

ТАЛЛИНСКИЙ ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ

БУЛГАКОВСКИЙ СБОРНИК I

МАТЕРИАЛЫ ПО ИСТОРИИ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ
XX ВЕКА

ТАЛЛИНН 1993

ТАЛЛИНСКИЙ ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ

БУЛГАКОВСКИЙ СБОРНИК I

Материалы по истории русской литературы
XX века

Составители

И. Белобровцева, С. Кульюс

ТАЛЛИНН 1993

Одобрено на совете филологического факультета Таллиннского педагогического университета 17.06.1992.

ОТ СОСТАВИТЕЛЕЙ

Творчество М. Булгакова — оригинальная и яркая страница русской художественной культуры XX века. Его изучение, начатое отечественным литературоведением в 1960-е годы, принесло свои плоды: собраны и сведены воедино важнейшие биографические материалы, опубликован основной массив текстов (пятитомное собрание сочинений, вышедшее в издательстве «Художественная литература», и его киевский «собрат», многочисленные издания избранных произведений, пьес, либретто и писем), увидела свет известная на сегодняшний день основная мемуарная литература о писателе (сб. «Воспоминания о Михаиле Булгакове». М., 1988), появились материалы «Булгаковских чтений» и сборники, посвященные творчеству писателя, большое количество «юбилейных» статей и исследований. Кажется бы, ученые обладают всем необходимым для создания достоверных итоговых работ о жителетворчестве писателя, однако неожиданно обозначилось, что вопросов по-прежнему больше, чем ответов, что истинное изучение литературного наследия М. Булгакова только начинается, только начинают вырисовываться контуры духовного мира художника и особенности конструирования прозы, создающей модель прозаического творчества, альтернативную массовой литературной продукции 1920—1930-х гг., лишь сейчас начинают появляться новые тонкие интерпретации отдельных его произведений (ср. хотя бы исследование М. Петровского о пьесе «Батум») и интересный и глубокий комментарий к ним (комментарий Г. Лескиса и В. Гудковой в 5 томе собр. соч. и пр.).

М. Булгакову довелось пророчески сказать, что его «закатный роман» «принесет еще сюрпризы». Это утверждение

в полной мере может быть применено ко всему творчеству писателя в целом, исполненному тайн, загадок и недоговоренностей. Это обстоятельство, а также многосторонняя творческая одаренность М. Булгакова и неослабевающий интерес читателей к его творчеству, неповторимой и странной судьбе обязывают к внимательному прочтению его наследия, адекватному его пониманию и истолкованию. Настоящий сборник в этом смысле представляет собой попытку внести скромный вклад в решение этой сложной задачи.

ДОСТОЕВСКИЙ И БУЛГАКОВ: «ДВОЙНИК» И «ДЬЯВОЛИАДА»

С. МИТЮРЁВ, Р. САНЖАРОВСКИЙ

«А как они там, того... да и перемешают!
<...> Ах ты, господи боже мой!.. И под-
менит человека, подменит, подлец такой, —
как ветошку человека подменит и не рассу-
дит, что человек не ветошка. Ах ты, господи
боже мой! Эко несчастье какое!»

Ф. М. Достоевский¹

Всем, видимо, памятен эпизод из романа «Мастер и Маргарита», когда Бегемот и Коровьев, пытаясь проникнуть в «писательский дом», сталкиваются со «скучающей гражданкой», записывающей всех входящих в ресторан. В ответ на требование предъявить удостоверение Коровьев раздражается пространной тирадой: «<...> Чтобы убедиться в том, что Достоевский — писатель, неужели же нужно спрашивать у него удостоверение? Да возьмите вы любых пять страниц из любого его романа, и без всякого его удостоверения вы убедитесь, что имеете дело с писателем <...> — Достоевский умер, — сказала гражданка, но как-то не очень уверенно. — Протестую! — горячо воскликнул Бегемот. — Достоевский бессмертен!»²

Является ли упоминание Достоевского в подобном контексте произвольным, служа всего лишь отсылкой к тому ряду писателей, которые олицетворяют подлинную литературу, или глубоко внутренне мотивированным, свидетельствующим о предпочтениях и симпатиях самого автора романа, несомненно то, что имя Достоевского для Булгакова — знак большой, настоящей литературы, преемственную связь с которой он всегда ощущал.³

Возможность сопоставления «Дьяволиады» с повестью «Двойник» напрашивается, казалось бы, сама собой. Проблема столкновения человека и так называемого «социума», приводящего к отчуждению, внутреннему и внешнему раздвоению, а в конечном итоге — к гибели, умственной либо

физической, героя — вот в самом общем виде основания для подобного сопоставления.

Восходя генетически не только к романтизму, как обычно указывается, но имея истоки уже в античности (ср., например, «Метаморфозы или Золотой осел» Апулея), проблема «двойничества» именно в творчестве Достоевского будет осознана не только как проявление многоипостасной, иррациональной в своей последней сути природы человека, но и как результат извечного и в принципе, видимо, неразрешимого конфликта между «личностным» и «социальным» факторами истории. Противостояние отдельной личности системе официальной жизни (насквозь рационализированной и уже по одному тому не способной вместить в свои рамки всю меру ее человечности), судорожное стремление защитить свое достоинство, не позволив превратить себя в «ветошку, которой сапоги обтирают», — такова главная тема произведений раннего Достоевского и повести «Двойник» в том числе.

Обращение Булгакова в «Дьяволиаде» к сходному кругу проблем, отчасти уже и вне зависимости от воли автора, определяло литературный «генетический год» создаваемого произведения. Разумеется, между «петербургской поэмой» Достоевского и гротесковой повестью Булгакова немало различий, частично заданных уже их жанровой природой: «Двойник» более философичен и автономен от исторической конкветики, нежели злободневен, прикреплённость действия к николаевской эпохе, однозначно даже никак и не заявленная, играет здесь достаточно второстепенную роль, в то время как у Булгакова на первом плане — остро сатирическое изображение бессмыслицы и сумятицы «нового порядка», утвердившегося в России после большевистского переворота.

Но и сходства между историей трагической борьбы Якова Петровича Голядкина с фантастическим двойником и сюжетом о гибели «тихого блондина Короткова» отнюдь не ограничиваются рамками «общей идеи». Булгаков использует целый ряд мотивов и образов, восходящих к повести Достоевского, насыщая ими картину «сдвинутой», абсурдной реальности, воссоздаваемой в «Дьяволиаде». ⁴ Само определение происходящего с «товарищем Коротковым» как дьявольского, бесовского действия невольно заставляет вспомнить известные слова Голядкина: «Уж не околдовал ли их кто всех <...> бес какой-нибудь обежал!» ⁵ (Здесь и далее в

статье выделено нами. — С. М., Р. С.) Или в другом месте: «И на что это нужно было <...> Эк ведь черти заварили кашу какую!»⁶ Дьявольщина здесь, впрочем, не только в том, что происходит бесстыдное «вытеснение человека за пределы бытия», как выражается господин Голядкин, замещение его кем-то другим, но также в том, что окружающие воспринимают это как вполне естественную, равноценную замену.

Ситуация раздвоения в обеих повестях связана с мотивом зеркала. Оно выступает своеобразным знаком надвигающейся беды. И хотя и Голядкин, и Коротков в результате остаются вполне довольны собой, взгляд в зеркало, дающий удвоение человека, оказывается взглядом в инобытие, предвестием второй реальности, вытесняющей первую, привычную. Утверждение в своих правах этой новой реальности ведет к неуклонному вытеснению человека «за пределы», что и находит свое внешнее выражение в ощущении неприкаянности героя. Окончательно утрачивая покой и собственное место, он судорожно мечется в пространстве, словно пытаясь что-то исправить, изменить. Отсюда и мотив погони, преследования, желания во что бы то ни стало «объясниться». В сущности, именно такой смысл имеют в сравниваемых повестях погоня Голядкина за своим двойником, а Короткова за Кальсонерами. Неуловимость, а точнее недостижимость преследуемых вполне закономерна: они — в пределах одного бытия, а их преследователи — вне этих пределов. «Сдвигу» пространства в обоих случаях сопутствует и «сдвиг» времени, окрашенный у Достоевского во вселенские тона: «День, по-видимому, уже давно начался. В комнате было как-то не по-обыкновенному светло; солнечные лучи густо процеживались сквозь <...> стёкла <...> прежде же таких исключений в течении небесного светила, сколько по крайней мере господин Голядкин мог припомнить, почти никогда не бывало. Только что успел подивиться на это герой наш, как зажужжали за перегородкой стенные часы и, таким образом, совершенно приготовились бить. «А, вот!» — подумал господин Голядкин и с тоскливым ожиданием приготовился слушать... Но к совершенному и окончательному поражению господина Голядкина, часы его понатужились и ударили всего один раз. «Это что за история?» — вскричал наш герой, выскакивая совсем из постели».⁷ Мотив «опибившихся часов», намеченный Достоевским, подхватывает и гиперболически заостряет Булгаков: «В отдалении глухо начали бить часы... Бам... бам... «Это у Пеструхиных», —

подумал Коротков и стал считать. Десять... одиннадцать... полночь, 13, 14, 15... 40... — Сорок раз пробили часики, — горько усмехнулся Коротков, а потом опять заплакал».⁸

У Булгакова дьявольская фантастика уже всецело подминает под себя действительность, не просто, как в «Двойнике», на время оттесняя ее на второй план, но и всецело становясь ею. В изображаемом абсурдном мире голова нового управляющего — то ли голова, то ли огромный бильярдный шар, на котором вспыхивают электрические лампочки, а «от слов его пахнет серными спичками». Сам начальник может внезапно обратиться в кота или в выскочившего из часов «белого петушка с надписью «исходящий». Грозный Дыркин становится вдруг кротким и беззащитным, а «красавица превращается в угодливого, сопливого мальчишку». Двойничество выступает у Булгакова как всеобщее и повсеместное оборотничество. Это именно та черта, которая отличала Голядкина-младшего с его переходами от угодливо заискивающего тона к высокомерно пренебрежительному при общении с Яковом Петровичем. «Слом» же реальности у Булгакова таков, что вместо нее выступает ее фантастический двойник, иная, «нереальная» реальность. Пронизывая собой весь изображаемый мир, оборотничество становится его основной и, пожалуй, единственной надежной характеристикой. Все зыбко, все чревато возможностью в любой момент перейти не просто в свою противоположность, а в нечто совершенно непредсказуемое. И если повесть Достоевского еще давала критикам основания сомневаться в том, фантастичен ли окружающий Голядкина мир или подобное восприятие есть результат его патологического сознания, то Булгаков поводов для таких сомнений не оставляет.

Вместе с тем фантастическое пространство в обеих повестях имеет свои точные географические координаты: московская «феерия» Булгакова как бы продолжает собой «петербургскую поэму» Достоевского. Корреляция Москва — Петербург формирует историко-культурный контекст темы двойничества, отсылая читателя к истории векового соперничества двух российских столиц, победителем в котором ко времени действия булгаковской повести становится Москва.⁹ Художественное пространство повести Достоевского создается сочетанием топографической точности (названия конкретных районов, улиц, мостов и пр.) с призрачностью, ставящей иногда само место действия как бы на грань между реальным и нереальным. Напротив, в описа-

нии булгаковской Москвы словно исчезают, теряются приметы и очертания древнего города: вся топонимика слагается из несуразных и безликих наименований различных ведомств. Это город, у которого нет достопримечательностей, нет истории, нет никаких индивидуализирующих его облик отличий.

Любопытно, однако, что сопутствующим характеристике места действия мотивом у Булгакова становится типично петербургский мотив плохой погоды (кстати, действие «Дьяволиады», как и «Двойника», происходит осенью). Неприятности господина Голядкина начинаются под аккомпанемент испортившейся погоды и сопровождаются ею: «Погода была ужасная: была оттепель, валил снег, шел дождь, — ну точь-в-точь как в то незабвенное время, когда, в страшный полночный час, начались все несчастья господина Голядкина».¹⁰ Вот и у Булгакова, вообще-то скупого, по крайней мере, в этой повести, на пейзажи и описания, несколько раз упоминается «сегое небо, быстро несущееся над головой», «редкий мокрый снег».¹¹ Этот атмосферный колорит является не столько климатической характеристикой топоса, сколько эмоциональным фоном для истории «погибели» героя.

Как известно, раздвоение Голядкина началось задолго до появления рядом с ним двойника. Соперничество двух Голядкиных лишь проецирует вовне, делая зримым, то, что уже произошло в самом герое. Сознание, пусть и деформированное, ущербное, бросает вызов окружающему миру, пытается высвободиться из сети чинов, насквозь официализированных отношений, нивелирующих личность, сводящих человека к его минимальному значению, какое бы выражение оно ни имело — «начальник департамента» или «титулярный советник». В противостоянии социально-иерархического и человеческого верх одерживает первое, в борьбе за выживание между Голядкиным-старшим и Голядкиным-младшим побеждает тот, кто в наибольшей степени обладает свойством «социальной мимики».

История «погибели делопроизводителя», начавшись с казуса, причиной которого явилась странная фамилия нового начальника Короткова (отметим, кстати, что в ретроспективно изложенной биографии Голядкина, правда, младшего, важное место занимает как раз рассказ о «внезапной перемене начальства» и о том, «как господин Голядкин-второй пострадал совершенно безвинно»¹²), вовлечёт героя в целый каскад «раздвоений», окончательно дезориентирующих и

уничтожающих его. Свою зловещую роль в этой истории сыграют и близнецы Кальсонеры.

Сводя различия между братьями лишь к минимуму внешних, да и то незначительных, деталей, Булгаков сюжетно реализует оговорку Достоевского о сиамских близнецах, фигурирующую в качестве мнимого объяснения происходящего в «Двойнике»: «мать-природа щедра <...> Ведь вот <...> сиамские близнецы срослись себе спинами, так живут и едят, и спят вместе <...>»¹³ И хотя герой поначалу отмахивается от этого довода Антона Антоновича, очень скоро он вынужден сам прибегнуть к нему как к успокоительному объяснению: «<...> Это природа! А мать-природа щедра, брат Яша!»¹⁴

Трагикомизм ситуации заключается в том, что эту свою примирительную речь Голядкин обращает к уже возникшему рядом с ним двойнику. Что получилось из попытки «братского» сосуществования «близнецов» в повести Достоевского, известно. У Булгакова, на первый взгляд, двойники Кальсонеры сосуществуют вполне благополучно, но и здесь близнечество — не проявление «щедрости природы», а скорее, результат грубого насилия над нею, следствие того обезличивания, которое является характерной чертой изображаемой Булгаковым жизни. Писатель не раз подчеркивает неразличимость населяющих мир его повести персонажей, их деиндивидуализированность: «<...> Коротков <...> увидел стеклянные огромные клетки и много белокурых женщин, бегавших между ними». Или: «В третьем ударил дробный непрерывный грохот и звоночки — там за шестью машинками писали и смеялись шесть светлых, мелкозубых женщин»¹⁵. Как тут не вспомнить сентенцию слуги Голядкина Петруши, который, хоть и глуп, но в данном случае хорошо ощущает неестественность и фальшь ситуации: «А добрые люди живут по честности, добрые люди без фальши живут и по двое никогда не бывают...»¹⁶

Если у Достоевского механизм отношений и поведения героев всецело был определен принципом социальной субординации и казался внешне неизбежным, то в мире булгаковой повести персонажи могут с невероятной быстротой перемещаться вверх и вниз по служебной лестнице, меняя плутно и сферы деятельности. Все это, однако, ничуть не смягчает фиктивности происходящего, а, напротив, лишь сильнее подчеркивает ее. С Варфоломеем Коротковым происходит такое же «вытеснение из пределов», что и с Голяд-

киным. Он то Варфоломей Коротков, но не тот, «не мерзавец», то и вовсе Василий Павлович Колобков. Да и это не особенно важно, ибо принцип всеобщей одинаковости позволяет заменить все и вся (вспомним популярный лозунг советской эпохи о взаимозаменяемости), а утрата документов делает его вроде бы и вовсе не существующим. Парадоксальность ситуации заключается в том, что, если герою Достоевского приходится отстаивать свое человеческое достоинство, то у Булгакова герой борется всего лишь за собственное имя. Уже не за право быть — за право называться.

В булгаковской повести действуют не люди, а полуавтоматы: персонажи, человеческая ипостась которых как бы вынесена за скобки сюжета, да, кажется, и всего их бытия. Автоматизмом своего поведения они вызывают невольные ассоциации с героями Гоголя, а еще более — Салтыкозашедрина. С этим и связан приём, который мы бы определили как сознательную симплификацию. Короткову нередомы внутренние терзания и даже «амбициозность» — всепело поглощённый погоней за неуловимым Кальсонером, он будто бы и не способен ни на что большее. Следствием подобной концепции героя (и изображаемой жизни в целом) является нарочитое снижение, травестирование тех ситуаций, которые предполагают хотя бы минимум человечности. В осознании Голядкиным собственного достоинства важнейшую роль играло его стремление утвердиться в праве любить и быть любимым: недоступная социально Клара Олсуфьевна и становится объектом, на который направлены проснувшиеся в нем человеческие амбиции. В булгаковской повести нет места любовным переживаниям и любовной интриге, и все-таки «эротический» мотив, в сниженном, опошлённом виде, проникает и в «Дьяволиаду»: «Брюнетка вывела Короткова и в полутьме пустого коридора сказала: — Вы ужасны. Из-за вас я не спала всю ночь и решила. Будь по вашему. Я отдам вам <...> Целуй же меня, целуй же скорее, пока нет никого из контрольной комиссии». ¹⁷ Абсурдность происходящего усиливается обвинением в соблазнении. Брюнетка прямо называет Короткова «соблазнителем», а «люстриновый старичок» еще далее развивает эту тему: «А заявлянице я на вас полам <...> Растлили трех в главном отделе, тетень, стало быть, до подотделов добираетесь? <...> Не воротишь девичьей чести. Не воротишь». ¹⁸ «Подлая сплетня» о соблазнении некоей немки является препоной и на гути Якова Петровича. Впрочем, препоной и в данном случае мни-

мой, по крайней мере, отнюдь не главной. Мотив сплетни, впервые всплывая в разговоре Голядкина с Крестьяном Ивановичем,¹⁹ затем неотступно следует за ним. Голядкин-младший весьма недвусмысленно называет Якова Петровича «нашим русским Фоблазом».²⁰

Наконец, отсылает к «Двойнику» и мотив «пьянки» героя. Вне зависимости от того, что Голядкин напивается от ощущения «почти совершенного счастья» и желания «пожурить жизнь», а Коротков — от безысходности, «чтобы все забыть и успокоиться», и оба оказываются обманутыми в своих вожделениях, самый процесс этот оказывается одинаково знаменательным: «изымая» себя на время при помощи вина из жуткой реальности, герои как бы предвосхищают свое полное и окончательное изъятие из нее.

Нетрудно обнаружить некоторое внешнее сходство в служебном облике Голядкина и Короткова: оба канцеляристы, оба с некоторым пренебрежением относятся к низшим чинам («бесчиновными чиновниками» презрительно называет их про себя Голядкин), оба обладают умением «сочинять бумаги» — именно это обстоятельство и сыграет роковую роль в их судьбах: хотя безукоризненно составленная Голядкиным бумага будет приписана заслугам его двойника, а за злополучную телефонограмму расплачиваться придется самому Короткову, и то и другое окажется в конечном итоге крахом их карьеры. Но, пожалуй, еще любопытнее, что и Голядкин, и Коротков на своем пути к полной и окончательной катастрофе проходят через одинаковые этапы. Исходная ситуация в обеих повестях — подчеркнуто благополучная, стабильная. Но, как очень скоро выяснится, благополучие и стабильность эти мнимые. Гарантией их не может служить ни «знатная сумма» в 750 рублей господина Голядкина, ни «уверенность, что <...> Коротков будет служить в базе до окончания жизни на земном шаре». Такого рода зачин в композиции, логика развития которой подчинена закону стремительного и неотвратимого движения к катастрофе, полному краху, лишний раз подчеркивает непрочность, иллюзорность всего и вся в этом зыбком, двоящемся мире. Увлекаемые воловоротом недоступных разумению и от того особенно пугающих событий, герои делают безуспешную попытку примирения с новой жизнью. «Ну, да ведь мы с тобой, Яков Петрович, сойдёмся, — говорил наш герой своему гостю, — мы с тобой, Яков Петрович, будем жить как рыба с водой <...> А ты не смущайся и не ропщи на то, что вот между

нами такое странное теперь обстоятельство: роптать, брат, грешно <...>»²¹ Коротков, хоть и менее оптимистичен, но столь же далёк от адекватной оценки собственной перспективы: «<...> Завтра я постараюсь не встречаться с ним <...> И я уже больше не хочу в Спимат. Бог с тобой. Служи себе и заведующим и делопроизводителем, и трамвайных денег я не хочу <...> Я себе другое местечко найду и буду служить тихо и мирно. Ни я никого не трогаю, ни меня никто».²²

Сама же катастрофа получает свое семантическое выражение в образе бездны. Ее незримым приближением пронизаны ощущения Голядкина после встречи с двойником: «Положение его в это мгновение походило на голожение человека, стоящего над страшной стремниной, когда земля под ним обрывается, уж покачнулась, уж двинулась, в последний раз кольшется, падает, увлекает его в бездну, а между тем у несчастного нет ни силы, ни твердости духа отскочить назад, отвести свои глаза от зияющей пропасти; бездна тянет его, и он прыгает, наконец, в нее сам, сам ускоряя минуту своей же гибели».²³

То, что на миг предстаёт Голядкину страшной грёзой, будучи лишь метафорой, выражающей его внутреннее смятение, становится действительным и последним уделом Короткова. Образ бездны лейтмотивом проходит через всю повесть Булгакова, возникая как «сетчатая бездна» шахты лифта, то поглощающая богатырское тело Кальсонера, часть за частью, то обдающая «ветром и сыростью» глубокой пропасти. И лишь в заключительной, одиннадцатой главе, которая так и называется «Парфорсное кино и бездна», образ бездны получает окончательное смысловое выражение: «Солнечная бездна поманила Короткова так, что у него захватило дух. С пронзительным победным кликом он подпрыгнул и взлетел вверх. Вмиг перерезало ему дыхание. Неясно, очень неясно он видел, как серое с чёрными дырами, как от взрыва взлетело от него вверх. Затем очень ясно увидел, что серое упало вниз, а сам он поднялся вверх к узкой щели переуллка, которая оказалась под ним. Затем кровавое солнце со звоном лопнуло у него в голове и больше он ровно ничего не видал».²⁴

Разная мера допущения фантастического, разные исторические ситуации, к которым отнесены описываемые события. — все это образует слой чисто внешних различий между «Двойником» и «Дьяволиадой». В основе же обеих повестей

— противостояние «маленького человека» (степень его «малости» тут даже не в счёт) той страшной машине, частью которой он в принудительном порядке становится и которая стремится подчинить его целиком, сделав «ветошкой», «штифтиком». Неизбежность вытеснения живого человека из этой неживой жизни заложена уже в самой природе их взаимоотношений. Они с неотвратимостью диктуют человеку желание «не только <...> убежать от себя самого, но даже совсем уничтожиться, не быть, в прах обратиться»²⁵, ибо его «принимают за что-то другое, а вовсе не так, как бы следовало».²⁶

Творческая переключка Булгакова с Достоевским свидетельствует не только о литературных ориентациях автора «Дьяволиады», но оказывается переключкой двух социальных систем — николаевской казённости и большевистского абсурда, внешне как будто бы и непохожих, но, в конечном итоге, обнаруживающих глубокое внутреннее родство.

