есть оправдательная биографическая мотивировка: именно в Риме Гоголь работал над “Мертвыми душами”. Ну, и что? Зачем же тащить Рим в инсценировку и сценарий? Ведь в инсценировке “Дон Кихота” не понадобился Булгакову тот захолустный испанский городок, где Сервантес сочинял свой роман? Предыдущие случаи как бы очевидны: действие происходит там, где должно происходить. Случай с “Мертвыми душами” нетривиален и потому заслуживает внимания.

Булгаков вполне отдавал себе отчет в нетривиальности своего замысла. Сообщая П. С. Попову, другу и добровольному биографу, о намерении перевести действие своей инсценировки в Рим, он добавлял: “не делайте больших глаз!” Из плана инсценировки Рим был исключен немедленно: “И Рима моего мне безумно жаль!” То же случилось со сценарием для кино: “Но — боже! — до чего мне жаль Рима!” — даже от ближайшего, понимающего друга он ожидал удивленных “больших глаз”. Никогда не выдавший Рима, Булгаков с нескрываемой, какой-то особой интимной нежностью называет его “мой Рим”. Сожаление об утрате Рима звучит как вопль или мольба: ведь это — “самое главное!” Ему сладостно еще раз пропустить через воображение уже ликвидированный “силуэт на балконе”. За всем этим стоит необыкновенная влюбленность художника в свой замысел — и только одна попытка

объяснить его: если Гоголь видел Россию “из прекрасного далека”, то и нам следует взглянуть на нее так же.

Соблазнил бы Булгакова взгляд “из прекрасного далека”, если бы это “далеко” располагалось не в Риме, а, скажем, в Сорренто (дело вполне возможное — ведь мог бы болезненный Гоголь жить в курортной местности)? Очень сомнительно: провинциальный курорт в качестве точки зрения “из прекрасного далека” был бы отведен Булгаковым, скорей всего — просто не был бы замечен. Дело тут, надо полагать, не в “прекрасном далеке”, а именно в Риме, и приведенный выше ряд булгаковских Городов недвусмысленно высказывается в пользу подобного истолкования. Этот ряд без Рима неполон, он подразумевает Рим, втягивает Рим в себя, более того — Римом осмысляется. Потому что это ряд не просто больших или великих, но прежде всего — Вечных городов, и как же ему обойтись без Вечного города Рима, без Города?

Киев, Москва, Иерусалим, Константинополь, Рим — непререкаемость этого ряда избавляет от необходимости что-либо доказывать и открывает глубокие слои булгаковского художественного мышления: ему свойственно помещать действие своих созданий в Вечный город. На этом фоне резко осмыляется провинциальный Батум, и только сельские, деревенские “Записки юного врача” выпадают из ряда (но они выпадают из булгаковской типологии и по другим признакам).

В польской легенде о пане Твардовском (и в балладе Мицкевича о нем же) этот славянский Фауст продает душу черту, о чем составляется договор, миг исполнения которого наступит, когда пан приедет в Рим. Ясное дело: где же еще исполняться столь великим договорам? Черт хитер, но и пан не прост: он старательно обминает все пути, ведущие в Рим, и продолжает пользоваться всеми благами, вытекающими из договора. Но черт все-таки подловил пана. Черт явился к должнику, когда пан Твардовский пировал в корчме под названием “Рим”. (Булгаков, заметим в скобках, иронически переворачивает эту ситуацию: телеграмма Степы Лиходеева из Ялты прочитывается как отправленная из подмосковной чебуречной “Ялта”). Игра слов стоила пану жизни и души. Вечный город и

носящий его имя придорожный трактир оказались равнозначными с точки зрения буквы договора.

Нечто подобное происходит с булгаковскими Фаустами едва ли не во всех случаях: на место подлинного, единственного Вечного города подставляются его эквиваленты — и начинается нескончаемое, переходящее из одного произведения в другое повествование о Вечном городе и бессмертной душе, о страстях Господних и человеческих. Признание А.К.Толстого хорошо объясняет, что есть Рим для русского культурного сознания: “Рим никому не чужд... Я не беру здесь Рим в смысле религиозном, но в смысле универсальном, что, может быть, то же самое, но понято иначе, чем понимает его католический догматизм. Рим — роковое место; я бы желал умереть в Риме, не переставая при этом считать себя русским...”¹⁸.

Чтобы умереть, Максудов, герой неоконченного “Театрального романа”, возвращается — в дошедшем до нас замысле Булгакова — в родной Киев. Он желает умереть в этом Риме, бросившись в Днепр с Цепного моста. Булгаков, несомненно, знал, что Цепной мост разрушен в 1920 году отступавшими из города поляками (“Киев-город”); знал ли он, что в пору сочинения “Театрального романа” мост уже был восстановлен? Для “мистического писателя” Булгакова это не имеет ни малейшего значения: герою надлежит умереть в Киеве, даже если для этого придется броситься с несуществующего моста.

Где же и отойти в вечность человеку культуры, как не в Вечном городе Риме? “Смерть в Риме” — особая, “отмеченная” смерть. Любимые герои Булгакова — поэты и ученые, мастера и пророки — тоже умирают в каком-нибудь Риме, не переставая при этом быть русскими. Если бы Булгаков вздумал написать свою Библию (ведь сочинил же его персонаж “Евангелие от Воланда”!), то булгаковское Священное писание должно было бы начинаться словами: вначале был Город. Так оно и начинается.

Рим как Вечный город и другие “вечные” или “великие” города как его эквиваленты — вот основа булгаковского мифологического городоведения. Все, что происходит в Вечном городе, с необходимостью причастно к вечности, и Булгаков, помещая действие своих произведе-

ний в Вечный город, мистеризирует это действие. Сталкиваясь с брэнной сиюминутностью, отталкиваясь от нее, нетленная вечность придает созданиям Булгакова хорошо ощутимую временную объемность. Напряжение между полюсом “вечность” и полюсом “время” — неотъемлемое свойство художественной мысли Булгакова, “портрет” авторского сознания, запечатленный в тексте. Изъять Вечный город — значит разрушить структурность, типологически присущую этому художнику: лишить его произведение бытийственного смысла и отбросить в приземленный быт, отнять мистирию и оставить одну лишь буффонаду, исключить вечность и погрузить в брэнность и тленность времени.

Вот почему “Рима моего мне безумно жаль” — и — “... Боже! — до чего мне жаль Рима!”.

V

Мы знаем, что происходит в типичном булгаковском произведении: там какой-нибудь пророк, пытаясь осуществить свой дар, наталкивается на убийственное противодействие “мирской власти”. Мы знаем, где это происходит: в Вечном городе. Но что происходит с самим Вечным городом?

Оказывается, всегда одно и то же. Все Вечные города у Булгакова погибают. Они погибают с тем же постоянством, с каким художник поручает им быть местом действия своих произведений. Воображаемое булгаковское Писание должно было бы сводиться к тому, что Город, который был “вначале”, в конце концов гибнет. Каждый булгаковский Город — “град обреченный”.

“Белая гвардия” — вовсе не повествование о гибели белой гвардии. Увлеченный беллетристическим блеском романа, читатель даже не замечает, что в “Белой гвардии” отсутствует титульный герой. Белой гвардии нет как нет, и ее гибель — исторически достоверная — только подразумевается, как подразумевается, например, присутствие Воланда в ершалаимских главах “Мастера и Маргариты”.

“Белая гвардия” — повествование о гибели Города, проведенное последовательно от первых предзнаменований, от

роковых предупреждений, — по нескольким скользким ступеням вниз — к обрыву и гибели, впрочем, как-то странно двоящейся, парадоксально несущей в себе некую надежду. По всему роману мелькают авторские формулы гибели, вроде следующей: “Гетманский Город погиб на три часа раньше, чем ему следовало бы...” То есть — так или иначе Городу предназначено было погибнуть, он был обречен гибели, а проделки Шполянского только ускорили развязку. Пьеса “Дни Турбиных” — рассказ о пассажирах утлого ковчега, швыряемого волнами всемирного потопа, в котором тонет город.

В “Мастере и Маргарите” погибают оба города, сосредоточившие в себе действие романа, — Ершалаим и Москва. “Пропал Ершалаим — великий город, как будто не существовал на свете. Все пожрала тьма, напугавшая все живое в Ершалаиме и его окрестностях. Страшную тучу принесло со стороны моря к концу дня, четырнадцатого дня весеннего месяца нисана”. Конец Ершалаима напрямую связан со смертью Ешуа Га Ноцри. Конец Москвы — со смертью мастера: “...Плащом (Волянда — *М.П.*) начало закрывать вечеряющий небосвод. Когда на мгновение черный покров отнесло в сторону, Маргарита на скаку обернулась и увидела, что сзади нет не только разноцветных башен с разворачивающимся над ними аэропланом, но нет уже давно и самого города, который ушел в землю и оставил по себе только туман”.

Исчезновение двух великих городов в “Мастере и Маргарите” — скорей всего оптическая иллюзия, поскольку читатель знает, что оба города более или менее благополучно пребывают на своих местах. Феномен исчезновения великого города принадлежит не реальной действительности, а художественному миру романа. Но зрительная иллюзия порождает преднамеренную, учтенную двусмысленность: пропали с глаз или вообще пропали? И есть серьезные основания полагать, что у Булгакова — пусть не прямо, обиняком, намеком — речь идет именно о полной гибели двух великих городов. Гибель Иешуа и гибель мастера связываются со всемирно-исторической катастрофой, с концом света. Мир становится иным. “И увидел я новую землю и новое небо...”.

Патриарх Гермоген, прикованный в темнице, первой же своей репликой в булгаковском оперном либретто “Минин и Пожарский” вводит тему последних дней, конца света и гибели Града (в этом случае — Москвы): “Полночь... Но сон от глаз уходит. Я не ропшу и жду, когда придет сон вечный, и радуюсь, что он настанет вскоре, что не услышу я, как чужеземцы поют заутреню в Кремле. Я не увижу, как погибнет вовсе наш предел российский и настанет царствующему граду конечная теснота...”¹⁹. Булгаковская тема конца света как гибели Града выражена здесь с предельной ясностью и краткостью на языке, максимально приближенном к языку “первоисточника” — Апокалипсиса.

И великий город Константинополь в “Беге” тоже как будто погибает безысходно. В разных вариантах пьесы Булгаков сохраняет конечную ремарку о гибели Константинополя: “Константинополь угасает навсегда”, “Константинополь расплывается и угасает навсегда”, “Константинополь начинает гаснуть и угасает навсегда”²⁰. Здесь такая же зрительная иллюзия, как в “Мастере и Маргарите”, и откровенная, настойчиво внедряемая двусмысленность: “угасает навсегда” в этой пьесе или за ее пределами тоже? Локальное, для этой лишь художественной модели мира “угасание” великого города по крайней мере может означать и полную его гибель. Ту гибель, которая, заметим снова, в связи со статусом Вечного города приравнивается к концу света. Самое слово “угасает”, настойчиво повторенное, взывает к слову “свет”. Только ли свет театральных софитов имеет в виду художник?

Эта ремарка буквально повторена в “Адаме и Еве”: “Свет начинает убывать медленно, и в Ленинграде наступит тьма”. Отравленный газами, Ленинград погибает. Но это, так сказать, бытовой уровень истолкования событий, все угрожающее значение которых проясняет эпиграф, заимствованный, согласно шутовской ссылке, “из неизвестной книги, найденной Маркизовым”. Маркизову эта книга неизвестна, но мы-то хорошо знаем: Евангелие, пророчество Иоанна Богослова, Апокалипсис. В Ленинграде наступит тьма — апокалиптическая, перед нами — гибель Города, конец света. Прозрачные намеки

“неизвестной книги” поддержаны авторскими ремарками второго акта.

Первая из них, открывающая акт, рисует картину гибели города. Большой универмаг с мертвыми продавцами за прилавками, мертвыми покупателями, мертвой вагоновожатой в трамвае, вломившемся в магазин через витрину. Изобилие вещей, на которые уже нет спроса, вещей, которые никому не нужны в царстве мертвых. Но при этом — “в гигантских окнах универмага ад и рай. Рай освещен ранним солнцем вверху, а внизу ад — большим густым заревом. Между ними висит дым, и в нем призрачная квадрага над развалинами и пожарищами. Стоит настоящая мертвая тишина”.

Вторая завершает акт: “Бесшумно обрушивается целый квартал в окне и показывается вторая колонна да еще какие-то кони в странном освещении”.

Булгаков остается художником и в своих ремарках. Булгаковская ремарка — не служебное указание для постановщика, а художественная проза (достаточно оценить эффектную реализацию банальной метафоры “мертвая тишина”). Но стоит обратить внимание вот на что: в обеих ремарках над ужасом запустения, над городом мертвых, над раем и адом высятся в дыму какие-то кони: “призрачная квадрага” и “кони в странном освещении”. Нужно ли говорить о том, что под видом городской скульптуры в пьесу ворвалась кавалерия Апокалипсиса?

То грохотом копыт, то сверканием мощных крупов, то оглушительным ржанием апокалиптическая конница дает о себе знать чуть ли не в каждом булгаковском произведении. Слишком много коней в сочинениях бывшего пехотинца — военного лекаря Булгакова, чтобы это можно было оставить без внимания. Черные, как ночь, и огромные, как ночь, кони Воланда могут явиться и в более скромном виде хозяйственно откормленных немецких першеронов на улицах оккупированного Города в “Белой гвардии”. Пользуясь условиями военного времени, апокалиптические кони могут притвориться у Булгакова то белой кавалерией Чарноты (в “Беге”), то красной кавалерией Буденного (в “Роковых яйцах”). Под бытовыми мотивировками они все время скрывают свою сущность

иного порядка, и поди дознайся, аполлонова ли квадрага перед тобою или разномастная четверка Антихриста.

Едва затравленный писатель Максудов попадает в театр, как “спасительная рука” Ильчина втаскивает его в маленький уютный зрительный зальчик: “под потолком тускло горело две лампы в люстре, занавес был открыт, и сцена зияла. Она была торжественна, загадочна и пуста. Углы ее заливал мрак, а в середине, поблескивая чуть-чуть, высился золотой, поднявшийся на дыбы, конь”. Здесь, в театре, развернется трагическая история Максудова, которая приведет его (в замысле неоконченного “Театрального романа”) к гибели, но все уже предопределено: сцена готова и высится фигура вздыбленного коня. Вечером, на спектакле, “золотой конь стоял сбоку сцены, действующие лица иногда выходили и садились у копыт коня или вели страстные разговоры у его ног, а я наслаждался”. Еще бы не наслаждался: “страстные разговоры” под незамечаемыми копытами апокалиптического коня, обыкновенная жизни мышья беготня перед концом света — это же излюбленная ситуация художника Булгакова, стоящего за спиной героя “Театрального романа”. “Театрализованная мистика”, которая, по словам Б.М.Гаспарова, пронизывает “Мастера и Маргариту”, тем более разлита по всему “Театральному роману”. Любопытно бы узнать, была ли в репертуаре того театра, который в романе изображен под именем Независимого, пьеса, идущая в декорации с золотым конем? Или и эту пьесу сочинил все тот же, непрерывно осмысляющий ситуацию конца света драматург Булгаков?

Гибель города Ленинграда стала причиной запрещения “Адама и Евы”. Заместитель начальника Военно-Воздушных сил страны Я.И.Алкнис, приглашенный на чтение рукописи “Адама и Евы”, мог, подобно Маркизову, ничего не зная о “неизвестной книге”, но он прекрасно понял: “Ставить эту пьесу нельзя, так как по ходу действия погибает Ленинград”. Л.Е.Белозерская простодушно комментирует это свое сообщение: “Конечно, при желании можно было подойти к этому произведению с другими критериями. Во-первых, изменить название города, во-вторых не забывать, что это фантастика, которая создает

и губит — на то она и фантастика — целые миры, целые планеты...”²¹. На какой же город, по мнению мемуаристки, следовало бы заменить Ленинград, чтобы сделать пьесу “проходимой”? Не на Москву ли? Но о ее гибели и так сообщается в “Адаме и Еве”. А вынесение действия за пределы страны непоправимо разрушило бы замысел. Булгаков поступил по-другому: место действия в новом варианте своей пьесы он назвал “Городом”. Видимая уступка оборачивалась усилением булгаковского смысла, усугублением апокалиптических обертонов. Впрочем, судьбу пьесы это не изменило.

На грани гибели находится Москва в “Роковых яйцах”, и только мороз, грянувший в августе (Булгаков иронически выбирает чуть ли не самый теплый месяц!) спасает столицу от нашествия гигантских рептилий и аллигаторов. Можно не сомневаться, что в несохранившейся пьесе о Парижской коммуне речь шла о гибели Парижа, подобно тому, как это происходит в газетном “фельетоне” на ту же тему и в либретто оперы из эпохи франко-прусской войны “Рашель” (по новеллам Мопассана). В инсценировках и киносценариях по “Мертвым душам” бессмертный и обреченный гибели Рим нужен был, чтобы приобщить все происходящее к эсхатологии Вечного города, вывести на поверхность апокалиптический ужас, таящийся под видимым гоголевским смехом, связать с мировой мистерией провинциальную буффонаду, в которую превращается действие поэмы, перенесенное на подмостки и лишенное авторского голоса.

Утверждение о связи булгаковских мастеров с его городами нуждается в существенном дополнении. Далеко не всегда, но с осмысленной частотой крушение и гибель очередного мастера связывается как раз с вытеснением его из города — во внегородские, но соотносимые с городом пограничные пространства. Герои ранних рассказов «Я убил» и «В ночь на 3-е число», предшественники Алексея Турбина «Белой гвардии», взявшие в руки орудие убийства вместо инструментов врачевания, совершают свой грех где-то в пригородах, кажется, в районе Предмостной слободки. Лучи жизни профессора Персикова превращаются в лучи смерти не в его лаборатории, а в каком-то загородном совхозе «Красный Луч». За преде-

лами погибшего Ленинграда, в диких лесах оказывается не сумевший остановить войну академик Ефросимов. Прыжком с Цепного моста, но фактически вне пределов тогдашнего Киева, — между «городом» и «негородом» — обречен закончить жизнь драматург Максудов в планах незавершенного «Театрального романа». За городом, на Черной речке погибает поэт Александр Пушкин в «Последних днях». Это, возможно, объясняет, почему в гибельную минуту Алексей Турбин пробегает через сады явно не городского, скорее дачного облика. Сокрушенный мастер, герой последнего романа, вытеснен из своего уютного подвальчика в загородную клинику Стравинского, туда, где Москва только начинается — или кончается. И общий покровитель этого ряда булгаковских персонажей, Иешуа Га Ноцри предан мучительной казни на Голгофе, вне Ершалаима (у Булгакова — вне). Это «вне» становится выразительной особенностью всего творчества Булгакова: город — место пребывания и деятельности мастеров; вне города им положено погибать.

В «Беге» этот стереотип с издевательской иронией перевернут: после степей Новороссии и Таврии герои оказываются в Стамбуле, в Царьграде имперской мечты, ради обретения которого не в последнюю очередь и велась так печально закончившаяся для них война. Они реально обретают Царьград — но разве это тот царственный город? Инверсия в структуре булгаковской матрицы порождает воистину дьявольскую насмешку.

Для описания Рима Булгаков мог воспользоваться сведениями, почерпнутыми из книг, и «натурой», которую щедро предоставлял в его распоряжение родной город. С Киева, с Андреевской церкви и Подола Булгаков писал Иерусалим, в Киеве же он нашел натуру для Рима с его холмами, древними камнями, плотной зеленью и «силуэтом на балконе». Ведь даже хорошо знакомую ему Москву Булгаков в «Мастере и Маргарите» описывал, сколь это ни парадоксально, с киевской, условно говоря, природы. Мы уже видели, что знаменитая сцена на Патриарших прудах, где Берлиоз попадает под трамвай, текстуально совпадает со сценой из рассказа А.И.Куприна «Каждое желание» («Звезда Соломона»). Трамвайная катастрофа

просто перенесена с киевской Царской площади у Европейской гостиницы (в рассказе Куприна) на московские Патриаршие пруды (в романе Булгакова).

Московский миф едва-едва знает ведьм, а про полеты над городом он слыхом не слыхал. Между тем миф киевский кишмя кишит ведьмами: “Ведь у нас, в Киеве, все бабы, которые сидят на базаре, все — ведьмы”, — категорически заявляет рассказчик “Вечеров на хуторе близ Диканьки”, и у нас нет никаких оснований не доверять его компетентности. У Булгакова в “Белой гвардии” Явдоха торгует не на базаре, а разносит молоко по домам, но все равно — ведьма. А полеты ведьм над городом к Лысой горе — славянскому Брокену — самое обычное дело, быт киевского мифа, что и было в свое время отмечено Пушкиным в “Гусаре” (“То ль дело Киев!”). В Москве порядочной ведьме и полететь-то некуда — нет Лысой горы, нет Брокена. Полет Маргариты над Москвой так поражает воображение, что вопрос об истоках мифа не возникает, и в булгаковской героине не просматривается киевская ведьма, запущенная в московское небо.

Куда и зачем летала Маргарита? — задается вопросом Феликс Балонов. — “Неужели автору нужно было лишь полюбоваться феерией полета и красотами ночной природы где-то далеко от Москвы, а потом ни разу не вспомнить о нем в последующих главах? Однако тема полета бережно переносилась Булгаковым из редакции в редакцию, вплоть до самой последней, по которой она и известна большинству читателей. Зачем же автор “погнал” свою героиню, живущую в одном из арбатских переулков, Бог весть или черт знает куда — далеко-далеко на юго-запад (направление легко установить по положению в это время на небе луны), вместо того, чтобы отправить ее напрямиком на север, туда, где на Большой Садовой, всего в минуте лета от Арбата, ее ждал на полночном балу Воланд со свитой? Ведь туда в конце концов Маргарита и попадает”.²²

Можно, если угодно, поиронизировать над скрупулезностью предлагаемых расчетов — исследователю как-будто точно известна скорость полетов на метле, а уж зная скорость, нетрудно подсчитать время полета (“всего мину-

та”), — но иронией от вопроса не отделаться. Исследователь предлагает ответ, который, в отличие от множества расхожих интерпретаций кишящего загадками романа, корректно “вычитан” из текста, а не “вчитан” в него.

Можно ответить, куда летала Маргарита, — продолжает Феликс Балонов, — если вспомнить, где приземляется волшебный лимузин, в котором доставил Маргариту обратно в Москву после купания на неведомой реке “черный длинноносый грач в клеенчатой фуражке и перчатках с раструбами”... Оказывается, приземление произошло “на каком-то совершенно безлюдном кладбище в районе Дорогомилова”. Это кладбище, ныне не существующее, в булгаковские времена находилось неподалеку от Киевского вокзала, да и вообще Дорогомилово — это въезд в Москву с киевского направления. А поскольку Маргарита возвращается с шабаша, то, естественно, возникает догадка о том, что она побывала на сборище ведьм и всяческой чертовни на киевской Лысой горе (на одной из них, ибо богатый ведьмами Киев отождествляет с фольклорной Лысой горой не менее трех своих топографических объектов)...

“...Маргарита летела и думала о том, что она, вероятно, где-то очень далеко от Москвы... Маргарита чувствовала близость воды и догадывалась, что цель близка. 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...” Вся эта картина ночной реки напоминает не столько ведьмовский шабаш, сколько студенческий или гимназический пикник на Днепре, где-нибудь в районе Труханова острова или Чертороя.

“В какой же реке Маргарита купалась с русалками? Что означает само это купание?.. — ведет дальше Феликс Балонов. — Оказавшись у киевской Лысой горы, Маргарита

могла выкупаться только в Днепре или впадающей здесь в него маленькой речке (к слову, в ранних редакциях романа описывается именно речка — не река). Когда-то по киевскому Подолу текла речка Почайна... В ее-то устье, а не в самом Днепре, слишком здесь глубоком и имеющем крутой, обрывистый правый берег, по мнению многих историков, и крестил Русь Владимир в 988 году. Обряд крещения был прост: люди входили в реку и омывались ее водами... Место слияния Почайны и Днепра было своеобразным аналогом новозаветного Иордана... Неизбежно и Киев в представлении верующих становился аналогом Иерусалима...”²³

Вот в этом все дело: прежде чем попасть на Воляндову “черную мессу” (антимессу), Маргарита проходит обряд “раскрещивания”, “антикрещения”, “черных крестин”, и совершается этот обряд на берегу реки, около того места, где происходило, по-видимому, великое киевское крещение. Маргарита входит как бы в ту же воду, но с другой стороны, что дает довольно точное указание на один из киевских объектов, идентифицируемых с Лысой горой — местом бесовских шабашей. Булгаковская картина местности вполне соответствует описанию Николая Семеновского, известного киевоведа середины прошлого века:

“Лысая гора Киевская, издревле знаменитая бываемым на ней собранием Киевских, как самых старших, ведм, по простонародному верованию русских людей, так и прилетающих со всех концов России, находится за Черторыею на левом берегу Днепра. Она вполне выказалась, когда мы приблизились к истоку Черторыи: вот она вдали, длинная светложелтая песчанная полоса, поднимающаяся в горизонт несколько выше окружающей ее местности, покрытой по местам сосновыми перелесками. Вот эта знаменитая Лысая гора, главнейшая резиденция наших русских ведм. Конечно, что в быстрых и глубоких волнах Черторыи, плещущих не в дальнем расстоянии от подошвы столицы ведм, издревле завелись и обитают Днепровские русалки. Надобно бы было приехать г.Даргомыжскому в Киев, сесть с нами на пароход “Анастасия” и осмотреть поэтическое местопребывание <...> Днепровских русалок, обозреть притом и Лысую гору <...> тогда садись и оперу пиши, и верно выйдет хорошо...”²⁴

Булгаков, вдоволь насмотревшись на “поэтические местопребывания”, сел писать не оперу, а роман, в котором и днепровские откосы, и киевская Лысая гора, и все прочие мифологические реалии описаны, но не названы, как это часто бывает в булгаковских произведениях.