1 Достоевский Ф. М. Собр. соч.: В 15 тт. Т. 1. Л., 1988. С. 224—225.

2 Булгаков М. А. Собр. соч.: В 5 тт. Т. 5. М., 1990. С. 343.

3 Связи эти, как и многие иные аспекты булгаковского творчества, изучены еще недостаточно. Отметим несколько работ последнего времени, посвященных теме «Достоевский и Булгаков»: Поваров В. Н. О влиянии Достоевского на Булгакова в романе «Мастер и Маргарита» // Достоевский и современность. Новгород, 1989. С. 78—81; Клейман Р. Я. Мениппейные традиции и реминисценции Достоевского в повести М. Булгакова «Собачье сердце» // Достоевский. Мат. и исслед. Т. 9. Л., 1991. С. 223—230.

4 Ощущение абсурдности бюрократической системы, особенно зримо проявляющееся в столице, вполне адекватно личным впечатлениям самого М. Булгакова, попавшего в 1921 г. в Москву (именно к этому году, как известно, приурочено действие «Дьяволиады»). В письме к Н. А. Булгаковой-Земской от 24.03.1922 г. он сообщает: «Жизнь московскую описывать не стану. Это нечто столь феерическое, что нужно страниц 8, специально посвящённых ей». — Булгаков М. А. Т. 5. С. 411. Об этом см. также: Чудакова М. О. Жизнеописание Михаила Булгакова. М., 1988. С. 149 и далее.

5 Достоевский Ф. М. Т. 1. С. 201.

6 Там же. С. 224.

7 Там же. С. 242—243.

8 Булгаков М. А. Т. 2. С. 31.

9 О важности историко-культурного контекста столиц-двойников для повести Достоевского см.: Захаров В. Н. Система жанров Достоевского. Л., 1985. С. 89—92.

10 Достоевский Ф. М. Т. 1. С. 274.

11 Булгаков М. А. Т. 2. С. 21, 27.

12 Достоевский Ф. М. Т. 1. С. 203.

13 Там же. С. 196.

14 Там же. С. 206.

- 15 Булгаков М. А. Т. 2. С. 17.
- 16 Достоевский Ф. М. Т. 1. С. 234.
- 17 Булгаков М. А. Т. 2. С. 32.
- 18 Там же. С. 33.
- 19 «Распустили они слух, что он уже дал подписку жениться, что он уже жених с другой стороны...» — Достоевский Ф. М. Т. 1. С. 161.
- 20 Там же. С. 253.
- 21 Там же. С. 206.
- 22 Булгаков М. А. Т. 2. С. 31.
- 23 Достоевский Ф. М. Т. 1. С. 187.
- 24 Булгаков М. А. Т. 2. С. 42.
- 25 Достоевский Ф. М. Т. 1. С. 183.
- 26 Там же. С. 278.

ГЕЛЛА — КТО ОНА?

С. ДОЦЕНКО

Кто напишет двенадцать с половиною имен моих и будет при себе носить, тот избавится от меня.

А. Ремизов. Вещица (1906)

Администратор варьете Иван Савельевич Варенуха имен Вещицы, по-видимому, не знал, и потому оказался совершенно беззащитным перед исчадием ада, рыжеволосой Геллой: «Тут оба разбойники сгинули, а вместо них появилась в передней совершенно нагая девица — рыжая, с горящими фосфорическими глазами. Вагенуха понял, что это-то и есть самое страшное из всего, что приключилось с ним, и, застав, отпрянул к стене. А девица подошла вплотную к администратору и положила ладони рук ему на плечи. Волосы Варенухи поднялись дыбом, потому что даже сквозь холодную, пропитанную водой ткань толстовки он почувствовал, что ладони эти еще холоднее, что они холодны ледяным холодом»¹. В такой же переплет попал финдиректор Римский — от голой девицы с рыжими волосами и рукой, покрытой трупной зеленью, его спас только неожиданный крик петуха: «Крик петуха повторился, девица шелкнула зубами, и рыжие ее волосы поднялись дыбом. С третьим криком петуха она повернулась и вылетела вон» (5, 154).

Инфернальная, демоническая природа Геллы очевидна и не требует доказательства. Но представляется возможным более точно определить ее место в ряду инфернальных образов, а также объяснить, почему у нее такое имя. Комментарий романа в 5-ом томе собрания сочинений М. Булгакова в данном случае отделался общей фразой, отведя Гелле роль второстепенную: «фигура отчасти «декоративная»» (5, 649). В комментарии заслуживает внимания лишь указание на мотив, встречающийся в «Фаусте»: «Багровый шрам у нее на щеке свидетельствует о насильственной смерти и напоминает образ гетевской Гретхен...» (5, 649). Впрочем, и эта реминисценция давно отмечена. Не замечено другое: имя «Гелла» восходит к имени демонического существа «о двенадцати с половиною имен», которое встречается в средневековых легендах, поверьях, русских заговорах против трясавиц. По средневековым легендам и поверьям Гилло (Γέλλω, Γίλλω) — демоническое существо (часто женского пола), похищавшее и пожирившее новорожденных детей. Кроме того, ее делом

было «поражать глухотою уши, слепить глаза, смыкать уста уздою, губить рассудок и знобить тело»². Спасти от нее и от зла, ею причиняемого, можно было лишь при помощи специального заговора или молитвы св. Сисиния³, причем в конце нужно было перечислить все ее 12½ имен⁴. В русских заговорах 12 имен Гилло превратились в 12 «жен простовласых», трясавиц-лихорадок — дочерей Ирода⁵. Из одной Иродиады (дочери Ирода) возник образ 12 сестер: «они принуждены вечно плясать в воздухе в наказание за смерть Предтечи <...> Вечно пляшущие, сотрясающиеся в порывистом движении, они могли быть отождествлены с трясавицами-лихорадками; в этом сочетании дочери Ирода, трясавицы, вошли <...> в молитву св. Сисиния, и Невея <...> оказалась тогда всем лихорадка старшей сестрой, пляса в ищей, ради кото ой отсечена была голова Иоанна Предтечи»⁶. Таким образом, апокрифическая традиция связывает образы Гилло и Иродиады, ассимилирует их, придавая последней inferнальную семантику. Не случайно в древнерусском поучении сказано об Иродиаде: «Пляшущи бо жена — любодейца диавола, супруга адова, невеста сатанина; вси бо любящи плясати бесчестие Иоанну Предтече творят, со Иродьею неугасимый огонь и неусыпай червь осудит»⁷.

Особый интерес для нас представляют версии, в которых присутствует мотив **отсечения головы** Иродиады. В частности, у А. Веселовского приводится каталонское предание, согласно которому скитающаяся Иродиада пыталась перейти замерзшую реку: «Только что она дошла до половины реки, как лед расступился и отрезал ей голову <...>, заставив Иродиаду испытать страдания Иоанна Предтечи. С тех пор вокруг шеи Иродиады остался **знак, точно красная нитка**»⁸. Этот мотив заставляет вспомнить «багровый шрам на шее Геллы» (5, 198). Обычно он рассматривается как реминисценция мотива «красной нитки» на шее Гретхен из «Фауста» Гёте:

И красная черта на шейке,
Как будто бы по полотну
Отбили **ниткой** по линейке
Кайму, в **секиры ширину**⁹.

Правда, у Гёте образ Гретхен (и особенно мотив декапитации) объясняется при помощи античного мифа о Персее и горгоне Медузе. Но античный миф не получает никакого осмысления в романе Булгакова, в то время как евангельский по происхождению образ вполне мотивирован. Тем

более что Гретхен, как и Иродиада — блудница, которую постигло возмездие. В связи с булгаковской Геллой укажем на мотивы, встречающиеся в апокрифах об Иродиаде. Обнаруживая свою дьявольскую природу, Гелла боится крика петуха¹⁰. Также примечательным кажется мотив **холода**: когда Гелла положила свои руки на плечи Вагенухи, «он почувствовал, что ладони эти еще холоднее, что они холодны ледяным холодом» (5, 112) (ср. мотивы **холода** и **льда** в каталонском предании об Иродиаде и поверьи о Гилло, которая знобит тело).

Исследование происхождения имени Геллы (и происхождения мотивов, с нею связанных) не будет полным, если мы не ответим на вопрос: каким образом все эти мотивы попали в булгаковский роман? Здесь возникают сложности. Знакомство Булгакова с разысканиями в области апокрифических легенд (например, А. Веселовского) документально не подтверждено, да и вообще проблематично. Сведения о Гилло как демоническом существе есть в небольшой, но содержательной статье энциклопедического словаря¹¹. Однако словарь ничего не сообщает о легендах об Иродиаде и не в состоянии объяснить происхождение «багрового шрама» на шее Геллы. Литературная традиция, касаясь этой темы, имеет дело в основном с канонической евангельской версией легенды об Иродиаде и Иоанне Крестителе¹². Из нескольких возможных версий мотива «отрезанной» («отсеченной») головы (Юдифь и Олоферн, Саломея (=Иродиада) и Иоанн Предтеча, Персей и Медуза) Булгаков в первую очередь актуализирует именно евангельскую (что обусловлено евангельским гениезисом романа в целом). Подвергнув мотив пародийному переосмыслению в московских эпизодах романа, писатель делает его даже несколько навязчивым: отрезана трамваем голова Берлиоза (5, 47—48), отрывают голову конференсье Жоржу Бенгальскому (5, 123—124); «пострадала» и голова буфетчика Андрея Фокича Сокова — хотя кот голову только попарал, знаменательна реплика женщины за прилавком: «Гражданин! У вас же **вся голова изрезана!**» (5, 205). В одном случае ассоциация с легендой об усекновении головы Иоанна Крестителя становится очевидной: «Прихрамывая, Воланд остановился возле своего возвышения, и сейчас же Азazelло оказался перед ним с блюдом в руках, и на этом **блюде Маргарита увидела отрезанную голову человека**» (5, 265).

Обычно в число возможных и действительных источников романа (в части библейских тем и мотивов) включают текст

Библии и работы ее интерпретаторов, которые могли быть известны Булгакову¹³. При этом полученные результаты часто остаются гипотетическими. Позволим себе еще одну гипотезу, объясняющую происхождение мотивов, связанных с апокрифическим образом Иродиады (Гилло). Дело в том, что этот образ был реактуализирован в 1906 г. А. М. Ремизовым в его «отреченной» повести «О безумии Иродиадином — как на земле зародился вихрь»¹⁴. В основу сюжета повести Ремизов положил легенды об Иродиаде, в том числе — каталонское предание, упомянутое Веселовским: «и **красный знак вокруг шеи красной огненной ниткой жжет**, но пляшет — не может стать, не знает покоя, вся сотрясаясь, все сотрясая»¹⁵. В примечании к повести Ремизов почти дословно воспроизводит соответствующий фрагмент исследования А. Веселовского (впрочем, не указывая источника)¹⁶. В том же 1906 г. Ремизов «воскрешает» на страницах своей другой «апокрифической» повести «Вещица»¹⁷ образ Гилло, пересказывая византийскую легенду, напечатанную у Веселовского, а также используя ряд других мотивов, восходящих к текстам русских заговоров против трясавиц. В частности, приводя имена Гилло-Вещицы, Ремизов соединяет часть имен из текста заговора XVII в.¹⁸ с именами, встречающимися в архангельском заговоре¹⁹ (писатель поступил так, вероятно, из-за того, что несколько имен заговора XVII в. приведены с купорами). В свете сказанного естественно предположить, что ремизовские «отреченные» повести могли быть «вторичными» источниками демонологических мотивов романа Булгакова (связанных с образом Геллы-Гилло). У этой гипотезы, при всей ее соблазнительности и вероятности, есть одно слабое место — мы не имеем никаких сведений о том, знали ли Булгаков соответствующие произведения Ремизова. Последний, вообще плохо читаемый, в 20—30-е годы уже совсем попадает в разряд «забытых» писателей (после эмиграции в 1921 году произведения его на родине не печатаются. В России, правда, остались его ученики и последователи²⁰, но Булгаков в сферу влияния ремизовского творчества, кажется, не попал.

По крайней мере, мы можем констатировать:

— мотив «красной нитки» (как и само имя героини) отсылает к образу Иродиады апокрифических легенд, поверий, заговоров;

— предложенное толкование образа Геллы не противоречит смысловому контексту булгаковского романа;

— Булгаков вполне мог знать обозначенный круг фольклорных источников;

— Булгаков мог знать литературные обработки апокрифических мотивов и образов (в том числе — повести А. Ремизова).

Вопрос знакомства Булгакова либо с первоисточниками, либо с их изложением в научной статье, либо с их литературной обработкой (тем же Ремизовым) будет оставаться открытым до тех пор, пока предложенная гипотеза не получит документального подтверждения, либо документального же опровержения.

* * *

Каждый из свиты Волаанда имеет свою вину, искупаемую в ночь, «когда сводятся счеты» (5, 368). Имеет свою вину и Гелла, нагая ведьма, блудница — она же лихорадка-плясая Иродиада — о чем напоминает знак: красная нитка на шее.

1 Булгаков М. А. Собр. соч.: В 5 тт. М., 1990. Т. 5. С. 112. В дальнейшем все ссылки на это издание даются в тексте статьи с указанием тома и страницы.

2 Веселовский А. Разыскания в области русского духовного стиха // СОРЯС. СПб., 1883. Т. XXXII. № 4. С. 51.

3 Там же. С. 47.

4 В одном русском заговоре (Арх. губ.) эти имена следующие: Вящница, Бесица, Преображеница, Убийца, Елина, Полобляющая, Имарто, Азия, Изъедающая, Негризушая, Голяда, Налукия (см.: Веселовский А. Разыскания... Т. XXXII. № 4. С. 429).

5 Там же. С. 49.

6 Там же. С. 222. Ср.: «Невея (мертвящая) — всем лихорадкам сестра старейшая, плясавица, ради которой отсечена была голова Иоанну Предтече; она всех проклятее, и если вселится в человека — он уж не избегнет смерти» (Афанасьев А. Поэтические воззрения славян на природу. М., 1869. Т. 3. С. 88).

7 Веселовский А. Разыскания... Т. XXXII. № 4. С. 221.

8 Там же. С. 429—430.

9 Гёте И. В. Фауст. М., 1969. С. 190 (пер. Б. Пастернака).

10 В каталонском поверье Исод и его дочь «неустанно бродят по свету, без цели и всегда ночью, ибо боятся света и днем скрываются; но как только наступает мрак, они выходят из своего убежища и снова пускаются в печальный путь, пока петух не возвестил приближение дня» (Веселовский А. Разыскания... СПб., 1889. Т. XLVI. № 6. С. 309). Впрочем, следует заметить, что этот мотив (крик петуха) является общим местом фольклорной традиции. К тому же он известен и из литературных источников («Вий» Н. Гоголя и др.).

11 См.: Энциклопедический словарь Ф. Брокгауза и И. Ефрона. СПб., 1893. Т. VIII^а. С. 672. На этот источник в связи с именем Геллы ссылаются

Л. Милн (Milne L. The Master and Margarita: A comedy of viktory. Birmingham, 1977. P. 50).

¹² См.: **Тименчик Р.** К описанию поэтической мифологии Ахматовой // Анна Ахматова и русская культура начала XX века: Тезисы конференции. М., 1989. С. 24—25, а также рецензию С. Шиндина на это издание (Russian Literature. 1991. XXX. P. 279—281).

¹³ См.: **Бэла И.** Генеалогия «Мастера и Маргариты» // Контекст—1978. М., 1979. С. 156—248; **Утехин Н. П.** «Мастер и Маргарита» М. Булгакова: Об источниках действительных и мнимых // Русская литература. 1979. № 4. С. 97—102; **Галинская И. А.** Загадки известных книг. М., 1986. С. 65—125.

¹⁴ Опубликована в **Ремизов А.** Лимонарь, сиречь Луг духовный. СПб., 1907; Сочинения Алексея Ремизова. СПб., [1912]. Т. VII; **Ремизов А.** Пляс Иродиады. Берлин: Trigma, 1922. Последнее издание — без авторских примечаний.

¹⁵ **Ремизов А.** Лимонарь, сиречь Луг духовный. С. 25.

¹⁶ Там же. С. 124—125.

¹⁷ См.: Сочинения Алексея Ремизова. СПб., [1912]. Т. VII. С. 103—109 (примечания автора на с. 201).

¹⁸ **Веселовский А.** Разыскания... Т. XXXII. № 4. С. 50.

¹⁹ Там же. С. 429.

²⁰ В письме Н. Кодрянской от 29 мая 1947 г. Ремизов сообщал: «По русским просторам много живет моих сыновей. Есть среди них молодые (Леонов), есть моих лет (Замятин). Есть и постарше (Пришвин)» (**Кодрянская Н.** Алексей Ремизов. Париж, 1959. С. 189). В этот список можно было бы добавить В. Шишкова и А. Толстого.

ПЕРЕДОНОВСКИЙ КОТ И БЕГЕМОТ ИЗ СВИТЫ ВОЛАНДА

А. В. СПРОГЕ

Латвийский университет

Прокинется котом
Испуганная нежить.
А что она потом
Затеет? мучить? нежить?

Ф. Сологуб «Не трогай в темноте»...¹
<...> считаю долгом предупредить, что кот
древнее и неприкосновенное животное.
М. Булгаков «Мастер и Маргарита»².

На символистскую многослойность романа «Мастер и Маргарита» исследователи обращали внимание в связи с проблемой полигенетизма ключевых мотивов произведения, при этом рассматривались структурные закономерности неомифологического романа, характерные как для поэтики символистов, так и вполне сопоставимого с соответствующим жанром в творчестве романистов XX века³.

Структура персонажей в романе-мифе наделена символическим значением; функция персонажа, как правило, актуализирует значимость самого субъекта действия, тем самым обнажая природу мифологизированного повествования. Трагестивирование принципа реалистического правдоподобия, сказавшееся и в суггестивной метафоричности, и в сатирическом ключе «нарратива», отразилось как на мотивной структуре, так и на персонажном уровне произведений подобной литературы. В поэтике романа-мифа феноменален зооморфный персонаж (например, «Кентавр» Дж. Апдайк или ряд текстов, в том числе и русских символистов, ориентированных на миф о Минотавре и др.), тот, кто соединяет в себе образ мифа и развивающийся мотив в художественном повествовании.

Характерно, что в создаваемой и Ф. Сологубом, и М. Булгаковым «атмосфере бесовщины» особое место отводится коту, хотя в ситемности использования «чудес» булгаковский персонаж обладает несомненной «незаурядностью».

Передоновский кот, «в отличие от булгаковского, еще не ездит в трамвае, но заставляет подозревать, что он, может быть, «жандарм» и «подслушивает»⁴. Это — одна из тех inferнальных сил, наделенная магической властью, которая обладает исключительной возможностью вмешательства в

ход жизни людей и событий. Замкнутый и таинственный мир сологубовских героев, чья земная жизнь, как правило, трагедийно движется к своеобразному тупику, населен враждебной человеку и губящей его нежитью:

Прозрачною щекой
Прильнет к тебе сожитель.
Он серою тоской
Твою затмит обитель, —

демонологические существа, игнорируя границы человеческого пространственного обитания (дома и «большого» мира), преследуют свою жертву ежеминутно и повсеместно:

Не трогай в темноте
Того, что незнакомо, —
Быть может, это — те,
кому привольно дома.

.....

Куда ты не пойдешь,
Возникнут пусторосли.
Измаешься, заснешь.
Но что же будет после?

Постоянное нагнетание злых чар, полонивших героя, завершается в финале произведения апофеозом «жуткого страха»:

И будет жуткий страх —
Так близко, так знакомо —
Стоять во всех углах
Тоскующего дома.

Обращает внимание в тексте стихотворения и характерная персонификация нежити в кота, схожесть их видимого облика:

Кто с ними был хоть раз,
Тот их не станет трогать.
Сверкнет зеленый глаз,
Царапнет быстрый ноготь...⁵

Устойчивость этой аналогии закреплена в романе «Мелкий бес», где передоновский кот постепенно, по ходу сюжетного развития, идентифицируется с нечистой силой — оборотнем, бесом: «Дверь в переднюю казалась Передонову особенно подозрительною. Она не затворялась плотно. Щель между ее половинками намекала на что-то, таящееся вне. Не валет ли там подсматривает? Чей-то глаз сверкал, злой и острый. Кот следил повсюду за Передоновым широко-зелеными глазами. Иногда он подмигивал, иногда страшно мяу-

кал. Видно было сразу, что он хочет подловить в чем-то Передонова, да только не может, и потому злится. Передонов отплевывался от него, но кот не отставал»⁶.

По мере развития сюжетных коллизий романа «Мелкий бес» происходит постепенная «трансформация» образа домашнего животного — «толстого, белого, некрасивого» кота, объекта изощренных издевательств сологубовских героев⁷, — в непостижимую, злую, бесовскую силу, возникшую и действующую в магическом пространстве воцарившейся недотыкомки: «Кот, словно привлеченный криками, вышел из кухни, пробираясь вдоль стен, и сел около Передонова, глядя на него **жадными и злыми глазами**. Передонов нагнулся, чтобы его поймать. Кот яростно фыркнул, оцарапал руку Передонова, убежал и забился под шкаф. Он выглядывал оттуда, и узкие зеленые зрачки его сверкали. <...> Вот под кроватью кот жметя и сверкает зелеными глазами, — **на его шерсти можно колдовать**, глядя кота впотьмах, чтобы сыпалась искры. <...> **Кот** у Передонова **дичал**, фыркал, не шел по зову, — совсем отбился от рук. Страшен он стал Передонову. Иногда **Передонов чурался кота**. «Да поможет ли это? — думал он. — Сильное электричество у этого кота в шерсти, вот в чем беда. <...> Кот вышел из соседней горницы, нюхал кровь, и **злобно мяукал**»⁸.

Таким образом, рассматриваемый персонаж олицетворяет в поэтике романа, наряду с подобными ему «бесовскими» образами, демонологическую традицию, интерес и пристрастие к которой придает своеобразный колорит творчеству Сологуба в целом. Эта традиция, также как и реалистическая и романтическая, становится одной из ведущих тем романа. Представленный в ракурсе демонологической традиции образ передоновского кота, как и другие персонажи романа, усложнен комплексом фольклорных и литературных реминисценций, а также той особенностью сологубовской манеры, которая была отмечена еще его современниками — «неуменье или нежеланье стоять вне своих стихов»⁹ — т. е. определенным характером автоцитатности¹⁰ и подчеркнутой «камерности» своего творчества. Кот — оборотень /бес, таким образом, становится в творчестве писателя автомифологичным персонажем, проходящим через ряд текстов — ср.:

Только забелели поутру окошки,
Мне метнулись в очи пакостные хари.
На конце тесемки профиль дикой кошки,

Тупоносой, хищной и щекастой твари.
Хвост, копытца, рожки мреют на комодѣ.
Смутен зыбкий очерк молодого черта.
Нарядился бедный по последней моде,
И цветок алеет в сюртуке у борта¹¹.

Мотив «оборотничества» является доминирующим (ср.: Володин-баран, оборотни-гимназисты, сестры Рутиловы-ведьмы и др.), развитие его увенчалось кульминацией разгульного маскарада — массового оборотничества, — завершившегося пожаром и провоцирующего преступление: убийство одного из оборотней (Володина). Тем самым вырабатывается универсальная система лейтмотивов, конструирующая архетип сюжетной структуры романа-мифа, в частности характерной и для «Мастера и Маргариты».

Неоднократно отмечаемая исследователями связь булгаковских произведений с прозой и стихами Ф. Сологуба¹² чаще обосновывается некоторым художественным сходством «Творимой легенды» и «Мастера и Маргариты». Вместе с тем роман, принесший Сологубу писательскую известность и ставший классикой литературы «серебряного века», явно отозвался в произведении М. Булгакова о московской бесовщине. Характерно уже то, что в сознании и современников писателя-символиста, и последующих поколений «Мелкий бес» был произведением, профанирующим тему Фауста и Мефистофеля (ср. неслучайное название статьи о романе критика А. Измайлова: «Измельчавший русский Мефистофель и передоновщина»).

В двух романах выделяется как связующая сюжетные части тема безумия; реальность мира оборачивается фикцией, сверхъестественное становится приемлемой реальностью, иррациональное мотивируется и повествовательной техникой и предрассудками — мифами обыденного сознания персонажей. В романе Булгакова отсылками к «Мелкому бесу» становятся:

1. Близкие по структуре топографические соответствия и психологические состояния. В романе Сологуба пространственные представления героев отмечены магической природой¹³, не является исключением и пространство городского сада, где после выпитого пива Передонов и Володин сели на скамеечку над прудом: — Зачем тут грязное зеркало, Павлушка? — спросил Передонов, и ткнул палкою по направлению к пруду. Володин осклабилсѣ и отве-

тил: — Это не зеркало, Ардаша, это — пруд. А так как ветерка теперь нет, то в нем деревья и отражаются, вот оно и показывает, будто зеркало. Передонов поднял глаза. За прудом забор отделял сад от улицы. Передонов спросил: — А кот на заборе зачем? Володин посмотрел туда же, и сказал, хихикая: — Был, да весь вышел. Кота и не было, — **померещился** он Передонову, — кот с широко-зелеными глазами, **хитрый, неутомимый враг**». (С. 222.)

Экспозиция романа «Мастер и Маргарита» представлена эпизодом **галлюцинации** Берлиоза на Патриарших прудах: «**Напившись**, литераторы <...> уселись на **скамейке лицом к пруду** и спиной к Бронной. Берлиоз **тоскливо** оглянулся, не понимая, что его **напугало** (ср. с состоянием Передонова из цитированного выше отрывка «Передонов крикнул **испуганно** <...> — Зачем? — думал он **тоскливо**, и **не понимал**»). И тут знойный воздух сгустился перед ним, и сооткался из этого воздуха прозрачный гражданин престранного вида <...> все кончилось, марево растворилось, клетчатый исчез...» (С. 424—425).

В обоих романах также знаменателен эффект зеркала (и предмета, и метафоры — «заркала вод»), обнажающего субстанцию магического, зазеркального или «потустороннего» пространства, своеобразного бесовского приюта, причем в двух текстах акцентирован признак **грязной** зеркальной поверхности: «Тут Степа повернулся от аппарата и в зеркале, помещавшемся в передней, **давно не вытираемом ленивой Груней**, отчетливо увидел какого-то странного субъекта <...> А тот оградился и тотчас пропал <...> в зеркале прошел здоровеннейший черный кот и также пропал. <...> Прямо из зеркала трюмо вышел маленький, но необыкновенно широкоплечий, в котелке на голове и с торчащим изорту клыком...» (С. 498, 500).

2. Между двумя текстами романов обнаруживаются событийные и ономастические параллелизмы: активность бесовской силы усиливается с **переездом** на новое место жительства — см. «штучки» свиты Воланда в квартире погибшего Берлиоза и «чертовщину» на новой квартире Передонова: «Откуда-то прибежала удивительная тварь неопределенных очертаний, — маленькая, серая, юркая недотыкомка». (С. 126). Совпадающие имена некоторых персонажей: первая служанка Передоновых и домработница Маргариты — Наталья, актер («Мелкий бес») и конференсье («Мастер и Маргарита») — Бенгальский дополняются и ли-

тературными аллюзиями: характерное обыгрывание «похожести» персонажа на свинью (Передонов, Кладьюшка-дюшка, — так «кличут» в городе свиней) и превращение Николая Ивановича, соседа Маргариты, в борова.

3. Тенденция к созданию атмосферы народной демонологии подчеркнута расхожим представлением о чёрте-иностранце: ср. «Кот дико мяукал, прижимался к стене, и вдруг с громким и резким мяуканьем, шмыгнул меж рук у Передонова, и выскочил из горницы. — **Черт голландский!** — сердито обругал его Передонов. — Черт и есть, — поддакивала Варвара, — совсем одичал кот, погладить не дается, ровно в него черт вселился». (С. 214). «**Вы — немец?** — осведомился Бездомный. — Я-то?.. — переспросил профессор и вдруг задумался. — **Да, пожалуй, немец**» (С. 434).

4. Ряд соответствий в рассматриваемых романах устанавливается общностью функций игры в карты и в шахматы. Герои «Мелкого беса» постоянно играют в стуколку, одну из популярных азартных игр в России, гадают на картах, хотя механизм и игры, и гадания развернуто не представлен в сюжете произведения. В «Мастере и Маргарите» игральные карты — это материал для «простеньких» фокусов кота и Фагота в Варьете — превращение колоды карт в пачку червонцев, семерка пик служит мишенью для состязания на пистолетах Азазелло и кота. Мотив «оживания» карточной колоды в «Мелком бесе» корреспондируется с эффектом живых шахматных фигурок во время игры Воланда и кота.

5. В создании «демонологической ауры» двух романов ближайшим ориентиром может быть названа книга М. А. Орлова «История сношений человека с дьяволом» (1904 г.), входившая в круг чтения Ф. Сологуба (переиздавая свой роман, писатель «шлифовал его долго и усердно») и М. Булгакова, последний мог позаимствовать оттуда прозвище для кота — «Бегемот», так назван один из семи дьяволов, которыми была одержима игуменья одного монастыря¹⁴: бес Бегемот был пятым по счету и происходил из чина Престолов, «этот бес изображался в виде чудовища со слоновой головой, с хоботом и клыками, руки у него были человеческого фасона, а громаднейший живот, коротенький хвостик и толстые задние лапы, как у бегемота, напоминали о носимом им имени»¹⁵. В «Истории...» Орлова кот/кошка непременно носители бесовской стихии, кошачий облик принимает воплощённая душа, алчущая о гнелного (ср. мотив огня/пожара в романах) воссоединения с сатаной: в одном из сюжетов книги

Великий Мастер масонского общества заклинает большого черного дикого кота: «Во имя Молоха, Астарота, Вельзевула и Люцифера! Если ты кошка, то оставайся кошкой, но если ты воплотившаяся душа, то стань свободною. Священный огонь ожидает тебя и навеки тебя воссоединит с нашим божеством»¹⁶.

Мотив кошачьей личины и настоящего обличья устанавливает еще одну аналогию: кот — молодой человек: «Среди гостей был один, с рыжими усами, **молодой человек**, которого даже не знал Передонов. Необычайно похож на кота. Не их ли это кот обернулся человеком? Недаром этот **молодой человек** все фыркает, — не забыл кошачьих ухваток». (С. 218). Ср.: «Ночь оторвала и пушистый хвост у Бегемота, содрала с него шерсть и расшвыряла ее клочья по болотам. Тот, кто был котом, потешавшим князя тьмы, теперь оказался худеньким **юношей**, демоном-пажом, лучшим шутком, какой существовал когда-либо в мире. Теперь притих и он и летел беззвучно, подставив свое **молодое лицо** под свет, льющийся от луны». (С. 795).

«Генетическая» близость, но не подобие, двух «инфернальных» персонажей дает возможность вскрытия системы глубоких художественных тенденций, сближающих оба романа.

ПРИМЕЧАНИЯ:

¹ Сологуб Ф. Стихотворения. Л., 1978. С. 326—327.

² Булгаков М. Белая гвардия. Театральный роман. Мастер и Маргарита. М.: Худ. лит., 1973. С. 758. В дальнейшем ссылки на это издание, страницы указываются в тексте статьи.

³ Из последних работ, где актуализирована связь «Мастера и Маргариты» с символистской прозой см.: Йованович М. Об источниках «Мастера и Маргариты» // Известия Академии наук. Серия литературы и языка. 1992. № 1. С. 61—70; интересен также вывод, подтверждающий наблюдения Леты Силард о прозе русских символистов: «Проза русских символистов за 30 лет исканий, включавших то простую аллегоричность «костюмного» романа, то элементы импрессионизма или стилизаций в духе сецессии, то сюрреализма и даже конструктивизма (например, в «Петербурге»), может быть, именно благодаря разнообразию и широте исканий, оказала воздействие на поэтику повествовательных жанров поздней русской литературы. И когда мы наталкиваемся на сходство параболы А. Платонова с соответствующим жанром у Камю, переработавшим опыт Кафки, или замечаем родство мифопоэтики М. Булгакова с прищипами романа-мифа у Т. Манна, отталкивавшегося от Джойса, мы не должны считать это неожиданностью». (Л. Силард. Поэтика символистского романа конца XIX — начала XX в. (В. Брюсов, Ф. Сологуб, А. Белый) // Проблемы поэтики русского реализма XIX в. Л., 1984. С. 281—282.)

⁴ Силард Л. Указ. соч. С. 273.

⁵ См. цитированное в эпиграфе стихотворение Ф. Сологуба (сноска 1).

⁶ Сологуб Ф. Мелкий бес. Роман. М.: Худ. лит., 1988. С. 232—233. Далее в тексте указываются страницы этого издания. (Выделено мною — Л. С.)

⁷ Ср.: гл. II «Передонов теребил его (кота — Л. С.), — дергал за уши, за хвост, тряс за шею. Володин радостно хохотал и подсказывал Передонову, что еще можно сделать: «Ардальон Борисович, дунь ему в глаза! Погладь его против шерсти! Кот фыркал и старался вылезаться, но не смел показать когтей, — за это его жестоко били»; гл. VII «По дороге Передонов сорвал несколько шишек от чертополоха, и сунул их в карман. «Это для чего же вы собираетесь?» — ссклабясь, спросил Володин. «Для кота», — хмуро ответил Передонов. «Лепить в шкуру будете?» — деловито осведомился Володин. «Да». Володин захихикал. «Вы без меня не начинайте, — сказал он, — Занятно»; гл. XXI «Опять мальчишка прибежал, принес кота, и бросил, а у кота на хвосте гремушки, — так и гремят. Кот забился под диван, и не выходит. <...> Передонов отыскал репейниковые шишки, и снова принялся лепить их в кота»; гл. XXIV «Передонов привязал кота за веревку, — ошейник сделал из носового платка, — и повел в парикмахерскую. Кот дико мяукал, метался, упирался. Иногда в отчаянии бросался он на Передонова, — но Передонов отстранял его палкою».

⁸ Сологуб Ф. Мелкий бес. С. 119, 178, 220, 284.

⁹ Анненский Инн. Книги отражений. М., 1979. С. 348.

¹⁰ Миц З. Г. О некоторых «неомифологических» текстах в творчестве русских символистов // Творчество А. А. Блока и русская культура XX века: Басковский сборник III. Тарту, 1979. С. 114; Кукушкина И. Ю. О цитатности в сборниках Ф. Сологуба «Родине» и «Пламенный круг» // Блоковский сборник XI. Тарту, 1990. С. 23—38.

¹¹ Сологуб Ф. Стихотворения. С. 374.

¹² Шаргородский С. Собачье сердце или Чудовищная история // Литературное обозрение. 1991. № 5. С. 88; М. Иванович. Указ. соч. С. 66—68, см. также список литературы к этой статье. С. 72.

¹³ Ильев С. П. Русский символистский роман. Киев, 1991. С. 23.

¹⁴ См. указание на это в исследованиях М. О. Чудаковой «Архив М. А. Булгакова. Материалы для творческой биографии писателя». М., 1976. С. 76; Б. М. Гаспарова «Из наблюдений над мотивной структурой романа М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита» // Даугава, 1988. № 12. С. 109.

¹⁵ Орлов М. А. История сношений человека с дьяволом. М., 1991. С. 344.

¹⁶ Там же. С. 414. Указанием на этот эпизод автор статьи обязан Ю. Ю. Спроче.

**«МАСТЕР И МАРГАРИТА» М. БУЛГАКОВА
КАК «ЭЗОТЕРИЧЕСКИЙ» ТЕКСТ:
«МАСОНСКИЙ» СЛОЙ РОМАНА**

И. З. БЕЛОБРОВЦЕВА, С. К. КУЛЬЮС

«Закатный роман» М. Булгакова «Мастер и Маргарита» вызвал к жизни огромную исследовательскую литературу. Среди прочего выявилась поразительная способность романа откликаться на всевозможные гипотезы, обнаруживать все новые и новые скрытые в нем аспекты, аллюзии, смыслы, «тайны». В этой связи хотелось бы обратить внимание на еще один пласт романа, который оказался почти неотмеченным учеными. Лишь двое из них коснулись этого, условно названного нами «масонским», пласта непосредственно: М. Золотосов связал его с «субкультурой российского антисемитизма»¹, а И. Косович (в кратких тезисах)² — с атрибутикой «шотландского» масонского обряда. Вместе с тем исследования в этом направлении могут быть значительно расширены, ибо «Мастер и Маргарита» дает для этого достаточно оснований.

Существование «масонского» слоя «Мастера и Маргариты», как нам представляется, сопряжено с двумя другими компонентами усложняющего архитектуру романа триединства магия — алхимия — масонство, участвующего в создании «окультурного» мира произведения.

«Масонская» тема представлена прежде всего самим заглавием романа, содержащим условное имя безымянного художника — Мастер. 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. Нарастающая насыщенность текста «масонскими» отсылками, высокая степень их концентрации в отдельных главах³, сочетаемая со многими другими лейтмотивами романа создают впечатление нарочитого «восстановления» культурного кода масонства, призванного участвовать в генерировании дополнительных семантических полей произведения. В свете масонских традиций могут быть рассмотрены:

— общая атмосфера «тайны», пронизывающая весь роман (ср. установку масонства на исключительную тайну, известную только «избранным», родство этой черты с аналогичными чертами в магии, алхимии, ритуалистике тайных сект);

— образ «духовной» лестницы, иерархического пути Мастера, искание Света и Истины (ср. важнейшие символы и цели масонства, адекватные поиску (философского камня» у алхимиков и розенкрейцеров, образ Великого Деяния в герметической традиции);

— мотивы строительства «духовного храма» и наличие «строительной жертвы», характерные и для масонской обрядности;

— инициационные акты, указывающие на качественную эволюцию героев и корреспондирующие с аналогичными ритуалами в масонских системах (ср. использование мифологии умирающего и воскресающего божества и ее модификации в романе — от сакрально окрашенных, в одних случаях, до иронически дистанцированных или откровенно пародийных — в других);

— иерархические отношения героев, в частности, наличие в романе «Мастер и Маргарита» многовариантной темы учителя и ученика;

— целый ряд деталей, расширяющих топику «масонского» слоя романа (ср. отброшенные впоследствии названия романа «Великий канцлер» и «Черный богослов»; упоминание в черновиках «философского камня», пентаграмм и пентагальф, а также имен доктора Батая (псевдоним Лео Таксила, автора книг о дьяволе, нечистой силе, масонстве и пр.); Агриппы Неттесгеймского, Парацельса и Нострадамуса, великих магистров тайнознания, связанных с историей розенкрейцерства; масона, мага и алхимика Калиостро и т. д. Особый «масонский» привкус в подобном контексте приобретают и такие мотивы и детали, включенные в мир романа, как кровь, чаша, ключи, гомункулус, огонь, глобус, сера, и т. д.

Хотя «Мастер и Маргарита» и изобилует «масонскими» проекциями разной степени очевидности, в настоящей статье мы коснемся лишь одного момента: взаимоотношений Ивана Бездомного с Мастером, «масонский» облик которого задан самим его именем, адекватным в масонской иерархии особому рангу достоинства — степени мастера.

Мотив Мастера существовал уже в ранних редакциях романа, но применительно к другому персонажу: так величала своего повелителя свита Волаанда⁴. Главный же герой впервые назван Мастером в более поздних вариантах⁵. В названии романа слово Мастер появилось в ноябре 1937 г.⁶

Безымянность героя легко соотносится с принятым в масонстве отречением «посвященного» от своей личности и

реального имени ради служения высокой идее, подчеркнутым в соответствующих ритуалах сменой на пороге ложи истинного имени на условное имя или прозвище. Кроме того, утрата героем имени непосредственно связана в романе с отказом от предшествующего пути и является знаком границы между двумя качественно разными этапами жизни героя, за которой следует «новая», окутанная «тайной», жизнь (атмосфера тайны, пронизывающая весь роман в целом, особенно характерна для линии Мастера: герой скрывает имя Маргариты и табуирует свое собственное, читателю остается неизвестным название романа о Пилате, нет адресов Мастера и особняка, в котором жила героиня, хотя другие адреса названы с необязательной точностью, и т. д.).

Все бытие Мастера в романе складывается в определенный иерархический путь, осознаваемый как автором, так и читателем как некое «восхождение», вполне укладываемое в рамки представлений о совершенствовании и движении масона по ступеням лестницы степеней посвящения.

Наличие предшествующего «профанного» отрезка жизни и последующее отречение от него предполагало и другой, обязательный для будущего мастера, шаг: уединение от мирской суеты и начало «работы» над «грубым камнем души», «очищением и просвещением разума»⁷. Такая «работа» подразумевала не только осмысление предшествующей своей жизни, не только нравственное самосовершенствование (а в нем и заключалось прежде всего участие в важнейшем для масонов общем деле «исправления рода человеческого» и воздвигания «камня за камнем» здания духовного Соломонова Храма), но и постижение оккультных начал мира, тайн «сокрытых наук» и тропическое размышление над уроками мировой истории. С этого момента перед «взыскующим истинны» и открывались начальные ступени предстоящего восхождения к «свету».

Уединенная жизнь Мастера в подвальчике, начало его работы над романом («Ах, это был золотой век!») могут быть прямо соотнесены с переходной ступенью к мастерской степени в различных масонских системах. Не случайно начало восхождения Мастера по духовной лестнице связано с его обращением к новозаветной мифологии, к теме Христа (ср., кстати, предполагаемую расшифровку имени легендарного Хирама, п е р в о г о Мастера: «*Nic Yesus est restituent amorem mundi*» (Это есть Христос, восстанавливающий любовь мира)⁸) и Пилата, т. е. одному из центральных эпизодов

в истории человечества за последние тысячелетия. И не случайно именно осмысляя историю, восстанавливая, «оживляя», «угадывая» события прошлого (в оккультном смысле — одной из форм инобытия) герой и становится и магом, и мастером. Совпадает с масонскими представлениями и самый способ постижения прошлого: «О, как я угадал!», ибо, согласно доктринам масонства, разум не дает познания истины, возможно лишь «откровение», вдохновенное угадывание, «нисходящее на избранных», мистическое «явление» истины, мистическое «знание» высшего смысла человеческой истории⁹.

«Знамением» новой природы Мастера оказывается чудо встречи с Маргаритой. Этой встречей как своеобразной наградой отмечен этап инициации героя, становящегося мастером, приобщающегося к сакральному знанию об истине. Мистический и провиденциальный характер встречи несомненен: она происходит в обстановке, напоминающей магический круг, сопровождается особым «знаком для слуха»¹⁰ — таинственным эхо, внезапно возникшем в месте встречи, и состоится благодаря «опознавательному знаку»: «Повинуясь этому желтому знаку, я тоже свернул в переулок», — говорит Мастер Ивану Бездомному, не упуская этой «детали» в своей исповеди. Знаком, подобным тем «знакам для зрения», по которым узнавали друг друга принадлежащие особой общности «братья по ложе», служат желтые цветы в руках Маргариты. Цветы эти, по всей вероятности, мимоза, являющаяся особым родом акации, которая отягощена в культуре своей символикой. Так, в частности, в библейской традиции она являлась символом сакральности и бессмертия. Согласно масонским преданиям ветвь акации как род терния была возложена на могилу легендарного строителя Соломонова Храма, первого мастера, от которого и вели свое происхождение «вольные каменщики», и с того времени она служила эмблемой масонской мистерии и была одним из аксессуаров обряда посвящения в мастера¹¹ наряду с черным покрывалом, подсвечниками, «мертвой головой» и иными деталями, рассыпанными по всему пространству романа и в большей мере связанными с «масонской» подоплекой линии Воланда¹². Напомним также один из вопросов ритуала посвящения, «к познанию мастеров служащий»: «Почему я могу познать, что ты свободный каменщик и мастер? — Акация, или терновая ветвь мне известна»¹³. Подчеркнутая несколько раз на протяжении повествования любовь Мастера к розам тоже может быть интерпретирована в масонском ключе, ибо роза,

которая действительно может считаться «цветочным гербом романа»¹⁴, является, как известно, одним из основных символов розенкрейцеров, воспроизводимых наряду с крестом в гербе этого направления в масонстве. Сказанное дает основания не ограничивать масонскую тему романа иллюминатством или иной конкретной разновидностью масонства. Речь, по-видимому, может идти о широком и полифункциональном использовании масонской атрибутики в структуре романа «Мастер и Маргарита» М. Булгакова.

Другим свидетельством приобщения героя к степени мастера становится обретение им собственного знака — черной шапочки с вышитой на ней желтым шелком («золотом»⁵¹) буквой «М». В масонской иероглифике буква «М» обозначала мастера и иногда могла заменяться крестом. Не трудно заметить, что мотив креста (сам крест, кажется, ни разу прямо не упомянут на страницах «Мастера и Маргариты»), возникая в самом начале романа, в Ершалаимском сюжете об Иешуа, подразумевается и во всей линии Мастера, проецируясь на судьбу и «распятие» самого Булгакова. В этом смысле человеческая история у Булгакова оказывается в сущности цепью постоянного репродуцирования Голгофы в самых различных вариантах. Так или иначе, но мотив креста подсвечивает всю линию Мастера, привнося в нее всю сопутствующую кресту символику: крестный путь, распятие, смерть, воскресение, выход за пределы земной жизни в вечное бытие. Последнее тоже может рассматриваться в качестве ипостаси совершаемого Мастером восхождения, при котором как бы обыгрывается центральное масонское действие — смерть — воскресение к новой жизни. Да и новое «имя» героя — мастер — соответствующее последнему этапу земного бытия, анаграммирует слово «смерть» и этим тоже отвечает основному смыслу масонской мистерии — любви к смерти, подготавливающей «новое рождение» и «укрепляющей дух»¹⁶.