Киев у Булгакова не в изображениях родного города, не в названиях киевских реалий, вообще не в “теме”, — он в самой структуре мышления писателя, в типологии его творчества. Предстоит ли художнику-живописцу нарисовать портрет, написать пейзаж или построить жанровое полотно — он все равно окунает кисти в свою палитру, — так Булгаков окунает свои кисти в Киев, что бы ни предстояло ему изобразить. Его модель мира была киевоцентричной. Он, если можно так выразиться, мыслил Киевом. Киев был для него своего рода матрицей, на основе которой воссоздавались другие булгаковские Города. Брался отвлеченный от Киева образ Города и на него накладывались дополнительные цвета и оттенки Иерусалима, Рима, Москвы, Константинополя, извлеченные из Киева же. И начиналась мистерия гибели Вечного города.

VI

Катастрофа, пережитая Булгаковым в Киеве в годы революции и гражданской войны, была, повидимому, самым серьезным событием в его жизни. С детства привычный, воспринятый как норма уклад, устоявшиеся “вечные” культурные ценности и сама цивилизация, казалось, подошли к концу и под громыханье копыт апокалиптического коня катились в тартарары. Жизнь человеческая — ценность величайшая, основополагающая, абсолютная — перестала что-либо стоить, что-либо значить. С точки зрения разрушаемого мира, в его понятиях — это был конец света. Гул гибели Города и гибели мира слились в нерасчленимый сигнал тревоги. Киевская эсхатология Михаила Булгакова — “сокрытый двигатель его”.

Апокалипсис пронизывает всю “Белую гвардию” — начиная с эпиграфа и вплоть до последних страниц. Лейтмотив булгаковского романа — добросовестное свидетель-

ство очевидца, ставшее художественной находкой. Примерно с октября 1918 года апокалиптические идеи, образы, интонации заклестнули киевскую прессу, и мрачное красноречие Иоанна Богослова стало стилем городской журналистики.

“Разве мы живем теперь?”

Нет. Мы пребываем по инерции...

Одна лишь Божья кара властна над этой немочью...

И реки станут горькими, потому что их залили человеческой кровью.

И придут в города дикие звери, привлеченные запахом падали.

И огненный дождь упадет с неба, чтобы сжечь четвертую часть человечества.

И возмущенная земля всколыхнется, чтоб от стыда и ужаса скрыться под водами. И еще одна четверть людей погибнет в развалинах своей жизни.

Так будет, ибо книга судеб одна, и дерзко сорвана с нее печать. Зашелестели страницы и сбывается виденное и слышанное Иоанном...

И раздается уже топот апокалиптических всадников, несущих за собою мор и глад и землетрясение и смерть.

Звезда, именуемая “Полынь”, уже упала на землю...”²⁵.

Нет, это не из Апокалипсиса и не из “Белой гвардии”. Это из статьи некоего Савватия (псевдоним публициста, а не имя священника), одновременной событиям романа и помещенной в киевской газете — среди других, подобных. Газетная статья выглядит черновиком булгаковского романа или каким-то фрагментом, не вошедшим в окончательный текст, но в киевской периодике тех месяцев подобных черновики и фрагменты — без числа. Они-то в совокупности и составляют киевский “прототип” апокалиптического лейтмотива “Белой гвардии”. Перед тем, как прозвучать в булгаковском Городе, мрачные пророчества Иоанна звучали в Киеве, и “Белая гвардия” пропитана ими настолько, что автор может позволить себе такой ход: Алексей Турбин уговаривает своего чересчур набожного пациента-сифилитика “поменьше читать Апокалипсис”. Апокалиптические мотивы переводятся в разряд объективных признаков эпохи, ее “истории болезни”.

Среди читателей Булгакова и исследователей его творчества бытует вполне обоснованное убеждение в чрезвычайном интересе писателя к Библии. Но — “На всю ли Польшу вы идете, господа, или на какую-либо из ее частей?” — этот гамлетовский вопрос следовало бы переадресовать Булгакову, “идущему на Библию”. В огромной, многосоставной, противоречивой Книге есть все для всех, и каждый находит свое, отбирает необходимое для себя здесь и сейчас. А.Амфитеатров некогда заметил, что обер-прокурор Синода, светский идеолог и арбитр русской церкви К.П.Победоносцев охотно цитирует Библию, но почему-то только первую часть — Ветхий завет. Это замечание открывало некоторые свойства обер-прокурорской набожности: Победоносцеву была по душе жестокость и мстительность ветхозаветного Бога. Предоставляемый Библией выбор так велик, что позволяет остроумному журналисту бросить разоблачительный намек: скажи мне, что тебе близко в этой Книге...

Пора уже заметить, что Булгаков начисто обходит Ветхий завет и полностью обращен к Новому — Евангелию. Что бы ни скрывалось за этим — недостаток ли интереса или избыток благоговения — но Ветхий завет у Булгакова явно замолчан. По булгаковским произведениям можно и не догадаться о существовании первой части Библии, но вторая дает себя знать везде. Интерес к Евангелию тоже избирателен, направлен и не распределен равномерно по всему тексту. Если поставить перед собой фантастическую задачу — реконструировать Евангелие по творчеству Булгакова, то окажется, что писатель замечает, непрерывно осмысляет и перевоплощает только два евангельских момента: все, что касается Страстной недели, и все, что касается пророчества Иоанна Богослова. Евангелие видится Булгакову сочетанием этих двух моментов, остальные — как бы “вне резкости”, “не в фокусе” его художественного зрения. Страстную неделю переживают, как правило, булгаковские поэты и ученые, мастера и пророки; Апокалипсис, тоже как правило, обрушивается на его Вечные города. Последние дни одних совпадают с последними временами других.

Гибель города-мира — конец света — не откладывается у Булгакова на какое-то неопределенное будущее и

не относится в прошлое. Это событие — всегда в настоящем: оно мистериально. Когда у Булгакова появляется — едва ли не единственный раз — библейский мотив первых людей (в “Адаме и Еве”), он немедленно связывается с апокалиптическим концом света, совершающимся на глазах у зрителя. Первые люди парадоксально оказываются последними людьми. Шкловский некогда обозвал Булгакова клоуном: “Булгаков весь вечер у ковра”²⁶. Не “у ковра”, но “у бездны на краю”, — следовало бы сказать. Булгаков — трагический шут русской литературы, развеселый художник апокалиптических катастроф.

“...Это были времена легендарные, те времена, когда в садах самого прекрасного города нашей Родины жило беспечальное, юное поколение (собственную юность, заметим, Булгаков воспринимает как свойство своего города. — *М.П.*). Тогда-то в сердцах у этого поколения родилась уверенность, что вся жизнь пройдет в белом цвете, тихо, спокойно, зори, закаты, Днепр, Крепцатик, солнечные улицы летом, а зимой не холодный, не жестокий, крупный ласковый снег...

...И вышло совершенно наоборот.

Легендарные времена оборвались, и внезапно и грозно наступила история...<...> И началось, и продолжалось в течение четырех лет. Что за это время происходило в знаменитом городе, никакому описанию не поддается. Будто уэллсовская атомистическая бомба лопнула над могилами Аскольда и Дира, и в течение 1000 дней гремело, и клокотало, и полыхало пламенем не только в самом Киеве, но и в его пригородах, и в дачных его местах в окружности 20 верст радиусом...”

Эти строки из очерка “Киев-город”, сопутствующие “Белой гвардии”, уже описывают “начало истории” как конец света, и фантастическая в ту пору “атомистическая бомба” Уэллса выступает в качестве заменителя “огня небесного”. Кое-какие последствия катастрофы Булгаков быстрым журналистским пером схватил в том же очерке 1923 года: он увидел стремительное превращение родного города в глухую опустошенную провинцию (что равносильно, возвращаясь к бердяевскому афоризму, удалению

от Бога). Он увидел прокатившуюся по городу волну разрушений: “Сказать, что Печерска нет, это будет, пожалуй, преувеличением. Печерск есть, но домов в Печерске на большинстве улиц нету. Стоят обглоданные руины, и в окнах кой-где переплетенная проволока, заржавевшая, спутанная... В самом городе тоже порядочные дыры. Так, у бывш.Царской площади в начале Крещатика (то есть в том самом месте, где происходит несчастный случай на трамвайной колее в рассказе “Каждое желание”, который, по-видимому, уже прочитан Булгаковым, и ждет часа, чтобы откликнуться в “Мастере и Маргарите” — *М.П.*) вместо огромного семиэтажного дома стоит обугленный скелет”. В последующие свои приезды Булгаков мог наблюдать расширение физических и духовных дыр города. Их становилось все больше на “историческом проспекте” Владимирской улицы — маршруте “беспечального, юного поколения”: исчезли Десятинная, Трехсвятительская, Георгиевская церкви, исчез Ирнинский столп. За что ни хваталась его память, ничего не было. Когда в 1936 году он приехал вместе с гастроллирующим МХАТом, от Златоверхого монастыря св.Михаила, патрона города и личного покровителя писателя, оставалась лишь груда обломков: сцена зияла.

В одно из последних своих посещений Киева Булгаков водил по городу группу мхатовцев — исполнителей ролей в “Днях Турбиных”, показывал им места, связанные с событиями пьесы — прежде всего, конечно, “исторический проспект”. “Особенно запомнился Михаил Афанасьевич, — вспоминал много спустя М.Прудкин (Шервинский в “Днях Турбиных”) — в момент, когда мы пришли в здание бывшей Александровской гимназии, где теперь помещается одно из городских учреждений. И вот, не смущаясь присутствием сотрудников этого учреждения, он сыграл нам почти всю сцену “В гимназии” из “Турбиных”. Он играл и за Алексея Турбина, и за его брата Николку, и за петлюровцев...”²⁷.

Едва ли актеры, свидетели этого “показа”, догадались, что у них на глазах историческая пьеса превращается в мистерию. Вернее, возвращается к своему первоначальному, глубинному мистериальному смыслу: бесконечно взмы-

вает вверх торжественная гимназическая лестница, бесконечно принимает на себя удар за спасенных им студентов и кадетов распущенного дивизиона Алексей Турбин, бесконечно гибнет Город.

Эта катастрофа сформировала Булгакова как человека и художника. Она же стала главной, если не единственной темой его творчества. В каждом его произведении воздвигался какой-нибудь Город — художественный двойник Киева — и тут же разрушался, напоминая о киевской катастрофе 1918-1919 годов. “С публикацией “Мастера и Маргариты” выяснилось, — справедливо замечает американская исследовательница, — что всемирно-исторической эпохой, о конце которой Булгакову привелось свидетельствовать в своем творчестве, была для него эпоха христианской культуры. Эсхатологические мотивы “Белой гвардии” и “Бега” говорят о том, что такого понимания художественного историзма он придерживался уже в 20-х годах”²⁸. Высказанная здесь мысль, мы видели, шире названных трех произведений, она покрывает практически все творчество Булгакова. Мысль о конце Мир-города — Города-мира — сопровождала его всегда.

Вечный город, символизирующий христианскую культуру, Вечный город, в котором разворачивается контрапункт мистерии и буффонады, Вечный город, неизменно погибающий, но при этом — самым загадочным образом! — остающийся на лице земли, несмотря на свое исчезновение, — эта булгаковская типология прямоком отсылает к Августину Блаженному, знаменитому толкователю Апокалипсиса и автору комплекса идей о Граде земном и Граде небесном.

VII

Имя Блаженного Августина, теолога, который, по словам Герцена, провел огненную черту между былым и новым, почти названо на страницах романа Булгакова “Мастер и Маргарита”. Даже не почти названо, а просто названо, хотя и неявно, скрыто, в виде группового упоминания. Это происходит в памятной сцене на Патриарших прудах:

“ — Но позвольте вас спросить, — после тревожного раздумья заговорил заграничный гость, — как же быть с доказательствами бытия божьего, коих, как известно, существует ровно пять?

— Увы, — с сожалением ответил Берлиоз. — Ни одно из этих доказательств ничего не стоит, и человечество давно сдало их в архив. Ведь согласитесь, в области разума никакого доказательства существования бога быть не может...”

Одно из отвергнутых Берлиозом доказательств — так называемое онтологическое, суть которого, говоря упрощенно, заключается в том, что бытие Божие выводится из самого помышления о Боге, — было наиболее подробно разработано Августином Блаженным и по обыкновению связывалось с его именем. Воланд с почти искренним восторгом соглашается с утверждением Берлиоза о бессилии всех доказательств и как бы мимоходом, словно бы проговорившись, поминает Канта, давшего резкую критику всех этих доказательств — и прежде всего онтологического.

Но далее в романе происходит — тоже неявный — софистический финт, и утверждая, что “не надо никаких точек зрения” — “и доказательств никаких не требуется”, потому, дескать, что “все просто: в белом плаще с кровавым подбоем...” и так далее — Воланд тем не менее идет по пути именно онтологического доказательства с его скрытой тавтологичностью: так было, потому что было так. Бог есть, ибо есть Бог. При этом происходит еще одна подмена: Воланд своим рассказом дает обоснование не бытию Бога как мыслительной, философской категории, а бытию Христа, словно бы подтверждая догадку Берлиоза: “А-а! Вы историк?” Отрицающий любые доказательства, Воланд тем не менее идет по пути доказывания, и этот путь незримо означен именем Блаженного Августина. Воланд, надо полагать, августианинец, но в еще большей мере есть основания считать августианинцем автора романа “Мастер и Маргарита”.

Отказавшись от манихейства и приняв христианство, Августин всю жизнь проделывал смелые диалекти-

ческие эксперименты для опровержения своей прежней веры, на самом деле — на границе двух идеологий, в рискованной близости к манихейству. Те, кто пытался понять, что есть христианство “Мастера и Маргариты”, дружно отмечали его недогматичность и близость к манихейской ереси, так что Булгаков сродни Августину и в этом аспекте.

Объемистый труд “О граде Божьем” был попыткой Августина дать мистически осмысленную диалектику истории — в ответ на падение Вечного города под ударами Аллариховых орд в 410 году. Катастрофа обрушилась на столицу мира, собравшую в своих стенах неслыханные художественные сокровища со всей тогдашней эйкумены. Сокровища были разграблены, население перебито или разогнано. Христиане были потрясены, язычники роптали, приписывая вину за гибель города новой вере: под покровительством старых богов Рим стоял нерушимо столько веков! Нужно было объяснить это невероятное событие, найти в нем высший смысл, утешить переживший неслыханную катастрофу христианский мир, обличить язычников. Падение Города и гражданская война — постоянная тема Августина. Булгаков, переживший подобную катастрофу в Киеве, мог найти у Августина прецедент и образец самого высокого порядка.

Оправданием и искуплением гибели Вечного города стала Августинова концепция “двух градов”. Августин произвел остроумную дихотомию и отделил в Городе Град земной от Града небесного, которые, впрочем, исторически пребывают в одном и том же времени, в одном и том же пространстве. “Два града созданы двумя родами любви, — земной любовью к себе, доведенной до презрения к Богу, и небесной — любовью к Богу (в тексте ошибка, напечатано: “к себе” — *М.П.*), доведенной до презрения к самому себе. Первый, затем, полагает славу свою в самом себе, последний в Господе”²⁹.

Гибель Вечного города не должна ввергать в отчаяние: ведь погибает только Град земной, Град небесный спасается. Об этой мысли Августина дает скромное, но верное представление следующее место из трактата “О

Граде Божьем”: “Кажется, достаточно ясно показали, каков смертный исход двух Городов, небесного и земного, с начала и до конца перемешанных между собою. Из них земной град творил себе, каких хотел, ложных богов, или из чего ни попало или даже из людей, и этим богам служил жертвоприношениями; а небесный, странствующий на земле Град не создавал ложных богов, но сам создан истинным Богом, истинным жертвоприношением которому сам же и служил. Оба они, однако же, при различной вере, надежде и любви или пользуются одинаковым благополучием, или одинаково удручаются временными несчастьями, пока не будут отделены один от другого на последнем суде, и каждый из них получит свой конец, которому не будет конца”³⁰.

Не составляет труда показать совпадение булгаковского мифологического городоведения с этой концепцией. В “Белой гвардии” Августинову Граду небесному и Граду земному соответствуют булгаковский апокалиптический и опереточный города, вдвинутые один в другой как во времени, так и в пространстве. Среди представителей земного града, по Августину, — падшие ангелы: именно таков Шполянский, которого роман прямо именует “аггелом”. Полярные точки Города и романа — дворец земного владыки гетмана и клуб “Прах” (исторический “Хлам” или “Клак”) с одной стороны, дом Турбиных под сенью храма и рядом с приходом отца Александра — с другой. Фигурально говоря — между “Хламом” и храмом. В образе Киева-Города Булгаков сохранил и выделил черты Рима и Иерусалима — соответственно земного и небесного Града.

Ибо по Августину оппозиция “град земной — град небесный” подразумевает еще и противостояние “государство — церковь”, оппозицию светской и духовной власти, так мощно проявившуюся во всех булгаковских вещах в виде конфликта всех взыскующих Града небесного — мастеров, пророков, ученых, поэтов — со всеми владыками Града земного: царями, прокураторами, цезарями, императорами и генеральными секретарями. Носитель духовной власти — пророк — в каждом произведении Булгакова гибельно сталкивается с каким-нибудь держателем власти мирской.

Булгаковский пророк не всегда обладает истиной, но всегда к ней стремится, и в этом его оправдание. Государство же озабочено не истиной, а властью, поэтому всегда неправо и непоправимо враждебно пророку с его поисками истины. Булгаков — антигосударственник в духе Августина, который считал, что “государства — ни что иное, как большие разбойничьи станы <...> ибо и разбойничьи станы — это ни что иное, как мелкие государства! Ведь и такой стан представляет толпу людей, управляемых властью атамана, связанных известным уговором, разделяющих добычу на основании известных условий. Если такая шайка настолько возрастет от примкнувших к ней забубенных людей, что займет крепкое место, начнет брать города и покорять народы, то она принимает название царства...”³¹

Эта тема разворачивается столь легко и непротиворечиво, что следует просто ограничиться констатацией несомненного факта приятия Булгаковым Августиновой концепции “двух градусов”. Кроме общего, далеко заходящего сходства, следует отметить поразительное совпадение ряда частных идей у Булгакова и Августина. Так, например, Августин подробно разработал идею Предопределения — идею, которая мощно заявлена на первых же страницах “Мастера и Маргариты” и, в сущности, становится как бы эпиграфом или прологом романа. “Установив цель, к которой движется человечество, план, который оно осуществляет, Августин при своем строгом монотеизме, лучше сказать, при своем страстном теократизме, ставит эволюцию человечества в исключительную зависимость от Промысла Божьего. Как в природе ничего не совершается помимо воли Божьей, так и в мире человеческом”³². Правда, у Булгакова не найти и намек на достоинства или на желательность теократии.

Августин — в трактате “О граде божьем” и за его пределами — чрезвычайно высоко ставил индивидуальное религиозное переживание, что было мало приемлемо для католичества: ведь развивая эту идею, недолго было прийти к отрицанию церкви или, во всяком случае, к умалению ее роли. Но, по этой же причине, так охотно принял и развил Августиновы идеи — прежде всего, идеи Пре-

допределения и личностного религиозного переживания — протестантизм. Булгаков, непрерывно озабоченный проблемой спасения, пренебрегает христианским (равно католическим и православным) положением о том, что нет спасения вне церкви, и связывает спасение исключительно с верой, совпадая в этом с Августином и протестантизмом.

Воланд, мы помним, подобно Августину, смотрит на мир как на плановое хозяйство, и Воланду точно известен автор этого плана. Да и сам Воланд вместе со всей демонологией Булгакова созданы как-будто по Августину: "...Демоны, по могуществу своей природы (ибо они — тварь ангельская, хотя по своей собственной вине и злая), могут делать только то, что попускает Он, советов которого тайных много, а несправедливых ни одного. Но если демоны и делают нечто такое, о чем у нас идет речь, то, конечно, не новые творят природы, а изменяют по виду те, которые сотворены истинным Богом..."³³. Августином же разработана идея Блаженства, столь остро спародированная Булгаковым в одноименной пьесе. И соотношение времени и вечности, столь важное для Булгакова. Тот, кто возразит, что здесь мы имеем дело с общехристианскими представлениями, идеями и терминами, будет прав, но не совершенно прав, ибо в общехристианский обиход они, эти представления, идеи и термины, вошли как раз в экзегезе Августина и у Булгакова проявляют больше сходства с Августином, нежели с общехристианскими представлениями.

Замечательно, что трактат Августина дает самые простые и непротиворечивые истолкования самым темным местам романа "Мастер и Маргарита", например, сознательно непроясненному, загадочному противопоставлению "света" и "покоя": Левий Матвей передает Воланду поручение забрать в покой мастера, поскольку тот не достоин света. Августин размышляет о "свете" и "покое" в последовательных, одна за другой идущих главах своего трактата (VII и VIII) на соседних страницах, и связь этих двух понятий у него такая же, как у Булгакова. Августин, подобно многим истолкователям Священного Писания, был смущен видимым противоречием Книги Бытия: она сообщает о сотворении света в первый день, а солнца — только в четвертый. С деликатной осторожностью Августин

тин пытается осмыслить это противоречие и перебирает его возможные смыслы:

“...Какого свойства был этот свет, каким поочередным движением и какого рода вечер и утро производил он, — это недоступно нашему разумению <...> Может быть, это некоторый телесный свет, находящийся в высших частях мира вдали от взоров наших, или тот самый, которым впоследствии зажжено солнце; а может быть, именем света обозначается святой Град, состоящий из святых апостолов и блаженных духом...”³⁴.

И сразу же, на следующей странице: “Когда Бог почил в седьмой день ото всех дел своих и освятил его, то этот покой отнюдь не следует понимать по-детски, как будто бы утомился, творя, Бог <...>. Покой Божий означает покой тех, которые успокаиваются в Боге <...>. Пророчество и обещает людям, к которым оно обращено и ради которых оно написано, что по совершении добрых дел, которые в них и через них производит Бог, они будут иметь вечный покой в Боге, если прежде, в настоящей жизни, некоторым образом приблизятся к нему посредством веры...”³⁵.

Мастер и его подруга не устаиваются, таким образом, света, который был еще до сотворения солнца и, возможно, равен небесному Граду — месту пребывания ангелов и святых; но за ними, несомненно, числятся некоторые добрые дела и они приблизились к Богу посредством веры — роман мастера тому подтверждение. В булгаковском смирении бездна гордыни: скромно назначая своему мастеру (и, по-видимому, себе!) покой, отказавшись от необоснованных претензий на свет, Булгаков тем не менее сближает творческий подвиг создателя романа об Иешуа и Пилате — ни много, ни мало — с тем актом творения, который описан в Книге Бытия.

Точно так же получает легкое истолкование у Августина другое темное и загадочное место романа — “двойная” смерть мастера и Маргариты. Оно настолько загадочно, что делались попытки объяснить его незавершенностью, неотделанностью рукописи последнего произведения Булгакова. Автор, дескать, сам не решил, как и где должны погибнуть его герои, и забыл вычеркнуть один из

вариантов. Тут, правда, было замечено, что дважды умирает и Берлиоз, и уж его-то двойную смерть никак не списать на “незавершенность”. Из протяженного рассуждения Августина о двойной смерти приведем лишь несколько строк: “Хотя душа человеческая справедливо признается бессмертной, однако и для нее существует некоторая своего рода смерть. <...> Смерть души бывает тогда, когда ее оставляет Бог; подобно тому, как смерть тела случается тогда, когда ее оставляет душа. Следовательно, смерть души и тела, то есть смерть всего человека, бывает тогда, когда оставляет тело душа, оставленная Богом...”³⁶. Эту Августинову мысль Булгаков развернул в грандиозную метафору своего романа. Рассуждение о “двойной смерти” расположено в тексте Августинова сочинения в непосредственной близости к рассуждению о “свете” и “покое”.

Явно по Августину дается у Булгакова — прежде всего, в “Мастере и Маргарите” — соотношение добра и зла. “Ибо зло, — говорит Августин, — не есть какая-либо сущность; но потеря добра получила название зла”³⁷. Зло у Булгакова, как и у Августина, не субстанция, а ее недостаток, порча, повреждение, ущерб.