Как ступени иерархической лестницы, отмеченные в узловых сценах разного рода инициационными актами, могут быть представлены такие важные для мира булгаковского романа понятия как «свет», «покой», «бессмертие». При этом весьма знаменательно, что, например, понятие покоя, «вечного» приюта оказывается «масонски» окрашенным: по прогнозам Воланда Мастера ожидает путь нового Фауста, мага, чародея, алхимика, возможного создателя гомункула¹⁷.

Степень мастера подтверждена и самим героем. Напомним в этой связи момент встречи Мастера с Иваном Бездомным:

«Вы — писатель? — с интересом спросил поэт <...> — Я — Мастер, — он сделался суров и вынул из кармана халата совершенно засаленную черную шапочку с вышитой на ней желтым шелком буквой «М». Он надел эту шапочку и показался Ивану и в профиль и в фас, чтобы доказать, что он — мастер»¹⁸.

Достижение героем мастерского ранга подчеркнуто и обретением «ученика», которому Мастер помогает «очиститься от скверны» и выстроить новое «здание» своей жизни. Этим учеником оказывается Иван Бездомный. Отношения Мастера с Иваном привносят в «масонскую» тему романа новые оттенки. Так, в частности, момент встречи этих персонажей проецируется на ритуал посвящения в «ученики». И хотя описываемый акт инициации внешне упрощен по сравнению с пышным и театрализованным масонским обрядом, основные черты его тем не менее сохранены. Первая же «деталь» встречи оказывается вполне «масонской»: герой появляется со знаком мастера — с ключом, точнее, со связкой ключей. Ключ, издавна ассоциирующийся с инициационными ритуалами, непосредственно в масонстве означал право входа во все «ученические» и «товарищеские» ложи и право распоряжения умственными и духовными «движениями» учеников¹⁹.

Характер диалога и вся обстановка встречи очерчивают основные контуры акта инициации, который в разных традициях, в том числе и оккультной, как правило, связан с острыми психическими переживаниями, стрессовыми ситуациями и обязательным обретением в итоге нового качества. Иван Бездомный, абсолютный «профан» в начале романа, к моменту встречи с Мастером находится в необходимом для иницируемого состоянии «безумства» (у Булгакова — буквально в клинике для душевнобольных), беспокойства, переживает душевный перелом, «раздваивается», обретая ироничного и осуждающего его действия двойника, «нового Ивана», «созревает» для ученичества и встречи с Мастером. Знаменательна и смена обитания: суетный и пошлый писательский мир Дома Грибоедова сменяется на уединение в клинике Стравинского, уединение хоть и вынужденное, но располагающее к переосмыслению своей жизни, признанию ее несостоявшейся и порочной, осознанию своей непосвященности и слепоты: в ранних релакциях Иван Бездомный не случайно изображался Булгаковым слепым буквально²⁰. Еще до встречи с Мастером Бездомный смутно ощутил, что

главное в случившемся на Патриарших Прудах им упущено и неверно оценено («Важное, в самом деле, происшествие — редактора журнала задавило! Да что от этого, журнал, что ли, закроется!») и почувствовал «какое-то необъяснимое отвращение» к поэзии вообще и к собственным стихам. Возможность эволюции, впрочем, была заложена в Иване изначально: несмотря на «учительство» Берлиоза, отрицавшего факт существования Христа, Иван в заказанной ему атеистической поэме создал «совершенно живого», «некогда существовавшего» Иисуса, хотя и обрисовал его «очень черными красками». Так или иначе, но путь Ивана Бездомного очерчивается в романе как путь к прозрению (ср., к стати, и ритуальное снятие повязки с глаз посвящаемого в «ученики», подразумевающее, что последний находился до этого во мраке неведения, свет истины должен был открыться ему в ходе посвящения, ибо целью обряда посвящения в конечном итоге является достижение нового понимания мира и приобщения к высшему знанию мастера).

Определение беседы Мастера с Иваном Бездомным как посвящения продиктовано как таинством исповеди Мастера, так и особой структурой диалога, напоминающей вопросы мастера и ответы посвящаемого, с обязательным для мастера-масона очерчиванием признаков достойной человека жизни, вербальным внушением ложности предшествующего жизненного поведения иницилируемого, его «пересотворение», «врачевание»²¹. Именно в ходе этого разговора Иван Бездомный окончательно осознает порочность своей жизни и чудовищность своей поэзии и обещает стихов больше не писать, т. е. обещает начать новую жизнь: «Обещаю и клянусь!» — торжественно произнес Иван. Клятву скрепили рукопожатием»²². Введение М. Булгаковым в эту сцену таких деталей, как «клятва» и «рукопожатие» (а масонство выработало целую систему тайных жестов, ритуальных или «опознавательных» прикосновений, в том числе и рукопожатий) лишний раз подчеркивает инициационный характер встречи.

Предельная доверительность беседы (согласно масонству, сокровенные тайны не доверяются книгам и передаются из уст в уста, от учителя, хранителя святынь, к ученику) сочетается с обязательной «просветительской» направленностью: Мастер помогает Ивану Бездомному прояснить суть событий на Патриарших Прудах, заставляет его заподозрить существование «иных, высших реальностей, открывает путь к новому знанию»²³. На глазах читателя происходит чудо пре-

ображения ученика: рассказ главного героя о своей прежней жизни и собственном посвящении слушает уже «преображенный», «неузнаваемый», «новый» Иван. Необычность происходящего оттенена и использованием сакрального числа 3: Мастер трижды появляется в палате и рассказывает три истории (собственную очень подробно, две другие — Босого и Бенгальского — кратко).

Таким образом в этой беседе репродуцируются отношения мастер—ученик с дальнейшим утверждением и признанием этих отношений и самими героями и автором романа. Непосредственное звание ученика («Прощай, ученик!») получено Иваном Бездомным от Мастера и скреплено поцелуем Маргариты²⁴ во время их последней встречи, в момент мистериального «перехода» учителя в вечную обитель, и является прощальным напутствием мастера ученику. Новая природа бывшего поэта из Дома Грибоедова подчеркнута мистическим знанием судьбы соседа из палаты № 118 и его возлюбленной («Сейчас в городе еще скончался один человек. Я даже знаю, кто, ... — это женщина»)²⁵, а также тем, что именно ему дано увидеть вещий сон о встрече Понтия Пилата и Иешуа на лунном пути, т. е. узнать подлинное завершение судьбы римского прокуратора.

Итак, на наших глазах в романе происходит знаменательная смена ложного учительства (Берлиоз) на истинное (Мастер), ложного пути (поэзия) на новый (история). Внешним признаком преобразования Ивана Бездомного служит возвращение ему настоящего имени, под которым он и появляется в финальных сценах романа. Однако получивший благословение Мастера на продолжение романа о Понтии Пилате, но лишенный дальнейшего духовного водительства, Иван Николаевич Понырев ведет себя как человек, которому открылась лишь часть истины. Не потому ли он, словно очутившись в замкнутом круге, из которого нет и не может быть выхода, многократно в годовщину памятных ему дней совершает одни и те же действия?

Возвращаясь к вышесказанному, резюмируя его, можно отметить следующее. Создавая особый социально-психологический образ художника, альтернативный по отношению к предлагаемому ортодоксальным искусством ряду литературных героев, М. Булгаков обратился среди прочего и к оккультной традиции. При этом оккультный мир романа складывался из разрабатываемых одновременно трех направлений — магия, алхимия, масонство, где масонству от-

водилась не меньшая роль, чем остальным компонентам триединства. Все события, персонажи, детали романа оказались в точке взаимопересечения ассоциаций, относящихся к этим трем пластам «Мастера и Маргариты». Так, в частности, главный герой романа был наделен М. Булгаковым чертами мага, алхимика-духотворца и мастера-масона и учителя. Однако оккультное начало романа было скрыто писателем за несколькими лежавшими на поверхности знаками. Между тем богатство ассоциаций, возникающих благодаря отсылкам и ключам, связанным с оккультными проекциями романа, усложняет наше представление о его построении и побуждает к новому, более насыщенному его осмыслению.

ПРИМЕЧАНИЯ:

1 **Золотоносов М.** «Еврейские тайны» романа М. Булгакова «Мастер и Маргарита». — Согласие. 1991. № 5, с. 34—50.

2 **Косович. И.** К вопросу о масонской традиции в романе М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита». — В кн.: Тезисы республиканских булгаковских чтений. Черновцы, 1991, с. 104—105.

3 Так, в частности, Золотоносов М. прослеживает масонскую подкладку в сюжетной линии, связанной с Воландом и его свитой. Иерархические отношения в свите «князя тьмы» возводятся исследователем к «структуре и терминам ордена иллюминатов. Золотоносов М. Там же, с. 36.

4 **Чудакова М. О.** Архив М. А. Булгакова. Материалы для творческой биографии писателя. — В кн.: Записки Отдела рукописей ГБЛ, вып. 37. М., 1976.

5 **Яновская Л.** Треугольник Воланда. — Октябрь, 1991, № 5, с. 185.

6 **Булгаков М. А.** Собр. соч. в 5-ти тт., т. 5. М., 1990, с. 609—610.

7 **Вернадский Г. В.** Русское масонство в царствование Екатерины II. ПБ., 1917, с. 244; Тукалевский Вл. Искания русских масонов. СПб., 1911, с. 14—15.

8 Ночные братья. Опыт исторического исследования о масонстве в Германии. СПб., 1911, с. 35—36.

9 **Тукалевский Вл.**, с. 33—34.

10 **Терлецкий В. Н.** Масонство в его прошлом и настоящем. Полтава, 1911, с. 102—103.

11 См. напр., **Морамарко М.** Масонство в прошлом и настоящем. М., 1990, с. 145—146.

12 **Золотоносов М.**, с. 40—41 и др.

13 Материалы по масонству в России. Архив Н. Ф. Романченко, б. г., с. 43.

14 **Каганская М., Зеев Бар-Селла.** Мастер Гамбсь и Маргарита. Тель-Авив, 1984, с. 78. Желтые цветы в руках Маргариты исследователи тоже считают мимозой (там же, с. 80).

15 Ср.: «Золотой цвет принадлежит достоинству мастеров» (Материалы по масонству в России, с. 50).

¹⁶ Там же, с. 21—25, а также: Соколовская Т. В масонских ложах (1817—1818). Пг., 1914, с. 5.

¹⁷ Ср.: «Днем вы будете сидеть над своими ретортами и колбами и, быть может, вам удастся создать гомункула» (Чудакова М. О., с. 131). Исследовательница видит здесь «всегда привлекательные для Булгакова аксессуары профессии врача; соглашаясь с этим, отметим все-таки прямую отсылку к масонской и алхимической практике, заключенную в слове «гомункул».

¹⁸ Булгаков М. А., с. 134.

¹⁹ Соколовская Т., с. 11.

²⁰ Чудакова М. О., с. 118—119.

²¹ В этой сцене отчетливо сквозят и черты Мастера-алхимика, который является, не только, по канонам алхимического искусства, мучеником, отшельником или хранителем тайн, но и врачевателем высокого ранга. Еще со времен Парацельса алхимики признали необходимость перенесения своего воздействия на человеческий микрокосм и вмешательства в духовные процессы. Кроме «врачевания» металлов, превращения их в «благородные», «драгоценные», встала задача врачевания «души и тела» человечества (См.: Рабинович В. Образ мира в зеркале алхимии. М., 1981). В обсуждаемой сцене Мастер на глазах читателя производит исцеление Ивана.

²² Булгаков М. А., с. 131.

²³ В мастерской степени «вменялось в обязанность «открывать силы человека к сообщению с невидимыми духовными существами и с самим Богом»» (Семёва А. Русское масонство в XVIII в. — В кн.: Масонство в его прошлом и настоящем. Т. I. М., 1991, с. 170).

²⁴ Ср.: «Новопринятый получает братский поцелуй» (Терлецкий В., с. 103).

²⁵ Булгаков М. А., с. 364.

АРХИТЕКТОНИКА РОМАНА М. А. БУЛГАКОВА «МАСТЕР И МАРГАРИТА»

О. Г. КОСТАНДИ

Хотя роман М. Булгакова «Мастер и Маргарита» тесно связан с традициями творчества писателя, тем не менее, представленные в нем мотивы, конфликты, реалии получают зачастую совершенно неожиданную художественную трактовку, которую едва ли можно было представить в его ранних произведениях. Неожиданна и композиция романа, которую иногда называют «романом в романе»¹.

Неожиданна она уже потому, что отчетливо связана с модернистской поэтикой, например, с традициями неомифологического романа, возводящими текст в полноправного «героя» произведения. М. А. Булгаков по своей литературной позиции скорее «архаист», нежели «новатор» и близок скорее к И. Бунину, нежели к А. Белому, постоянно играющему в своей прозе на текстовых диссонансах². Отношение к модернистской традиции хорошо видно в булгаковском творчестве 1920-х годов как в романе «Белая гвардия», так и в пьесе «Багровый остров», имеющей в известном смысле аналогичную композиционную структуру. Если «Мастер и Маргарита» — «роман в романе», то «Багровый остров» — «пьеса в пьесе».

Однако композиционный прием, использованный в «Багровом острове», отнюдь не нарушает литературных приоритетов М. Булгакова. Пьеса, несомненно, пародийна. Это не столько пародия на цензуру или на литературную и театральную халтуру, сколько пародия на авангардистское искусство с его постоянными «глумлениями» над классикой и шокирующими экспериментами. Разрушая границу между сценой и закулисной жизнью в «Багровом острове», обыгрывая пересечение этой границы, Булгаков пародийно воспроизводит приемы авангардистской поэтики, напоминающие, например, скандальные постановки В. Мейерхольда и его подражателей (до «синей блузы» включительно)³. Пародийный Жюль Верн и революционное содержание его пьесы, извержение вулкана (стихийная сила природы) вкупе с социальным взрывом на «таинственном острове», конфликт между «чистыми» и «нечистыми» — все эти мотивы в конечном счете направлены на осмеяние «мистерии-буфф» революционного авангарда в искусстве. И позиция М. Булгакова, для которого театр несет в себе «тайну» искусства, не вызы-

вает сомнения — она достаточно «консервативна». И даже в таком «закулисном» и желчном произведении, как «Театральный роман», М. Булгаков остается приверженным своим принципам. Но эпоха «Мистерии-Буфф» меняется на время «Оптимистической трагедии».

Композиция «Мастера и Маргариты» внешне имеет ту же структуру, что и «Багровый остров». Вставная новелла, по терминологии В. Шкловского, имеет четкие параметры внутреннего текста, развитие которого не ограничивается лишь иллюстрацией какого-либо частного эпизода в сюжете романа, а целенаправленно проводится через все произведение, затрагивая его важнейшие смысловые центры, образуя по-своему самостоятельное произведение, встроенное в повествовательную структуру внешнего романа. Более того, М. Булгаков подчеркивает изоморфность внутреннего и внешнего текстов, включая в смысловую структуру «Мастера и Маргариты» проблему начала и конца обоих текстов, играя на пересечении их границ (ср. повтор зачина в обоих текстах по принципу «начало — конец» и несколько вариантов концовки романа)⁴. Таким образом, внутренний текст возведен М. Булгаковым в довольно высокую степень композиционной значимости. Формула «роман в романе» лишь частично открывает нам возможный путь булгаковской мысли, не объясняя однако смысла такой композиционной структуры «Мастера и Маргариты». Думается, что ее разгадку следует искать в традиционной и хорошо опознаваемой в творчестве писателя теме «дома», которая одновременно является и ключом к композиционной структуре «Мастера и Маргариты»⁵.

Важно подчеркнуть при этом, что для М. Булгакова важна сама категория пространственного мышления. Она маркирована в его творческом сознании. Обнажается эта маркированность, например, в описании «коробочки» в «Театральном романе», из которой рождается пьеса Максудова. Творческий акт приобретает здесь нарочито пространственную трактовку. Одновременно очевиден и интерес М. Булгакова к городской географии, особенно широко представленной в «Белой гвардии» и «Мастере и Маргарите». Дом и город становятся объектом художественного исследования в московских повестях, образуя устойчивый архитектурно-пространственный пласт в смысловой структуре его произведений. Может быть, в наиболее декларативной форме он представлен в романе «Белая гвардия», который в своей основе во

многим предвосхищает пространственную структуру «Мастера и Маргариты».

Пространство дома в романе «Белая гвардия» противопоставлено иному типу пространства, в которое время от времени попадают «домашние» герои романа. Это «внешнее пространство» характеризуется безграничностью, неясностью или обманчивостью, и с ним связаны опасность и смерть. Из «тумана соткались» армия Петлюры, из такого пространства возвращается полуживой Мышлаевский, в него попадают Николка и Алексей Турбин во время петлюровского нашествия. Важно отметить, что оно дано Булгаковым как «чужое» пространство, а перемещение в нем, как правило, имеет характер то ли бегства, то ли погони, то ли нашествия хаотических сил. С ним связаны звериные мотивы.

Напротив пространство дома дано как «свое» пространство. Оно связано с миром высокой культуры, уютом, имеет замкнутый и неподвижный характер и в противоположность «чужому» пространству представлено как вполне реальное.

Композиционная структура «Белой гвардии» в представленной здесь схеме может быть сопоставлена с пространственной доктриной гоголевских повестей, разбор которых был сделан в свое время Ю. М. Лотманом⁶. Архетипическая оппозиция «дом» — «чужая земля», которую выявляет Ю. М. Лотман, действительно, легко приложима к пространственной модели «Белой гвардии».

Однако есть и существенное различие в интересующем нас аспекте между мирами Гоголя и Булгакова. Это различие, несомненно, связано с разностью мировоззрений и несовпадением позиций Гоголя и Булгакова в культуре. Гоголь, близкий в своем творчестве стихийно-природному началу, деревенскому укладу жизни, оказался в русской литературе тем писателем, который сумел заглянуть в бездну народного духа и найти в нем истоки своего творчества. Стихия народного духа далека от Булгакова. «Мужички — богоносцы достоевские», — вот та ироническая формула, которая характеризует отношение Булгакова к народно-крестьянскому миру. Он прежде всего ощущает себя человеком городской культуры. Город — его большой «дом», в котором находится и «дом» малый. Поэтизация последнего в «Белой гвардии» закономерно перерастает в поэтизацию города, который охраняет крест Святого Владимира.

Характерно при этом, что Булгаков не называет его именем собственным. Это именно «Город». Очевидно, в его смысл заложена идея вечного города Рима. Такое обозначение имеет достаточно глубокий смысл. Историческая параллель обнажена: нашествие варваров на Римскую империю, колыбель европейской цивилизации сопоставляется со стихийным движением масс в русской революции и гибелью Петербургской империи, разрушением ее культуры. В этом смысле в противопоставлении «своего» и «чужого» пространства Булгаков подчеркивает свою принадлежность к петербургской цивилизации.

Противопоставление двух типов культурного пространства в «Белой гвардии» можно представить в виде следующей схемы: «дом» — чужое пространство, космос — хаос, организованность — стихийность, отграниченность — бесконечность, семья — толпа, божественное — дьявольское, уют — опасность, неподвижность — движение, любовь — смерть.

Эти два типа культурного пространства в романе представлены отнюдь не схематично. По сути дела они пересекаются, и Булгаков как бы изучает формы их пересечения. При том, что главной сюжетной линией романа становится нашествие одного типа пространства на другое, центральной точкой пересечения становится Город.

Пространственная структура «Мастера и Маргариты» на фоне «Белой гвардии» осложнена. «Дом» и «город» как пространственные единицы романа получают здесь многоплановую трактовку и включаются в его композиционную структуру на новом уровне художественного мышления. «Город», который соединял в себе в «Белой гвардии» черты Киева и Рима, в «Мастере и Маргарите» раздваивается на Москву и Ершалаим. Дом также получает многоплановую трактовку, от «квартиры 50» и сумасшедшего дома до дома «вечного покоя», к которому стремится Мастер. При единстве глубинной структуры с «Белой гвардией» пространственная модель «Мастера и Маргариты» по своей идейной направленности несколько иная. Если в «Белой гвардии» точкой отсчета становится сохранение «дома» от нашествия чужого пространства, то в «Мастере и Маргарите» действие направлено на поиск «дома» и в итоге констатируется невозможность его обретения в жизненной реальности. Город в «Мастере и Маргарите» весь захвачен чужим пространством, в нем не остается места для «дома».

Москва в романе — гибнущий город (расколотое солнце над Москвой), поэтому закономерна его связь с дьявольской силой. Воланд и его свита целиком принадлежат к расширяющемуся и бескрайнему «чужому» пространству и обладают способностью именно разрушать пространственные границы, расширять пространство. Формы такой способности к расширению пространства у Воланда и его свиты многообразны. Тяга к бескрайности видна как в превращении кв. 50 в громадный зал во время бала, в способности Воланда и его свиты проходить сквозь стены, в тяге к полету, когда преодолеваются границы земного пространства, так и в способности их растворяться в воздухе или принимать, как в случае с Бегемотом, гиперболический облик. Апофеозом подобной пространственной проникаемости Воланда и его свиты становится возможность их движения во времени, выход за пределы земного существования, что демонстрируется в заключительных главах романа.

Расширение пространства в Москве под влиянием дьявольских сил сочетается и с другой его особенностью. Предметы и явления в пределах московского пространства изменчивы и мнимы, а отсюда, с одной стороны, атмосфера страха, а с другой — гротескность и фантастичность описанных здесь форм существования. Самые разные вещи способны вдруг повернуться совершенно неожиданной стороной. Тут и появление денег в вентиляции, и превращение их в бумажки, исчезновение людей и одежды. Дьявольские фокусы и серия превращений подчеркивают иллюзорность московского мира и безумную, хаотическую его сущность. Он сопоставим с теми процессами, которые обозначены в «Белой гвардии» в период петлюровского нашествия, но уже принявшими необратимую форму. Соответственно, если в «Белой гвардии» лейтмотивен образ Святого Владимира и крест, который в конце романа видится автору мечом, занесенным над городом, то аналогичный образ-символ в описании Москвы отсутствует. Тем не менее мы четко осознаем, что центральной башней для московского пейзажа в реальности 1930-х годов является Спасская башня Кремля с водруженной на нее звездой. Может быть, реализацией этого символа в романе становится мотив числа «5», который сосредоточен вокруг образа Воланда (сопоставим, например, пятисвечия на балу Сатаны, числовую символику дома, в котором поселяется Воланд (302-бис), квартиру 50 и само имя Дьявола, которое начинается, как фиксируется в романе, с

двойного «в» (W), которое воспринимается как сдвоенные римские цифры У).