Афоризм Воланда, что все-де будет правильно, ибо на том стоит мир, и его сентенция о необходимости зла, подобного теням, которые отбрасываются предметами на солнечном свете, почти буквально повторяют Августина: “И злая воля, не пожелавшая соблюдать порядок природы, не ускользает вследствие этого от законов праведного Бога, все направляющего к добру. Ибо как картина с черным цветом, положенным на надлежащем месте, так и совокупность вещей, если кто сможет окинуть ее взором, представляется прекрасной даже с грешниками, хотя безобразие их, когда они рассматриваются сами по себе, делает их гнусными”³⁸.

Мысль Августина, связующая тени со светом, была на слуху у Булгакова и его современников. Как раз в пору формирования последней редакции “Мастера и Маргариты” Августиново “единство противоположностей” было актуализировано Н.И.Бухариным с трибуны Первого съезда писателей: “Здесь я прошу моих слушателей извинить

меня, что некоторое время они должны поскучать, но скука, как зло, будет лучше оттенять добро, которое последует... Можно сослаться на Блаженного Августина, который говорил, что зло существует только для того, чтобы оттенять добро. Исходя из ссылки на такой крупный авторитет, я прошу вас немного потерпеть (*апллодисменты*)”³⁹. Не о том ли и Воланд просил Левия Матвея?

Внимательное чтение романа приводит к выводу, что Августиновы идеи и образы (да, и образы!) густеют, собираются, концентрируются в начале и в конце “Мастера и Маргариты”: в сценах между Пилатом и Иешуа, между Воландом и Берлиозом (с Иванушкой), между тем же Воландом и Левием Матвеем. Едва ли нужно подсказывать, чему в романе Булгакова соответствует такой, например, пассаж Августина: “...Сходство природы нисколько не благоприятствует общению людей, как скоро они, вследствие разности языка, не в состоянии бывают делиться между собой чувствами; это до такой степени, что человек охотнее проводит время со своею собакой, чем с чужим человеком”⁴⁰.

Земной Рим основал Ромул, но Рим небесный основан, по Августину, Господом. Августин был, по-видимому, первым, обратившим внимание на типологию “городского мифа”, описывающего происхождение Вечного города: Каин, убийца Авеля, был первым градостроителем, и в глубинах городского мифа всегда лежит мифологема братоубийства— прежде чем основать город, какой-нибудь Ромул убивает какого-нибудь Рема. Здесь содержатся ключи к городоведению “Белой гвардии”, где тысячи Ромулов убивают тысячи Ремов в братоубийственной гражданской войне. И, быть может, объяснение того, почему в романе и пьесе “Дни Турбиных” акцентируется т.н. “военизированный Олег”, то есть пушкинская “Песнь о вещем Олеге”, исполняемая как спародированный военный марш. С Олегом в художественную ткань входит мифологема братоубийства, необходимая в комплексе представлений о Вечном городе.

У Булгакова так много смысловых переключек и текстуальных совпадений с Августином, что даже неловко задавать вопрос, знал ли наш писатель трактат “О Граде Божьем”. Не проверять текст биографией, скорей

наоборот — от анализа текста следовало бы перейти к установлению биографического факта, к реконструкции воображаемой библиотеки Булгакова и решительно утверждать: да, знал. Трактат Августина, несомненно, вошел в сознание Булгакова и составил едва ли не основание его мировидения, а образ самого Августина — историка, нравственного мыслителя и пророка — отразился в образе мастера. Говорить о личности Августина как еще об одном прототипе мастера не приходится, но мастер — человеческое явление того же, августиновского типа.

К счастью, есть возможность подтвердить изложенную здесь “августиновскую гипотезу” и с другой стороны. Дело в том, что в булгаковские времена существовало два русских перевода Августина: один из них относится к концу XVIII века и должен быть отведен по дряхлости; другой — полный и сохранивший значение до наших дней — публиковался в “Трудах Киевской духовной академии” на протяжении 1890-х — 1900-х годов, а затем вышел несколькими изданиями или, скорее, тиражами, “заводами” (с того же набора) в издательстве этой же академии. Публикация совпала со временем становления будущего писателя и стала одной из многочисленных киевских параллелей к его биографии. Время публикации сочинений Августина также совпало со временем службы в Киевской духовной академии А.И.Булгакова, и статьи Булгакова-старшего по проблемам западного протестанства напечатаны в “Трудах Киевской духовной академии” вперемежку с очередными частями Августиновых творений, в коллективном переводе которых принимал участие и отец будущего писателя. Так что сочинение “О Граде Божьем” было для Булгаковых как бы “своей”, “домашней”, “семейной” книгой.

Переводчиком Августинова трактата был профессор Киевской духовной академии М.Ф.Ястребов — коллега Булгакова-старшего по кафедре западных вероисповеданий. В неопубликованных воспоминаниях В.П.Рыбинского (еще одного профессора той же академии) содержится краткий набросок портрета М.Ф.Ястребова: “Свою профессорскую деятельность М.Ф. начал с преподавания истории западных

вероисповеданий, к чему он, несомненно, был вполне пригоден вследствие формального характера своего ума, точного и весьма ясного. Но так как названная дисциплина занимала какое-то неопределенное положение и постановка ее неоднократно менялась, он перешел на догматику. Она, по-видимому, иссушила его ум и сделала его бесплодным. Не раз думал он о докторской диссертации, но так и не выбрал для себя темы. Очень много времени он потратил на перевод сочинений Бл.Августина вместо того, чтобы заняться каким-либо самостоятельным исследованием»⁴¹.

Факты биографии Булгакова косвенно подтверждают знакомство писателя с трудами Августина, лишая все только что сказанное статуса догадки или гипотезы. Обследовав сохранившуюся часть библиотеки Михаила Булгакова, М.Чудакова сообщила, что «среди уцелевших книг... "Труды Киевской духовной академии" (почти полные комплекты за 1891 и 1907 гг.)»⁴² — и можно показать, какие именно части сочинений Августина помещены в наличествующих томах. Известно и происхождение этих томов. М.Чудакова записала свою беседу с С.Ермолинским, который вспоминал: «Нам сказали, что "Труды духовной академии" есть у какой-то старухи в Крюкове. Булгаков так хотел иметь их, что решил срочно ехать. Помню, что была зима, мороз, мы ехали на розвальнях...»⁴³. Следует ли сомневаться в том, что не любопытство к новому, неизвестному источнику погнало Булгакова за город на розвальнях в мороз, а память о чем-то хорошо известном, ностальгическое чувство, желание еще раз прикоснуться к книгам, связанным с родительским домом, с родным городом.

За несколько месяцев до своего мучительного ухода, уже смертельно больной и зная, что — смертельно, Булгаков просил Гдешинского написать ему «о киевской жизни времен их молодости — обычные программы концертов в Купеческом саду, состав библиотеки Духовной академии, которую они посещали и т.п.»⁴⁴. Не творениями ли Августина, только что появившимися в доступном русском переводе, интересовались молодые люди во время этих посещений?

У литературоведов, занимающихся Булгаковым, стало чем-то вроде цеховой игры — в каждом булгаковском

сюжете упоминать о каких-то необыкновенных приключениях мысли, об анекдотических случаях, невероятных, но действительно случившихся с исследователем происшествия. Это подается с иронией, в виде уступки рациональной мысли писателю, с которым непременно влепишь в какую-нибудь фантазмагорию или казус мистического свойства. Августиновский сюжет не представляет исключения — анекдотических и загадочных казусов в нем хоть отбавляй. Вот некоторые из них: в свой манихейский период Августин был страстным театралом, а перейдя в христианство стал обличать это бесовское зрелище, — сочинил некое подобие “Театрального романа”; главным оппонентом Августина — защитника христианской догмы — был манихей по имени Фауст; день перехода Августина в христианство отмечается как общецерковный праздник — эта дата приходится на 3 мая, на день рождения Михаила Булгакова (если считать по старому стилю). Маленький подарок любителям иронической мистики. Впрочем, писатель, тоже был чувствителен к подобным совпадениям.

VIII

Исследователи наперебой открывают все новые и новые источники творчества Булгакова и сообщают о них — то с первооткрывательской гордостью, то озадаченно и смущенно: уж очень много их, этих источников. Выискивание источников становится целым направлением в литературоведческих штудиях Булгакова, и между исследователями идет чуть ли не соревнование, кто откроет источников поболее, кто отыщет источник позаковыристей, хотя последнее, надо признать, ограничено эрудицией или случайным чтением специалиста. Но ведь действительно, много источников: Булгаков насквозь, в самых своих, казалось бы, оригинальных выдумках, скрыто цитатен, переполнен перифразами чужих текстов, вообще — обращается с предшествующей и современной литературой так, словно это фольклор, принадлежащий всем и никому. Тех, кто видит в открытиях литературоведов покушение на оригинальность любимого писателя,

ничем утешить нельзя — подобные находки далеко не исчерпаны, они будут совершаться и впредь, и Бог весть, когда это кончится.

Все счастливые, а порой и претенциозные находки булгаковских источников попадают как говаривал Маяковский, “в общий товарищеский суп”, в одну кучу, и лишь заботы о сохранении авторства находки и увеличении личного вклада помешали поставить естественный вопрос о сравнительной ценности источников, об их иерархии в литературе, откуда они заимствованы, и в булгаковском творчестве, в которое они — претворенные, преображенные — включены. Иначе давно было бы замечено, что разные источники питают разные уровни произведений Булгакова. Один источник формирует фразу или афоризм, другой становится основой образа, третий — эпизода, четвертый — сюжета. Если расположить обнаруженные источники по предложенной иерархии, они образуют структуру, изоморфную структуре творчества Булгакова, и станет очевидной неслучайность, глубокая избирательность погруженного в культурный контекст художника.

Опираясь на эту структуру, параллельную булгаковской, можно будет вести поиск источников не наугад, а идя вслед за мыслью писателя. Эта структура наглядно покажет, какие уровни булгаковского творчества не обеспечены источниками, задаст вопрос и пошлет исследователя в соответствующую сторону. Эта структура даст заметить незамеченное до сих пор: постепенно поднимаясь на все более высокие уровни, мы наталкиваемся на зияющую пустоту, когда достигаем вершины. Нехватает источника (или источников) самого высокого уровня — формирующего мировидение писателя, булгаковский художественный космос. Вот таким источником должен быть признан трактат Августина Блаженного, излагающий мистическую космологию Града земного и Града небесного.

Космология Августина, его этика и мистическая философия истории составляют наиболее значительный и как бы “последний” культурный ориентир Булгакова. Вершины Августиновой мысли, совмещаясь с вершинами киевских холмов, дали точку обзора, с которой и увиден весь “бли-

стающий мир” нашего художника. Николка Турбин, взобравшись по тропинке на смотровую площадку, мог увидеть весь город, не покидая двора, — Булгаков, поднявшись на свои вершины, сумел, не покидая города, окинуть взглядом Землю и Космос, настоящее, прошедшее и будущее.

При этом “О граде Божьем” — только одна, мистериальная точка опоры писателя. Другую — буффонадную — дает, как мы видели “Сатирикон”, повествующий, в сущности, о том же событии, что и трактат Августина, и почти одновременный ему. Бинокулярность булгаковского взгляда (бытового мирского и бытийственного духовного) на гибель Вечного города, равную концу света, — это, по видимому, и есть механизм впечатляющей стереоскопичности его художества. Булгаковская мысль непрерывно снует между оппозициями, которые в самом общем виде можно представить так: эктропия (упорядоченность, норма, традиция, структура) — энтропия (беспорядок, разлад, бесструктурность); искусство и культура — квазиискусство и антикультура; обжитое пространство, Дом — открытое, необжитое пространство; личностные творческие созидательные усилия честных профессионалов — бессмысленное разрушительство толпы маргиналов; духовная власть — власть мирская; человеческое — демоническое; свет — тень; мистерия — буффонада; Град небесный — Град земной; Августин — Петроний; Бог — дьявол; Добро — Зло.

Но, противопоставляя Добру — Зло, Булгаков отнимает у этого последнего онтологичность, то есть самостоятельность существования: булгаковское Зло — экстремальное и даже эксцентрическое орудие Добра, особое прихотливое подспорье Богу, его неисповедимый инструмент, как это и было сформулировано Августином.

Булгаковские оппозиции не располагаются параллельными вертикалями — они закручены друг возле друга, подобно двойной спирали хромосомы, и потому создают множество неожиданных генетических последствий, цепляя и прихватывая в своем извилистом движении ближайший строительный материал — то, что принято называть “источниками”.

Поиски источников творчества — занятие, конечно, увлекательное, но полезное не само по себе, а в той мере,

в какой оно отвечает на познавательные осмысленные вопросы. Огромный истолковательный потенциал, содержащийся в простом указании на связь творчества Булгакова с трактатом Августина Блаженного, далеко не исчерпан на этих страницах. Названная связь, помимо прочего, объясняет и такое загадочное явление, как сама насыщенность булгаковских произведений скрытыми цитатами, перифразами и заимствованиями иного рода — оглушающую множественность его источников.

После разрушения Рима варварами последующие поколения, как это, впрочем, бывало и после гибели других цивилизаций, строили себе жилища на развалинах Вечно-го города — из его развалин. Кирпичи, гранитные квадраты, мраморные плиты и цилиндрические обломки колонн, составлявшие некогда части вилл, терм и цирков, складывались в новое единство других построек, растворялись в нем, теряли прежние функции, приобретали новые, — но именно поэтому сохранились. Археологи знают, что фрагменты великих памятников нередко можно обнаружить в постройках последующих веков в виде конкреций — “включений”. Создавая свои жилища и общественные здания из остатков построек канувшей в небытие эпохи, люди иных эпох воспринимали эти фрагменты не как памятники, но как рассыпанный строительный материал, почти как строительный мусор, частично годный в дело и не вызывающий никакого благоговения. Скоро уже нельзя будет распознать места, где стояли киевские древности, — сожалел Михаил Максимович, первый ректор Киевского университета и один из зачинателей киевоведения, — “при тогдашнем обновлении Старого города обломки древних зданий разошлись на новое жилье...”⁴⁵.

Булгаковские “источники” сродни обломкам разрушенной варварами цивилизации, включенным в постройки иных времен. Насыщенность произведений Булгакова поразному использованными фрагментами чужих созданий — знак разрушения старой структуры, свидетельство катастрофы, совершившейся на глазах художника и пережитой им сначала в Киеве, а затем многократно заново — едва ли не во всех его рассказах, повестях, пьесах, романах. Конец света, изображенный в виде гибели Города и сим-

волизирующий культурную катастрофу, одновременную гибели мастера этой культуры под ударами мирской власти, — кажется, единственная и, во всяком случае, главная тема всего творчества Булгакова. Художественные произведения минувшей эпохи в своей былой целостности принадлежали культуре, обладали в ней функциональностью и были помечены владельческим знаком — авторским клеймом. Разрушение культуры фрагментировало их, отменило функциональную связь с целым, сделало безымянными и “ничьими”. Вечный подданный добра и культуropоклонник, на развалинах Города Булгаков собирал камни...

Глава девятая

ДЕЛО О “БАТУМЕ”

I

“Батум” Михаила Булгакова дошел до читателя позже других его произведений, потому что булгаковская пьеса о Сталине рассеивала вокруг себя странную тревогу, смущала всех, и публикацию пьесы задерживали разнонаправленные, несовместимые силы. Сталинистам, как всегда, все было ясно: если пьесу о Сталине запретил Сталин, то о чем тут еще рассуждать? Антисталинистам все было неясно: они опасались, что пьеса о Сталине скомпрометирует писателя. Не слишком ли симпатичным выглядит в ней главный герой? Да и сам факт появления пьесы сомнителен — уж не сервилист ли Булгаков, раз сочинил пьесу о вожде к его шестидесятилетию? Ведь Булгаков сам предупреждал: своих героев надо любить, из попытки изобразить героя, которого не любишь, не выйдет ничего. Правда, из попытки Булгакова изобразить Сталина ничего особенно выдающегося не вышло, но попытка все-таки была... Короче, с какой стороны (и в какую сторону) ни старайся истолковать Булгакова, “Батум” явно мешает созданию “чистой”, непротиворечивой концепции.

Недобрый (и несправедливый) анекдот рассказывает, что Сталин будто бы вызвал Горького и сказал: “Вы написали хороший роман “Мать”. Напишите теперь роман “Отец”. Прототип — я”. Профессионалы-литературоведы заодно с расхожей молвой, кажется, полагают, что этот заказ взялся выполнить Михаил Булгаков. И выполнил. Его сочинение о Сталине — правда, не роман, а пьеса — было задумано под названием “Пастырь”. Почти “Отец”...

Перед нами тот нередкий, но интересный случай, когда оба спорящих лагеря неправы, истина же лежит не посредине, а совсем в другой стороне. Пресловутая слабость пьесы говорит как будто в пользу сервилистской версии. Мол, так и должно быть: драматург писал, сцепив зубы,

преодолевая внутреннее сопротивление, где уж здесь создать что-нибудь стоящее... Довод сильный, но косвенный и, заметим, исходящий из презумпции виновности. Сервизизм “Батума” не вытекает из слабости пьесы, но может быть подтвержден ею, если будут представлены другие, доказательные доводы. Этих доводов нет, их не ищут, они кажутся ненужными, потому что возникла иллюзия, будто факты говорят сами за себя: какой же еще, если не угоднической, может быть пьеса о Сталине, написанная к его юбилею 1939 года? К тому же, пьеса слабая...

Образуется замкнутый круг бездоказательности. Предположение принимается за очевидность, и приговор выносится на основании предположения. А уж после приговора нетрудно помиловать драматурга, проявив понимание: тяжко, ох, как тяжко ему было, вот он и решил облегчить свой удел, “выкупить” свои запрещенные произведения, написав льстивую, угодническую вещь. Но ведь все его пьесы были сняты, проза не печаталась, шел тридцать девятый год, другого выхода не было, нужно было спасать — пусть не себя, но свое творчество...

Эта интонация милосердного понимания, снисходительной амнистии и тому подобного уже закрепилась в многочисленных откликах и упоминаниях о “Батуме”, успешных появиться со времени его выхода в свет. Как мы все понимаем, как мы великодушны! И вопрос о том, нуждается ли писатель в нашем великодушии, даже не ставится. Не оказываемся ли мы в смешном положении, милуя ни в чем не виноватого?

Полагаю, что слабость пьесы (если она слаба) может иметь более простое, чисто технологическое объяснение, не связанное с глубокой мудростью мысли о том, что человека оставляют ум и талант, когда он предается лжи. “Батум” — пьеса историческая, ее задумал автор исторических пьес о Пушкине и Мольере, двойник мастера — профессионального историка, сам мысливший себя историком, когда засел за сочинение конкурсной рукописи по истории СССР. Задумав пьесу о Сталине, Булгаков повел себя именно как историк: вознамерился познакомиться с архивными материалами о своем будущем персонаже. Это

намеренье оказалось легкомысленным и тщетным: к архивам его не допустили. Апологетическая биография, сочиненная Ем. Ярославским, фальсификаторское сочинение о ранних годах революционной деятельности Сталина, подписанное Лаврентием Берия, еще несколько подобных сочинений, — вот и все, на что мог опереться Булгаков, приступая к “Батуму”. Ему оставалось воспользоваться несколькими несомненными фактами (фактами, а не оценками и не, упаси Бог, концепциями). Факты эти просты: уход Сталина из семинарии, участие в Батумской демонстрации, ссылка в Сибирь, бегство, во время которого беглец свалился в прорубь. Для пьесы, скажем прямо, не густо.

Но и горсточки фактов могло хватить на пьесу драматургу с такой фантазией, какой был наделен Булгаков. Для блистательного фантазера фактологическая бедность не порок, недостаток фактов даже выигрышен — есть где развернуть свое дарование. Разве так уж считался он с фактами в пьесах о Пушкине и Мольере? Нет, там он был свободным хозяином фактов, распоряжался ими с безоглядной смелостью, одни отводил, другим придавал новое, необходимое для его замысла значение, играл неотразимо остроумной и убедительной выдумкой. Но вот беда: в “Батуме” ему предстояло иметь дело с персонажем, прототип которого был жив и обладал, мягко говоря, некоторым общественным положением. С персонажем, на котором фантазии не разгуляться: она жестко задана и ограничена соображениями государственной важности. Тут, в области фантазирования по поводу своего персонажа, Булгаков действительно ходил по проволоке, и малейшая неосторожность была чревата гибелью. С точки зрения государственной важности пьеса выглядит несколько холодно-то-нейтральной: крен в сторону льстивой апологетики в ней не просматривается, что удивительно само по себе.

Драматург оказался зажатым в тиски между двумя невозможностями: с одной стороны — невозможно использовать исторический архивный материал, с другой — невозможно распустить свою рвущую узду фантазию. В этом узком пространстве и осуществлена пьеса. Заданная общественными условиями узость творческого

пространства — вот что определило слабость “Батума”. Относительную слабость, которая выявляется при сравнении с другими булгаковскими пьесами. Достаточно сравнить любое наугад выхваченное место из “Батума” с таким же местом из любой другой пьесы о том же персонаже (а они хлынули, как из помойного ведра), чтобы убедиться: Булгаков и в “Батуме” оставался замечательным художником. Сцены без Сталина — лучшие в пьесе. Без Сталина он чувствовал себя свободней. Но и эти сцены работают на образ главного героя — ведь короля, как известно, играет свита. Например, вполне отсутствующий в “Последних днях” Пушкин — главный и выразительнейший персонаж этой пьесы...

Автору “Батума” оставалось одно: осторожно прибегая к вымыслу, до предела нагрузить смыслом санкционированные факты, подчинить их своей творческой задаче. Он и пошел по этому пути. Но за чем он пошел по этому пути, для чего вообще было писать пьесу о Сталине, в чем состояла творческая задача? Анджее Дравичу “поверхностность” пьесы казалась подозрительной: все значит лишь то, что значит, нет никаких углубленных смыслов... Поверхностный Булгаков, Булгаков без “второго дна”, без “частицы черта”? Непохоже на Булгакова, что-то здесь не так, верно заметил Дравич¹.

II

Сталинская автократия, надо полагать, не очень смутила бы Булгакова, если бы эта сильная власть обеспечила нормальное существование и прежде всего — саморазвитие таланта. Понятие нормы, нормального существования — фундамент миропонимания Булгакова, как показали его исследователи (вслед за М. Чудаковой). Но в том-то и дело, что сталинский авторитаризм был направлен на подавление всех и каждого. А поскольку талантливая личность — это как раз и есть наиболее полное, наиболее совершенное воплощение “всех и каждого”, то ей-то и достается наибольшая мера подавления. Мечта о норме, о нормальном существовании слишком часто, чтобы этого не заметить, паллиативно связывается

у Булгакова с просвещенной властью, и будь Сталин просвещенным владыкой, удайся повернуть его на этот путь, — Булгаков вполне мог бы с ним поладить. Подобно своему Иешуа, он знал, что ничего доброго от государства ждать нельзя, и мечтал о временах, когда всеобщая гармония заменит государственность. Жить Булгакову, однако, довелось не в утопические времена, а в советской реальности, и, подобно шиллеровскому маркизу Позе, ему оставалась одна надежда: цивилизовать власть. Для антигосударственника любая попытка вступить в диалог с властью — конечно, компромисс. У Булгакова не было сомнений в деспотическом характере сталинской власти, а попытки просветить ее разбивались о державное молчание.

Булгаков был далеко не столь наивен, как созданный его воображением Иешуа Га Ноцри, мечтавший поговорить с Марком Крысобоєм и уверенный, что после такого разговора заведомый палач резко переменится, обнаружив свое глубоко спрятанное доброе естество. Но разговора Булгаков жаждал, к разговору стремился, на разговор возлагал большие надежды. А на что еще может возлагать надежды писатель, профессионально исповедующий слово? То, о чем мечтал Пушкин в конце 20-х годов своего “жесточкого века”, было и мечтой Булгакова в конце 20-х и в 30-е годы его века, еще более жестокого.

На глазах у него вершилась расправа с деятелями Октябрьской революции, персонажами для Булгакова, несомненно, демоническими. Одновременно шла реабилитация деятелей исторического прошлого — от Александра Невского до Ивана Грозного. Политический штурвал все круче клался вправо, бывшие имперские ценности вновь поползли вверх. Еще немного — и вновь взмахнет рукавицей Алексей Михайлович, вновь согреет жилище Саардамский плотник... Казалось бы, только радоваться сердцу, наполненному консервативными воспоминаниями и надеждами. Но сколько ни вглядывался Булгаков в политические горизонты, в фигуру кремлевского вершителя судеб, — он видел: не тот, не то, не так...

Вслед за лукаво обнадеживающим телефонным разговором 18 апреля 1930 года последовали 1934, 1937 и, как выразился романист, наш современник, “другие годы”,

телефон молчал, письма в Кремль оставались без ответа, а Елена Сергеевна, этот добросовестный Регистр новоявленного Мольера-Булгакова, заносила в дневник хронику репрессий, обступавших квартирку затравленного писателя все более тесным кольцом. Ситуация требовала осмысления, и вот эта задача, а не намеренье польстить и спастись, породила “Батум”.