Однако пространственная доктрина «Мастера и Маргариты» не ограничивается повторением глубинной пространственной схемы «Белой гвардии», пусть даже в педалированном варианте. Оппозиция «дом» — чужое пространство получает в «Мастере и Маргарите» качественно новую форму художественного осмысления, вовлекая в себя текстовую ткань романа. Создается качественно новый уровень пространственной организации романа, который не представлен в «Белой гвардии» как целостное единство, а обозначен лишь небольшой темой «занавеса неба», указывающей на его генетическую связь с театром и в известной мере с театрализацией прозы. Думается, что именно сложно понимаемая театральность определяет архитектонику романа «Мастер и Маргарита».

Речь в данном случае идет о разделении «Мастера и Маргариты» на внутренних и внешний тексты, в котором видится реализация в текстовой структуре романа оппозиции «дом» — чужое пространство. Если во внешнем тексте романа господствуют отношения чужого пространства, то во внутреннем тексте проявляются черты домашнего пространства. Изменчивости и фантастике московской части, ее расширяющемуся пространству во внутреннем тексте противопоставлена устойчивая, предельно психологизированная реальность. Это мир вечных человеческих чувств, находящих свое подтверждение во вполне ожидаемых поворотах его пространственной структуры. Если в московской части, внешнем тексте, превращения следуют одно за другим, то во внутреннем тексте царит атмосфера обыденности происходящего и создается некий «домашний» колорит повествования, размеренность протекания коллизий. В противоположность московской части бросается в глаза адекватность и ясность слов, чувств и поступков персонажей. Более того, пространство ершалаимской части тяготеет к замкнутости, которая дополняется весьма отчетливо звучащим мотивом «дома» в сознании его центрального персонажа Понтия Пилата.

Хотя внутреннее, «домашнее» пространство романа достаточно четко отграничено от внешнего московского пространства, обозначено нарочито стремление Булгакова включить этот внутренний текст во внешний. Это достигается повтором зачина внутреннего текста во внешнем. Думается, что в таком стремлении подчеркнуть связь внутреннего и внеш-

него текстов, равно как и то, что внутренних глав именно четыре, есть свой смысл и символическое значение в контексте его архитектурной структуры.

Вспомним, например, что один из первых вопросов, который задает Пилат Иешуа, касается разрушения храма. Тема разрушения храма как и образ Христа, конечно, должны были быть актуальны в сознании москвичей 1930-х годов и связаны прежде всего с разрушением храма Христа Спасителя в Москве, центрального храма в московской географии. Разрывая пространство московской части, Булгаков как бы имитирует провалы в его географии. Возникает, с одной стороны, ситуация значимого отсутствия, а с другой — эта пустота заполняется неким духовным подобием отсутствующей в московской географии реалии. Характерно здесь и то, что имитируя образ храма Христа Спасителя, Булгаков дает ему символическое наполнение. Внутренний текст разбит на четыре главы, которые естественно связываются с христианской тематикой внутреннего текста, с распятием Христа. Отсюда возникает, несомненно, отсылка к символике креста. Показательно и то, что храм Христа Спасителя имел форму креста. Возможно, не случайно и действие романа в контексте затронутой тематики начинается именно на Патриарших прудах, как бы обозначая церковно-христианский пласт романа.

Пространственная структура романа в чем-то напоминает средневековые миниатюры, в которых соединено в единой системе координат и на одной плоскости внутреннее пространство дома и внешнее пространство города. Эффект парадоксальности такого соединения заставлял переосмыслить заново сами категории замкнутости и открытости пространства. Несомненно, что в подобной парадоксальности в средневековой миниатюре был заложен сакральный эффект, эффект чуда, который указывал на очевидное соединение в средневековье религиозной культуры и искусства, напоминающая на таком явлении, как обратная перспектива⁷.

Думается, что близко к той же традиции мышления находится и булгаковская философия искусства в романе «Мастер и Маргарита». Элемент чуда включен в его архитектуру, напоминающая явление обратной перспективы в живописи. Принцип соединения несоединимого, заданный в его эпиграфе и целенаправленно проводящийся через весь роман, реализуется в данном случае в нарочитом объединении в известных словах концовки романа внутреннего и внешнего прост-

ранств, подчеркивающим парадоксальность «здания» романа, его чудесное преображение. Этот аллогизм его архитектуроники через евангельскую тематику ориентирован на чудесное воскресение прежде всего самого романа «Мастер и Маргарита» и его проникновение в мир.

ПРИМЕЧАНИЯ:

¹ Вудис А. Послесловие к роману «Мастер и Маргарита». Москва, 1966. № 11. С. 127—129.

² Ср.: Мивц З. Г. О некоторых «неомифологических» текстах в творчестве русских символистов. Блоковский сборник 3. Тарту, 1979. С. 76—120; Н. Пустышня. Цитатность в романе А. Белого «Петербург». Статья I. Труды по русской и славянской филологии 28. Литературоведение. Тарту, 1977. С. 80—97.

³ Мацкий А. На темы Гоголя. Театральные очерки. — М., 1984.

⁴ Ср.: Лотман Ю. М. Текст в тексте. Труды по знаковым системам 14. Тарту, 1981.

⁵ Лотман Ю. М. Заметки о художественном пространстве. (Труды по знаковым системам 19. Тарту, 1986.)

⁶ Лотман Ю. М. Проблема художественного пространства в прозе Гоголя. Уч. зап. Тартуского университета, вып. 209. Тарту, 1968. С. 14—50.

⁷ Мочалов Л. Пространство мира и пространство картины. Очерки о языке живописи. — М., 1983.

М. БУЛГАКОВ И ЧЕСТЕРТОН

Ю. ГЕЛЬПЕРИН

Жанр философского гротеска, в котором ключевые проблемы человеческого бытия анализируются через посредство фантастических ситуаций и высокой динамичности сюжета, никогда не был ведущим в русской литературе. К этому жанру, правда, можно отнести многие вещи Гоголя и произведения таких прозаиков 20-х и 30-х годов прошлого века, как В. Одоевский, А. Погорельский, А. Ф. Вельтман, В. П. Титов. Однако эта линия русской литературы оказалась недолговечной и уже в 40-х годах почти совершенно прекратилась, хотя элементы гротеска и фантастики можно без труда найти и у позднейших писателей (Достоевский, Салтыков-Щедрин и др.).

Интерес к философскому гротеску, философской фантастике и утопии заметно возрос в русской литературе только в начале нашего века, в основном, в первые послереволюционные годы. Тогда были написаны такие социально-философские «антиутопии», как «Мы» Евг. Замятина, «Трест ДЕ» И. Эренбурга, «Путешествие моего брата Алексея в страну крестьянской утопии» А. Чайнова; тогда же появились и ранние фантастические рассказы В. Каверина. Это своеобразное «возрождение» философского гротеска было тесно связано с «западническими» тенденциями в тогдашней русской прозе. Традиционно бесфабульной русской прозе противопоставлялась и ставилась в пример (вспомним статьи Л. Лунца) фабульность и сюжетная динамичность прозы западной.

Однако в ранних фантастических повестях М. А. Булгакова «западничество» почти не ощущается; в своей фантастике, используемой преимущественно в целях социально-бытовой сатиры, Булгаков идет главным образом от гоголевской традиции. Очевидно, роман «Мастер и Маргарита» (некий аналог «Мертвым душам») первоначально мыслился М. Булгаковым также в рамках этой традиции, но в ходе работы над ним авторской замысел стал намного шире и глубже. Для адекватного осуществления этого замысла опора на одну только русскую, гоголевскую традицию философской фантастики оказалась недостаточной. Поэтому «база» романа расширилась, включив в себя и западную традицию философского гротеска — от немецких романтиков до современников Булгакова, среди которых в первую очередь следует назвать Гилберта К. Честертона.

Автор этой работы не располагает документальными данными о знакомстве М. Булгакова с творчеством Честертона, в частности — с его романом «Человек, который был Четвергом». Трудно, однако, представить, что этот роман был неизвестен Булгакову: в двадцатые годы Честертон был в России одним из самых читаемых западных писателей. «Человек, который был Четвергом», вышедший в Англии в 1908 г., впервые появился в русском переводе в 1916 г.; а в 1929 г. вышел новый, более совершенный перевод. Кроме того, на сцене Камерного театра в Москве, начиная с 1921 г., шла поставленная А. Я. Таировым инсценировка этого романа, которую Булгаков, будучи «театральным человеком», вряд ли мог пропустить.

Между «Мастером и Маргаритой» и «Человеком, который был Четвергом» имеются определенные черты сходства в сюжете и функциях действующих лиц. И тот, и другой роман начинаются с философского спора (спор Сайма с Георги в Шафрановом парке и Воланда с Берлиозом и Иваном Бездомным на Патриарших прудах), в котором один из участников вызывается доказать свою правоту на деле. Сходны и финалы романов: действие полностью переходит из «реального» плана в план «чистой идеи», и герои обретают свою истинную внешность, абсолютно соответствующую их внутреннему строю. Сходны функции Воланда и Воскресенья: тот и другой, олицетворяя определенные начала, выполняют роль, кажущуюся несовместимой с этими началами: зло творит добро (Воланд), добро притворяется злом (Воскресенье). Наконец, в центре того и другого романов стоит фигура художника. И главное — оба романа, при всех отличиях, говорят, в сущности, об одном и том же — о роли добра и зла в мире, о роли художника в борьбе между добром и злом, о страдании и искуплении.

Как же трактуются эти вечные проблемы у Честертона и Булгакова?

По Честертону, доброе и разумное начало лежит в самой основе человеческого существования. Вера в Бога, понимаемого как воплощение изначальной мировой гармонии («Я — мир Господень», — говорит Воскресенье в заключительной сцене романа), позволяет человеку превозмочь страдания и обрести свою собственную, внутреннюю гармонию, воссоединиться с «миром Господним». Бог испытывает людей страданием, каждый человек остается лицом к лицу с враждебным миром — и если он даже в этом случае не утратит

веры в конечную разумность и гармонию бытия, его ожидает воздаяние за все испытанное; если же он эту веру утратит — этот грех никогда ему не простится. Но страдание не должно служить оправданием греха, оправданием бунта против мировой гармонии — и именно поэтому оно — общий удел, через него должны пройти все, не исключая и самого Бога, — чтобы Дьявол не мог бросить ему упрека: «Я страдал, а ты не ведал о страдании». Такова, в общих чертах, этическая концепция романа «Человек, который был Четвергом».

М. Булгаков концепцию изначальной гармонии отбрасывает буквально с порога. Для него Бог — начало совершенно внеположенное по отношению к реальному миру и никак в реальном историческом существовании человечества не участвующее. Мир находится во власти Дьявола: Воланд у Булгакова дан в точном соответствии с евангельской формулой «князь мира сего». Подавляющее большинство людей «ходит во тьме», не ведая ни Бога, ни Дьявола, движимое только своими маленькими повседневными интересами. Люди страдают без надежды на искупление — и не получают его. Только художник, то есть человек, верящий в существование «света» где-то за пределами реального мира, в самый принцип «света», может надеяться на искупление и воздаяние. И то, это полноценное воздаяние может быть получено лишь из рук «князя тьмы», потому что свет означает развоплощение, гибель личности, растворение ее в «потустороннем» принципе Добра; Дьявол же у Булгакова — символ действия, движения, творчества. Воланд помогает Мастеру не потому, что он вынужден исполнять чуждую ему волю Бога, но потому только, что сочувствует ему как творец творцу.

В соответствии со своим пониманием ключевого вопроса о добре и зле каждый из двух писателей трактует и проблему роли художника в мире. Для Честертона носителем идеи изначального добра и природного здравого смысла является «простой народ», неиспорченный, живущий по естественным, «Богом данным» законам бытия. Творческий человек только тогда является истинным художником, когда он проникается этим «народным» здравым смыслом. Таков Габриэль Сайм. Даже в критический момент, когда все указывает на то, что «простой народ» заодно с силами зла, он не теряет своей веры в победу здравого смысла — и оказывается прав.

У. М. Булгакова — концепция, противоположная честертонской. «Народ» для него — понятие несуществующее.

Есть толпа, всегда одинаковая, как в древнем Ершалаиме, так и в Москве начала 1930-х годов, — сборище маленьких людей, занятых маленькими заботами, суетных и эгоистичных. Булгаков дает портреты этих людей — от маститого литературного начетчика Берлиоза до грустного ворюги, театрального буфетчика Сокова; и никакой разницы между этими людьми нет. Все они — только **лица в толпе**, не более того. Толпе противостоит у Булгакова творческая личность; художник у Булгакова только тогда истинный художник, когда он говорит с историей один-на-один, без посредников, через голову толпы. Истинный Мастер у Булгакова четко противопоставлен скопищу ложных мастеров из Дома Грибоедова, которые идут на поводу у толпы и от нее не отличаются. Подлинный художник своим творчеством и своей жизнью оправдывает и искупляет тысячи бессмысленных человеческих существований.

Философские концепции «Мастера и Маргариты» и «Человека, который был Четвергом» полемичны. Концепция Честертона — и он сам это подчеркивает — направлена против тех идей крайнего индивидуализма и эсхатологического пессимизма, которые получили весьма и весьма широкое хождение в начале нашего столетия. Что же касается концепции Булгакова, то она, как нам думается, заострена прежде всего против прочно укоренившихся в сознании русского интеллигента умирительно-восторженных представлений о народе, восходящих к народнической идеологии и легших в позднейшее время в основу некоторых вульгарно-коллективистских взглядов (недаром в МАССОЛИТе угадывается РАПП — организация, бывшая одним из главных носителей таких взглядов).

МУЗЫКА В РОМАНЕ «МАСТЕР И МАРГАРИТА»

(заметки к теме)

А. МЕЙЕР

Исследователи, уже обращавшиеся к этой теме¹, ставили своей задачей раскрыть и объяснить подлинное значение упоминаемых писателем музыкальных произведений, инструментов, образов, а также указать на многочисленные музыкальные реминисценции в тексте романа.

Так, А. Н. Климовицкий считает, что мир музыки у М. А. Булгакова одушевлён и сопоставлен с природной стихией, поскольку для передачи воздействия музыки используется соответствующая лексика. Полонез «...дул Маргарите в спину...» (254)², «...оркестр ...окатывал Маргариту звуками...» (254), «...волна ожидания и возбуждения... толкнула Маргариту и ...тут она поняла, что это волна звуковая...» (216).

И. Л. Галинская с помощью музыкальных терминов и их переводов на французский язык пытается объяснить суть образа Коровьева и возникновение прозвища Фагот³.

И. Ф. Бэлза впервые говорит о связи некоторых персонажей романа «Мастер и Маргарита» с определённой музыкальной темой (например, образ Воланда сопровождает музыка Шуберта).

Пристальное внимание исследователей к музыкальной линии романа само по себе говорит о значимости этой темы, тем более, что М. А. Булгаков автор более «звуковой» нежели «изобразительный», «цветовой».

Давая подробную характеристику персонажа, М. А. Булгаков, как правило, определяет его и в музыкальных координатах: либо ему придана какая-нибудь музыкальная тема, сопровождение и т. п., либо — что не менее значимо — герой на фоне обилия музыкальных реалий оставлен вне музыки вовсе.

Так, например, Кот Бегемот характеризуется звуками марша, который по его приказу «...урезал ...ополоумевший дирижер...» (129) после сеанса черной магии в Варьете.

Азazelло появляется на скамейке рядом с Маргаритой в то время, когда мимо проходит похоронная процессия и звучит опять-таки марш, на этот раз похоронный, — «...удары барабана и звуки немного фальшивящих труб...» (216) и т. д.

Интересно отметить, что не имеют никакого музыкального сопровождения персонажи с явно «музыкальными» фа-

миллиами — Берлиоз, Римский, Стравинский. Вне музыки описывается чума-Аннушка.

Музыкальный «репертуар» романа, как правило, составляют произведения классические, гораздо реже в музыке наблюдается присутствие современности (особое место здесь отведено фокстроту «Аллилуйя!», который появляется еще в одном произведении М. А. Булгакова — в пьесе «Блаженство»; изображение общества будущего позволяет подчеркнуть двойственный, глумливый характер фокстрота, кощунственно обыгрывающего священный текст; впрочем, тот же сатанинский характер носит его исполнение на балу в Доме Грибоедова, описанном как ад.

Хочется отметить еще одну музыкальную реалию романа, которая, существуя как классический текст, в то же время содержит, как представляется, любопытную отсылку к современности. Речь идет о музыкальной характеристике.

Самого глумливого персонажа из свиты Воланда, Коровьева-Фагота, бывшего регента, характеризует эпизод хорового исполнения песни «Славное море — священный Байкал» зрелищным филиалом.

Этот эпизод по-разному трактуется исследователями. Так, А. Н. Климовицкий считает его «...кульминацией музыкально-пародийной театрализации действия...»³, И. Л. Галинская делает особый упор на хоровое исполнение, именно этим эпизодом подтверждая одно из значений прозвища Фагот — 1) шут, который имеет отношение к музыке, 2) еретически настроенный, 3) безвкусно одетый.

Однако эпизод в филиале, как и многие другие, описывающие современную М. А. Булгакову Москву, имел соответствие в реальности.

В 1928 году в МХАТе была поставлена пьеса И. Бабеля «Закат». Факт посещения этого спектакля М. А. Булгаковым приводит в своих «Воспоминаниях» Л. Е. Белозерская-Булгакова, «...В этом же 1928 году мы с М. А. смотрели пьесу Бабеля «Закат» во 2-м МХАТе»⁴.

Приведем соответствующий эпизод из пьесы, который разворачивается в трактире:

«...Мендель: Песню..!

Хор слепцов в красных рубашках (настраивают гитары. Тягучие их басы запевают.)

Славное море — священный Байкал,
Славный корабль — омулевая бочка,

Эй, баргузин, пошевеливай вал,
Плыть молодцу недалечко.

Мендель: (швыряет в окно пустую бутылку) Бей!

Пятирубель: Ох, и герой же, сукин сын!

Митя (Рябцов): За стекло сколько посчитаем?

Рябцов: Рупь.

Митя: Получайте рупь.

Слепцы поют:

Долго я тяжкие цепи носил,
Долго скитался в горах Акатуя,
Старый товарищ бежать пособил,
Ожил я, волю почуя...

Мендель: Бей!

Пятирубель: Сатана, а не старик!

<...>

Песня гремит все могущественнее.

<...>

Певцы поют во всю мочь.

<...>

Радостными рыдающими голосами поют слепцы последние строки. Окончив песню, они встают и уходят как по команде»⁵.

Несколько моментов этого эпизода обращают на себя внимание, позволяя считать его возможным источником булгаковского романа: одна и та же песня исполняется именно хором, сходен сам характер исполнения, с разговорными вставками между словами песни: вряд ли М. А. Булгаков, склонный к метафоре, к словесной игре, мог не обратить внимание на то, что слепцы, послушно выводящие один мотив, одеты в красные символического цвета рубашки. К тому же спектакль по пьесе И. Бабеля и начало работы над романом близки по времени.

Исследователи⁶ отмечали симметричность композиции романа «Мастер и Маргарита». Любопытно, что музыкальная линия романа вполне сохраняет эту симметричность, более того, оказывается одной из основных ее составляющих.

Так, полонез, звучащий в начале погони Бездомного за Воландом, удваивается полонезом, открывающим бал Сатаны. Джаз в Грибоедове также имеет параллель на балу. Описаны два оркестра: оркестр Варьете и оркестр виртуозов, приглашенных Бегемотом. Повторяются музыкальные инст-

рументы — «...праздно-шатающаяся гармоника...» (151), под которую Стёпа Лиходеев плясал в рассказе вампира Варенухи, и «...белые медведи, игравшие на гармониках и танцующие камаринского...» (264). Гул золотых тарелок звучит сразу в трех залах: в Доме Грибоедова, Варьете и на балу у Сатаны.

Безумная пляска в Грибоедове изображена *au pendant* к грандиозному вальсу, в котором, «...поражая чистотой движений, вертась в одном направлении, стеною...» (267) танцевали гости Воланда.

Музыкальные произведения, упомянутые в романе до сцены бала, следуют почти в той же последовательности, что и на балу у Сатаны, это — полонез из оперы «Евгений Онегин», джаз в Грибоедове, играющий фокстрот «Аллилуйя», звон золотых тарелок, заглушающий музыку адской пляски в залах Дома Грибоедова. Бал Воланда начинается полонезом, дующим Маргарите в спину, затем следуют джаз и фокстрот «Аллилуйя», звон золотой тарелки и вальс, в котором кружились гости Сатаны.

И в раннем наброске отдельных глав третьей редакции романа, и в окончательном тексте романа происходящее в Доме Грибоедова постоянно характеризуется как Ад. («...И давно, давно я понял, что в дымном подвале в первую из цепи страшных московских ночей я видел ад...»)⁷, то же в каноническом тексте: «...И ровно в полночь в первом из них (залов) что-то грохнуло, зазвенело, посыпалось, запрыгало... заплясали оба зала... Грохот золотых тарелок в джазе иногда покрывал грохот посуды, которую... спустили в кухню. Словом, ад...» (61). Между тем ирреальная Москва на балу у Сатаны изображена величественной, стройной, внутренне непротиворечивой, вечной.

Столкновение двух Миров: Мира Жизни — хаоса и звуковой дисгармонии — и Мира Смерти — гармонии и красоты музыки — естественным образом разрешается уходом Мастера и Маргариты в вечный и гармоничный Покой.

ПРИМЕЧАНИЯ:

¹ Климовицкий А. Н. Опера Сергея Слонимского «Мастер и Маргарита» // Проблемы театрального наследия М. А. Булгакова. — Л., 1987; Галинская И. Л. Шифры Михаила Булгакова. Загадки известных книг. М.: Наука, 1986; Бзла И. Ф. Генеалогия «Мастера и Маргариты» // Контекст-1978. М.: Наука, 1979; Гаспаров Б. М. Из наблюдений над мотивной структурой ро-

мана М. Булгакова «Мастер и Маргарита» // Даугава, 1988. № 10—12; 1989. № 1.

² **Булгаков М. А.** Собрание сочинений в 5 т. Т 5. М.: Худ. литература, 1990. Далее ссылки на роман «Мастер и Маргарита» даются непосредственно в тексте работы с указанием страницы после цитаты.

³ **Климвицкий А. А.** Опера Сергея Слонимского «Мастер и Маргарита», С. 105—106.

⁴ **Белозерская Л. Е.** Воспоминания. М.: Худ. литература, 1990.

⁵ **Бабель И.** Закат // Избранное. — М.: Худ. литература, 1966. С. 335—336.

⁶ **Гаспаров Б. М.** Из наблюдений над мотивной структурой романа М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита» // Даугава. — 1988. № 10—12. 1989. № 1; **Яновская Л. М.** Творческий путь Михаила Булгакова. М.: Худ. литература, 1983; **Соколов Б. В.** Роман М. Булгакова «Мастер и Маргарита» М.: Наука, 1991.

⁷ ОР РГБ, ф. 562, оп. 6, ед. хр. 3 л. 4.

«АИДА» В «МАСТЕРЕ И МАРГАРИТЕ»

(заметки к теме «Музыка в романе М. А. Булгакова
«Мастер и Маргарита»)

Е. НЕВОСТРУЕВА

Несколько фраз романа М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита» останавливают на себе внимание повторяющимся элементом. Впервые он возникает в сознании Пилата, когда, терзаемый адской головной болью, тот выходит на балкон (перед допросом Иешуа): «О, боги, боги, за что вы наказываете меня?»¹

Позже то же повторяется в его мыслях на допросе: «О, боги мои! Я спрашиваю его о чем-то ненужном на суде... Мой ум не служит мне больше... Яду мне, яду!» (326).

«И ночью при луне мне нет покоя, зачем потревожили меня? О, боги, боги...» (279) — произносит Мастер, оказавшись в квартире номер 50.

Почти вторит ему Пилат, разбуженный после того, как ему приснилось, что казни Иешуа не было: «И ночью, и при луне мне нет покоя. О, боги!» (311).

Появляется это восклицание и в устах Иванушки Бездомного, уже ставшего Иваном Николаевичем Понырёмовым: «О, боги, боги! Вот еще одна жертва луны... Да, еще одна жертва вроде меня», (382) — шепчет Иван Николаевич, который каждое весеннее полнолуние видит у решетки готического особняка одну и ту же картину.

Дважды возникает этот повтор и в авторском тексте (то есть в тексте, который нельзя отнести ни к одному из персонажей романа). При описании «ада» ресторана Грибоедова с легким, даже чуть грустным сарказмом звучит: «Нет ничего, и ничего не было! Вон чахлая липа есть, есть чугунная решетка и за ней бульвар... И плавится лед в вазочке, и видны за соседним столиком налитые кровью чьи-то бычьи глаза, и страшно, страшно... О, боги, боги мои, яду мне, яду!» (61).

Второй раз — в начале лирического отступления: «Боги, боги мои! Как грустна вечерняя земля! Как таинственны туманы над болотами...» (367).

Сравнив случаи присутствия указанного повтора в тексте, приходим к выводу о том, что он имеет несколько функций.

Благодаря ему, устанавливается связь между Пилатом, Мастером, Иванушкой и автором, причем повтор указывает на определенные отношения между самими этими героями, скорее всего выделяя их причастность к «вечной» теме евангельского действия. История о Понтии Пилате не только переплела, но и резко перевернула судьбы героев. Любопытно, однако, что характерная для язычника Пилата фраза («Боги, боги...») в устах других героев свидетельствуют о том, что как-то связал их между собой именно Пилат (или — вариант — роман о Пилате).

Более всего, что вполне естественно, связан с Пилатом автор посвященного Пилату романа — Мастер (в его устах фраза повторяется почти дословно), причем Мастер произносит ее именно в тот момент, когда роман о Пилате, почти полностью сожженный, благодаря Воланду, воскресает. Полный повтор восклицания наводит на мысль о том, что мы имеем дело не просто с отношениями «автор — герой», как-то связаны оказываются бог и покой.

Теряет покой в полнолуние и ученик Мастера, Иванушка. И снится ему тот же сон, что и Пилату. И всплывают слова, обращенные к богам: «Боги, боги, какая пошлая казнь! Но ты мне, пожалуйста, скажи, ведь ее не было! Молю тебя, скажи, не было?» (383).

Настойчивые повторы этой фразы наводят на мысль о ее цитатном характере, о наличии некоего, достаточно близкого М. Булгакову художественного произведения, откуда взято это сквозное для романа восклицание. Некоторые исследователи² указывают на то, что фраза Пилата «Боги, боги...» взята автором из оперы Дж. Верди «Аида». Эта опера часто упоминается в булгаковских произведениях. В рассказе «Морфий» женщина, оставившая протагониста, постоянно вспоминается ему в образе Амнерис³. В романе «Белая гвардия» мелькает фраза: «Леночка, я взял билет на «Аиду»⁴. Несколько явных отсылок к «Аиде» есть и в «Собачьем сердце»: «Филипп Филиппович все время напевает гимн египтян из «Аиды»: «К берегам священным Нила...»⁵ Там же пес Шарик вспоминает: «Летом можно смотаться в Сокольники... и если бы не гримза какая-то, что поет на кругу при луне — «милая Аида», — так что сердце падает, было бы отлично»⁶. В очерке «Сорок сороков» Булгаков при описании Большого театра обращается именно к «Аиде»: «На сцене волны света, и полной катится в грохоте меди и раскатах хора триумф Рада-

меса⁷). («Аида» была поставлена в Большом театре в 1922 году.)

О любви Булгакова к опере Верди свидетельствует в своих воспоминаниях С. Ермолинский, который пишет, что М. Булгаков любил, «облачившись в черный костюм и прицепив бантик, на правах «своего человека» отправиться послушать, например, «Аиду» в давней, чуть ли не дореволюционной постановке. Обычно он отправлялся один. Ему нравился этот уже одряхлевший спектакль, с уже скучающими оркестрантами и уже давно не волнующимся третьестепенным составом актеров. Он находил своеобразную прелесть в этой застывшей уже обветшалости⁸».

Булгаков знал «Аиду» великолепно и, как мы попытаемся показать, любимая опера оставила свой след в «закатном» романе писателя не только уже упомянутым восклицанием.

Действие «Аиды» происходит в Египте во времена господства фараонов. В опере выделяются две главные темы. Тема Аиды, эфиопской царицы, попавшей в Египет в рабство, ее любви к Радамесу и тоски по свободе, и тема жрецов, возникающая в наиболее важные, «поворотные» моменты действия.

Обращения к богам звучат на протяжении всей оперы. Хор жрецов то прославляет богов, то взывает к ним. Аида, оплакивая свою участь, тоже вспоминает о богах, молит их о смерти: «Боги мои! Сжальтесь, молю, сердце мое муки полно⁹». Обращается к богам и Радамес, и Амнерис. «Аиду», на наш взгляд, можно воспринимать как фон некоторых образов и сцен булгаковского романа. Характерна здесь сцена несправедного суда (4-е действие оперы), в ходе которой дочь царя Египта, Амнерис сама обрекает Радамеса на смерть, в то же время страдая и желая спасти его: «О, боги, я сама, я его на мученье предала сама¹⁰». (Можно усмотреть здесь аналогию с поведением Понтия Пилата). Трижды осуждают жрецы Радамеса и трижды умоляет Амнерис: «Боги, сжальтесь, он ведь невинен, вас я молю спасти его¹¹». Радамес осужден, Амнерис, забыв о собственной роли в его судьбе, в негодовании обвиняет жрецов: они осудили невинного героя, оскорбили богов, надругавшись над высшим законом милосердия. Как видим, в общих чертах отдельные моменты «Аиды» сопоставимы с поведением Пилата и его разговором с первосвященником Каифой в «Мастере и Маргарите», причем ситуация повторяет даже числовую символику (3).

Обнаруживает общие черты с историей Мастера и Маргариты дуэт Аиды и Радамеса. Перед зрителем предстают обреченные на смерть возлюбленные. Еще перед судом Радамес надеется, что Аида не узнает, что его ждет, желает ей счастья и покоя: «Аида, где ты теперь, о если бы ты могла жить счастливой и не узнать о том, что стало со мной». (Легко усмотреть здесь аналогию с желанием Мастера никогда больше не встречаться с Маргаритой.)

Радамес заживо замурован в склеп, но с ним Аида. «Скоро все кончится для нас на земле», — поют они. Слова их прощального дуэта, дуэта торжества любви над смертью, перекликаются с началом главы «Прощание и вечный приют» в романе М. Булгакова:

Прощай, земля, где так много страдали,
Теперь разлука больше нам не страшна.
Соединили мы навеки сердца.
Как далеки от нас земные печали,
Летим туда, где счастьем нет конца¹².

Другой вариант перевода дуэта:

Прости, земля, прости приют всех страданий.
Теперь печаль и скорбь уж далеко.
Открыто небо, как сердцу легко.
И наши души страсти полны.
Летим туда, где вечный день царит.
Открыто небо нам.

Как видим, говорить о текстуальных совпадениях в текстах оперы и романа едва ли возможно. Однако целый ряд отдельных мотивов «Аиды», повторенных в «Мастере и Маргарите», позволяет сделать вывод о том, что М. Булгаков, который мог бы сказать о своем художественном методе словами боготворимого им Жана-Батиста Мольера — «Я беру мое добро там, где нахожу» — включил в ткань последнего романа несколько нитей из досконально ему известной и любимой классической оперы.

ПРИМЕЧАНИЯ:

¹ Булгаков М. А. Собр. соч.: В 5-ти т. Т. 5. М., 1990. С. 20. Здесь и далее роман «Мастер и Маргарита» будет цитироваться по этому изданию с указанием страницы в скобках.

² Проффер Э. Художник и власть. По страницам романа «Мастер и Маргарита». Иностранная литература. 1991. № 5. С. 214, а также Лакшин В. Мир Михаила Булгакова. — Булгаков М. А. Собр. соч.: в 5-ти т. Т. 1. С. 12.

- 3 Амнерис — одна из героинь оперы Дж. Верди «Аида».
- 4 Булгаков М. А. Собр. соч.: в 5-ти т. Т. 1. С. 184.
- 5 Булгаков М. А. Собр. соч.: в 5-ти т. Т. 2. С. 108.
- 6 Там же, с. 120.
- 7 Радамес — герой оперы Дж. Верди «Аида».
- 8 Ермэлинский С. А. Из записок разных лет. Михаил Булгаков. Николай Заболоцкий. — М.: Искусство, 1990. С. 64.
- 9 Оперы Дж. Верди. Путеводитель. М.: Музыка, 1970. С. 265.
- 10 Опера «Аида» цитируется здесь и далее за исключением отдельно оговоренных случаев по грампластинке фирмы «Мелодия»: Дж. Верди «Аида», опера в 4-х действиях, хор и оркестр Большого театра СССР, дирижер А. Мелик-Пашаев.
- 11 Оперы Дж. Верди. Путеводитель. М.: Музыка, 1970. С. 288.
- 12 Там же, с. 292.

ПУБЛИКАЦИИ

ПРЕДИСЛОВИЕ

В мае 1933 года Булгаков заключил договор с Ленинградским мюзик-холлом на «эксцентрическую трехактную пьесу», которая впоследствии была названа «Блаженством». Хотя первые наброски для пьесы сделаны драматургом в мае 1933 года, задумана она была значительно раньше, очевидно, не позднее 1929 г., поскольку и в письме Правительству от 28 марта 1930 г. она упоминается («И лично я, своими руками, бросил в печку... черновик комедии...»), и в письме к В. В. Вересаеву от 26 апреля 1934 г. о ней говорится («...закончил, наконец, пьесу, которую задумал давным-давно...»). Но более важное свидетельство — это запись самим автором даты написания пьесы: последняя редакция датирована 1929—1934 гг.

Сохранились первые заметки для пьесы, датированные 26 мая 1933 г. Приводим их полностью.

«Комедия в трех актах.

Елисейские поля. Елизиум. Золотой век. Аврора. Диана. Вера. Луна.

ВОР. Идет.

ЖЕНИХ. Здравствуйте.

ВОР. Бонжур. (Пауза). Что скажете, отец? (Пауза). Может, что новенькое есть?

ЖЕНИХ. У меня сегодня пропал мой портсигар.

ВОР. Запирать надо вещи. (Смотрит в окно). Аэроплан полетел. Наверное в Индию. Летают, летают целый день. (Раздраженно.) А то вот не запирают вещей, людей в грех вводят. А их потом по МУРАМ таскают.

ЖЕНИХ. Ничего не понимаю.

ВОР. Где вам понять! Нет, он не в Индию, он из Индии. Да, скучновато.

Дрянной пассаж. Я не агент, ты не вор. Халтурный челочешко».

Вплотную к написанию текста комедии Булгаков приступил в декабре 1933 г., о чем есть авторская помета. Первая редакция была завершена 28 марта 1934 г., вторая — через две недели, и третья — 23 апреля того же года.

О ходе работы над комедией можно судить по кратким дневниковым записям Е. С. Булгаковой и сообщениям самого автора, отраженным в его письмах. 14 марта 1934 г. Булгаков, подробно описывая свою жизнь П. С. Попову (другу и биографу), мимоходом сообщает: «... время от времени мажу, сценку за сценкой, комедию». Е. С. Булгакова 27 марта 1934 г. также вскользь упомянула, что «...Михаил Афанасьевич работал над новой комедией». Эта запись фиксировала окончание работы над первой редакцией. Отражено в дневнике и завершение второй редакции комедии. В апреле Е. С. Булгакова записала: «Вчера М. А. закончил комедию «Блаженство», на которую заключил договор с Сатирой. Вчера же была у нас читка, не для театра еще, а для своих. Были: Коля Лямин, Патя Попов, который приехал на три дня из Ясной Поляны, Сергей Ермолинский [все — близкие друзья Булгакова — В. Л.] и Барнет [Барнет Б. В. — кинорежиссер и актер — В. Л.]. Комедия им понравилась. На следующий день Е. С. Булгакова пометила: «М. А. правит «Блаженство», диктует мне». 25 апреля, по завершении работы над третьей редакцией, состоялось представление комедии руководству театра Сатиры. Это событие также нашло отражение в дневнике Е. С. Булгаковой: «М. А. читал в Сатире «Блаженство». Чтение прошло вяло. Просят переделок. Картины «в будущем» никому не понравились. Вчера у нас ужинали Горчаков, Никитин, Вас. Мих., Калинин (директор), Поль, Кара-Дмитриев и Милютина [Горчаков Н. М. в то время директор театра Сатиры, В. М. Никитин — администратор МХАТа, остальные — актеры театра Сатиры — В. Л.]. Встретил их М. А. лежа в постели, у него была дикая головная боль. Но потом он ожил и встал к ужину. Вечер прошел приятно. Все они надели на М. А. с просьбой переделок, согласны на длительный срок, скажем, на четыре месяца... Им грезится какая-то смешная пьеса с Иваном Грозным, с усечением будущего. Они считают, что это уже есть, как зерно, в пьесе, в первом появлении Ивана Грозного».

Более подробно о ситуации с комедией Булгаков написал на следующий день Вересаеву: «Все дни, за редкими исключениями, репетирую, а по вечерам и ночам, диктуя, закончил, наконец, пьесу, которую задумал давным-давно. Мечтал

— допишу, сдам в театр Сатиры, с которым у меня договор, в ту же минуту о пьесе забуду и начну писать сценарий по «Мертвым душам». Но не вышло так, как я думал.

Прочитал я в Сатире пьесу, говорят, что начало и конец хорошие, но середина пьесы совершенно куда-то не туда. Таким образом, вместо того, чтобы забыть, лежу с невралгией и думаю о том, какой я, к лешему, драматург! В голове совершеннейший салат оливье: тут уже Чичиков лезет, а тут эта комедия. Бросить это дело нельзя: очень душевно отнеслись ко мне в Сатире. А поправлять все равно, что новую пьесу писать. Таким образом, не видится ни конца, ни края. А между тем и конец, и край этот надо найти.

То же самое Булгаков писал через два дня и П. С. Попову, но более свободно и размашисто. «Все единодушно вцепились и влюбились в Ивана Грозного. Очевидно, я что-то совсем не то сочинил... Я чувствую себя отвратительно в смысле здоровья. Переутомлен окончательно. К 1 августа надо во что бы то ни стало ликвидировать всякую работу и сделать антракт до конца сентября, иначе совершенно ясно, что следующий сезон я уже не в состоянии буду тянуть. Я подал прошение о разрешении мне заграничной поездки на август-сентябрь... Ах, если б осуществилось!»

Но в поездке за границу Булгакову в очередной раз отказали, что привело его в состояние, близкое к шокотому. На несколько месяцев он был выбит из колеи. К работе над комедией он вернулся лишь глубокой осенью, но это уже была новая пьеса и имела она новое название — «Иван Васильевич».

Писатель искренне жалел, что режиссеры и актеры не приняли сцены в «Блаженстве». Как вспоминала позже Е. С. Булгакова, пьесу слушали, особенно «картины в будущем», с каким-то испугом. Об этом состоянии испуга прекрасно написал Булгаков в письме к П. С. Попову (10 июля того же года) после прочтения комедии директору Ленинградского Красного театра В. Е. Вольфу. «С «Блаженством» здесь произошел случай, выпадающий за грани реального, — иронизировал писатель... — Я читаю. Директор театра, он же и постановщик, слушает, выражает полное и, по-видимому, неподдельное восхищение, собирается ставить, сулит деньги и говорит, что через 40 минут придет ужинать со мной. Приходит через 40 минут, ужинает, о пьесе не говорит ни единого слова, а затем проваливается сквозь землю и более его

нет. Есть предположение, что он ушел в четвертое измерение. Вот какие чудеса происходят на свете!»

Что же так пугало постановщиков и режиссеров? Ответ на этот вопрос легко найти, читая «сцены в Блаженстве». Вот как, например, отзывается о пришельцах из XX века директор Института Гармонии Земли Блаженной: «Они пришли из тех времен, которые вызывают в здоровом человеке ужас и ничего более. Они лишние здесь!.. Я не допущу... разрушения Блаженной Земли... Они анархичны! Они неорганизованны, они больны и заразительны. На их мутные зовы последуют отзвуки, они увлекут за собой... Они вызовут брожение... Вы прочитайте про их браки! Это хаос! Болезни, вырождение... Вся эта компания немыслима здесь...»

Так говорит человек, живущий в 2222-м году, и у него вроде бы есть на это основания. Но вот что говорит в комедии о пришельцах из Московии их соотечественница, жена Рейна — Мария:

«РАДАМАНОВ. Разве у тогдашних людей были иные лица? МАРИЯ. Ах, что вы... Они отличаются от ваших так резко... Ужасные глаза. Представьте, в каждом глазе — или недоверие, или страх, или лукавство, или злоба, и никогда смех. РАДАМАНОВ. Этого я вообразить не могу».

После этого можно понять слушателей пьесы, почему они вдруг уходили в «четвертое измерение» — так писать о современниках не смел в то время никто. К тому же сами жители Земли Блаженной, как выясняется по ходу пьесы, также далеки от идеала. И сам председатель Совета Народных Комиссаров (!) товарищ (!) Радаманов со своим окружением оказываются весьма ограниченными людьми. Намек на бесперспективность существующей системы был весьма прозрачен. Поэтому-то руководители театра Сатиры «не поняли» сцены «из будущего» и так «единодушно вцепились и влюбались в Ивана Грозного». Но, как показали дальнейшие события, и здесь их ждали сюрпризы: Иван Грозный, перемещенный из прошлого в настоящее (в Москву), реагировал на увиденное совсем не так, как появившиеся в Земле Блаженной москвичи. Это видно из диалога Тимофеева с Иоанном:

«ТИМОФЕЕВ. Я умоляю вас не кричать. Я же говорил вам, что я не демон. ИОАНН. Но где я? Где я? В аду?»

ТИМОФЕЕВ. Убедительно прошу вас без таких слов. Вы — в Москве».

Результат известен. Комедия к постановке не была принята и, разумеется, не напечатана.

Впервые комедия «Блаженство» (третья редакция) была опубликована лишь в 1966 г., в журнале «Звезда Востока» (№ 7). Первая и вторая редакции не публиковались.

Текст комедии печатается по черновому автографу (1-я редакция), хранящемуся в ОР РГБ (ф. 562, к. 13, ед. хр. 2).

В. И. Лосев

БЛАЖЕНСТВО*

МИХАИЛ БУЛГАКОВ

«...вдруг тот самый нос, который разрезжал в чине статского советника и наделал столько шуму в городе, очутился, как ни в чем не бывало, вновь на своем месте...»

Гоголь. Нос

Действие первое*

МАРИЯ ПАВЛОВНА*. Запишись в партию, халтурщик!

ЕВГЕНИЙ*. Оставь меня.

МАРИЯ ПАВЛОВНА. Не оставляю!

ЕВГЕНИЙ. Да, я знаю, ты не оставишь меня. Ты мой крест.

МАРИЯ ПАВЛОВНА. Куда же я пойду? Бессердечный человек!

ЕВГЕНИЙ. Я не гоню тебя. Я прошу, чтоб ты сейчас меня оставила, не мешала бы мне работать.

МАРИЯ ПАВЛОВНА. Мне интересно, когда же на этом потолке высыпают звезды, про которые ты мне рассказывал.

ЕВГЕНИЙ. Я не для тебя собирался усеивать звездами потолок.

МАРИЯ ПАВЛОВНА. Ты — сумасшедший!

ЕВГЕНИЙ. Ты — женщина нормальная, но еще раз прошу, оставь меня.

МАРИЯ ПАВЛОВНА. Нет! Мне хочется сказать тебе всю правду.

ЕВГЕНИЙ. Я вижу, что мне все равно сегодня не работать. Я слушаю.

МАРИЯ ПАВЛОВНА. Когда я выходила за тебя замуж, я думала, что ты живой человек. Но я жестоко ошиблась. В течение нескольких лет ты разбил все мои надежды. Кругом создавалась жизнь. И я думала, что ты войдешь в нее.

ЕВГЕНИЙ. Вот эта жизнь?

МАРИЯ ПАВЛОВНА. Ах, не издевайся. Ты — мелкий человек.

ЕВГЕНИЙ. Я не понимаю, в конце концов, разве я держу тебя? Кто, собственно, мешает тебе вступить в эту живую жизнь? вступи в партию. Ходи с портфелем. Поезжай на Беломорско-Балтийский канал. И прочее.

МАРИЯ ПАВЛОВНА. Наглец! Из-за тебя я обнищала. Идиотская машина, ненависть к окружающим, ни гроша денег, ра-

стеряны знакомства... над всем издевается... куда я пойду?
Ты должен был пойти!

ЕВГЕНИЙ. Если бы у меня был револьвер, ей Богу, я б тебя застрелил.

МАРИЯ ПАВЛОВНА. А я жалею, что ты не арестован. Если бы тебя послали на Север и не кормили бы, ты быстро переродился бы.

ЕВГЕНИЙ. А ты пойди, донеси. Дура!

МАРИЯ ПАВЛОВНА. Нищий духом! Наглец!

ЕВГЕНИЙ. Нет, не могу больше. (Уходит в соседнюю комнату.)

МАРИЯ ПАВЛОВНА (идя за ним). Нет, ты выслушаешь меня.

Из соседней комнаты доносятся их возбужденные голоса. Дверь в переднюю открывается и тихо входит Жоржик*.

ЖОРЖ (прислушиваясь). В чем дело? Дома... Все люди как люди, на службе. А эти трепачи дома сидят. Нет возможности работать с таким народом. (Прислушивается.) Семейная сцена. Тяжелый быт. (У двери Михельсона.) Гражданин Михельсон*. Тут. Какой замок оригинальный. Наверно, сидит на службе и думает: «Какой я замок хороший навесил на двери». Но этот замок барахловый, граждане.

Взламывает замок в комнату Михельсона, входит, закрывает за собой дверь. Мария Павловна выходит в шляпе, пальто. Лицо ее в слезах.

ЕВГЕНИЙ (идя за ней). Маня, подожди. Не падай духом.

МАРИЯ ПАВЛОВНА. Так жить больше нельзя.

ЕВГЕНИЙ. Еще немного терпения. Быть может, только несколько дней.

МАРИЯ ПАВЛОВНА. Нет, нет. Оставь, оставь. (Берет сумку и уходит.)