Образ талантливой личности в ее столкновении с сильной, жестокой и непросвещенной властью — постоянная коллизия едва ли не всех произведений Булгакова. О какой бы талантливой личности он ни писал, в какую бы историческую среду он ее ни помещал, Булгаков всегда исследовал прежде всего свое собственное положение в том обществе, в котором ему досталось жить. И погибать. Свое отношение к Сталину он выразил не “Батумом”, а всем своим творчеством. Он осудил режим, обрекающий талант на гибель. Автобиографическая в своей основе, коллизия талантливой личности и личной власти, сохраняя локальный, приобретала у Булгакова общечеловеческий “вечный” смысл.

Гнать, подавлять, губить талант — это у Булгакова, как мы уже видели, покушение на дар Божий, поэтому непрерывная череда разнообразно талантливых персонажей в произведениях Булгакова метится чертами пророческими. Они несут свой дар через Москву и Киев, Париж и Константинополь, Рим и Иерусалим. Этих носителей ненасильственной, духовной власти непрерывно преследуют держатели власти мирской. При таком взгляде на вещи, “Батум” — типичное булгаковское произведение в ряду других, подобных: пьеса о столкновении молодого пророка-революционера со старой властью. И молодой Сталин как будто становится в ряд этих булгаковских героев-пророков. Но становится странно, боком, — именно “как будто”.

Подобно другим булгаковским пророкам, этот “подсвечен” образом главного пророка в творчестве Булгакова — того самого, который в романе “Мастер и Маргарита” выведен под именем Иешуа Га Ноцри. Напекающие на Христа черты Сталина в “Батуме” давно замечены исследователями, прежде всего зарубежными, у которых рань-

ше появилась возможность, познакомившись с пьесой, высказаться о ней. С полной очевидностью эти черты проявились в сцене избиения Сталина тюремными стражниками: защищаясь от ударов, заключенный складывает руки над головой — крестообразно. Аналогия с соответствующей евангельской сценой — заушением “Царя Иудейского” (или несением креста) — достаточно полна, чтобы читатель (или зритель) ее ощутил, заметил, оценил.

Аналогия между героем “Батума” и главным булгаковским пророком продолжена в сцене с царем Николаем Вторым (что, насколько мне известно, осталось незамеченным теми же исследователями). Пьеса “Батум”, напомним, создавалась, когда роман “Мастер и Маргарита” в основном уже был завершен, и Булгаков легко соединил в образе царя черты функционально разных персонажей своего художественного репертуара — черты цезаря и прокуратора. В ту пору — перед первой русской революцией — Сталин отнюдь не был столь заметной фигурой в революционном движении, чтобы вопрос о его персоне выделенно рассматривался российским самодержцем. Только ради создания еще одной евангельской параллели, подчеркивающей пророческую природу героя, понадобилось Булгакову сочинять сцену с царем Николаем Вторым.

Николаю Второму в “Батуме” докладывают о приговоре молодому пророку-революционеру, и царь оставляет приговор в силе, то есть умывает руки. Он умывает руки в переносном, моральном смысле, подтверждая приговор, — и в прямом, физическом, описывая свое купание в чудотворном пруду. Такое купание или хотя бы умывание, уверяет простодушный царь, действует благотворно, но в репликах Николая Второго Булгаков издевательски заменяет руки — ногами. Столь выразительно представленный в пьесах о Пушкине и Мольере мотив ханжеской кабалы святош продолжен, таким образом, и в “Батуме”, а пилатов жест царя подтверждает пророческую природу молодого революционера. По своей интонации сцена с Николаем Вторым удивительно напоминает домашние импровизированные розыгрыши Булгакова и вранье Шервинского в “Белой гвардии”: раздвинулась портьера... вышел государь император... и прослезился...

Название “Батум” вовсе не “нейтральное”, как уверяют истолкователи пьесы. Нет, оно выразительно осмыслено в ряду других евангельских ассоциаций. Испробовав несколько названий, Булгаков выбрал это. Одно из предшествующих — “Пастырь” — годилось по своей историчности (такова была подпольная кличка молодого Сталина) и по своей принадлежности к евангельскому ряду (в начале века в Тифлисе выходила на грузинском языке церковная газета с таким названием — “Мцкемиси”), и по пушкинской ассоциации: пастырь — вожатый (так называется глава “Капитанской дочки”, в которой появляется Пугачев). Но оно было отвергнуто потому, что, выскажем догадку, говорило о вожде, наделенном властью, а герой Булгакова должен был предстать как гонимый пророк, провозвестник-революционер в ореоле безвластности. О Сталине-вожде в пьесе — ни слова.

Чтобы понять смысл булгаковского названия, нужно вспомнить и представить себе, чем был Батум в пору событий пьесы, в самом начале века. Он был крохотным провинциальным городком на забытой Богом и людьми окраине великой империи, и если “где же видано, чтобы из Галилеи был пророк” (Иоан., VII, 52), и “разве возможно что доброе из Назарета” (Иоан., I, 46), то тем более — из глухой кавказской провинции, из Батума. Кавказ и Батум — Галилея и Назарет рассказанной Булгаковым антипритчи, того “антиевангелия” и даже “какангелия”, которым предстает “Батум”, если вспомнить, что Евангелие — значит “благая весть”. В булгаковское название вошло, кажется, что-то и от Капернаума, где евангельского пророка постигла неудача: “Батум” — тоже рассказ о неудаче, о поражении пророка. Евангельские ассоциации во всем творчестве Булгакова — и в “Роковых яйцах”, и в “Блаженстве”, и в “Беге”, везде — осуществлены на грани иронии, порой горькой, порой едкой. В “Батуме” эта грань перейдена — осторожно, двусмысленно и безвозвратно.

Евангельские мотивы, весь христологический пласт “Батума” еще раз показывают “однотипность” — типологическую выдержанность всего творчества Булгакова. Пора уже сказать, что за пестрым, поражающим воображение

своей разнообразной яркостью творчеством Булгакова скрывается чрезвычайно незначительное, не только конечное, но и легко исчислимое количество структурных элементов, и два названных типа образов — пророки и люди власти — вместе со связывающим их противостоянием если и не исчерпывают булгаковский “набор” элементов, то весьма близки к исчерпанию. Все остальное — дело особого рода художественной комбинаторики, которая не составляла тайны для писателя: разясняя, например, отличие Алексея Турбина в пьесе от одноименного образа в романе, он сообщал, что соединил в нем Турбина с Най-Турсом (и отчасти, добавим, полковником Малышевым). Император Николай Первый в пьесе о Пушкине — соединение в одном лице цезаря с прокуратором и т.д.

Как свидетельствуют документы, опубликованные исследователями творчества Булгакова, писатель задумывался над образом Сталина гораздо раньше, чем написал о нем пьесу. Помимо постоянного интереса к человеку власти (в связи с жизненно важной для Булгакова коллизией пророка и власти), внимание к этому образу могло быть привлечено, выскажем догадку, следующим соображением. Люди, которые так жестоко гнетут талант писателя Булгакова, не всегда были у власти. До этого у них был период противостояния предыдущей власти, когда они — в соответствии с функциональным распределением ролей в творчестве Булгакова — были гонимыми пророками. Угроза превращения пророка в человека власти — нешуточная и невыдуманная. Как оно совершается, это превращение, и не является ли человек власти, антипод пророка — его жутким, извращенным двойником? Тут есть над чем задуматься...

Некогда английский историк Лиддел Гарт разделил всех выдающихся деятелей человечества на два типа — на пророков и вождей. Пророк, утверждал историк, это человек, который высказывает свою идею и, защищая ее, готов пойти до конца; попытка компромисса засчитывается пророку за поражение; гибель пророка не губит, а укрепляет его дело. Вождь, напротив, согласует идею пророка с реальной действительностью, поэтому он должен быть мастером компромисса. “Пророков неизбежно забра-

сывают камнями, такова их участь, и это критерий того, в какой мере выполнили они свое предназначение. Но вождь, которого забрасывают камнями, доказывает тем самым, что он не справился со своей задачей по недостатку мудрости или же потому, что спутал свои функции с функциями пророка. Только время может показать, оправдают ли результаты этой жертвы его явный провал вождя, делающий ему честь как человеку...”². Но тут историк останавливается и не рассматривает случай, когда подобный ошибочный переход в чужую сферу совершает пророк. Что происходит, когда пророк — по ошибке или недостатку мудрости — присваивает функцию вождя? Вот этот-то случай и занимает Булгакова в “Батуме”. Он исследует историю юного пророка-революционера в самый канун его перехода в вожди. События “Батума” доведены до момента “превращения”, четко обозначенного в пьесе, и точно перед ним остановлены.

Никто почему-то не дал себе труда проследить за переодеваниями булгаковских персонажей — в пьесах и в прозе. Промах понятный — в самом деле, до таких ли пустяков, как наряд персонажа, когда у нас на глазах разворачивается мировое противостояние добра и зла? Но Булгаков, мысливший драматургически и в своих рассказах, повестях, романах, твердо знал и учитывал возможности театрального костюма — адъектива сценического языка. В “Белой гвардии”, как мы уже видели, все непрерывно переодеваются, и эти переодевания, тесно увязанные с опереточным лейтмотивом романа, движут сюжет. Прямо на сцене происходят переодевания в “Зойкиной квартире”. Создавая дополнительный театральный эффект (“сцена на сцене”), они притягивают метафору “разоблачение”: дом свиданий маскируется под ателье дамского платья. Не очень много шили там, и не в шитье была там сила, говоря словами Некрасова. Появление генерала Чарноты в кальсонах на парижских улицах и в доме Корзухина — одна из вершин булгаковских переодеваний-раздеваний. Судя по сеансу “черной магии” в “Мастере и Маргарите”, москвичи — нет, пожалуй, москвички — просто одержимы манией переодевания (в инсценировках романа это, естественно, выносится на сцену, открывая сходство волан-

довской костюмерной с зойкиным ателье и конфексионном дамского платья мадам Анжу в “Белой гвардии”). Но и сам великий Воланд, являясь в разных нарядах, обнаруживает, что не чужд этой мелковатой для дьявола страсти...

Переодевания Сталина в “Батуме” — костюмированная история героя, назойливо-осмысленный маскарад, трагифарсовый аккомпанемент к основной теме. Без этого аккомпанемента музыка авторского замысла неполна или вовсе непонятна. В прологе Сталин — “молодой человек лет 19-ти в семинарской форме”. Во второй картине наряд меняется: “голова его обмотана башлыком, башлык надвинут на лицо” — герой хочет быть неузнанным (далее мы увидим, что ему это удастся). Как одет Сталин в сцене демонстрации — неизвестно, указано только: “рвет на себе ворот” — жест из разряда “последних”, жест пророка. В седьмой картине на нем партикулярное платье, во всяком случае, “рядом со Сталиным висит на стуле пальто, лежит фуражка”. Наконец, в последней картине — “Сталин в солдатской шинели и фуражке”. Надо ли говорить, что здесь — только здесь, за несколько минут до финала — Сталин появляется в канонизированной миллионами изображений, хорошо узнаваемой людьми конца тридцатых годов одежде в о ж д я ?

В одном из своих антисталинских памфлетов Л.Троцкий бросил колкое словцо о “французском писателе Анри Барбюсе, написавшем незадолго до смерти две биографии: Иисуса Христа и Иосифа Сталина”³. Такой переход ничуть не был странен для левого европейского интеллигента: угроза фашизма становилась все очевидней, и все искали спасения; кошмарный парадокс истории заключался в том, что не было другой кандидатуры на роль спасителя, кроме Сталина. Булгаков, конечно, не знал о саркастической реплике Троцкого по поводу Барбюса, да ему и не нужно было ее знать. У Булгакова была та же действительность, и это она подсказала писателю проверить кандидатуру Сталина на роль спасителя. Булгаков проверил и получил отрицательный ответ. Но книгу Барбюса о Христе он, как показали отечественные исследования, читал, и переход французского писателя от этой “биографии” к другой — сталинской — конечно, заметил.

“В одежде простого солдата”⁴ — так звучит самая последняя фраза книги Барбюса о Сталине.

III

Булгаковский Сталин — ненастоящий, мнимый, “как будто” пророк, потому что вместе с чертами высочайшего образца — Иешуа Га Ноцри — в нем сквозят и черты вечного антагониста Христа. Булгаков проделал неслыханный по дерзости (художественной, моральной и политической) эксперимент: соединил в образе Сталина черты пророка и демона, Христа и Сатаны, то есть сказал — на булгаковском языке достаточно внятно, — что его герой Антихрист. Сатанинская и лжепророческая суть героя заявлена сразу — в речи ректора семинарии на акте изгнания Иосифа Джугашвили: “...Преступники, сеющие злые семена... Народные развратители и лжепророки... Подобно мельчайшим струям злого духа, проникают во все поры... Общество человеческое анафематствует опасного развратителя...” Булгаков иронически “смазал” резкость этих дефиниций, придал им неустойчивую двусмысленность, вложив их в уста заведомо — для публики 1939 года — несимпатичного персонажа. Но слово сказано и реализовано, так что когда один из гонителей Сталина, начальник тюрьмы, рычит от ненависти к своему заключенному (“тихо”, согласно ремарке): “У, демон проклятый!..” — то ничего нового тут не открывается. Просто констатируется: демон.

В кругу своих последователей Сталин произносит новогодний тост — рассказывает сказочку о черте. Ясно, что с этим персонажем он знаком близко и не по наслышке: “Существует такая сказка, что однажды в рождественскую ночь черт месяц украл и спрятал его в карман. И вот мне пришло в голову, что настанет время, когда кто-нибудь сочинит не сказку, а быль...” В этом месте слушатель замирает: неужто быль о вороватом черте? Нет, продолжает Сталин, “о том, что некогда черный дракон похитил солнце у всего человечества. И что нашлись люди, которые пошли, чтобы отбить у дракона это солнце и отбили его. И сказали ему: “Теперь стой здесь в высоте и свети вечно! Мы тебя не выпустим больше!”

Все зыбко и двусмысленно в этом тосте. Страшнова-
той чертовщиной звучит угроза не выпустить солнце боль-
ше, но возглас, обращенный к Солнцу, — это возглас
Иисуса Навина. “Сложная и опасная смысловая игра тут
построена на сдваивании мотивов Христа и Антихриста, —
основательно полагает А.Смелянский. — Дело происходит
не просто в новогоднюю ночь, но в ночь на 1902 год, что
специально отмечено драматургом. Новый век начинается
с явления Антихриста, “рябого черта”, укравшего солнце.
В предыдущей сцене Сталин сообщает рабочему юноше
Порфирию, что его называют кличкой “Пастырь”, клич-
кой, которая в контексте сказки получает особое значе-
ние. Пастырь, изгнанный из семинарии, отпавший от
Бога, не есть ли он тот самый “черный дракон”? В пользу
этой гипотезы свидетельствует <...> и текстологическая
история “новогодней сцены”⁵.

Рассказанная Сталиным сказочка “отыгрывается” в
конце — финал пьесы совершается в зимнюю и, возмож-
но, тоже новогоднюю ночь — неудивительно, что Порфи-
рий вновь поминает черта: “Вот так ночка... Черт месяц
украл и спрятал в карман... да...” Только черта помяни, а
он уже тут. Помянутый Порфирием, он немедленно явля-
ется: приходит неузнанный Сталин...

В первой сцене “Батума” исключенный семинарист
Джугашвили уговаривает одноклассника передать конверт
с листовками. Плохо пришлось бы однокласснику, попа-
дись он со сталинской передачей. У нас на глазах развер-
тывается дерзкая провокация: в случае провала у одно-
классника не оставалось бы другой дороги, как только со
Сталиным заодно. А у Булгакова провокация — всегда
функция Сатаны, Сатана — всегда провокатор. Это сооб-
ражение легко проверяется (уже проверялось) на трех, по
крайней мере, сатанинских образах: Воланда в “Мастере
и Маргарите”, Рудольфи в “Театральном романе”, Шполян-
ского в “Белой гвардии”. “Отпавший от Бога” семинарист
тут же, так сказать, не сходя с места, демонстрирует
свою сатанинскую сущность. К тому же его юмор парази-
тельно похож на юмор Воланда — снисходительная на-
смешка существа, не ставящего своего собеседника ни во

что, смешок, доносящийся с высот демонического превосходства. Не забудем, что дело происходит на Кавказе — в обетованной земле российского романтического демонизма. Из цепочки названий, которые примерялись пьесе, по крайней мере два носят отчетливо “кавказский” (или, скажем, “колхидский”) акцент: “Аргонавты” и “Кондор” (то есть “горный орел” — метафора, ставшая вскоре постоянной при имени Сталина; но и “хищник” — по булгаковскому коду).

Надо, наконец, назвать неизбежный результат сопряжения в одном образе черт Христа и Антихриста: демон, выступающий в роли пророка — самозванец, и в “Батум”, в образ его главного героя врывается и прочно обосновывается мотив самозванчества.

Едва ли сыщется страна, в истории которой не было бы самозванцев, но ”вместе с тем ни одна страна, кроме России, не знала столь многократного самозванчества, игравшего столь значительную роль в истории народа и государства”⁶. У Булгакова же и вовсе были особые причины задуматься над этим отечественным явлением.

За тридцать семь лет жизни Пушкина власть менялась дважды, и ему было хорошо известно, как сдавал ее Павел, велевший сдернуть с него картуз, и как принимал ее Николай, который потом обрядит поэта в “полосатый кафтан” младшего придворного чина. Булгакову в этом смысле повезло куда больше: в сумятице и метельной круговерти гражданской войны потеряли всякий смысл понятия “законной” и “незаконной” власти, переворот следовал за переворотом, и самозванные бесы, мчась рой за роем, налетали на Город. “По счету киевлян, у них было 18 переворотов. Некоторые из теплушечных мемуаристов насчитали 12; я точно могу сообщить, что их было 14, причем 10 из них я лично пережил” (“Киев-город”).

Пусть не восемнадцать и не четырнадцать, пусть только десять “лично пережитых” переворотов: за столь короткий срок — громадное превышение и без того высокой отечественной “переворотной нормы”. Н.А.Земская составила реестр, названный ею “Хронология смены властей в Киеве в период 1917 — 1920 г.г.”, — специально для комментариев к переписке семейства Булгаковых и роману

“Белая гвардия”. По счету Н.А.Земской в Киеве за это время было шестнадцать удавшихся и неудачных попыток переворота. На перечень, вышедший из недр семьи, стоит взглянуть: то, что для составительницы выглядит хронологией смены властей, в контексте творчества Булгакова и нашей темы предстает как хронология самозванчества; непредусмотренные, произвольные показания обладают для историка большей мерой объективности. Итак:

1) март 1917 г. — Образован Совет рабочих депутатов с преобладанием меньшевиков, эсеров и бундовцев.

2) сентябрь 1917 г. Руководящая роль в Совете рабочих депутатов перешла к большевикам. Октябрь 1917 г. 28/X взят Арсенал, оружие переходит в руки рабочих. 29-30 октября осада юнкерских училищ (“Они развалились в грохоте солдатской стрельбы...”, “Белая гвардия”, гл.4).

3) ноябрь 11—13 — 17 года. Войска Временного правительства были разгромлены.

4) ноябрь 29 — 17 года. Власть захватила Центральная Украинская Рада.

5) январь 28 — 1918 года. Рабочие подняли восстание, продолжавшееся шесть дней и жестоко подавленное войсками Центр<альной> Укр<аинской> Рады.

6) февраль 8 — 1918 г. В город вошли советские войска и была установлена советская власть. Рада сбежала в Житомир.

7) февраль 12 — 18 г. Правительство Советской Украины переехало из Харькова в Киев. Рада обратилась за помощью к оккупационным войскам.

8) март 1 — 18 г. Киев был захвачен германскими оккупационными войсками, восстановившими власть Центр<альной> Укр<аинской> Рады.

9) апрель 19 — 18 г. Немецкие оккупанты поставили у власти своего ставленника — гетмана Павло Скоропадского. Выборы гетмана происходили в здании киевского цирка (комедийность этой ситуации подчеркивает Мих. Булгаков — “Белая гвардия”, гл. 2-ая и 4-ая).

10) декабрь 1918 года. Под напором красных частей немцы очищают Украину. На Киев наступают петлюровские войска. Гетман бежит из Киева в ночь с 13-го на 14-ое декабря. В Киев входят петлюровцы. Власть захвати-

ла т.н. Директория <...>. На Украине — волна еврейских погромов.

11) февраль 6 — 1919 г. (правильная дата — 5 февраля. — М.П.) Войска Директории были выбиты из Киева частями Красной Армии. Укр<аинскими> красными частями командует Ник.Щорс.

12) с 6 февраля по 31 августа 1919 года в Киеве Советская власть.

13) 31.VIII — 19 года в Киев врываются деникинцы (части ген.Бредова). Белые занимают Киев по 16 декабря 1919 г.

14) с 16.XII. — 1919 по 6 мая 1920 г. в Киеве Советская власть.

15) май 6 — 1920 г. Киев занят поляками (белополяками).

16) июнь 11 — 1920 г. Белополяки выбиты из Киева войсками Буденного, Ворошилова и др. С этого времени в Киеве прочно установилась Советская власть”⁷.

Оргия притязаний на власть и захватов власти проходила перед киевлянином Булгаковым в беглом темпе, словно механик мирового кинематографа запустил ленту исторического фильма с удесятеренной скоростью. Отсюда, из этого исторического “парфорсного кино” (“Дьяволиада”) и пошел в творчестве Булгакова мотив самозванчества.

Булгаковскую галерею самозванцев поэтому, естественно, открыл гетман всея Украины Павло Скоропадский — “самоцарь” “Белой гвардии” и “Дней Турбиных”: почти насильно вытолкнутый из-за кулис к исторической рампе авантюрист, сбивчиво играющий величие, дающий неоплатные авансы то русским великодержавным, то поднимающимся украинским, то немецким оккупационным силам. Самозванец со всеми принадлежащими этому явлению аксессуарами. Можно сколько угодно обсуждать, таков ли был исторический Скоропадский — здесь речь о носящем это имя персонаже Булгакова, писателя, осмысляющего проблему легитимной и самозванной власти в связи со своей доминантной темой: противостояние духовной и мирской власти, пророка и властелина.

Эпиграф из “Капитанской дочки”, проставленный первым перед “Белой гвардией”, не только уравнивает в

духе прочной традиции снежную бурю с революционной, метель — с мятежом, но и напоминает о закружившихся в этой метели “разных бесах” самозванчества. Эпиграф взят из едва ли не самого знаменитого русского произведения о самозванце. Из вихрей бурана, окруженный метелью и ореолом демонического обаяния, самозванец и появляется впервые перед Петрушей Гриневым.

С детства пропитанный Пушкиным, защищавший Пушкина как величайшую национальную ценность от хунвейбинов культурной революции, автор пьесы о Пушкине, в которой (как остроумно показала М.Чудакова) даже пушкинские недруги говорят цитатами из его произведений, ибо нет у них другого способа высказаться, кроме слова, созданного поэтом, — Булгаков не мог не заметить постоянный интерес Пушкина к проблеме самозванчества. Не зря на первых же страницах “Белой гвардии” упоминается из любимых любимое — “Капитанская дочка”.

Сценическая история “Бориса Годунова”, другой пушкинской вещи о самозванчестве, невидимо аккомпанирует всей московской части жизни Булгакова — от мейерхольдовской постановки на сцене Студии имени Евг.Вахтангова в 1924—1926 годах (она-то, по-видимому и удостоилась едкого выпада в “Роковых яйцах”, в известном фантастическом пассаже о гибели режиссера под рухнувшими трапециями с голыми боярами) до постановки МХАТа, пришедшейся как раз на время между окончанием работы Булгакова над “Пушкиным” и началом работы над “Батумом”. Эти две постановки на полюсах тогдашнего театрального мира обнаружили неожиданное “сходство”, впрочем, не связанное с режиссерской трактовкой и вообще эстетикой: работа над обеими не была завершена, спектакли не были выпущены. Обсуждать проблему власти и народа, законности и самозванчества становилось все труднее — что “по Мейерхольду”, что “по Станиславскому”.

Называвший Гоголя своим учителем в чугунной шинели — и действительно гоголевский ученик, вышедший из этой шинели, — мог ли Булгаков пройти мимо “Ревизора” — самой знаменитой русской пьесы о самозванчестве, где

все персонажи, кроме Хлестакова, самозванцы: и лекарь, который морит больных, вместо того, чтобы их лечить, и почтмейстер, читающий чужую переписку, вместо того, чтобы доставлять ее по адресам, и судья, способный “судить” лишь об охотничьих собаках, и невежественный учитель, и городничий — более других. Все — самозванцы, и атмосфера пьесы так насыщена самозванчеством, что вытягивает и заверчивает несколько не претендующего на это простодушного Хлестакова. Он — пустое место, а природа самозванчества не терпит пустоты. Он единственный — самозванец поневоле, все остальные самозванствуют сознательно. И Чичиков, выдающий себя за богатого помещика — тоже самозванец. Роман о нем Булгаков несколько раз переделывал в пьесу для театра и сценарий для кино.