ЕВГЕНИЙ. Ну, дальше будь что будет. Во всяком случае, я сейчас один. (Садится к аппарату. Начинает работать.)

Темно. Освещается комната Михельсона.

ЖОРЖИК (входит, осматривается). В чем дело. Прекрасная комната, холостые люди всегда прилично живут. Ну, первым делом, надо ему позвонить. А то чего доброго, вернется домой, увидит постороннее лицо, расстроится. Наркомснаб. Мерси. Добавочный 10-05. Мерси. Товарища Михельсона. Мерси. Товарищ Михельсон? Бонжур. Угадайте... Из Большого Театра. Угадайте... А вы долго еще на службе будете? Ну, я вам потом позвоню. Я очень настойчивая. (Вешает трубу-

ку.) И сколько он замков накупил. Курьезные замки какие. (Взламывает письменный стол, вынимает часы, портсигар. Потом принимается за буфет.) Часы эти надо в комиссионный магазин сдать, а то здесь они портят комнату. Устал. (Садится, достает закуску, выпивает.) Хорошо, что он на лимонных корках настаивает. Я люблю на лимонных корках... Михельсон почитать любит.

Богат и славен Кочубей,
Его поля необозримы...

Красивые стихи. Я люблю водку на лимонных корках... Наркомснаб. Мерси. Добавочный 10-05. Мерси. Товарища Михельсона. Мерси. Товарищ Михельсон? Ах, как я обожаю водку на лимонных корках. Успеете наработать. Я настойчивая. А какой вам сюрприз сегодня выходит! Фамилия моя Таинственная. (Вешает трубку.) Богат и славен Кочубей...

Темно.

ЕВГЕНИЙ. Опять тот же звук*. Ах, холодеет сердце.

Звонок три раза.

Проклятые, чтоб вы провалились!

Открывает дверь и входит БУНША*. На голове у него дамская шляпа.

Меня дома нет.

Бунша улыбается.

ЕВГЕНИЙ. Нет, по-серьезному, Святослав Владимирович, я занят. Что это у вас на голове?

БУНША. Головной убор.

ЕВГЕНИЙ. Да вы посмотрите.

БУНША (снимает шляпу). Это я шляпку Лидии Васильевны надел. То-то я смотрю, что на меня все оборачиваются.

ЕВГЕНИЙ. Вы, Святослав Владимирович, рассеянный человек. Вам бы дома сидеть, внуков нянчить, а вы целый день бегае по двору с книжкой.

БУНША. Если я не буду бегать, то произойдет ужас.

БОНДЕРОР. Советская власть рухнет?

БУНША. Рухнет, если за квартиру не будут платить.

БОНДЕРОР. У меня нет денег, Святослав Владимирович. Вы мечя сегодня просто не отрывайте от работы.

БУНША. За квартиру нельзя не платить. У нас думают, что можно не платить. А на самом деле — нельзя. Я по двору прохожу и ужасаюсь — все окна раскрыты и все на подоконниках лежат и рассказывают разные вещи, которые рассказывать нельзя.

БОНДЕРОР. Вам, князь, лечиться надо.

БУНША. Я уже доказал, Евгений Васильевич, что я не князь. Вы меня князем не называйте, а то ужас произойдет.

БОНДЕРОР. Вы — князь.

БУНША. Нет, я не князь.

БОНДЕРОР. Не понимаю этого упорства, вы — князь.

БУНША. А я говорю, что не князь*. У меня документы есть. (Вынимает бумаги.) У меня есть документ, что моя мать изменяла в 1870 году моему отцу с нашим кучером Пантелеем и я есть плод судебной ошибки, из-за какой мне не дают включиться в новую жизнь.

БОНДЕРОР. Ну, ладно, вы — сын кучера. Но у меня нет денег.

БУНША (раскрывая книгу). Четыре месяца вы не платите за квартиру, и Ликушкин* велел подать на вас завтра в суд. Исходя из этого положения вас выселят, Евгений Васильевич.

БОНДЕРОР. Что вы терзаете меня?

БУНША. Заклинаю вас уплатить за квартиру*.

БОНДЕРОР. Мало нищеты, мало того, что на шее висит нелюбимый человек, — нет, за мною по пятам ходит развалина, не то сын кучера, не то князь, с засаленной книгой под мышкой и истязает меня.

БУНША. Это вы про меня?

БОНДЕРОР. Про вас. Ваш Луковкин — палач. Вы не дадите мне закончить работу. Так дайте мне по крайней мере спокойно умереть возле моей машины.

БУНША. Я присяду.

БОНДЕРОР. Разговаривать с вами бесполезно. Разве я могу вам объяснить значение этого аппарата? Разве можно какому-нибудь сукиному сыну Дудкину объяснить?..

БУНША. Нет, вы объясните. Я очень люблю. Недавно была лекция для секретраей домкомов, и я большую пользу получил. Читали про венерические болезни. Профессор. Вообще теперегняя жизнь очень и очень интересная и полезная.

БОНДЕРОР. Вы — сумасшедший.

БУНША. Наш дом вообще очень оригинальный. Вот Дудкин, например, очень зажиточный человек, красное дерево покупает, но туго платит за квартиру. А вы сделали машину. Кстати, заклинаю вас, Евгений Васильевич, вы насчет своей машины заявите в милицию. Нужно, чтоб начальство знало (про) вашу машину. А то я начинаю сомневаться.

БОНДЕРОР. Если вы кому-нибудь заикнетесь про эту машину, берегитесь, я вас убью.

БУНША. Вы изобретение строите, значит, надо зарегистрировать.

БОНДЕРОР. Кретин! Нельзя зарегистрировать то, чего нет. Нельзя прийти в канцелярию к тупице и объяснить ему, что время есть плотная субстанция, что будущего нет, а что есть только настоящее.

БУНША. Вот вам и надо лекцию прочитать. А то Авдотья Гавриловна из четырнадцатой квартиры говорила, что вы такой аэроплан строите, что на нем можно из-под Советской власти улететь.

БОНДЕРОР. Верно. Вообразите, верно! Я не могу постичь, каким способом эта дура Авдотья Гавриловна узнала!

БУНША. Извините, она совсем не дура. Это моя племянница.

БОНДЕРОР. Ах, не важно. Ну, словом, ну, словом, она говорит совершенно правильно. И, поверьте мне, что если только мне удастся добиться этой чертовой тайны, я действительно улечу.

БУНША. Я вынужден сейчас же по долгу службы эти слова записать и о них заявить в отделение. И я погибну из-за вас, и весь дом.

БОНДЕРОР. Какая каналья посмела вмешаться в мою работу? Каким образом эти чертовы ведьмы Авдотьи Гавриловны знают? Это вы, старый зуда, шляетесь по всем квартирам, подсматриваете и пишете потом доносы!

БУНША. Это обидно.

БОНДЕРОР. Ну, словом, уходите, Святослав Владимирович, я работаю... у меня...

Внезапно на лестнице грохот шагов, потом стук в дверь.

БОНДЕРОР. Ах, чтоб вы подошли! (Открывает.)

ЖЕНСКАЯ ГОЛОВА (в дверях). Скажите Марье Павловне, что по второму талону кильки дают! (Скрывается.)

БУНША. Мне Луковкин велел не приходить без денег от вас. А то, говорит, он выселит вас в 24 часа.

Бондерор движет рычагами*.

БУНША. Нельзя такую машину в доме держать, не прочитавши лекцию.

Звуки. Речь Бондерора. Явление ИОАННА ГРОЗНОГО*.

ФИГУРА. ...чудотворца...

ИОАНН. ...пиши... иже о Христе божественного полка наставнику и вожу...

ФИГУРА (пишет). ...и вожу...

ИОАНН. ...и руководителю к пренебесному селению преподобному игумену Козме иже о Христе с братиею царь и великий князь Иван Васильевич всея Руси...

ФИГУРА. ...всея Руси...

ИОАНН. Челом бьет.

РЕЙН. Боже мой!

Иоанн и Фигура оборачиваются и видят Рейна и Кирву. Фигура смотрит, потом ныряет под стол.

ИОАНН (крестясь). Увы мне, грешному! Горе мне, окаянному! Ох мне, скверному! (В ужасе бросается в комнату Рейна.)

РЕЙН. Стой!

КИРВА. Вот так машину вы сделали для Советской власти, Александр Иванович!

РЕЙН. Задержите его! Он выйдет в коридор! Его увидят!

Иоанн скрывается. Рейн бросается за ним. Фигура с визгом скрывается.

КИРВА (перекрестившись, бросается к телефону). Двенадцатое отделение. Говорит секретарь домкома Кирва. Садовая 10*.

В этот момент в царской палате раскрывается дверь и вбегает взволнованный опричник с бердышем, но, увидев Кирву, роняет бердыш, крестится и скрывается*.

У нас в квартире тридцать физик Рейн сделал машину, из которой появился царь... Не я, физик, физик Рейн!.. Уповаю на помощь милиции!.. Я трезвый! Я трезвый! Присылайте. (Вешает трубку.)

Иоанн вбегает в испуге* от страха, крестя следующего за ним Рейна.

РЕЙН (бросается к машине, движет рычажками. Тьма. Иоанн и царские хоромы пропадают. Свет.) Видали?!

КИРВА Как же!

РЕЙН. Постойте! Вы звонили сейчас по телефону куда-нибудь?

КИРВА. Честное слово, нет!

РЕЙН. Старая сволочь, ты звонил сейчас по телефону?

КИРВА. Я извиняюсь...

РЕЙН (схватывая за глотку Кирву). Ты звонил сейчас в милицию?* Я слышал твой паскудный голос!

КИРВА. Караул!

В этот момент из того места, где были царские палаты, выходит нагруженный вещами Поньрева с часами под мышкой ЮРОЧКА. Чувствуя, что он куда-то не туда попал, крайне изумляется.

КИРВА. На тебе, еще один!

Пауза.

ЮРОЧКА. Я извиняюсь... Э... это стало быть, я дверью ошибся... Я извиняюсь, как пройти на Александровский вокзал?

Пауза.

Э? Прямо? Мерси. (Хочет идти.)

РЕЙН. Нет, постойте.

ЮРОЧКА. Виноват, мне некогда.

РЕЙН. Постойте, говорю вам, вам нельзя выходить туда.

ЮРОЧКА (тихо). Влетел! Вот незадача! Я извиняюсь, в чем дело? Часы? Так это мои часы.

РЕЙН. Выслушайте меня и постарайтесь понять. Вы человек не нашей эпохи... Тьфу, надо бы ему объяснить как-нибудь... Словом, я вас не выпущу отсюда. (Кирве.) Я сейчас сплавлю его обратно. Только мне хочется установить эпоху. (Юрочке.) Кто вы такой?

ЮРОЧКА. Солист императорских театров. А часы эти я купил в комиссионном магазине, в чем дело?

РЕЙН. Куда вы стремитесь? Зачем вам на Александровский вокзал?

ЮРОЧКА (подумав). Я за границу еду.

КИРВА. Поньревские часы.

ЮРОЧКА. Какие такие поньревские? Что это, у одного Поньрева ходики в Москве? Пропустите меня на Александровский вокзал, я извиняюсь.

РЕЙН. Вы друг друга не понимаете. Кирва, оставьте это. (Юре.) Как ваша фамилия, прежде всего?

ЮРА (подумав). Подрезков. А паспорт свой я на даче забыл. Все?

РЕЙН. Вы всегда носите цилиндр?

ЮРА. Всегда.

РЕЙН. Какой царь царствует сейчас в России?

ЮРОЧКА. К сумасшедшему попал.

РЕЙН. При каком царе вы родились?

ЮРОЧКА. При Петре Великом, тьфу ты, дела...

РЕЙН. Сейчас он уйдет. (Движет рычажок.) Что такое? Да не цорывайтесь вы никуда. Я сейчас вам объясню, в чем дело. Вы погибнете, если выйдете сразу. Поймите, что вы вышли из другой эпохи. Вы вышли сейчас из машины. В ней что-то заело. Я не могу сейчас же отправить вас обратно. Поймите, что вы вышли в двадцатый век. Судя по вашему костюму, вы недавней эпохи. Очевидно, я чуть-чуть не довел рычажок до нуля. Понимаете вы хоть что-нибудь из того, что я говорю? ЮРА. Понимаю.

РЕЙН. Разве вас не поражает это? Обстановка этой комнаты? ЮРА. Поражает.

РЕЙН. Ну, вот видите. Моя фамилия Рейн. Я — инженер, вы не волнуйтесь. Я исправлю прибор, мне удастся установить его на ваше время. Вы уйдете совершенно спокойно в вашу эпоху. Присядьте, вам никто не собирается причинять никакого зла.

ЮРА. Мерси.

РЕЙН. Мне нравится ваше спокойствие. Оно облегчает дело.

(Занавес.)

АКТ 2-й

Май. Терраса на высоте в Блаженных Землях*. Тропические растения.

РАДАМАНОВ. Люблю закат в Блаженных Землях. Но сегодня мешает мне им наслаждаться лишь чувство смутного беспокойства. Повинно ли в этом мое одиночество, или никогда не покидающие меня мысли об Авроре?»* Ах, дочь моя! (Зажигает экран телефона на столе. В экране показывается дежурный телеграфист.) Товарищ, с вами говорит Радаманов. Приветствую вас.

ТЕЛЕГРАФИСТ. Приветствую вас, товарищ Радаманов.

РАДАМАНОВ. Не томите, товарищ...

ТЕЛЕГРАФИСТ. Трудно принять при их бешеной скорости сигналы. Но по моему расчету через несколько минут они будут на земле.

РАДАМАНОВ (волнуясь). Благодарю вас, благодарю вас. Товарищ, не можете ли вы протелеграфировать в ракету Авроре Радамановой, чтобы она не задерживалась на аэродроме, а прямо бы летела в Блаженные Земли. Я жду ее.

ТЕЛЕГРАФИСТ. Я рад бы был вам угодить, товарищ Радаманов, но уже поздно. Они подлетают к аэродрому. Хотя, впро-

чем... (Движет рычагами в аппарате, говорит в телефон.) Ракета, ракета... Авроры Радамановой... вы слушаете? Пусть летит сейчас же в Блаженные Земли. Они прилетели.
РАДАМАНОВ. Благодарю вас, благодарю вас.

Гасит экран с телеграфистом. Звонит.
Входит КУРЬЕРША.

Товарищ Анна, сейчас прилетит Аврора.

АННА. Поздравляю вас.

РАДАМАНОВ. Дружочек, у вас есть свежие цветы? Поставьте ей на стол. Она любит подснежники.

АННА. С удовольствием. Есть подснежники. Сейчас принесу их. (Уходит.)

РАДАМАНОВ (один, волнуясь, переставляет предметы, потом берется за рычажки радиоаппарата. Оттуда тихо начинает слышаться «Повет Валькирий».) Что это за вещь? Как жаль, что я не музыкален, как она. Во всяком случае, это ее любимая вещь. Ну, что ж, тем лучше, очень хорошо, очень хорошо.

АННА входит, вносит подснежники.

РАДАМАНОВ. Благодарю вас, дружочек.

АННА. Я рада вам служить, товарищ Радаманов. Аврора, я надеюсь, здорова? Что телеграфировали вам?

РАДАМАНОВ. По-видимому, все благополучно. Впрочем, сейчас узнаем. А к приему гостей вы готовитесь, не правда ли?

АННА. О да, товарищ Радаманов, все будет сделано.

РАДАМАНОВ. Ну, отлично, отлично.

АННА уходит. Слышится гул подлетающей машины. Радаманов взволнованно выбегает к краю террасы. Вбегает АВРОРА.

РАДАМАНОВ. Аврора! (Простирает к ней руки.)

АВРОРА (сбрасывая летный шлем, очки). Отец! (Целуются.) Прилетела, черт меня возьми!

РАДАМАНОВ. Ах, Аврора, Аврора! Месяц я не видал тебя, и первое слово, которое услышал от тебя — черт.

АВРОРА. Здравов?

РАДАМАНОВ. Что же спрашивать обо мне. Ты здорова ли? Не случилось ли чего-нибудь в пути?

АВРОРА. Господи, я была бы счастлива, если бы что-нибудь случилось! Но до тошноты комфортабельно!

РАДАМАНОВ. Хочешь есть?

АВРОРА. Думать не могу об еде. Мы только и делали, что ели. (Пауза.) Мне скучно.

РАДАМАНОВ. Аврора, ты, право, повергаешь меня в ужас. Я думал, что на Луне твоя тоска пройдет. Тебе нужно лечиться.

АВРОРА. Ах, какой вздор! Мне не от чего лечиться. Ведь я же не подписывала контракт на то, что мне всегда будет весело.

РАДАМАНОВ. Скука — болезненное явление. Человеку не может быть скучно.

АВРОРА. Это, теория Саввича.

РАДАМАНОВ. Он кланялся тебе.

АВРОРА. От этих поклонов мне еще скучнее.

РАДАМАНОВ. Ничего не понимаю! Ведь ты же выходишь за него?

АВРОРА. Бабушка надвое сказала*.

РАДАМАНОВ. Какая бабушка?

АВРОРА. Это была такая поговорка.

РАДАМАНОВ. Не знал. Но не надо о бабушке. Поговорим о Саввиче. Нельзя же так поступать с человеком. И на этом самом месте ты говорила, что влюблена в него.

АВРОРА. Мне показалось на этом месте. И теперь я не могу разобраться и сама, чем он меня прельстил? Не то понравились мне его воротнички, не то пиджак, не то брови. А теперь я всматриваюсь и вижу, что совершенно нелепые брови. Белобрысые, в разные стороны, воротнички...

РАДАМАНОВ. Честное слово, я сойду с ума! Неровность характера. (Телефон.) Я к вашим услугам. Да. Да. Саввич спрашивает, можешь ли ты его принять.

АВРОРА. Приму.

РАДАМАНОВ. Да, она просит вас. Пожалуйста, разговаривай ты с ним сама. Меня ты окончательно запутала с этими бровями и еврикой. (Саввичу.) Здравствуйте, милый Саввич. Разговаривайте с ней, у меня есть дело. (Уходит.)

САВВИЧ. Здравствуйте, милая Аврора.

АВРОРА. Директору Института Евгеники мое почтение*.

САВВИЧ. Вы, как и прежде, оригинальны. Я не помешал ли вам? Лишь только я узнал, что вы вернулись, мне захотелось приветствовать вас, не дожидаясь бала.

АВРОРЫ. Большое спасибо. Вы очень милы. Садитесь.

САВВИЧ. Благодарю вас.

Пауза.

Простите, что привлекает ваше внимание на моем лице?

АВРОРА. Ваши брови. Вы подбрили их?

САВВИЧ. Признаюсь вам, да.

АВРОРА. Это очень интересно. Повернитесь, так, к свету. Нет, так хуже, пожалуй.

САВВИЧ. Но вы же мне сами говорили...

АВРОРА. По-видимому, я ошиблась.

Пауза.

Вы сегодня немного напоминаете мне Чацкого.

САВВИЧ. Простите, кто это Чацкий?

АВРОРА. Это герой одной старинной пьесы, написанной лет четыреста назад.

САВВИЧ. Простите, как называется?

АВРОРА. Горе от ума.

САВВИЧ. Виноват, а автор?

АВРОРА. Грибоедов.

САВВИЧ. Благодарю вас. Простите. (По телефону.) Саввич говорит. Не откажите в любезности мне прислать к вечеру сочинение Грибоедова «Горе от ума».

АВРОРА. Напрасно, я бы вам дала, у меня оно есть. Да не стоит читать, очень скучно.

САВВИЧ. Мне хочется познакомиться с этим Чацким*.

Пауза.

Как на Луне?

АВРОРА. Холодно.

САВВИЧ. Милая Аврора. Я нарочно пришел до бала с тем, чтобы узнать о вашем решении. Сегодня ведь первое мая.

АВРОРА. Да, а что?

САВВИЧ. Вы сказали, что первого мая вы дадите мне окончательный ответ.

АВРОРА. Ах, моя голова! Какая я рассеянная! Да, первого мая... Знаете что... Отложим еще этот разговор, скажем, до десятого мая. Над нами не каплет...

САВВИЧ. Виноват?

АВРОРА. Поговорка, поговорка. Не обращайтесь внимания.

САВВИЧ. Не скрою от вас, что у меня грустное чувство, вследствие того, что вы откладываете... К чему это? Ведь наш союз неизбежен. Но я не буду мешать вам перед балом... Позвольте вам сказать на прощание, что я вас люблю.

АВРОРА. До вечера.

САВВИЧ уходит.

РАДАМАНОВ (входя). Ну, что?

АВРОРА. Понимаешь, взял, подбрil брови, а?

РАДАМАНОВ. Аврора, при чем здесь брови? О чем ты говоришь? Я тебя спрашиваю, дала ли ты ему ответ?

АВРОРА. С другой стороны, не в бровях сила.

Шум. Звон.*

РЕЙН. О, Боже!

БУНША. О, Боже!

ЮРОЧКА. Куда ж это нас занесло?

РЕЙН. Сейчас мы это узнаем. (У календаря.) Нет, нет, мне снится это! Четыре двойки.

ЮРОЧКА (внезапно начинает бить Буншу). Вот тебе машина, вот тебе!

БУНША. Полюбуйтесь, граждане, что он делает!

РАДАМАНОВ. Товарищи, нужно предупреждать о съемке. Это мое помещение. Моя фамилия — Радаманов.

АВРОРА. Ну, оставь их, папа, ну, оставь. Хоть какое-нибудь развлечение.

РЕЙН. Оставьте этого старого болвана! Что вы делаете?

РАДАМАНОВ. Товарищи, я категорически протестую. Нельзя же врыватья в помещение...

АВРОРА. Папа, это не съемка. Я догадалась: это карнавал. Это шутка первомайская. Отвечай им в тон, а то ты попадешь в смешное положение.

РАДАМАНОВ. Разве что так...

РЕЙН. Будьте снисходительны к нам. Где мы?

РАДАМАНОВ. В Блаженстве.

РЕЙН. Блаженство... Блаженство... Ради всего святого — воды.

АВРОРА. Вот...

РЕЙН. Не понимаю... блаженство?

РАДАМАНОВ. В Блаженных Землях...

МИЛОСЛАВСКИЙ. Где Кропоткинские Ворота?*

РАДАМАНОВ. Не понимаю вас, какие ворота.

МИЛОСЛАВСКИЙ. Кропоткина не понимаете? Вот это здорово.

БУНША. Какой район милиции? Кочки знаете?*

МИЛОСЛАВСКИЙ. Бутырки знаете?

РАДАМАНОВ. Не понимаю вас. И Кочки и Бутырки не понимаю. (Авроре.) Воля твоя, но... может быть, это и очень весело, но мне почему-то это не кажется остроумным. Впрочем, если это весело, я ничего не имею против. Пусть люди веселятся в день первомайского карнавала.

АВРОРА. Что означает это зеркало в руках и занавеска?
РАДАМАНОВ. По-видимому, на нем дамская шляпа. Это, возможно, тоже очень смешно. Впрочем, не знаю, не знаю...
РЕЙН. Выслушайте меня и постарайтесь понять. Мы не переодеты и не загримированы. Объясните, не обманывает ли меня зрение: это год? Какой это год?