Известный “мольерианец”, автор биографического романа и трагедии о Мольере, Булгаков создал еще и сценическую вариацию на темы нескольких мольеровских пьес “Полоумный Журден”, где в основе — пьеса “Мещанин во дворянстве”. Кто же такой месье Журден, мещанин, претендующий на дворянство, если не самозванец? Мелкий, смешной, нелепый, но ведь самозванец все же!

Среди произведений, которые могли послужить “источником” для ершалаимских сцен “Мастера и Маргариты” давно уже был назван роман Лиона Фейхтвангера “Лже-Нерон”. Этот антифашистский (конкретно — антигитлеровский) роман повествовал о том, что, сколь ни ужасен подлинный Нерон, самозванный — еще ужасней. Популярность этого романа в предвоенные годы была очень велика, как, впрочем, и известность другой вещи того же автора — “Москва, 1937”, поспешно изданной и скоропалительно изъятой из обращения. Между этими двумя произведениями немецкого писателя возникали крайне нежелательные переключки. Напомним хотя бы одну: в “Лже-Нероне” гончарные и скульптурные мастерские непрерывно фабрикуют статуи и бюсты мнимого цезаря, а в “Москве, 1937” город так густо уснащен рисованными и изваянными изображениями вождя, что Фейхтвангер, встретившись со Сталиным, не мог удержаться от

вопроса по этому поводу. Харизматический лидер и заезжий писатель-антифашист неизбежно посмеялись над простодушием, с которым советский народ обожает своего вождя...

Мотив самозванчества — сквозной у Булгакова, и самозванец то является на сцену самодостаточным персонажем, то глухо проговаривается о своих замыслах неосторожным словом, то разоблачается пролетевшей по касательной репликой другого персонажа. Обвинение в самозванчестве чаще всего формулируется не лобовой криминальной статьей, а в обход, намеком, сравнением, ссылкой на хорошо известную литературную классику, посвященную самозванчеству. Я.С.Лурье правильно разглядел в реплике Мышлаевского из ранней редакции “Дней Турбиных” — “Вот Петлюру тогда поймать и повесить”⁸ — отзвук пушкинского “Бориса Годунова”: у Пушкина в сцене “Корчма на литовской границе” Григорий (Отрепьев) читает царскую грамоту о появлении самозванца: “И царь повелел изловить его...”. Неграмотный пристав, перебивая, дополняет: “И повесить”. — “Тут не сказано повесить”, — возражает Григорий, но приставу виднее: “Врешь: не всяко слово в строку пишется. Читай: изловить и повесить”.

Шуточки Мышлаевского папахивают казармой, и все же гимназия и университет не прошли даром — “Бориса Годунова” он запомнил хорошо и использует в разговоре с остроумием, издевательским и неуместным. Поди, поймай Петлюру, да еще и повесь, когда впору бежать от него, сверкая пятками! Кстати сказать, в “Днях Турбиных” Скоропадскому напоминают о приказе Петлюры повесить его, Скоропадского — владыка и претендент уравновешены угрозой повешенья: инкрустированная в реплику Мышлаевского и слившаяся с ней едва заметная полуцитата из “Бориса Годунова” подразумевает, что речь идет о самозванце. В гимназии Мышлаевский учился вместе с Алексеем Турбиным — и, надо полагать, вместе с Михаилом Булгаковым, тоже хорошо запомнившим пушкинскую трагедию.

Весь Булгаков “озвучен” “Борисом Годуновым” не менее, чем “Фаустом”. “Фауст” звучит в булгаковских произведени-

ях, сигнали о приближении или явлении дьявола, с “Борисом” же связывается мотив самозванчества. В ранних вариантах “Мастера и Маргариты”, когда будущему роману примерялось название “Черный маг”, Иван Бездомный был самозванным поэтом, но вещее бредовое видение открывало ему его истинное призвание юродивого и пророка, вещающего правду царям.

“И точно, учинился Иванушка на паперти. И сидел Иванушка, погромыхивая веригами, а из храма выходил страшный грешный человек — исполу царь, исполу — монах. В трясущейся руке держал посох, острым концом его раздирая плиты. Били колокола. Таяло.

— Студные дела твои, царь, — сурово сказал ему Иванушка, — лют и бесчеловечен, пьешь губительные обещанные дьяволом чаши, вселукавый мних. Ну, а дай мне денежку, царь, помолюся уж за тебя.

Отвечал ему царь, заплакавши:

— Почто пугаешь царя, Иванушка. На тебе денежку, Иванушка-верижник, божий человек, помолись за меня...”⁹

Озорной пересмешник, Булгаков (или Иванушка?) на novo переигрывает известную сцену между царем Борисом и юродивым Николкой из пушкинской трагедии, вводя в нее другого царя — Иоанна Грозного. Новый персонаж меняет всю сцену: Николка отказывается молиться за царя Ирода — “Богородица не велит”, Иванушка же предлагает помолиться за грозного царя и укрощает его гнев. Вне соотнесенности с “Борисом Годуновым”, неназванным, но бросающим сильный сноп театрального света на всю эту призрачную (то ли было, то ли почудилось) сцену, она совершенно непонятна. Осмысление тиранической власти от времен юродивого Николки до времен юродивого Иванушки требует света, излучаемого пушкинской трагедией с ее резкой темой самозванчества.

В том тексте “Мастера и Маргариты”, который ныне публикуется как окончательный (хотя текстологические проблемы романа куда как далеки от разрешения), тоже не обошлось без комического самозванца: в его роли оказался вышвырнутый Воландом из Москвы Степа Лиходеев. Доставленная в театр “Варьете” телеграмма из Ялты описывает его приметы (с приметами нам еще

предстоит разбираться) и просит сообщить в “ялтинский розыск, где директор Лиходеев”. Догадливый Варенуха реагирует мгновенно: “Лжедмитрий. — сказал Варенуха...” и “независимо от сообщения о ялтинском самозванце, Варенуха опять принялся по телефону разыскивать Степу где попало...”. В шахматной партии Воланда с котом Бегемотом тоже, кажется, просвечивает знакомый сюжет — законная власть и претендент:

“Маргариту чрезвычайно заинтересовало и поразило то, что шахматные фигурки были живые... Белый король наконец догадался, чего от него хотят, вдруг стащил с себя мантию, бросил ее на клетку и убежал с доски. Офицер брошенное королевское одеяние накинул на себя и занял место короля...”. Если учесть реплику Варенухи о Лжедмитрии, то шахматная партия Воланда, похоже, переводит на язык черных и белых клеток все ту же коллизию самозванчества. Чем были те десять, лично пережитых Булгаковым киевских переворотов, как не многократным “бросанием” и “подбиранием” мантии?

Еще выразительней это выглядит в “Беге” (по разным вариантам пьесы). “Здравия желаю, ваше императорское величество!” — приветствует главнокомандующего маркиз де Бризар. Главнокомандующий — в генеральском чине, следовательно — ваше превосходительство, но де Бизар только что “контужен в голову”, то есть безумен. Булгаков всегда охотно прибегает к услугам безумцев и юродивых, чтобы их устами проговорить непроизносимую истину. Обмолвка сумасшедшего де Бризара оказывается не случайной — полубезумный Хлудов держится того же мнения о своем главнокомандующем и прямо в лицо именует его “императором Петром Четвертым” (на роль Петра Третьего, напомним, претендовал Пугачев, и возникает ситуация, подобная пушкинской: что казак Емелька Пугачев, что генерал барон Врангель — все самозванствуют). Хлудов называет главнокомандующего “императором без империи” и “Александром Македонским”, который тоже был полководец, но при чем тут стулья, — звучит прямая ироническая апелляция к другому классическому произведению о самозванчестве — к “Ревизору” Гоголя. Реплика об Александре Македонском глубоко задевает главно-

командующего и порождает такой диалог между ним и будто бы выздоровевшим де Бризаром:

Главнокомандующий ...Как по-вашему, я похож на Александра Македонского?

Де Бризар (*не удивляясь*). Я, ваше высокопревосходительство, к сожалению, давно не видел портретов его величества.

Главнокомандующий. Про кого говорите?

Де Бризар. Про Александра Македонского, ваше превосходительство. ...Как бы я был счастлив, если бы в случае нашей победы вы — единственно достойный носить царский венец — приняли его в Кремле! Я стал бы во фронт вашему императорскому величеству!

Главнокомандующий (*морщась*). Маркиз, сейчас нельзя так остро ставить вопрос. Вы слишком крайних взглядов...

Нельзя так остро ставить вопрос сейчас — в момент “бросания мантии”, полного разгрома и бегства, значит, при других обстоятельствах... О державных амбициях проговаривается не только контуженный дурень-маркиз, но и мыслящий вполне здраво главнокомандующий. Кажется, что перед глазами юродивого де Бризара, в коробочке воображаемой сцены проходит другой юродивый — из оперы “Борис Годунов” — и царский венец в Кремле, надо полагать, оттуда же. Мотив самозванчества в “Беге” прочно опирается на два классических (и театральных) произведения о самозванцах. Хорошо знакомая Булгакову действительность гражданской войны осмысливается помещением ее в историко-культурный ряд.

В “Иване Васильевиче” сразу два самозванца. Один из них, московский управдом Бунша, перенесенный машиной времени в шестнадцатый век, ради спасения живота своего вынужден самозванствовать в роли царя и великого князя московского Иоанна Грозного. А другой, настоящий Иоанн, тем же манером занесенный в Москву 1930-х годов, самозванно принимает на себя не менее грозное для москвичей звание управдома. Причем устанавливается подозрительное равенство двух самозванцев: управдом — мелкий тиран и пакостник в державе коммунальных квартир, а царь Иван Васильевич — крупный пакостник и

тиран в масштабе всероссийского дома. Речь идет об Иване Васильевиче, но пьеса все время апеллирует к другому царю — Борису, герою пушкинской трагедии. Законно венчанный на царство Борис оказывается самозванцем в глазах Иоанна Грозного, который в Москве начала 1930-х годов узнает о событиях начала XVII века, изображенных в трагедии А.С.Пушкина “Борис Годунов”. В квартире, куда занесло грозного царя, происходит диалог между актрисой и режиссером:

Зинаида. ...С меня довольно! Я уйду к Косому в постановку “Бориса Годунова”! ...И когда мы проходили то место, где Бориса объявляют царем, Косой, уж на что твердый человек, заплакал, как ребенок!..

Якин. Зинаида! Репетировать за моей спиной? Это предательство! Зинаида! Кто играет Бориса царя? Кто?

Иоанн (*выходя из-за ширмы*). Какого Бориса-царя? Бориску?!

Зинаида и Якин застывают.

...Бориса на царство? Так он, лукавый, презлым заплатил царю за предобрейшее!.. Сам хотел царствовать и всем владети!..

Сразу после того, как театр сатиры отказался от уже готового к выпуску спектакля “Иван Васильевич”, Булгаков начал набрасывать книгу в неожиданном жанре — учебник для младших классов по истории СССР. Все записи к этой книге отмечены конспективной первоначальностью, но достойно внимания вот что: среди наиболее близких к завершению частей очерк “Емельян Иванович Пугачев” — едва ли не самый законченный.

Причины, заставившие художника заняться столь несвойственной ему работой над учебником, понятны — это сопровождавшая Булгакова по пятам “нищета, улица, гибель” (из письма правительству). Но написанное им — это какой ни есть булгаковский текст, и в новом, странном, вынужденном жанре Булгаков не мог перестать быть самим собой. Этого писателю не дано, и потому особенно выразительна заметная по сравнению с другими главами тщательность разработки главы о великом самозванце, герое с детства любимой “Капитанской дочке”. Выразительность этого сюжета у Булгакова подчеркнута тем, что

одновременно, в том же 1936 году, он предложил Пугачева руководителю Большого театра С.А.Самосуду как “хороший материал для сильной оперы”. Было задумано, следовательно, еще одно драматическое произведение о самозванце — оперное либретто.

Было бы преувеличением утверждать, будто в очерке о Пугачеве Булгаков чересчур усердно разрабатывает мотив самозванчества. В этом не было — для него, по крайней мере, — большой нужды: “вожатый” из пушкинского исторического романа и без того — синоним самозванца. Но в очерке присутствуют два момента, чрезвычайно важные для понимания “Батума” — самой главной булгаковской вещи о самозванце: во-первых — особые знаки на теле самозванца, подтверждающие его высокое происхождение; во-вторых — то, что самозванца порождает среда, выталкивая из себя и снабжая полномочиями на роль. У Булгакова это выглядит так:

“Летом 1773 года Пугачев опять оказался у своего Оболяева в Таловом Умете. Моясь с ним в бане, показал ему оставшиеся от какой-то кожной болезни знаки на груди, и объявил, что это царские знаки.

Оболяев поверил, и как искра побежал меж яицкими казаками слух об явившемся Петре III-м.

Слуху этому казаки хотели страстно верить, и в Умет явились казаки знакомиться с Петром III-м...

...Поверили ли они, что этот чернобородый (?) казак и есть Петр. Нет. Не поверили. Но их влекла страстная мысль о том, что кто бы он ни был, он стал бы во главе их и повел для того, чтобы бороться с ненавистной властью помещиков, дворян и жестокой администрацией. Они надеялись, что Пугачев вернет им вольность и права. И они согласились признать Пугачева императором и примкнули к нему”¹⁰.

Тема самозванчества плотно обступала Булгакова — в жизни и литературе. Вернее, в литературе Булгаков старательно отыскивал прецеденты художественного и научного осмысления самозванчества, отдавая понятное предпочтение классическим образцам и “выяснял” (словечко Шарика из “Собачьего сердца”) своих персонажей-самозванцев сопоставлением — порой осторожным, порой

откровенным — с классическими образцами. Вопрос был задан Булгакову в конкретном и экзистенциальном виде событиями первых пореволюционных лет — “лично им пережитыми” киевскими событиями.

Каждое возникновение мотива самозванчества в булгаковской прозе и драматургии — как бы осколок того взрыва, который грянул над Киевом “и в течение 1000 дней гремело, и хлопотало, и полыхало пламенем” (“Киев-город”). Один из этих осколков — отнюдь не самый безобидный — долетел до “Батума”. Небольшое, совсем крохотное наблюдение подтверждает, кажется, “киевские контексты” кавказской пьесы.

Первая же ремарка пролога к “Батуму” описывает “большой зал Тифлисской духовной семинарии”. Зал этот, само собой разумеется, Булгаков никогда не видел, тем не менее: “Писанное маслом во весь рост изображение Николая II и два поясных портрета каких-то духовных лиц в клобуках и в орденах. Громадный стол, покрытый зеленым сукном”.

Стоит ли сомневаться в том, что булгаковская ремарка воспроизводит хорошо знакомый и памятный актовый зал Первой киевской (Александровской) гимназии? Конечно, все актовые залы в учебных заведениях были более или менее похожи, но ведь и “всех” Булгаков тоже не знал. Дотошные историки-краеведы утверждают, что Первая гимназия в “Днях Турбиных” изображена неверно: царский портрет, висевший в актовом зале, ремаркой драматурга самовольно перевешен в вестибюль, над лестницей. Но в “Батуме” актовый зал Первой гимназии изображен правильно (только портрет Александра I заменен на Николая II). Догадка о киевской натуре, с которой написан тифлисский зал, подтверждается тем, что в этом зале сразу же появляется фигура семинарского “служителя” Варсонофия, совершенно однотипная с гимназическим, Первой киевской гимназии служителем Максимом, изображенным в знаменитой сцене на лестнице в “Днях Турбиных” и хорошо известным по мемуарам бывших киевских гимназистов как “Максим-Холодная вода”.

Самозванчество, с гибельной назойливостью явленное всей историей государства Российского и особенно —

киевской историей 1917—1920 годов, буквально вламывалось в рукописи Булгакова, и писатель непрерывно воспроизводил и осмыслял это явление на разных уровнях. От мельчайшего бытового, от того “дяди из Киева”, который примчался в Москву, чтобы самозванно завладеть квартирой и пропиской, от автобиографического — “Я похож на Лжедмитрия, — вдруг глупо подумал я и опять уселся за стол” (рассказ “Полотенце с петухом” из “Записок юного врача”), — до всемирно-исторического, общезначимого и универсального.

Потому что сама устойчивая соотнесенность булгаковских пророков с Христом вытягивала из-под евангельского спуда мотив самозванчества: именно это преступление инкриминировали пророку, и доска над распятым с надписью “Иисус Назарянин, Царь Иудейский” содержала в себе прямое, издевательское и совершенно ложное обвинение в самозванчестве. В том варианте “Мастера и Маргариты”, который ныне печатается как окончательный, мотив самозванчества Иешуа хотя и просматривается, но звучит очень приглушенно. В ранних вариантах романа он звучал куда отчетливей, недвусмысленней, с грубоватой прямолинейностью:

— В Ершалаиме хотел царствовать? — спросил прокуратор, прижимая пальцы к виску.

— Я, до... Я, игемон, — заговорил молодой человек, выражая удивление здоровым глазом, — нигде не хотел царствовать.

— Лжецы всем ненавистны, — ответил Пилат, — а записано ясно: самозванец, так показывают свидетели, добрые люди”¹¹.

В романе Булгакова, так же, как в Евангелии, “записано ясно” другое: обвинение в самозванчестве, брошенное молодому пророку, — несусветная ложь, точно расчитанная клевета, в лучшем случае — туповатое смешение духовной власти с мирской, царства земного — с Царствием Небесным. Зачем пророку из Назарета мирская власть? Иное дело — пророк из Батума. Сталин из булгаковской пьесы — пророк более чем сомнительный, пророк с чертами демона, Сатана, прикидывающийся Христом, и потому подозрение в самозванчестве полу-

чает здесь возможность проявиться обоснованно, обвинение может быть брошено не ложно.

IV

И оно бросается — в первой же сцене “Батума”, в уже упоминавшемся “Прологе”. Двое в зале — семинарист Джугашвили и император Николай Второй — портретом во весь рост на белой стене. Действие еще не началось, еще не произнесено ни одного слова, но завязка уже состоялась: очная ставка, встреча с глазу на глаз властителя и претендента (в девятой картине Николай Второй собственной персоной появится на сцене, а Джугашвили — симметрично “Прологу” — будет присутствовать метонимически, в виде казенной бумаги приговора, осуждающего его на сибирскую ссылку). В русской драматургии нет, кажется, другой пьесы, в которой завязка осуществлялась бы подобным — бессловесным и глубоко символичным — способом (чего нельзя сказать, как мы увидим дальше, о развязке “Батума”).

Вчитаемся внимательно в этот “пролог” — что, собственно, там происходит? За социал-демократическую пропаганду Сталина изгоняют из семинарии, он уходит без сожаления, так как теперь сможет целиком предаться своей революционной работе. Причина ухода как будто ясна. Но на место подлинной причины незаметно подкладывается ироническая: свой последний рубль семинарист отдал цыганке, и та нагадала ему, что “все, оказывается, исполнится, как я задумал. Решительно сбудется все...” И даже то, что он, изгнанный семинарист, “большим человеком будет”. Цыганка — романтическое воплощение соблазна, и соблазнение состоялось с тем большей легкостью, что она пообещала исполнение задуманного заранее. Вот оно, пророчество о самом себе: “большим человеком буду”. “Стоит такое гадание рубля?” — спрашивает Сталин и отвечает: “Безусловно, стоит”.

Оно, добавим, стоит большего. Благодаря этому гаданию вся сцена приобретает такой вид: молодой семинарист покидает свое духовное заведение, потому что (и здесь ироническая мотивировка становится подлинной и

главной) ему суждено стать большим человеком. Читателю это ничего не напоминает? Молодой монах бросает монастырь, заявляя: “Буду царем на Москве...” А.С.Пушкин, “Борис Годунов”. “Ах он, сосуд дьявольский!.. эдака ересь! буду царем на Москве!.. Ведь это ересь, отец игумен. — Ересь, святой владыко, суцая ересь...”

Перед дерзким решением Гришке снился сон о величии и, поскольку сцена со Злым чернецом, подстрекающим Отрепьева, была исключена из трагедии, замысел младого самозванца не имеет другой мотивировки, кроме этого сна. Жанровый параллелизм мотивировок очевиден: у Пушкина — сновидение, у Булгакова — гадание, хотя, может быть, сцена со Злым чернецом тоже как-то учтена в “Батуме”. Быть может, реплика “Дай мне руку: будешь царь” навела на мысль заменить жест сделки жестом гадания, а чернеца — цыганкой, которая ведь тоже, надо полагать, произносила что-то вроде “дай мне руку...” Злой чернец наущает монашка вне текста пьесы, цыганка гадает семинаристу вне сценического действия — об этом эпизоде мы узнаем из рассказа героя. Деликатно выстроив ситуацию, Булгаков отсылал читателя (или зрителя) к аналогичному — и хорошо известному, хрестоматийному — месту пушкинской трагедии, извещая, что речь пойдет о самозванце.

Впрочем, реплика Злого чернеца, этого московского “вора” (т.е. злодея, преступника в терминах той эпохи), воспроизведена Булгаковым и напрямую, буквально — в пьесе “Иван Васильевич”. Там она передана другому московскому вору (уже в современном смысле слова), правда, вору высочайшей квалификации, домушнику Жоржу Милославскому. Облачая управдома Буншу в царское платье Ивана Грозного, он прикрикивает: “Надевай шапку... Будешь царем...”

Вся первая картина первого действия “Батума” — “Пролог” — перекликается со сценой “Ночь. Келья в Чудовом монастыре” из “Бориса Годунова”. По всей вероятности, самый замысел “Пролога” следует возводить к пушкинской сцене. В частности — дерзкую выходку Сталина: его изгоняют, ему произносят анафему, а он не столько заключает, сколько прерывает анафематствование совершенно неуместным, едва ли не издевательским “аминем”. По всем правилам ритуальной благопристойнос-

ти ему надлежало бы скромно молчать, и его глумливо дерзкий “аминь” вызывает мгновенный шок. “Молчание” — гласит ремарка, растерянное молчание. Затем следует такой обмен репликами: “Это что же такое?” — преодолевающая растерянность и возмущение, спрашивает ректор. — “Я сказал “аминь” машинально, — поясняет Сталин, — потому что привык, что всякая речь кончается этим словом”. “Аминь” звучит там, где ему звучать не положено, его произносит тот, кто на это не имеет ни права, ни оснований. Ритуал скомкан и извращен, ритуал обесмыслен кощунственной подменой: Сталин ведет себя так, словно выслушал не анафематствование, а благословение.

Благословение, причем тоже скомканное и извращенное, происходит в “Борисе Годунове”, в названной его сцене, которая, кажется, и послужила источником булгаковского эпизода. В келье Чудова монастыря происходит такой диалог между юным монахом Григорием, будущим самозванцем, и старым летописцем Пименом:

Григорий
Благослови меня
Честный отец.
Пимен
Благослови, Господь,
Тебя и днесь и присно и вовеки.
Григорий
Ты все писал и сном не позабылся,
А мой покой бесовское мечтанье
Тревожило и враг меня мутил...

Вот здесь-то, в ритуале благословения, “аминь” должен был прозвучать! О том, что речь, если не всякая, то благословляющая, должна заканчиваться “аминем”, монах Григорий знает не хуже семинариста Сталина. Чуткое ухо драматурга Булгакова уловило, надо полагать, неблагоприятное пушкинского диалога: Григорий не произносит в ответ положенный “аминь”. Вместо него он рассказывает свой честолюбивый и пророческий сон о вознесении и падении. Булгаков строит сцену со своим самозванцем на зеркальном отражении пушкинской: там “аминь” не звучит, где положено, здесь — звучит, где не положено.

Быть может, мы имеем дело со случайным совпадением? Случайность можно было бы заподозрить, если бы подобные параллели с “Борисом Годуновым” не были проведены последовательно через весь “Батум”. Дальше в пьесе сцены конспиративных застолий чередуются с массовыми народными сценами и сценами в кабинетах и палатах, вплоть до царских. Конспиративные застолья напоминают не столько тайную вечерю Антихриста (хотя и это есть), сколько те сцены из пушкинской трагедии, где Самозванец величаво принимает, наставляет и благословляет своих приверженцев. Сцена с Николаем Вторым аukaется со сценой “Бориса Годунова”, где царю докладывают о появлении самозванца, но Николай, в отличие от Бориса, не распознает угрозы. О ней, кажется, догадывается лишь дура-канарейка, напевающая “Боже, царя храни!”.

Вполне внятных намеков на царственную будущность исключенного семинариста в “Батуме” хоть отбавляй. Вот к Сталину пришел крестьянин-мусульманин Реджеб — рассказать свой очень “важный сон”: будто бы к ним в Зеленый Мыс приехал царь Николай и стал купаться.

Реджеб. Снял мундир, брюки, сапоги, все положил на берегу и полез в море. А мы с тобой стоим на берегу и смотрим. И ты говоришь: “А он хорошо плавает!” А я говорю: “А как он голый пойдет, если кто-нибудь его мундир украдет? Солдат нету...” А он, понимаешь, поплыл и утонул. И мы с тобой побежали, кричим всем: “Царь потонул! Царь потонул!” И весь народ обрадовался...

Сталин. Хороший сон, но что бы он такое значил, я не понимаю.

Реджеб. Значит, что царя не будет, а ты...

Прервав здесь цитирование сцены, задумаемся: а что “а ты...”? По логике рассказа, по интонации оборванной фразы следовало бы ожидать: а ты будешь царем. Но реплика Реджеба делает неожиданный поворот и заканчивается — так нелогично! — словами: “а ты всю Аджарию освободишь”. Почему Аджарию, причем тут Аджария, разве снился сон о гибели какого-нибудь аджарского князька, а не царя Великой, Белой и Малой России и прочая, и прочая? С простодушной хитростью Реджеб пытается проверить, не претендует ли Сталин на трон, тем более, что

одну из прерогатив государя Сталин, по мнению Реджеба, уже присвоил — печатает деньги, к сожалению, фальшивые. Фальшивые деньги на поверку оказываются революционными листовками, но претензия на трон и фальшивая монета оказываются в опасной близости и подсвечивают друг друга.

Пушкинский Самозванец собирается перейти в католичество и перевести в новую веру православный русский народ, дабы расплатиться за поддержку польского панства и костела. Одновременно он, влюбленный до беспамятства, просит руки неотразимой Марины Мнишек, красавицы-католички, и получает холодно-расчетливый ответ: брак возможен, но не с дерзким самозванцем, а с московским царем.

Веди полки скорее на Москву.
Очисти Кремль, садись на трон
московский,
Тогда за мной шли брачного посла...

Подобный же узел проблем — вера, женитьба и московский Кремль — сколь ни странно, возникает перед изгнанным семинаристом Сталиным. И связаны они точно в такой узел, как в “Борисе Годунове”. Связывает их все тот же наивно-хитрый крестьянин Реджеб. Сон Реджеба, которым он будто бы хотел поделиться со Сталиным, — выдумка, никакого сна он не видел, а выяснив, что и фальшивых денег Сталин не печатает, совсем успокаивается и говорит:

Реджеб. Одно жалко, что ты не мусульманин... Ты прими нашу веру обязательно, я тебе советую. Примешь — я за тебя выдам семь красавиц. Ты человек бедный, ты даже таких не видел. Одна лучше другой, семь звезд!

Сталин. Как же мне жениться, когда у меня даже квартиры нет.

Реджеб. Потом, когда все устроишь, тогда женим. Прими мусульманство.

Сталин. Подумать надо...

“Подумать надо” — формула вежливого отказа, не собирается Сталин принимать мусульманство и жениться на семи красавицах. Однако первое возражение говорило

о бездомности, об отсутствующей квартире — трагическом варианте постоянного булгаковского мотива Дома. В двойном свете — сталинской биографии, согласно которой квартира будет в Кремле, и пушкинской трагедии, где женитьба на иноверке обусловлена взятием Москвы, — становится понятно, о какой квартире идет речь. Ситуацию Лжедмитрия Сталин переворачивает, но переворачивает зеркально, так что все обстоятельства и их взаимоотношения сохраняются. Не для того появляется в пьесе Булгакова мусульманин Реджеб, чтобы рассказать свой вымышленный сон о гибели царя (хотя, как мы видели, и это важно), а для того, чтобы, связав в узел вероисповедание, женитьбу и Москву, прояснить (или прикрыть?) сходство — быть может, тождество — двух самозванцев.

Матримониальный смысл этой сцены усилен тем, что в “Батуме” — чуть ли не впервые у драматурга Булгакова — отсутствует “романическая”, любовная линия. В пьесе есть юная героиня — дочь рабочего Наташа, она как бы “приготовлена” для введения в сюжет любовного мотива, но мотив так и не прозвучал. Изобразить влюбленность вождя народов, пусть даже на заре его деятельности, было бы чересчур фамильярно. Пьеса без “романической”, любовной линии — случай и за пределами булгаковской драматургии не такой уж частый. Для актера и режиссера, для театрального зрителя, для читателя драматической литературы, для всех, привыкших следить за развитием любовной интриги, — отсутствие такой интриги в пьесе, конечно, круто снижает градус “интересности” и воспринимается болезненно. Не здесь ли разгадка пресловутой “слабости” “Батума”? Пушкину было не в пример проще изобразить влюбленного самозванца — он писал о временах давно прошедших. Булгаков на это не пошел, и в пьесе “провисает” незанятое место, проглядывает свободная валентность.

Разговор с Реджебом о женитьбе компенсирует пробел и отводит пропущенный мотив. На иноверке женится не Сталин, а другой самозванец в другой пьесе. Зеркальное отражение одного самозванца в другом — это, конечно, метафора, но она заимствована из самой булга-

ковской пьесы, из той сцены “Батума”, где игра с зеркалом намекает на двуликость самозванца.

Объявлен розыск революционера Джугашвили, и в руки губернатора попадает описание его примет. Странное, непонятное, небывалое дело: никаких примет у него не обнаружено. Он, в некотором смысле, безлик, неопределим. Все у него “обыкновенное”. “Ну, скажите, — изумляется губернатор. — У меня тоже обыкновенная голова... (*Подходит к зеркалу*). Положительно, это я!” Чего не накуролесит зеркало! Губернатор, конечно, шутит, но мелко. Булгаков шутит глубже, серьезней и опасней: устами своего персонажа драматург заявляет, что Джугашвили, судя по приметам, в равной степени может оказаться и революционером, и губернатором. Не правда ли — странное совмещение: эти две роли не могут быть подлинными одновременно...

(Отсутствие примет — это такая примета. В мире булгаковских персонажей, весьма и весьма приметных, отсутствие примет обозначает особую функцию, именно с неприметностью связанную. Почти одновременно с героем “Батума” отсутствие примет было обнаружено у Воланда: “Впоследствии, когда, откровенно говоря, было уже поздно, разные учреждения представили свои сводки с описанием этого человека. Сличение их не может не вызвать изумления. Так, в первой из них сказано, что человек этот был маленького роста, зубы имел золотые и хромал на правую ногу. Во второй, — что человек был росту громадного, коронки имел платиновые, хромал на левую ногу. Третья лаконически сообщает, что особых примет у человека не было...”.

Автор насмешливо оспаривает все три версии, устанавливает подлинный рост, достигает компромисса между утверждениями о золотых и платиновых коронках — были, оказывается, и те, и другие, — дает персонажу в руки трость, а на голову напяливает берет (которые к числу неотъемлемых примет никак относиться не могут), одним словом, не жалеет подробностей, и только одно слово во всех трех версиях обходит стороной, словно не замечая его. Между тем, это-то многократно повторенное слово и следовало бы, в сущности, подвергнуть сомнению: “человек”. Человек ли Воланд?

Впрочем, у героя “Батума” нашлась-таки особая примета: “на левом ухе родинка...” И вот эта родинка усиленно и долго обсуждается. Была ли на самом деле у Сталина такая родинка или ее не было — не в этом дело. Даже если была — нужно ли обсуждать этот вопрос публично, да еще с такой навязчивостью, как в “Батуме”? О родинке на ухе вождя по всем правилам хорошего общественного поведения, подкрепленного спецнадзором, художнику следовало бы умолчать. Будь Булгаков живописцем, законы социалистического реализма потребовали бы от него не изображать злополучную родинку, густо замазать ее краской, в крайнем случае — нарисовать другой профиль. Но Булгаков настаивает — родинка на ухе...

Уже включенные в ряд пушкинских, “борисгодуновских” ассоциаций, мы не можем не вспомнить подобную сцену чтения примет Самозванца, где вызывающе фигурирует: “на лбу бородавка, на щеке другая”. Выскажем предположение, что только ради отсылки к этому пушкинскому эпизоду и понадобилась Булгакову со всех точек зрения загадочная и опасная игра особыми приметами вождя. Она еще опасней, чем может показаться поначалу: перед нами не примета персонажа пьесы, а примета другого произведения, перенесенная сюда. Где бы ни взял Булгаков сведения о родинке Сталина, в образной системе «Батума» она — знак ссылки, сноски, звездочка, астерикс. И если кто-либо из читателей, поймав себя на смутной ассоциации, захочет ее проверить и вспомнит соответствующее место у Пушкина, его ждет эффект шоковый.

Потому что у Пушкина бородавка упоминается в числе других примет Самозванца в таком контексте: выяснив, что беглецу из Чудова монастыря не пятьдесят, а двадцать лет (напомним, что пьеса о двадцатилетнем Сталине была написана к его шестидесятилетию), Варлаам продолжает: “А ростом он мал, грудь широкая, одна рука короче другой, глаза голубые, волосы рыжие, на щеке бородавка, на лбу другая”.

Здесь все приметы (кажется, кроме голубых глаз и бородавки, происхождение которой у булгаковского героя уже ясно) — пронзительно сталинские. И малый рост, и “широкая грудь осетина”, и легкая рыжеватость, и даже

“одна рука короче другой”: сухорукость Сталина ко времени “Батума” была уже хорошо заметна, известна и, помнится, даже обыгрывалась в булгаковских домашних импровизациях. Булгаков настойчиво подчеркивает безликость, неопределимость своего героя, уходит от описания его внешности, — не потому ли, что она уже исчерпывающе описана — у Пушкина, к которому остается только отослать при помощи засевшей в памяти родинки? Сталин оказывается двойником Гришки Отрепьева, а крохотная, ну совсем незаметная родинка становится точкой схождения, точкой пересечения двух образов. Не зря Ф.Михальский — прототип проницательнейшего Фили из “Театрального романа” — пришел от родинки в ужас. Оно и понятно: родинка была у него на слуху — МХАТ как раз в ту пору репетировал “Бориса”.

Особые “царские отметины” на теле — необходимейший компонент народной утопической легенды об изгнанном и неузнанном “царе-избавителе”. Булгаков был осведомлен об этой особенности самозванческого мифа — достаточно вспомнить приводившийся выше отрывок из его очерка “Емельян Иванович Пугачев”, где самозванец предьявляет свои “отметины” единомышленникам, готовым поверить, но еще жаждущим получить подтверждение в виде “царских знаков”. В облике Сталина крохотная родинка сияет ослепительно, поскольку “фон” чист и не замутнен никакими другими приметами. Но эта примета героя — не “царский знак”, а самозванческий, заимствованный у пушкинского Лжедмитрия. Булгаков писал “Батум” словно бы поверх “Бориса Годунова”, и “вот чужое слово проступает”, как сказано у Анны Ахматовой...

“Батум” заканчивается умильной сценой: измученный побегом из Сибири, четыре дня не евший, четыре ночи не спавший, герой засыпает прямо за столом, и друзья берегут его сон. Но перед этим звучит вопрос: “Что же с ним (со Сталиным — *М.П.*) делать... Что?” Вопрос, согласимся, чрезвычайно серьезный, не утративший значения по сей день, но он остается без ответа. Сталин “засыпает”, гласит ремарка. Сталин спит. Сталин безмолствует... Булгаков заканчивает свою пьесу, издевательски выворачивая знаменитый финал “Бориса Годунова”.

Такая система связей по ассоциации — вполне в духе Булгакова и, заметим, вполне в духе Пушкина. Пушкиноведы давно установили, что если строчки пушкинских эпиграфов в “Капитанской дочке” вернуть в контекст тех произведений, из которых они заимствованы, то в соседних строчках — почти неизбежно — окажется упоминание о царе. Таким способом Пушкин посылал дополнительный сигнал о самозванческих претензиях своего героя. Подобной системой намеков Булгаков сообщает: Сталин — самозванец. Не могу утверждать, что Булгаков знал об этой особенности пушкинских эпиграфов, но то, что он вполне владел методикой ассоциативной выразительности — несомненно.

Когда Булгаков давал своей пьесе о Пушкине название “Последние дни”, он опять-таки устанавливал ассоциативную связь между поэтом-пророком Пушкиным и главным пророком своего мира — Христом: формула “последние дни” была общепринятым обозначением Страстной недели. Свою Страстную неделю, как мы уже видели, переживают все булгаковские мастера и пророки, так что “последние дни” становятся устойчивым признаком булгаковской типологии. Стоящая, казалось бы, в стороне “Белая гвардия” проясняет свою связь с типологией “последних дней” через пьесу: перед нами последние “Дни Турбиных”.

На пьесу “Батум” это, по всей видимости, не распространяется: перед нами как будто не “последние”, а скорее первые дни молодого пророка-революционера. Но, если в сцене с царем Николаем Вторым, умывающим руки и выдающим молодого пророка на расправу, верно увидана евангельская модель Пилата, то дальше, по всем канонам, должна следовать Голгофа. Так оно и есть: Голгофа в “Батуме” представлена сибирской ссылкой, но ссылка не показана, выведена за сцену. Друзья ссыльного уже не ждут его, они уверены, что пророк сгинул в Сибири. Эта уверенность так сильна, что появление Сталина воспринимается, точно это — воскресение из мертвых. Он уходил больным, вернулся здоровым: купание в ледяной купели (антикупели!) излечило его. Мотив воскресения усиливается мотивом преображения: его не уз-

нают, как не узнавали воскресшего Христа апостолы... Вернувшийся из ссылки, словно с того света, беглец засыпает. Герой, засыпающий в конце пьесы, “под занавес” — более чем странный финал, для Булгакова особен- но: ничего подобного нигде у него не встречаем. Что значит сей сон?

Борения пророка с властью обычно заканчиваются у Булгакова гибелью пророка. Так в “Роковых яйцах” и “Мастере и Маргарите”, в “Дон Кихоте”, “Пушкине” и “Мольере”. Смертей у Булгакова, что у Шекспира. Но, поскольку жанр Булгакова — не трагедия, а мистерия, то и смерть пророков у него — не трагический конец, а мистериальный переход из времени в вечность. Момент перехода четко обозначен всегдашней соотносительностью с евангельским сюжетом: вещее слово или дело пророка наталкивается на озлобленное непонимание, пророка выдают на расправу, какой-нибудь Пилат отступает от него, зная или догадываясь о его невиновности, пророк погибает. По этой канве выложена и биография героя “Батума”, молодого пророка-революционера. Его заключают в тюрьму, царь умывает руки, пророк попадает в Сибирь, откуда он, как с того света — с Голгофы — возвращается, уже похороненный в мыслях своих приверженцев и единомыслителей.

“Батум”, как и все другие произведения Булгакова о пророках, пьеса именно о последних днях пророка, потому что проснется он — за пределами пьесы — уже в другом качестве. Пьеса кончается в момент гибели пророка, в момент рождения вождя. Перед нами пьеса о переходе пророка в “иное бытие” вождя, и о вожде в ней, напомним еще раз, не говорится ни слова. “Батум” не чужеродное, а вполне “свое” у Булгакова. Хотя пьеса, как утверждают, и поплоче других булгаковских вещей (о чем еще можно поспорить), она — их кровная родня со всеми признаками рода. А засыпание героя в конце — недвусмысленный сигнал о самозванчестве лжепророка, снова отсылающий читателя (зрителя) к литературному прототипу — самозванцу из трагедии Пушкина “Борис Годунов”.

Последнее появление Самозванца в трагедии происходит в сцене “Лес”: потерпев сокрушительное поражение,

Самозванец с кучкой сторонников находит ночлег в лесу. Следует поразительная ремарка, по смыслу которой строится не только действие пушкинского “Бориса Годунова”, но и булгаковского “Батума”: “Ложится, кладет седло под голову и засыпает”. Сцена кончается репликой Пушкина — наперсника Самозванца и предка автора:

Приятный сон, царевич!
Разбитый в прах, спасаясь побегом,
Беспечен он, как глупое дитя;
Хранит его конечно провиденье;
И мы, друзья, не станем унывать.

Роль Самозванца на этом отыграна: мы знаем, кем — уже в исторической, а не эстетической реальности пьесы — он проснется. Вот так — точно так — “разбитый в прах, спасаясь побегом”, засыпает в последней сцене “Батума” Сталин. Роль пророка отыграна, и проснется он вождем: “Хранит его конечно провиденье”, — остается только вообразить горький сарказм Булгакова по поводу этого злого провидения. Конечно, финал булгаковской пьесы — еще одно жесткое напоминание о самозванчестве героя, но злое провидение — это уже что-то новое и неожиданное в нравственном космосе Булгакова...

Одну сцену Булгаков из окончательного текста “Батума” исключил. Говорят, она тормозила действие. Говорят, она оказалась слабой. Но разве действие “Батума” столь стремительно, что следует опасаться его торможения? Нет, оно развивается плавно по заранее известной зрителю биографической канве главного героя, и тормозить, строго говоря, нечего. По своему художественному качеству опущенная сцена вполне на уровне всей пьесы и вполне влита в ее смыслы. Действие исключенной сцены происходит на кладбище — достаточно удобном месте для тайных сходов. Здесь, среди могил, и происходит тайная сходка революционеров — приверженцев Сталина.

Сталин — страстный курильщик и не может, видите ли, удержаться даже в таком святом месте. Он курит — он оскверняет место вечного упокоения. Кладбищенский сторож Илларион не одобряет поведение Сталина, и вообще:

“Пора вам расходиться, — говорит он конспираторам. — Мне эта ночь не нравится. Лучше от греха расходиться...”. Снова типичная булгаковская двусмыслица: от греха — от возможного налета полиции, или же от того греха, который здесь совершается сейчас? Тайное сборище успевает разойтись до того, как на кладбище нагрянула полиция, и сторож отбивается от упреков околоточного, издевательски заостря очередную двусмыслицу: “Я караулю плохо? Пожалуйста, пересчитайте: все на месте! Никто не воскрес, ни одного не украли...”. Демон-пророк, лже-Христос посетил кладбище, и никто не воскрес.

Для чего или отчего Булгаков изъясил эту острую, мистериально-буффонадную, выигрышную, кивающую на шекспировских могильщиков сцену, объяснить трудно. Но очевидно, что после изъятия кладбищенской сцены “Батум” еще больше уподобился “Борису Годунову”, который, как известно, тоже состоит из канонического текста и двух исключенных сцен. Одна из них происходит у Новодевичьего монастыря, который у Булгакова, жившего неподалеку, вызывал уже другие, не монастырские ассоциации. Не было ли изъятие сцены на кладбище еще одной отсылкой к пушкинской трагедии?

Давно уже замечено пушкинистами (Д.Благим, например), что пушкинская трагедия имеет симметричное строение — относительно своих главных персонажей: они появляются в пьесе и уходят из нее на равных расстояниях от начала и конца. В каком действии от начала появляются, в таком — считая от конца — исчезают. Борис появляется первый раз в четвертом действии от начала, последний — в четвертом от конца. Гришка Отрепьев появляется в пятом действии от начала — и в пятом же от конца отходит ко сну, уходит из пьесы. Таким образом, часть трагедии, посвященная Самозванцу, представляет собою изолированный и замкнутый фрагмент — как бы пьесу о Гришке Отрепьеве, вставленную в пьесу о Борисе Годунове. По-видимому, это обстоятельство не только облегчило, но даже “спровоцировало” булгаковский замысел — сопоставить Сталина с Отрепьевым и тем выявить самозванчество своего героя.

Нужно вспомнить любовь Булгакова — писателя и драматурга — к конструкции, которую специалисты называют

“текст в тексте”. То, что “Мастер и Маргарита” — “роман в романе”, а “Багровый остров” — “пьеса в пьесе”, стало уже общим местом работ о Булгакове. Но приглядимся: редкая его вещь не построена как “текст в тексте”. С непререкаемой очевидностью это наблюдается в его драматургии. “Тараканий театр” Артура в “Беге”, королевский Пале-Рояль в пьесе о Мольере, кукольный и “звериный” театр в “Дон Кихоте”, эстрада для демонстрации нарядов, — “театр мод” — в “Зойкиной квартире”, роман “Черный снег” в “Театральном романе”, двойное действие — (“здесь”, в современности, и “там”, в прошлом и будущем) в “Блаженстве” и “Иване Васильевиче”, воспринимающиеся по аналогии как “пьеса в пьесе”, — насыщение слишком высокое, чтобы его не заметить и не оценить.

Мало сказать, что Булгаков, дескать, “любил” такую конструкцию, он, сын “города в городе”, “Иерусалима в Иерусалиме”, “Рима в Риме”, мыслил ею, и не будет слишком большой дерзостью предположить, что это мышление было свойственно Булгакову-читателю в такой же мере, как и Булгакову-писателю. Вот он и прочел пушкинского “Бориса Годунова” по-своему, увидав в нем “пьесу в пьесе”. “Батум”, если уж быть точным, соотнесен не со всей пушкинской трагедией, а только с (условно) “вставленной” в нее пьесой о Самозванце, но зато соотнесен основательно и последовательно, от первой до последней строки, до ремарки “засыпает”, зафиксированной в момент поражения и бегства героя.

V

Охотней всего Булгаков связывает мотив самозванчества с “Борисом Годуновым”, и этот выбор нетрудно понять: писатель осмыслил свое существование при том режиме, который ему достался, а из всех русских самозванцев только Лжедмитрию I-му, персонажу отечественной истории и пушкинской трагедии, удалось добраться до трона. Художественная задача Булгакова втягивала воцарившегося самозванца.

Все рассмотренные мотивы творчества Булгакова, формирующие типологию его творчества, были даны ху-

дожднику как бы изначально. Постепенно, от одной вещи к другой, они разворачивались все с большей откровенностью и силой. Это крещендо булгаковских мотивов становится особенно очевидным, если рассматривать не отдельно пьесы, отдельно рассказы, отдельно романы и так далее, а, пренебрегая жанровыми различиями, представить все его произведения последовательной целостностью, протяженным единством, нерасчлененным и одновременно дискретным текстом, что подразумевается исследованием типологии творчества. В “Батуме” с наибольшей силой и откровенностью проговорился мотив самозванчества, подобно тому, как в “Мастере и Маргарите” проговорились сатанинские и христологические мотивы вместе с противостоянием мирской и духовной власти. С этой точки зрения творчество Булгакова предстает как бескризисное развитие, как постепенно набирающее высоту разворачивание “изначально” данных художнику потенций, поразительный образец верности писателя самому себе и своему духовному призванию — вопреки всем стараниям мирской власти сбить его с пути, завертеть в административно-карательной метели, перекупить, уничтожить.

Во всех биографиях Булгакова, во всех изданиях его сочинений стоит и будет стоять: “Батум” — 1939, “Мастер и Маргарита” — 1940. Верные лишь для эдиционных целей, эти даты должны быть подвергнуты критике и пересмыслены, если мы хотим понять развитие художника, творческую историю Булгакова. Тогда последовательность произведений будет обратная — сначала “Мастер и Маргарита”, а уж затем — “Батум”. В самом деле, после того, как летом 1939 года Булгаков написал “Батум”, пережил крушение пьесы, съездил ненадолго в Ленинград и вернулся в Москву со смертельным диагнозом, у него оставалось время только частью записать, частью продиктовать поправки к роману. Изменить концепцию эти поправки никак не могли: концепция романа соотносится с его композицией, а композиция уже была завершена к лету 1939 года, когда создавался “Батум”, и, следовательно, пьеса возникла на фоне романа. Это выглядит хронологическим парадоксом, но ничего не поделаешь: в творческой биографии Булгакова “Батум” следует рассматривать после “Мастера и Маргариты”.

Говорить об этом обстоятельстве, настаивать на нем нужно постольку, поскольку каждая булгаковская вещь содержит мнение художника о мире — именно то мнение, которое этим произведением выражено, и свойственное тому времени, когда произведение создавалось. Мучительный вопрос о соотношении добра и зла, бесконечное испытание вариантов этой коллизии на мировой сцене проходит через все творчество Булгакова. В ряду его произведений, завершающемся “Мастером и Маргаритой”, это соотношение выдержано (как уже было показано) в духе Августина Блаженного, главного, по-видимому, нравственно-идеологического “источника” или ориентира Булгакова: зло не есть нечто самостоятельное, оно — всего лишь тень, отбрасываемая добром, отсутствие или ущерб добра. Более того, Булгаков решается на шаг, чрезвычайно обнадеживающий, и представляет зло на службе, чуть ли не на побегушках у добра.

Не то в “Батуме”: здесь, как мы видели, зло есть свойство провидения, ведущего к власти лжепророка, Антихриста. Зло здесь полноценно, полновластно и неостановимо: спящий проснется. Великий предшественник Булгакова Августин вышел из манихейства и всю жизнь вел с ним борьбу, совершая изощренные диалектические манипуляции на границе христианской ортодоксии с манихейской ересью. Булгаков в “Батуме” не удерживается на прежних позициях и впадает в манихейский грех. Сила зла оказывается самодостаточной и, по крайней мере, равной силе добра, так что исход борьбы далеко не предопределен. Автор “Батума” уже не может повторить вслед за героем “Мастера и Маргариты”, что все будет правильно, ибо на том стоит мир. Более того, поправки, внесенные после “Батума”, добавили темных красок в роман, шедший к светлomu — в духе трагического оптимизма — завершению. Глубокий скепсис, о котором Булгаков писал Сталину в 1930 году, стал еще глубже в 1939, в пьесе о Сталине, и пошел вширь. Не с последней надеждой мастера — на покой, только на покой, — а в горьком отчаянии уходил художник из литературы и из жизни. Последнее его слово о мире полно безнадежности.

Каждую свою пьесу Булгаков создавал с надеждой на успех — каждую, кроме “Батума”. Если внимательно всмотр-

реться во все факты творческой истории “Батума”, с великим тщанием собранные исследователями, то может показаться — так ли уж безосновательно? — что в авторский замысел входила ставка на провал. На этот раз Булгаков, кажется, напряженно ждал запрета пьесы, и когда по серпуховскому перрону пробежала женщина, служащая станции, выкрикивая “Булгахтеру телеграмма!” — он, счастливый член делегации лучшего в мире театра, автор принятой как будто пьесы, с комфортом направляющийся в Батум для изучения местного материала, мгновенно побледнев, понял, что это — конец. В “булгахтере” он тотчас распознал свою искаженную фамилию, а содержание телеграммы словно бы знал наперед. За немедленной и точной реакцией Булгакова нетрудно разглядеть психологическую установку на поражение, страшно сказать — надежду на запрет своей пьесы. Он ждал и дождался запрета, который исходил непосредственно от прототипа главного героя “Батума”.

Что прочел, что вычитал прототип в пьесе, где он выведен главным героем? То ли, что написано на этих страницах, в этой главе, или что-то другое? Ответ, по видимому, навсегда останется в области предположений. “Все молодые люди одинаковы”, — будто бы сказал прототип, запрещая пьесу к постановке. Лукавство, демагогическая увертливость, лицемерие подобных афоризмов Сталина известны, но этот скорее выглядит проговоркой. Все молодые люди одинаковы, и если молодой человек Сталин — одинаков со всеми, то пьеса о нем, конечно, не нужна. Нет ли здесь семинарской тоски по житийной литературе, герои которой необыкновенны изначально — с рождения, с детства, с юных лет? Если предположить искренность этой реплики (необыкновенно трудное предположение), то ожидалась пьеса в жанре жития, а представлено было нечто иное. Но, в то же время, можно ли считать “обыкновенным”, “как все” молодого человека, в облике и поведении которого прочитываются черты лже-Христа, Антихриста, дерзкого самозванца — самое чудовищное воплощение мирской власти, владыку Града земного?

Булгаков написал “Батум” о том же, о чем написаны и все остальные его пьесы, о диалектических сложностях

противоречия между добром и злом. Непрерывно испытывая разные варианты этих противоречий, он столкнулся со случаем превращения пророка в вождя, с проблемой самозванчества. По жанру, по смыслу художественного исследования “Батум” оказался ближе всего к “Мольеру” (“Кабала святош”) и “Пушкину” (“Последние дни”) — вместе с ними он образует осмысленный ряд: пророк пытается приспособиться к власти, пророк, осуществляя свой дар, бросает власти вызов, пророк становится властью. Булгаков написал к юбилею Сталина свою пьесу, ждали же от него совсем другого. Это и определило судьбу “Батума”, а судьба автора уже была определена.

1992.

1996-1998.

ПРИМЕЧАНИЯ

Глава первая Декларация о городе

1 Пиксанов Н.К. Областные культурные гнезда: Историко-краеведный семинарий. — М.; Л., 1928. — С.4.

2 Там же. — С.29.

3 Там же. — С.19.

4 Федотов Г.П. Три столицы // Новый мир. — 1989. — №4. — С.215.

5 См. напр.: Воробьева И. Бледный Пьеро — кузен из Житомира // Collegium. — 1995. — N 1—2. — С.140.

6 Булгаков М. Избр. произв. в 2-х т. — Т.2. — К., 1989. — С.686—687. Все цитаты из произведений М.Булгакова (кроме особо оговоренных случаев) приводятся по этому изданию, а также по кн.: Булгаков М. Избр. произв. — К., 1990, — которая рассматривается как условный третий том названного двухтомника. (Подчеркивания везде мои. — М. П.)

7 Николаев Н.И. Эфемериды. — К., 1912. — С.104.

8 Булгаков М. С.П.Аксенов: 35 лет служения сцене // Вопросы литературы — 1984. — N 11. — С.195.

9 Булгаков М. Муза мести // Вопросы литературы. — 1984. — N 11. — С. 196.

10 Там же.

11 Там же. — С. 197.

12 Булгаков М. Муза мести. — С.198.

13 Там же.

14 Там же.

15 Там же.

16 Там же. — С.199.

17 Там же. — С.197.

18 Там же. — С.198.

Глава вторая

Происхождение мастера

1 Блейк У. Заметки на книгу Уатсона “Апология Библии” — Цит. по: Некрасова Е. Уильям Блейк. — М., 1960. — С.32.

2 Ге Н.Н. Киевская Первая гимназия в сороковых годах. // Сборник в пользу недостаточных студентов Университета св.Владимира. — СПб., 1895. — С.52—65.

3 Бунин И.А. Рассказы. — М., 1983. — С.113.

4 Николай Николаевич Ге, его жизнь, произведения и переписка. / Стасов В.В. — М., 1904. — С.388. Здесь и далее подчеркивания в цитатах мои (кроме особо оговоренных случаев) — *М.П.*

5 Лев Николаевич Толстой и Николай Николаевич Ге: Переписка./ Вступ. статья и примеч. С.П.Яремича. — М.:Л., 1930. — С.39.

6 Столетие Киевской Первой гимназии: 1804 — 1811 — 1911. — Т. I. — К., 1911. — С.326.

7 Полонский Вяч. Спор о социальном заказе. <Вступление> // Печать и революция. — 1929. — Кн. 1. — С.19.

8 Белобровцева И.З., Кулюс С.К. “Мастер и Маргарита” М.Булгакова как “эзотерический” текст: “масонский” слой романа. // Булгаковский сб.: Материалы по истории русской литературы XX века. — Вып. 1. — Таллинн, 1993. — С.30.

9 Bazzarelli E. Invito alla lettura di Bulgakov. — Milano, 1976. — P.178.

10 Гуревич А.Я. Средневековый купец // Одиссей: Человек в истории. — М., 1990. — С.104.

11 Кудрявцева Е.П. [Воспоминания об отце, профессоре Киевской духовной академии П.П.Кудрявцеве]. Машинопись. Киевский литературно-мемориальный музей М.А. Булгакова. Пользуюсь случаем, чтобы поблагодарить музей за разнообразную добрую помощь. — *М.П.*

12. Скуратівський В. Історія і культура. — К., 1996. — С.178.

13. Чудакова М. Жизнеописание Михаила Булгакова. — М., 1988. — С. 44.

14. Булгаков М. Черный маг. // Булгаков М. Великий канцлер: Черновые редакции романа “Мастер и Маргарита” — М., 1992. — С.209—210.

15 Там же. — С.210.

16 Вебер М. Протестантская этика / Сб. статей. ИНИОН. — М., 1972. — С.102 (подчеркнуто автором).

17 Женская гимназия при Киевской Евангелическо-лютеранской церкви св.Екатерины. / Записано со слов Е.П. и Б.П.Кудрявцевых Л.В.Вдовиной. — 1992—1993 гг. — Машинопись. Киевский литературно-мемориальный музей М.А.Булгакова.

18 Цит. по: Колеров М.А., Плотников Н.С. Творческий путь П.Б.Струве // Вопросы философии. — 1992. — N 12. — С.98—99.

19 Экземплярский В. За что меня осудили?: I. Несколько слов уволенного профессора духовной Академии в защиту своего богословского направления; II. Гр.Л.Н.Толстой и св.Иоанн Златоуст в их взгляде на жизненное значение заповедей Христовых. — К., 1912. — С.59—60.

20. Земская Е.А. Из семейного архива // Воспоминания о Михаиле Булгакове. — М., 1988. — С. 70.

21. Цит.по: Шурляков С.В. К истории философских обществ в Киеве: Киевское религиозно-философское и Научно-философское общество // Философская и социологическая мысль. — 1993. — N 7-8. — С.173.

22. Кудрявцева Е.П. Цит.соч. — Машинопись. Киевский литературно-мемориальный музей М.А.Булгакова.

23. Волны вечности в русской художественной литературе. — К., Изд. Киевского религиозно-философского общества, 1914. — С.111. Дальше цитируется по этому изданию без ссылок.

Глава третья

Мефистофели и прототипы

1 О клубе (кафе, кабаре?) Хлам см. очерк: Киевский роман Осипа Мандельштама // Петровский М. Городу и миру: Киевские очерки. — К., 1990. — С.245—248.

2 Шкловский В. Сентиментальное путешествие. — Пг., 1923. — С.194.

3 Каверин В. Литератор // Знамя. — 1987. — N 8. — С.107.

4 Шкловский В. Автобиография // Советские писатели: Автобиографии / Сост. Брайнина Б.Я. и Дмитриева А.Н. — М., 1972. — Т.4. — С.698.

5 Королев А. Особые люди // Вечер (Киев). — 1918. — 7 нояб.

6 Сулима М. Два этюды // Collegium. — 1995. — N 1—2. — С.148—149.

7 Шкловский В. Цит.соч. — С.200—201.

8 Юткевич С. Шумит, не умолкая, память // Встречи с прошлым. — Вып. 4. — М., 1982. — С. 16.

9 Евреинов Н. Театр и эшафот : К вопросу о происхождении театра как публичного института. / Публикация, вступ. текст и примеч. Вячеслава Иванова // Мнемозина: Документы и факты из истории русского театра XX века. — М., 1996. — С. 17.

10 РГАЛИ, ф. 1386, оп. 1, ед.хр. 135, л. 5.

11 Булгаков М. Записки на манжетах // Булгаков М. Ранняя неизданная проза / Сост. и предисл. Левина Ф. — Munchen; Otto Sagner, 1976. — С.18.

12 Там же. — С.17.

13 Евреинов Н. Pro scena sua. — Пг., 1915. — С.126—128.

Глава четвертая В коробочке киевской сцены

- 1 Театральный курьер (Киев). — 1913. — 23 янв. — С. 4—5.
- 2 Кшесинская М. Воспоминания. — М., 1992. — С.169.
- 3 Впечатляющую картину киевской театральной жизни от начала 1910-х годов до конца гражданской войны нарисовал А.М.Смелянский в своей книге: Михаил Булгаков в Художественном театре. — М., 1986. (2-е изд. — 1989).
- 4 Чудакова М.О. Архив М.А.Булгакова: Материалы для творческой биографии писателя. // Записки отдела рукописей ГБЛ. — Вып. 37. — М., 1976. — С.35.
- 5 Киевская мысль. — 1918. — 9 апр./27 марта.
- 6 Горьковец. — 1936. — N 4(10).
- 7 Ростан Э. Пьесы. — М., 1958. — С.379.
- 8 Городиський М.П. Київський театр "Соловцов". — К., 1961. — С.71.
- 9 Таким образом, не соответствует действительности утверждение исследовательницы: "Дон Карлос" в переводе М.М.Достоевского ни разу не представлялся на сцене" (Коган Г.Ф. Цензурная история "Дон Карлоса" в переводе М.М.Достоевского // Фридрих Шиллер: Статья и материалы. — М., 1966. — С.328).
- 10 Театральный курьер (Киев). — 1912. — 30 янв. — С.10.
- 11 Шиллер Ф. Собр.соч. в пер. рус. писателей. /Под ред. Н.В.Гербея. Изд. 3-е. — Т.3. — СПб., 1864. — С.157. (Коллекция Александровской гимназии, ЦНБ, Киев). Перевод "Дон Карлоса", выполненный М.М.Достоевским еще в 1857 году, долгое время печатался с цензурными сокращениями — как раз в десятой сцене третьего действия и в других местах, касающихся маркиза Позы. Полный текст перевода увидел свет лишь в составе названного издания, по которому и приводятся все цитаты из "Дон Карлоса".
- 12 Утверждение И.Бэлзы, что пьеса К.Р. "Царь Иудейский" будто бы ставилась в Киеве "в студенческие годы Булгакова" (Контекст-1980. — М., 1981 — С.216) безосновательно: в студенческие годы Булгакова пьеса еще была запрещена к постановке на сцене.
- 13 Кино-журнал. — 1917. — N 5—6.
- 14 Театральная жизнь (Киев). — 1918. — N 33. — С. 9—10.
- 15 Зритель (Киев). — 1918. — N54. — 8 нояб. — С.8.
- 16 Данилов Н. О друзьях-товарищах, о театре и о себе. — Рукопись. — Отдел рукописей ЦНБ СТД РФ.
- 17 Крыжицкий Г. Пути театральные. — М., 1976. — С.60.
- 18 К.Р. Царь Иудейский. — СПб., 1914. — С. 54. Все цитаты из "Царя Иудейского" приводятся дальше по этому изданию.
- 19 Галинская И.Л. "Мастер и Маргарита" М.А.Булгакова: К вопросу об историко-философских источниках романа. // Известия АН СССР. Серия лит. и яз. — Т. 42. — N 2. — 1983. — С.107.

20 Кони А.Ф. К.Р. (Речь в общем собрании Академии наук в память великого князя Константина Константиновича) // Ежемесячные литературные и научно-популярные приложения к журналу "Нива" на 1916 г. — Т.3. — Ноябрь. — Стлб. 455.

21 Эта книга была в библиотеке М.Булгакова. — См. Кончаковский А.П. Библиотека Михаила Булгакова: Реконструкция. — К. 1997. — С. 216.

22 Лернер Н.О. ...К истории "Мирской власти" // Звенья. — М.:Л., 1935. — Кн. 5. — С.186—187. (Книга подписана к печати 3 июня 1935 г.).

23 Гаспаров Б.М. Из наблюдений над мотивной структурой романа М.А.Булгакова "Мастер и Маргарита". В кн.: Гаспаров Б.М. Литературные мотивы: Очерки русской литературы XX века. — М., 1994. — С.28—83. (Первоначально: Slavica Hierosolymitana... — V. III. — Ierusalem, 1978).

24 Палиевский П.В. Пути реализма: Литература и теория. — М., 1974. — С.270. (Первоначально: Наш современник. — 1968. — N 2).

25 Никулин Л. Письма из Киева : 1 июня 1918 — 1 мая 1919. // Вестник театра (Москва). — 1919. — N 25. — С.6.

26 Грекова-Дашковская О. О старых мастерах оперетты. — Рукопись. — Отдел рукописей ЦНБ СГД РФ (Москва).

27 Киевская мысль. — 1918. — 15/3 дек.

28 Гуль Р. Жизнь на фукса. — М.:Л., 1927. — С.13.

29 Скоропадский П.П. "Украина будет!.." / Публикация А.Варлыго // Минувшее: Исторический альманах. — Вып. 17. — М.:СПб., 1994. — С.13, 50, 106.

30. См. Николаев Н.И. Драматический театр в Киеве. — К., 1898. — С.97.

31. Культура театра (Москва). — 1921. — N 1. — С.37.

32 Кончаковский А., Малаков Д. Киев Михаила Булгакова. — К., 1990. — С.42.

33 Левидов Мих. Досадный пустык: "Дни Турбиных" в Художественном театре // Известия. — 1926. — 8 окт.

34 Мандельштам О. "Березиль" // Мандельштам О. Слово и культура. — М., 1987. — С.228.

35 Там же. — С.227.

Глава пятая "Писатели из Киева"

1 В этой главе использованы наблюдения В.О.Киселевой и М.Б.Кальницкого, которым приношу мою искреннюю благодарность.

2 См.: Белецкий А.И. Образ Киева в художественной литературе // Наукові записки Київського університету. — Т.3. — Вип.2. — К., 1946 — С.5-30.

3 Дневник Елены Булгаковой. — М., 1990. — С. 151, 199.

4 Куприн А. Каждое желание//Земля. — Вып. 20. — М., 1917. Все цитаты из “Каждого желания” приводятся дальше по этому изданию без ссылок.

5 Шестов Л. Собр.соч. (2-е изд.). — Т.1. — СПб, 1911. — С.14—16.

6 Замятин Е. О сегодняшнем и современном // Русский современник. — 1924. — N 2.

7 Куприн А.И. Собр. соч. в 9 т. — Т. 6. — М., 1964. — С. 296.

8 Там же. — С. 297.

Глава шестая

Как поссорились и где помирились Михаил Афанасьевич и Владимир Владимирович

1 Маяковский В.В. Полн. собр.соч.: В 13 т. — Т. 12. М., 1959. — С.304. Все цитаты из произведений В.Маяковского (кроме особо оговоренных случаев) приводятся далее по этому изданию без ссылок.

2 Рудницкий К. Михаил Булгаков // Вопросы театра. — М., 1966. — С. 131-132.

3 Бачелис И. [рец.] // Молодая гвардия. — 1929. — N 1. — С.108.

4 Марков П. Булгаков // Булгаков М. Пьесы. — М., 1962. — С.7.

5 Лескис Г.А. “Мастер и Маргарита” Булгакова: Манера повествования, жанр, макрокомпозиция.//Известия АН СССР. Серия ОЛЯ. 1979.— Т. 38. — N 1 — С.53,56.

6 Рудницкий К. Цит. соч. — С.130.

7 Новый зритель. — 1926. — N 40.

8 Ракицкий Н.П. Встречи с М.А.Булгаковым // Дружба народов. — 1990. — N 3. — С.171—172.

9 Воспоминания профессора Киевской духовной академии В.П.Рыбинского. Машинописная копия. Киевский литературно-мемориальный музей М.А. Булгакова.

10 Лунд Н.Н. Записки. — Машинопись. — Отдел рукописей ЦНБ СТД РФ (Москва).

11 Пушкин А.С. Полн собр.соч.: В 10 т. — Т.8. — М.;Л., 1949. — С.516. — Все цитаты даются далее по названному изданию без ссылок.

12 Чудакова М. Архив М.А.Булгакова... С.90.

13 Перцов В. Маяковский: Жизнь и творчество в последние годы: 1925—1930. — М., 1966. — С.362.

14 Чудакова М. Цит.соч. — С.94.

15 Там же. — С.95.

16 Гинзбург Л. Литература в поисках реальности. — Л., 1987. — С.217

- 17 Ляндрес С. "Русский писатель не может жить без Родины..." // Вопросы литературы. — 1966. — N 9. — С.139.
- 18 Новый зритель — 1928. — N 12. — С.6.
- 19 Томашин Л. Советская драматургия в годы гражданской войны. — М., 1961. — С.43.
- 20 Цит по: Зоркая Н. На рубеже столетий: У истоков массового искусства в России 1900—1910 годов. — М., 1976. — С.67.
- 21 Газета футуристов. — 1918. — 15 марта. — N 1.
- 22 Булгаков М.А. Пьесы 20-х годов. — Л., 1989. — С.496.
- 23 Новый зритель. — 1928. — N 1.
- 24 Ардов В. В музее будущего. // Зрелища. — 1924. — N 71.
- 25 Маяковский В.В. Полн. собр. соч.: В 12 т. — Т. 11. — М., 1947. — С.552.
- 26 Творческое наследие В.Э.Мейерхольда. — М., 1978. — С.286.
- 27 Варпаховский Л. Заметки прошлых лет // Встречи с Мейерхольдом. — М., 1967. — С.460.
- 28 Шкловский В. Тегива: О несходстве сходного. — М., 1970. — С.234.

Глава седьмая

Смех под знаком Апокалипсиса

- 1 Зори (Киев). — 1919. — N 1. — С.8.
- 2 Там же. — С.7.
- 3 Цит. по статье А.Арьева "Что пользы, если Моцарт будет жив...": Михаил Булгаков и Юрий Слезкин // М.А.Булгаков-драматург и художественная культура его времени. — М., 1988. — С.176.
- 5 См.: Булгаков М.А. Пьесы 20-х годов. — Л., 1989. — С. 550.
- 6 Мандельштам О. Слово и культура. — М., 1989. — С.176.
- 7 Там же. — С.188.
- 8 Чудакова М. Жизнеописание Михаила Булгакова. М., 1988. — С. 629.
- 9 Последние новости (Киев). — 1918. — 3 сент.
- 10 Сатирикон. — 1910. — N 40. — С.4.
- 11 Киевские вести. — 1911. — 17 янв.
- 12 Творчество Михаила Булгакова : Исследования. Материалы. Библиография. — Кн. 1. — Л., 1991. — С.233.
- 13 Киевская мысль. — 1911. — N 2091.
- 14 См. очерк "Заочная гастроль доктора Фрикена" // Петровский М. Городу и миру: Киевские очерки. — К., 1990. — С.101.
- 15 Воспоминания о Михаиле Булгакове. — М., 1988. — С.60.

16 Это сходство так велико, что им обманулись даже пристальные исследователи Я.Лурье и Б.Серман. В своей статье "От "Белой гвардии" к "Дням Турбиных" они приняли стишки из "Чертовой куклы" булгаковского романа за "Советскую азбуку" В.Маяковского. См: Рус. лит. — 1965. — N 2. — С.198.

17 Набоков В. Подвиг // Набоков В. Собр. соч. в 4-х т. — Т.2. — М., 1990. — С. 221.

18 Дон Аминадо. Поезд на третьем пути. — Нью-Йорк, 1954. — С.238.

19 Там же.

20 В сб. Михаил Кольцов, каким он был. — М., 1965. — С.109.

21 Тэффи. Ностальгия. — Л., 1989. — С.331-332.

22 Евстигнеева Л. Журнал "Сатирикон" и поэты-сатириконцы. — М., 1968. — С.6.

23 См.: Клингер В. Петроний и его роман. — К., 1908; Rozenbluth M. Beitrage zu Quellenkunde v.Petronien Satiren. — Киев, 1909.

24 Чудакова М. Архив М.А.Булгакова... — С. 70.

25 Жизнь и искусство (Киев). — 1895. — 5 янв.

26 Там же. — 17 марта.

27 Никулин Л. Письма из Киева: 1 июля 1918 — 1 мая 1919. //Вестник театра (Москва). — 1919. — N 25. — С.7.

28 Киевские отклики. — 1906. — 13/26 февр.

29 Киевская газета. — 1905. — 3 февр. (и след.)

30 Киевлянин. — 1902. — 20 марта.

31 Рада (Киев). — 1913. — 24 марта. Искренняя благодарность кандидату ист. наук М.А.Рыбакову, обратившему мое внимание на театральные, цирковые и кинематографические интерпретации романа Г.Сенкевича, и И.Усятинской, помогавшей мне в библиотечных разысканиях.

32 Куприн А.И. Собр.соч. в 9 т. — Т. 4. — М., 1964. — С.352 (Б-ка "Огонек").

33 Сенкевич Г. Полн.собр.соч./ Пер. В.М.Лаврова. Комментар. С.И.Соболевского. — Т.1. — М., 1902. — С.293. Все цитаты из "Камо грядеши?" (кроме особо оговоренных случаев) приводятся по этому изданию без ссылок.

34 В кн.: Булгаков М. Грядущие перспективы. Собачье сердце. Белая гвардия. Бег. Великий канцлер. — М., 1993. — С.564.

35 Сенкевич Г. Полн.собр.соч.: В 6 т. — Т. 5. / Пер. Ф.В.Домбровского. — Киев; Харьков; Петербург, 1898. — С.337.

36 Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского Дома на 1976 год. — Л., 1978. — С.69.

37 Там же. — С.75.

Глава восьмая
Миф о городе
и мифологическое городоведение

- 1 См., напр.: Киевская мысль. — 1918. — 28/15 нояб.
- 2 Гоголь Н.В. Об архитектуре нынешнего времени. // Гоголь Н.В. Полн. собр.соч. — Т.8.Статьи. — М.; Л., 1952. — С. 73 (АН СССР).
- 3 Там же.
- 4 Акинша К.А. Мир Ханенко: Заметки об историзме // Панорама искусств. — Вып.11. — М., 1988. — С.334.
- 5 Там же.
- 6 Указатель святыни и священных достопамятностей Киева, как в самом городе, так и в его окрестностях, для поклонников, посещающих святыне места киевские. Изд. 3-е, испр. и доп. — К., 1867. — С.236.
- 7 Паломник Киевский, или Путеводитель по церквам и монастырям киевским, для богомольцев, посещающих Святыню Киева. Изд. 4-е (с некоторыми прибавлениями). — К., 1854. — С. IV (первой pag.).
- 8 Киев и его святыня. Изд. 5-е, испр. и доп. — К., 1878. — С.255—256.
- 9 Путеводитель по городу Киеву со справочным отделом. — Киев, 1914. — С.1.
- 10 См. Гаспаров Б.М. Из наблюдений над мотивной структурой романа М.А.Булгакова "Мастер и Маргарита". // Гаспаров Б.М. Литературные мотивы. Очерки русской литературы XX в. — М., 1994.
- 11 Катаев В. Уже написан Вертер...// Катаев В. Святой колодец. Алмазный мой венец. Уже написан Вертер. — М., 1992. — С. 345—346.
- 12 Фоменко Кл., протоиерей. Главнейшие праздники православной церкви. — К., 1910. — [Б.п.]. Приношу благодарность киевлянке И.М.Коневой, обратившей мое внимание на эту книгу.
- 13 Фоменко Кл., свящ. Города и села в Св.Земле: Из записок путешественников в Св.Землю. — Киев, 1884. — С.17.(Сохраняется написание источника. — М.П.).
- 14 Там же. — С.3.
- 15 Там же. — С. 28.
- 16 Ушаков Н. Повесть быстротекущих лет. — М., 1960. — С.14.
- 17 Там же. — С.17.
- 18 Толстой А.К. Избранное. — М., 1986. — С. 333. (Подчеркнуто у А.К.Толстого).
- 19 Музыка России. — Вып. 38 — М., 1980. — С. 229.
- 20 Булгаков М.А. Пьесы 1920-х годов. — Л., 1989. — С. 470, 476, 481.

- 21 Белозерская-Булгакова Л.Е. Воспоминания. — М., 1989. — С.181.
- 22 Балонов Ф. Какие рукописи не горят? // Булгаков М. Рукописи не горят. — М., 1996. — С. 665.
- 23 Там же. — С. 667.
- 24 Сементовский Н. Поездка на Пустынно-Николаевский остров // Киевские губернские ведомости. — 28 июля 1856. — N 30... — С. 146—147 (год. паг.)
- 25 Голос Киева. — 1918. — 2 окт. — N 117.
- 26 Шкловский В. Гамбургский счет. — Л., 1928. — С.5.
- 27 Воспоминания о Михаиле Булгакове. — М., 1988. — С.267.
- 28 Тмарченко А. Драматургическое новаторство Михаила Булгакова. // Рус. лит. — 1990. — N 1. — С.56.
- 29 Творения Блаженного Августина, епископа Иппонийского. Изд. 2-е. — Ч.5. — К., 1907. — С.63.
- 30 То же. — Ч.6. — К., 1910. — С.95.
- 31 Цит. по: Герье В. Блаженный Августин. — 1910. — С.344.
- 32 Герье В. Философия истории от Августина до Гегеля. — М., 1915. — С.9.
- 33 Творения Блаженного Августина... — Ч.6... — С.25.
- 34 То же. — Ч. 4. — К., 1905. — С.184.
- 35 Там же. — С. 185—186.
- 36 Там же. — С.287—288.
- 37 Там же. — С.189.
- 38 То же. — Ч. 6. — С.119.
- 39 Первый Всесоюзный Съезд советских писателей: Стенографический отчет. — М., 1934. — С.480.
- 40 Творения Блаженного Августина... — Ч. 4. — С.211.
- 41 Воспоминания профессора Киевской духовной академии В.П.Рыбинского. Машинописная копия. Киевский литературно-мемориальный музей М.А.Булгакова.
- 42 Чудакова М. Библиотека Булгакова и круг его чтения // Встречи с книгой. — М. 1979. — С.244.
- 43 Там же.
- 44 Булгаков М..Письмо А.П.Гдешинскому. 2 дек. 1939 // Творчество Михаила Булгакова: Исследования и материалы. — Кн. 2. — СПб, 1994. — С. 68.
- 45 Максимович М.О. Киев явился градом великим: Вибрані українознавчі твори. — К., 1994. — С. 71.

Глава девятая Дело о “Батуме”

- 1 Dravicz Andrzej. Mistrz i Diabeł. — Krakow, 1991. — S.283.
- 2 Лиддел Гарт Б.Х. Стратегия не прямых действий. — М. 1957. — С.26.

3 Троицкий Л. [Наброски к главам книги о Сталине] // Горизонт. — 1989. — N 5. — С.58.

4 Барбюс А. Сталин: Человек, через которого раскрывается новый мир. — Сталинград, 1936. — С.234.

5 Смелянский А. Михаил Булгаков в Художественном театре. — М., 1989. — С.373.

6 Успенский Б.А. Царь и самозванец: Самозванчество в России как культурно-исторический феномен. // Художественный язык средневековья. — М., 1982. — С.201.

7 Сообщено Л.Л.Фиалковой. Опубликовано ею в комментариях: Булгаков М.А. Собр.соч.: В 5 т. — Т.2. — М., 1989. — С.721-722.

8 См. Булгаков М.А. Пьесы 1920-х годов. — Л., 1989. — С.524.

9 Булгаков М. Копыто инженера. // Булгаков М. Великий канцлер: Черновые редакции романа "Мастер и Маргарита". — М., 1992. — С.242.

10 Булгаков М., 1991. Курс истории СССР. // Творчество Михаила Булгакова: Исследования. Материалы. Библиография. — Кн. 1. — Л. — С.369-370.

11 Булгаков М. Копыто инженера... — С.216.

Оглавление

<i>Глава первая</i>	
Декларация о городе.....	7
<i>Глава вторая</i>	
Происхождение мастера.....	34
<i>Глава третья</i>	
Мефистофели и прототипы.....	82
<i>Глава четвертая</i>	
В коробочке киевской сцены.....	106
<i>Глава пятая</i>	
“Писатели из Киева”.....	147
<i>Глава шестая</i>	
Как поссорились и где помирились Михаил Афанасьевич и Владимир Владимирович.....	170
<i>Глава седьмая</i>	
Смех под знаком Апокалипсиса.....	211
<i>Глава восьмая</i>	
Миф о городе и мифологическое городоведение.....	252
<i>Глава девятая</i>	
Дело о “Батуме”.....	313
Примечания.....	357

Видавництво

«ДУХ і ЛІТЕРА»

Пропонує твори гуманітарної класики

Сергей Аверинцев

София—Логос. Словарь. — К., 2001 — 450 с.

Основы христианской культуры в форме энциклопедического словаря — веская альтернатива «лжи в алфавитном порядке», наполнившей советские энциклопедии. Словарь С.С.Аверинцева дарит читателю как универсальную сумму знаний от А до Я, так и энергию осмысленного личного выбора между узким путем «отца веры» Авраама и широким путем пост-атеистического «Язычества». Высоко оцененные специалистами статьи — украшение «Философской энциклопедии» (5 т.), «Краткой литературной энциклопедии» (9 т.), «Мифов народов мира» (2 т.), «Христианства» (3 т.) и др. — впервые собраны вместе в этой книге.

Синтез словаря Аверинцева выявляет особые качества входящих в него элементов, которые раньше «скрадывал» разрыв общего контекста, изолировал друг от друга плотный туман идеологии. Читатель испытывал настоящий шок, когда среди пустопорожних вод «Большой советской энциклопедии» наткнулся на скалу аверинцевской статьи «Логос» или «Любовь». Незабываемые встречи: среди морока полуправд в океане полузнаний рассеяны здесь и там статьи Мастера всегда отчетливо выделялись как высокие и надежные острова особой горной породы, особой кристаллически ясной мысли. Охватывая тепер эти «острова» единым взглядом, мы читаем на карте эпохи: Архипелаг Аверинцева.

Фундаментальные работы, которые наряду со «Словарем» составили книгу «София-логос» открывают новые горизонты мысли о Премудрости в контексте войн и катастроф XX столетия, едва ли не наиболее «анти-Софийного» в истории Европы.

Вопреки хаосу в головах и учебниках книга Аверинцева напоминает о незыблемой шкале ценностей, о «Нерушимой Стене» — Оранте. Учителю и ученику здесь подарены все три значения слова СОФИЯ: мастерство — знание — мудрость.

Симона Вейль

Письмо клирику. Укоренение. /Пер. с фр./ — К., 2000.

«Если XXI век — будет, то есть если человечество не загубит своего физического, или нравственного, или интеллектуального бытия, не разучится вконец почтению к уму и к благородству, я решился бы предположить, что век этот будет в некоем существенном смысле также и веком Симоны Вейль.» Сергей Аверинцев

Симону Вейль называл несравненным правдолюбом нашего времени Альбер Камю. Андре Жид свидетельствовал о том, что Симона Вейль выделяется духовной глубиной среди писателей XX столетия. Реймон Арон, изменяя своему обычному скепсису, присоединился к интуиции Т. С. Элиота о том, что гениальность этой женщины сродни гениальности святых. Чеслав Милош в «Другой Европе» и Нобелевской лекции говорит о Симоне Вейль как ориентире новой солидарности.

«Письмо клирику» — образец полемического стиля философа, а самая большая и аналитичная из книг Симоны Вейль — «Укоренение».

«Укоренение — это, быть может, наиболее важная и наименее признанная потребность человеческой души, одна из тех, которые труднее всего поддаются определению. У человека есть корни благодаря его реальному, активному, естественному участию в существовании общности, которая сохраняет живыми некоторые сокровища прошлого и некоторые предчувствия будущего. Это участие естественно, то есть оно обусловлено автоматически местом, рождением, профессией, окружением. Каждый человек ощущает потребность в разносторонних корнях. Он испытывает потребность воспринимать всю совокупность моральной, интеллектуальной, духовной жизни через те круги, в которые он входит. Взаимное влияние самых разнообразных кругов необходимо не меньше, чем укоренение в естественном окружении». (Симона Вейль).

Алексис де Токвиль

Старый Порядок и Революция. /Пер. с фр./ — К., 2000 — 300 с.

Алексис де Токвиль и его гениальная книга “Старый Порядок и Революция” после падения коммунистических режимов в Восточной Европе вновь оказываются в центре дебатов. Ведущие философы и историки Франции демонстрируют сегодня актуальность и глубину ключевых идей Токвиля. Мэтр школы “Анналов”, признанный диагност “иллюзий” как французской, так и русской революций Франсуа Фюре говорит о Токвиле:

“В то время как столько историков вот уже почти двести лет показывают нам Революцию, задрапированную в одежды той эпохи, к тому же в ее собственной интерпретации, Токвиль, напротив, утверждает, что периоды революций являются, по преимуществу, темными периодами истории, где идеологический покров надежно скрывает от глаз самих ее действующих лиц глубинный смысл разыгрываемой драмы. В этом, без сомнения, и заключается фундаментальный вклад автора “Старого Порядка” в теорию революции.”

Енциклопедія політичної думки. /За ред. Девіда Міллера/

/Пер. з англ./ — К., 2000 — 472 с.

Оксфордська “Енциклопедія політичної думки”, до написання якої було залучено найкращих фахівців чотирьох континентів, стала однією з найавторитетніших і найпопулярніших європейських енциклопедій сучасності. У ній висвітлено політичну історію людської цивілізації від Сократа до Симоны Вейль.

Вдала ідея її упорядників щодо поєднання в одній книжці філософії історії, історії політичної думки, історії та філософії права, соціальної філософії і політичної соціології робить її корисною і, понад те, необхідною як для дослідників минушини, так і для пересічних учасників та головних дійових осіб сьогоденного політичного процесу.

З виходом “Енциклопедії політичної думки” українською мовою вітчизняний читач чи не вперше отримує можливість досягнути систему понять політичних наук. Найперший рівень цієї системи висвітлено в добірці статей про основоположні категорії політичних наук: владу,

громадянське суспільство, законність і далі за алфавітом. В енциклопедії подано визначення цих категорій та необхідні історичні і філософські коментарі до них.

Френсіс Дворнік

Слов'яни в європейській історії та цивілізації. /Пер. з англ./ — К., 2000. — 528 с.

Фундаментальна праця відомого американського історика чеського походження, який багато років працював у наукових інституціях Європи та Америки. Книга присвячена основним подіям і явищам в історії та культурі слов'янських народів протягом найскладнішого періоду Центральної та Східної Європи з XIII до XVIII ст. Детально розглянуто політичні та релігійні чинники історії слов'янства, культурні імпульси, що надходили з візантійського Сходу та латинського Заходу.

Книга покликана сприяти з'ясуванню внеску слов'ян у політичний та культурний розвиток світу, реального історичного сенсу «слов'янської єдності» і водночас розумінню історії слов'ян як частини історії Європи загалом. Книга є одним з основних посібників, на яких виховуються численні покоління західних славістів.

Посібник адресовано студентам і викладачам вузів гуманітарних напрямків освіти, науковим працівникам, а також усім читачам, що їх цікавить роль і місце слов'ян в історії європейської цивілізації.

П'єр Грипари

Парижские сказки. /Пер. с фр./ — К., 2000 — 144 с.

Ета книжка французького сказочника П'єра Грипари любима як дітьми, так і взрослыми. Читателей ожидает увлекательное путешествие в мир королей и волшебниц, домовых и невидимок, летающих городков и крохотных жуков.

Гелій Снегірєв

Роман-донос. — К., 2000 — 504 с.

«Роман-донос» Гелія Снегірєва — книга уникальная не только по жанру (документальный роман); ей была уготована трагическая судьба: не попасть в руки искреннего, вдумчивого читателя, но послужить «вещдоком» преступления своего автора против существующего социального строя. Эта книга написана кровью — автор расплатился за неё собственной жизнью.

Імя писателя — новелліста, публіциста, театрального актєра, журналіста, «кіношника» громко прозвучало во всём мире (у себя на родине — боязливым шєпотом) во второй половине 70-х — после его беспрецедентных по своей отчаянной смелости и обличительной силе выступлений против советской власти. Опричники режима оперативно расправились с диссидентом, «под медицинской пыткой» вырвав у него отречение от антисоветских убеждений, и — умирающего — отпустили на свободу. Писатель принял мученическую смерть за правду, а имя его — забылось. Но осталась, чудом уцелела в спецархивах охраны его блестящая проза. И эта проза сегодня, спустя четверть века, звучит в полный голос: оставаясь удивительным литературным

пам'ятником, вона нічуть не втратила своєї актуальності для нинішніх і майбутніх поколінь.

Роман Шпорлюк

Імперія та нації. /Пер. з англ./ — К.: 2000. — 354 с.

Історія і сучасність — це звичне словосполучення набуває незвичного значення у книзі професора Гарвардського університету Романа Шпорлюка «Імперія та нації». Читач має нагоду ознайомитися як з історією важливих суспільних явищ і подій, так і з історією їхнього осмислення у працях відомого західного дослідника — і побачити, що ці історії є частиною сучасності.

Збірка містить статті, есе, огляди, присвячені історії та нагальним політичним проблемам колишніх республік Радянського Союзу, які писалися упродовж останньої чверті ХХ століття і призначалися західному читачеві. Імперський спадок і національні проблеми, комунізм і націоналізм, проблеми державотворення на пострадянському просторі, становлення і розпад націй, виникнення і загибель Радянського Союзу — усі ці й багато інших проблем подаються автором крізь призму історичного досвіду становлення, розвитку і взаємодії східно-європейських націй і держав, передусім України, Росії, Польщі та Білорусі.

Книгу адресовано суспільствознавцям: викладачам, дослідникам, студентам, а також усім, хто цікавиться новітньою історією Східної Європи.

Томас Гоббс

Левіафан. /пер. з англ./ — К., 2000 — 560с.

«Левіафан» Томаса Гоббса вважається найбільш значною працею з політичної філософії, що написана англійською мовою, і, безперечно, входить до «золотого фонду» європейської філософської думки Нового часу.

Впродовж трьох століть ця книга залишається предметом палких суперечок, інколи навіть обурень; все це, зрештою, лише сприяє з'ясуванню її справжньої величі.

Дискусійний, провокативний характер думок Гоббса налаштовує на плідний діалог, різнобічне обговорення принципів проблем ролі держав в історії народів, що й сьогодні стоять на порядку денному.

Ця книга — перший український переклад «Левіафана» Гоббса з доданням біографічного та довідкового матеріалу за сучасним кембріджським виданням цього твору. Для широкого кола читачів, які цікавляться історією філософії, політичної думки та етики.

Жан-Жак Руссо

Политические сочинения: Трактаты. /Пер. с фр./ — К., 2000 — 344 с.

В издание вошли ключевые социально-политические сочинения Жан-Жака Руссо: «Об общественном договоре», «Суждение о вечном Мире», «О происхождении и основаниях неравенства между людьми». Эти работы выдвинули в центр общественной европейской мысли проблемы войны и мира в Европе, раздора и договора в

государстве, неравенства и равенства в обществе, личной и «гражданской» религии, жизни и смерти политических организмов, границ власти, силы и права. В XX веке «острота идейных споров в связи с кругом проблем, поднятых Руссо, не ослабла» (Ю. М. Лотман).

Рекомендуется студентам, аспирантам, преподавателям, всем интересующимся проблемами европейской мысли.

Еманюель Левінас

Між нами: Дослідження. Думки-про-іншого. /Пер. з фр./ — К., 1999 — 312 с.

“Сучасний Сократ, який у прискіпливм, невідступнім діалогізуванні висвітлює світи повсякденного життя” — так вітав Еманюеля Левінаса американський ареопаг на церемонії присвоєння йому звання професора *honoris causa*, що відбулася 1970 року в Чиказькім університеті Лойоли. В Європі, Америці, Азії слава філософа, який більш ніж відчутно поглибив категорії етики, приходять до Левінаса після публікації його трактату “Тотальність і нескінченність” (1961). Наріжні теми й тези зрілого майстра зібрано у його підсумковій книжці “Між нами. Дослідження. Думки-про-іншого” (1991). Етика любові й відповідальності, роль філософії у житті суспільства, переосмислення прав людини, розкриття першоелементів людських взаємин на перехрестях життя і смерті, миру й війн XX сторіччя, відкриття по той бік насильницького підґрунтя ідеологій та “дикунства” буття — можливості незнищеного Обличчя іншого ... “Книгою книг”, ключем до справдешніх глибин духу нашого сучасника назвуть критики книгу “Між нами”.

Христос Яннарас

Варіації на тему Пісні Пісень. /Пер. з грецької / — К., 1999 — 128 с.

Христос Яннарас, який народився в 1935 року в Афінах, — найвизначніший сучасний грецький філософ і богослов, професор філософії Афінської вищої школи політичних наук, автор магістральних курсів лекцій в університетах Женеви і Парижа. Суто еллінська краса й сила «логосу» Х. Яннараса одностайно визнані німецькими, англійськими й французькими перекладачами його книжок «Особистість і ерос», «Свобода моралі», «Про відсутність і непізнаність Бога», «Метафізика тіла», «Криза пророцтва», «Істина і єдність Церкви», «Розділи з політичної теології», «Привілей відчаю», «Нерозривна філософія» і, нарешті, «Варіації на тему Пісні Пісень».

У «Варіаціях на тему Пісні Пісень» ключова тема філософії Яннараса — тема Еросу — виплескується за межі класичних категорій і підноситься до рівня музики і поезії.

Ельчанинов Александр, священник

Записи. /12-е издание, дополненное/ — К., 1999 — 206 с.

“Эта книга в области духовной литературы не имеет себе равных: такая малообъемная, но действительно “томов премногих тяжелее”, такая непреднамеренная, составленная посмертно из разрозненных записей и писем, и вместе с тем поразительно законченная, насквозь духовная, но не заоблачная, а практически насущная, восходящая к

древней, традиционной, суровой мудрости, но такая новая, современная, написанная языком ясным, невесомо прозрачным...” (Н.Струве)

Василь Стус

Вечір. Зламана віть: Вибране. — К., 1999 — 384 с.

Увазі читача пропонується книга, яка значною мірою може претендувати на роль компендіуму творчості видатного українського поета Василя Стуса. До неї ввійшли вибрані твори — вірші з ранніх збірок («Круговерть», «Зимові дерева» та «Веселий цвинтар»), «Палімпсести» (Магаданська версія), та інші твори цього періоду, вибране листування та нотатки «З таборового зошита». Магаданська версія збірки «Палімпсести» в повному обсязі друкується вперше.

Шарль Журне

Християнские требования в политике. /Пер. з фр./ — К., 1998 — 495 с.

Сборник произведений Шарля Журне (1891-1975), выдающегося мыслителя современности, включает работы, написанные с 1935 по 1945 годы и посвященные важнейшим проблемам современной истории, религии, политики, философии.

Для специалистов и широкого круга читателей, интересующихся современной европейской мыслью.

Поль Рікер

Навколо політики. /Пер. з фр./ — К., 1995 — 334 с.

Збірник політичних творів Поля Рікера (нар. 1913 р.), провідного філософа сучасної Європи, фундатора феноменологічної герменевтики, включає в себе праці, написані впродовж 1949-1991 рр., присвячені найважливішим питанням сучасної політики, філософії, права та етики.

Для фахівців і широкого кола читачів, які цікавляться сучасною західною філософською думкою.

Мишель Фуко

История сексуальности-III: Забота о себе. /Пер. с фр./ — К.-М., 1998 — 288 с.

«История сексуальности» М. Фуко (1926–1984), крупнейшего французского философа, культуролога и историка науки, — цикл исследований, посвященных генеалогии этики и анализу различного рода «техник себя» в древности, в Средние века и в Новое время, а также вопросу об основаниях христианской точки зрения на проблемы личности, пола и сексуальности. В “Заботе о себе” (1984) автор описывает эволюцию сексуальной морали и модификации разнообразных практик, с помощью которых индивидуум конституирует себя как такового (медицинские режимы, супружеские узы, гетеро- и гомосексуальные отношения и т. д.), рассматривая сочинения греческих и римских авторов (философов, риториков, медиков, литераторов, снотолкователей и проч.) первых веков нашей эры, в т. ч. “Наставления супругам” и “Диалог о любви”

Плутарха, “Беседи” Эпиктета, “Письма к Луцилию” и “О гневе” Сенеки, “Письма” Плиния Мл., “Размышления” Марка Аврелия, “Сонник” Артемидора, “Две любви” Лукиана, “О назначении частей человеческого тела” и “О пораженных местах” Галена, “О медицине” Цельса, “О женских болезнях” Сорана, трактаты позднеэллинистических врачей из сборника Орибасия и т. д. К книге прилагаются аннотированный указатель цитированных произведений и библиография сочинений Фуко.

Книга рассчитана на философов, культурологов, историков, а также на всех читателей, интересующихся проблемами истории европейской цивилизации.

Андре Глюксман

Одинадцять заповідь. /Пер. з фр./ — К., 1994 — 288 с.

У книзі «Одинадцять заповідь», вперше запропонованій українському читачеві, відомий французький філософ Андре Глюксман (нар. 1937 р.) аналізує різновиди утопічної свідомості ХХ століття (до яких він застосовує узагальнюючу характеристику інтегризму) і жакливі наслідки панування інтегриського світогляду, народженого в академічному середовищі університетських кіл Європи. Формуючи основи парадоксальної трагічної етики, автор розглядає її як єдиний надійний засіб внутрішнього протистояння будь-якій ідеологічній отруті.

Франсуа Моріак

У що я вірю. /Пер. з фр./ — К., 1993 — 132 с.

Видатний французький письменник, лауреат Нобелівської премії Франсуа Моріак (1885-1970) упродовж свого тривалого життя був глибоко відданий християнським переконанням. У його творчій спадщині поряд з романами, поезіями, драмами, чимало книг релігійної тематики.

Написаний 1962 року нарис «У що я вірю» є своєрідним духовним заповітом письменника-католика, у якому особисте світосприйняття сягає загальнолюдської значущості.

Часопис «Дух і літера»

«Дух і літера» є першим українським міждисциплінарним періодичним виданням в сфері наук про людину. Принаймні половина авторів часопису — провідні іноземні науковці. «Дух і літера» є часописом суспільної та гуманітарної думки сучасних інтелектуалів, які працюють в рамках європейської традиції видання журналів філософської та історичної публіцистики. «Дух і літера» є трибуною науковців, які не є політично заангажовані, і своїми текстами виводять думку на ширші культурно-історичні обрії.

Плануються до друку у 2001 - 2002 рр.:

- ✓ Ханна Арендт «Джерела тоталітаризму»
 - ✓ Ханна Арендт «Між минулим і майбутнім»
 - ✓ Кліфорд Гірц «Інтерпретація культур»
 - ✓ Валерій Марченко «З неопублікованого»
 - ✓ Костянтин Сігов «Європейський палімпсест»
 - ✓ Поль Рікер «Про справедливість»
 - ✓ Чарлз Тейлор «Етика автентичності»
 - ✓ Сергей Аверинцев «Стихи духовные»
 - ✓ Елісдеа Макінтайр «За чеснотою»
- ✓ нові числа часопису «Дух і літера»

<http://www.duh-i-litera.8m.com>

З питань замовлення та придбання літератури звертатися:

04070, м.Київ, вул. Волоська, 8/5, 4 корпус, к. 210
Національний Університет «Кієво-Могилянська Академія»

Тел.: (044) 416-60-20

Факс: (044) 213-91-49

e-mail: franc@roller.ukma.kiev.ua

Видавництво «ДУХ І ЛІТЕРА»

Надаємо послуги «Книга-поштою»

Віддруковано в ОП «Житомирська обласна друкарня»
з готових діапозитивів замовника.
Зам. № 18. 10014, Житомир, вул. М. Бердичівська, 17,
тел. 37-20-72; 37-95-70.

Киев у Булгакова не в изображениях родного города, не в названиях киевских реалий, вообще не в "теме", — он в самой структуре мышления писателя, в типологии его творчества. Предстоит ли художнику-живописцу нарисовать портрет, написать пейзаж или построить жанровое полотно — он все равно окунает кисти в свою палитру, — так Булгаков окунает свои кисти в Киев, что бы ни предстояло ему изобразить. Его модель мира была киевоцентричной. Он, если можно так выразиться, мыслил Киевом.