РАДАМАНОВ. 2222-й.

РЕЙН. О, Боже! Поймите... Да, да, несомненно так. Вон, летающие светляки — это машины. Так это место называется...

РАДАМАНОВ. Блаженные Земли.

РЕЙН. Но это в Москве?

РАДАМАНОВ. Да, это Москва Великая.

БУНША. Я все районы московские знаю.

РЕЙН. Молчите, кретин! (Радаманову.) Поймите, гражданин, что мы люди двадцатого века. Я изобрел аппарат для проникновения во время, и, благодаря ошибке этого старого идиота и этого несчастного, которого я не знаю, — мы попали в другой век. Прошу вас — верьте мне. Я близок к помешательству. Ах, Боже, вы не верите! (Авроре.) Так вы, вы постарайтесь понять! (Бледнея.) Я не могу больше говорить... помогите мне...

МИЛОСЛАВСКИЙ. Ах ты, профессор собачий, что ж ты наделал!

БУНША. Я на него заявление подаю.

РАДАМАНОВ. Аврора, я же не актер, в конце концов... Но если тебя это развлекает... (Бунше.) Простите, я занят.

МИЛОСЛАВСКИЙ. Очнись! Барышня, он помер!

АВРОРА. Ему действительно дурно! Анна! Анна! (Бунше.) Слушайте, это правда? (По телефону.) Профессор, немедленно к нам! У нас несчастье.

Экран. ГРАББЕ.

(Бунше.) Это правда?

БУНША. За такую машину...

МИЛОСЛАВСКИЙ. Морду бьют! Что же вы, Ньютоны проклятые, делаете? (Бросается на Буншу.)

АННА. Что такое?

АВРОРА. Оттащи его, оттащи! Что он с...

ГРАББЕ появляется.*

АВРОРА. Граббе, гляньте.

ГРАББЕ. Кто это такие? (Приводит в чувство Рейна.)

РЕЙН. Вы — врач?

ГРАББЕ. Да.

РЕЙН. Объясните им, что это правда. Мы люди иного времени.

БУНША. Честное слово.

РЕЙН. Посмотрите на это зеркало. Посмотрите мне в глаза. Мы попали к вам в аппарате времени из двадцатого века.

ГРАББЕ. Не постигаю.

АВРОРА. Это правда! Это правда!

РЕЙН. Правда. (Граббе.) Дайте мне чего-нибудь, чтобы я не сошел с ума. И этим тоже... А то они не понимают.

АВРОРА. Папа, это правда! Скорей сюда!

РАДАМАНОВ вбегает без пиджака. Шум и звон.
Разлетаются стекла и вбегает окровавленная МАРИЯ ПАВЛОВНА.

МАРИЯ ПАВЛОВНА (Рейну). Вот что ты сделал! Ты всех погубишь! Помогите!

РАДАМАНОВ. Это кто еще?

РЕЙН. Это моя жена.

РАДАМАНОВ. Если это мистификация, то она переходит границы...

АВРОРА. Отец, ты ослеп, что ли? Это действительно люди двадцатого века.

РАДАМАНОВ. Не может быть!

Появляется САВВИЧ во фраке, застывает в дверях.

АВРОРА (Рейну). Мой дорогой, успокойтесь. Я все поняла. И Кочки, и Бутырки.

БУНША. Благуши знаете?* Банный переулочек? Компрене ву, Нижняя Болвановка, Барабанный тупик?* Компрене ву, Москва?

АВРОРА. Все понимаю. (Граббе.) Помогите поднять ее.

За сценой внезапно взрыв музыки.

РЕЙН (подходя к парапету). Карнавал?

АВРОРА. Карнавал. (Саввичу.) Что вы смотрите? — Это люди двадцатого века.

Темно.

Ночь. В огнях. Музыка.*

РАДАМАНОВ (в аппарат). Это он, Вот он. Смотрите. Смотрите. Гениальный инженер Евгений Рейн, человек XX века, пронизавший время. (Рейну.) Говорите. Идет Голубая Вертикаль.

РЕЙН. Я — Рейн, приветствую жителей Голубой Вертикали!

РАДАМАНОВ. Устали?

РЕЙН. О, нисколько.

РАДАМАНОВ. Смотрите. Вот он. Это он. Евгений Рейн, гениальный изыскатель, пронзивший время и гостящий в настоящее время у нас с тремя спутниками. Дальние Зори. Говорите.

РЕЙН. Вот я. Приветствую жителей Дальних Зорь. В день первомайского праздника да здравствуют жители всего мира! Да здравствует Председатель Совета Народных Комиссаров товарищ Радаманов!

РАДАМАНОВ. О спутниках скажите.

РЕЙН. Мои спутники — люди XX века, вместе со мной имевшие счастье явиться к вам, приветствуют вас. Вот они! Где ж Бунша и Милославский, черт их возьми!

РАДАМАНОВ. Тише! В аппарат слышно!

АВРОРА. Им надоело кланяться. Они внизу.

РАДАМАНОВ. Спутники Рейна ликуют вместе с другими жителями Блаженства...

РЕЙН. Я не понимаю...

АВРОРА. Они — в ресторане.

Аппарат угасает.

РАДАМАНОВ. Я вас утомил? Но это неизбежно. Посмотрите, что делается в мире.

РЕЙН. Дорогой Радаманов, я готов не спать еще трое суток, если, конечно, счет времени еще идет у вас на сутки. Если кто и гениален, то это именно ваш Граббе.

САВВИЧ. Этим лекарством не следует злоупотреблять.

РЕЙН. Я не боюсь.

АВРОРА. Вы храбрый человек?

РЕЙН. Мне хочется видеть, как танцуют внизу.

АВРОРА. Я провожу вас. (Уводит Рейна.)

САВВИЧ уходит мрачен.*

РАДАМАНОВ. Марья Павловна!

МАРЬЯ. Ах, вы здесь?

Дует Мария — Радаманов.

РАДАМАНОВ. Но вас это не потрясает, не изумляет? Не нарушает психического равновесия?

МАРИЯ. Нисколько не нарушает равновесия. И всю жизнь я хочу прожить здесь. Я очень много страдала. Там, в той жизни. Ах, Боже. А если это сон?

РАДАМАНОВ. Мария Павловна. Успокойтесь.

МАРИЯ. Ваши ясные глаза успокаивают меня. Меня поражает выражение лиц здешних людей. В них безмятежность.

РАДАМАНОВ. Разве у тогдашних людей были иные лица?

МАРИЯ. Ах, что вы спрашиваете? Они отличаются от ваших так резко... Ужасные глаза. Представьте в каждом глазу или недоверие, или страх, или лукавство, или злобу и никогда смех.

РАДАМАНОВ. Этого я вообразить не могу.

МАРИЯ. Где же вам, счастливым...

РАДАМАНОВ. Хотя теперь, после ваших слов, я всматриваюсь и вижу, что ваши глаза тревожны. Вы очень красивы, Мария Павловна. Когда пройдет ваше потрясение, вы станете счастливой. У вас есть все для этого.

БУНША. Но все-таки я нахожу это странным. Социализм совсем не для того, чтобы веселиться. А они танцуют и говорят такие вещи, что ого-го.

ЖОРЖ. Ты бы помолчал минуту. А то гудишь ты в ухо и не даешь сообразить ничего. В чем дело? Выпей чего-нибудь.

БУНША. Я уже все сообразил и могу поделиться с вами своими соображениями. И одного я не понимаю — откуда такие часы; в точности такие, как часы Михельсона.

МИЛОСЛАВСКИЙ. Отстань.

БУНША. Помилуйте, я не могу отстать. У меня есть подозрения.

МИЛОСЛАВСКИЙ. Вот малосольный дурак! Ну, хорошо. Вижу, что будешь ты из меня пить кровь, пока я тебя не отбрею. Что Михельсон? Где Михельсон?

БУНША. Михельсон в своей квартире.

МИЛОСЛАВСКИЙ. Мерси. Где квартира? Ты покажи мне, где квартира Михельсона. Понимаешь ли, что Михельсон улетел в иной мир. Ликвидировался.

БУНША. Этого быть не может. Да, вот и надпись выцарапана — Михельсон.

МИЛОСЛАВСКИЙ. Вот таких, как ты, и бьют всегда. Я выцарапал — Михельсон.

БУНША. Зачем же чужую фамилию царапать?

МИЛОСЛАВСКИЙ. Вот наказание-то. Ну, гляди. Стираю и выцарапываю — Милославский.

БУНША. Все равно я подозреваю.

МИЛОСЛАВСКИЙ. В чем твои подозрения?

БУНША. Драться вы не смеее. Я подозреваю, что вы их украли у Михельсона.

МИЛОСЛАВСКИЙ. Господи! Господи! Какой скучный, какой совершенно неинтересный человек! О чем ты говоришь? Солист государственных театров возьмет михельсоновы ходики,

барахло! Я — обеспеченный человек. Зачем мне эти часы? Вот часы. (Вынимает золотые часы из кармана.)

БУНША. У товарища Радаманова точно такие часы. Вот буква «р».

МИЛОСЛАВСКИЙ. Ну, вот видишь!

БУНША. Что это вы мне все «ты» говорите? Я с вами брудершафта не пил.

МИЛОСЛАВСКИЙ. Ну, выпьем. Господи! В чем дело? (Звонит.)

АННА. Что вам угодно?

МИЛОСЛАВСКИЙ. Мадам, нельзя ли водочки нам?

АННА. Вы не пьете шампанского?

МИЛОСЛАВСКИЙ. Признаться... не пьем.

АННА. Сию минуту. Вот кран. По нему течет чистый спирт...

МИЛОСЛАВСКИЙ. Мерси. Это настоящая техника.

АННА. Но простите... Неужели вы пьете чистый спирт?

МИЛОСЛАВСКИЙ. Как же его не пить! Князь, закусывай паштетом.

АННА. В первый раз вижу. Неужели он не жжется?

МИЛОСЛАВСКИЙ. А вы попробуйте.

АННА. Ой!

МИЛОСЛАВСКИЙ. }
БУНША. } Закусывайте! Закусывайте!

БУНША. Приятная дама. Позвольте, товарищ, навести справочку. В каком профсоюзе вы состоите?

АННА. Простите. Не понимаю.

БУНША. Чего не понимаете? Вы куда взносы делаете?

АННА. Не понимаю.

МИЛОСЛАВСКИЙ. Не суйся ты со своим невежеством. Ты бы еще про милицию спросил. В каком отделении вы прописывались, мол? Ничего у них нету. Спросишь и только обидишь!

БУНША. И спрошу. Сам не суйся.

МИЛОСЛАВСКИЙ. Ну и осрамишь всех.

АННА. У меня закружилась голова.

МИЛОСЛАВСКИЙ. Закусывайте. Позвольте спросить, вы где воспитание получили?

АННА. Воспитание? Ах... ну да, я окончила университет.

МИЛОСЛАВСКИЙ. Мерси. За ваше здоровье.

АННА. Нет, нет. Я шампанского... Право, я пьяна.

БУНША. А действительно, я про милицию хотел спросить. Вот, скажем, где нас пропишут?

АННА. Вы не сердитесь, пожалуйста, что я улыбаюсь, но признаюсь вам, я половины не понимаю из того, что вы говорите. Это так странно! Так таинственно и интересно! Кто это — милиция?

МИЛОСЛАВСКИЙ. Снимешь ты с меня голову. Я краснею за тебя. Не слушайте его!

АННА. Вы замечательные люди! Скажите, вы были помощниками великого Рейна?

МИЛОСЛАВСКИЙ. Не столько помощниками, сколько, так сказать, друзья. Я, например, случайно проезжал в трамвае...

АННА. Вы инженер?

МИЛОСЛАВСКИЙ. Наоборот. Я солист государственных театров...

АННА. Я страшно люблю артистов. Понимаю! И он, ваш друг, предложил вам совершить это потрясающее путешествие в будущее? Я, к сожалению, слишком невежественна, чтобы понять принцип его чудовищного изобретения...

МИЛОСЛАВСКИЙ. В этом сразу не разберешься.

АННА. Я невежественна! Ничего не понимаю.

БУНША. Я присоединяюсь к вам. Все может быть, но без милиции, извините!..

МИЛОСЛАВСКИЙ. Вы невежественны? Ах, что вы говорите. Разрешите поцеловать руку.

АННА. Пожалуйста! (Бунше.) А вы? Где вы работали в той вашей прежней жизни?

БУНША (вынув документы). Секретарь Жакта № 1001 в Банном переулке.

АННА. Как интересно! А что это означает? Что вы делали?

БУНША. Прописка, мадемуазель. Раз. Во-вторых, карточки.*

АННА. Кружится голова!..

МИЛОСЛАВСКИЙ. Разрешите я вас за талию.

АННА. У вас странный для нашего времени, но я вполне понимаю, что рыцарский подход к женщине... Я понимаю. Но мне это не неприятно... Быть может, это несколько остро... Да, так карточки?..

МИЛОСЛАВСКИЙ. Какие духи у вас!

БУНША. Утром встанешь, чаю напьешься. Жена в кооператив, а я сажусь за карточки... Запишешь всех...

МИЛОСЛАВСКИЙ. Ну, пошел лепетать. Неужели у тебя нет никакого понятия?..

БУНША. Ты, пожалуйста, не зажимай мне рот. Мадемуазель интересно знать.

МИЛОСЛАВСКИЙ. Интересно? Ладно. Я скорее тебя изложу все. Утром встанет и начнет карточки писать. Пока всех не запишет. Потом на руки раздает. Месяц пройдет, опять пишет. Опять раздает. Потом опять отберет. Потом запишет.

АННА. Вы шутите? Но ведь так с ума можно сойти.

МИЛОСЛАВСКИЙ. Он и сошел! (Огни.) Ах! Это что же такое?

АННА. Это лунная колония прилетела в ракетах. Садится на стратодром в Голубой Вертикали. Идемте посмотреть. Вам это интересно.

БУНША. Чрезвычайно. Я люблю стратосферу. Вот только меня беспокоит... Прописаться бы, а потом уж можно спокойно все наблюдать.

РАДАМАНОВ. Прилетели?

АННА. Только что.

РАДАМАНОВ (у аппарата). Приветствую вас, творцы лунной жизни. Влейтесь в наш праздник! (Аппарат гаснет.) Милая Анна, я в суматохе куда-то засунул свои часы... Такая досада. Я привык, что они в кармане...

МИЛОСЛАВСКИЙ. Я не видел. Наверное, за диван куда-нибудь закатились.

БУНША. Странно.

РАДАМАНОВ. Меня ждут в среднем бальном зале... Голубчик, Анна, поищите!..

БУНША. Товарищ Радаманов, я хотел вам документы свои сдать.

РАДАМАНОВ. Какие документы?

БУНША. Для прописки.

РАДАМАНОВ. Простите, голубчик, потом. (Уходит.)

БУНША. Толку ни у кого не добьешься.

МИЛОСЛАВСКИЙ. Выпей, прекрати панику...

БУНША. И опять совпадение: у вас часы с буквой «Р», а у него пропали...

МИЛОСЛАВСКИЙ. Я с тобой перестану разговаривать.

ГРАББЕ. А, очень рад, что вас нашел... Я боюсь, что вы утомлены. Да, я не имел удовольствия быть вам представленным. Доктор Граббе.

МИЛОСЛАВСКИЙ. Очень, очень приятно.

БУНША. Секретарь Корецкий.

ГРАББЕ. Поверьте, что истинным счастьем для меня является то, что я могу быть вам полезным. Пока никого нет, разрешите я выслушаю ваше сердце?

МИЛОСЛАВСКИЙ. Мерси.

ГРАББЕ. О, все в полном порядке. Бокал шампанского вам не повредит. А вы?

БУНША. У меня, товарищ доктор, поясница болит. Мне наш районный врач бюллетень даже выдавал.

ГРАББЕ. С завтрашнего дня мы вами займемся. Интересно знать, как была поставлена медицина в древности... Вашу руку... Где же мои часы?.. Неужели выронил? Сюда шел, были. Уж не оставил ли я их в зале.

МИЛОСЛАВСКИЙ. Э, тогда пиши пропало!

ГРАББЕ. Виноват?

МИЛОСЛАВСКИЙ. Пиши пропало, говорю.

ГРАББЕ. Виноват, не понимаю. То есть, вы думаете, что они пропадут?

МИЛОСЛАВСКИЙ. Я в этом уверен. Уведут часики.

ГРАББЕ. Помилуйте, кому же они нужны? Это — подарок моих пациентов. Я вот только боюсь, чтоб их кто-нибудь не раздавил. Не уронил ли я их на пол?

МИЛОСЛАВСКИЙ. Зачем золотые часы давить? Им сейчас покойно.

ГРАББЕ. Во всяком случае, я счастлив, что познакомился с вашим великим командором. Мы не раз еще будем видеться.

МИЛОСЛАВСКИЙ. Мерси, мерси.

БУНША (по уходе Граббе). Часы Михельсона — раз, товарища Радаманова — два, данный случай... Подозрения мои растут*.

МИЛОСЛАВСКИЙ. Уйди сию минуту!

БУНША уходит. МИЛОСЛАВСКИЙ, выпив у бутылки, удаляется. Входит РЕЙН под руку с АВРОРОЙ.

РЕЙН. Итак, страшные войны... Да, за то, чтобы человечество могло жить такую жизнью, право, стоит заплатить хотя бы и дорого. Вы знаете ли, там еще, в той жизни, когда мне говорили о бесклассовом обществе, я не верил, что жизнь человечества может принять такие формы. Как-то, знаете, как бы выразиться... не помещается в голове мысль о том...

АВРОРА. Нет, вообразите другое. Я, например, не могу понять, как жизнь может иметь другой облик! Вообще, это головокружительно!

РЕЙН. Нет, черт возьми — у меня и у моих спутников воистину крепкие головы!

АВРОРА. В вашу голову я верю.

РЕЙН. Все доступно, все возможно! Действительное блаженство! По сути вещей мне, собственно, даже и нельзя было бы разговаривать с вами, как с человеком равным.

АВРОРА. Почему?

РЕЙН. Я полагаю, что вы стоите выше меня, вы — совершенны.

АВРОРА. Позвольте мне задать вам один вопрос. Если он покажется вам нескромным, об одном прошу — не сердитесь и не отвечайте.

РЕЙН. Задайте любой.

АВРОРА. Почему вы не смотрите на огни вместе с вашей женой?

РЕЙН. Вы — умный человек.

АВРОРА. Это ответ?

РЕЙН. Ответ.

АВРОРА. В таком случае, вы тоже умный человек.

РЕЙН. Позвольте мне вам задать вопрос.

АВРОРА. Нет. Вы получите ответ без вопроса.

РЕЙН. Но это невозможно.

АВРОРА. Нет.*

Бьет полночь. В дверях САВВИЧ.

АВРОРА. Полночь. (Рейну.) Мы аккуратны. Уж вы с этим помиритесь.

РЕЙН. Я заметил это.

АВРОРА. Вас не нужно знакомить. Вы знакомы?

САВВИЧ. Да, я имел удовольствие.

АВРОРА. Это... мой жених, Саввич.

РЕЙН (тихо). Ах, это ответ.

АВРОРА. Уж очень вы торопливы. Так уж и ответ! Мне нужно поговорить. (Саввичу.) Не правда ли?

САВВИЧ. Если вы позволите.

РЕЙН (встает). Я иду посмотреть на огни.

АВРОРА. Не уходите далеко. У меня будет короткий разговор.

РЕЙН. Слушаю. (Уходит.)

Пауза.

АВРОРА. Что вы хлопаете себя по карманам?

САВВИЧ. Вообразите, я потерял свой портсигар.

АВРОРА. Отцу не удивляюсь — он очень рассеянный, но вы — так...

САВВИЧ. Да, это на меня не похоже. Но я волнуюсь.

АВРОРА. Вы за ответом, не правда ли?

САВВИЧ. Да.

АВРОРА. Я вам отказываю. Прошу меня простить и не сердиться на меня.

САВВИЧ. Аврора! Аврора! Этого не может быть.

АВРОРА. Не понимаю вас.

САВВИЧ. Не может быть! Тут ошибка, Аврора! Подумайте! Этот брак не может не состояться. Мы рождены друг для друга. Это было бы оскорблением всех законов.

АВРОРА. Разве я не свободна в своем выборе?

САВВИЧ. Нет! Нет! Это — минутная вспышка, Аврора. В вас поднялась какая-то мутная волна. Я умоляю вас — посмотрите на эти звезды!

АВРОРА. Вы неправильно читаете гороскоп. Мне жаль, что я причинила вам страдания. Но остается одно — забыть обо мне.

САВВИЧ (начинает уходить). Не верю этому, не верю. Причина могла быть только одна — если бы вы полюбили другого! Но этого быть не может!

АВРОРА. Это может быть. Я полюбила другого.

САВВИЧ. Не знаю, чем я заслужил эту жестокую шутку? Не может быть!

АВРОРА. Саввич! Вы с ума сошли!

САВВИЧ. Скажите мне его имя!

Пауза. Уходит.

АВРОРА. Рейн!

РЕЙН входит.

АВРОРА. Извините меня. Вот разговор и окончен.

РЕЙН. Ради Бога, ради Бога.

АВРОРА. Я сейчас отказала своему жениху.

РЕЙН. Почему?

АВРОРА. Не ваше дело.

Толпа гостей.

РАДАМАНОВ. Нет, мы просим вас. Я открываю аппарат.

МИЛОСЛАВСКИЙ. Не в голосе я сегодня. Хотя вот один стишок.

РАДАМАНОВ. Он читает.

МИЛОСЛАВСКИЙ. Да... «Богат и славен Кочубей...» Черт его...

РЕЙН. Что он, забыл, что ли? При чем здесь Кочубей? (Подсказывает.) Его поля необозримы...

МИЛОСЛАВСКИЙ. Его поля необозримые... Дальше забыл, хоть убей.

Громовой аплодисмент в аппарате и кругом.

В чем дело?

РЕПОРТЕР. Чьи это стихи?

МИЛОСЛАВСКИЙ. Льва Толстого.

РЕПОРТЕР. Как отчество его?

МИЛОСЛАВСКИЙ. Кочубея? В чем дело? Петрович. Выпьем.

РАДАМАНОВ. Благодарю вас, спасибо. Вы доставили всем громадное удовольствие.

МИЛОСЛАВСКИЙ (пожимает всем руки). Мерси. Мерси.

РАДАМАНОВ. А ваш товарищ не артист?

МИЛОСЛАВСКИЙ. Заснул он, черт его возьми. Бедняга!

Он утомился.

РАДАМАНОВ. Бедняга! Он утомился. Ну, пожалуйста в зал.

Начинаются танцы.

Музыка.

МИЛОСЛАВСКИЙ. Виноват, я извиняюсь. (Хлопает в ладоши.) Не то!

(Поиски «Аллилуйя»)* Оркестр играет «Аллилуйя».

МИЛОСЛАВСКИЙ. Не то!

РАДАМАНОВ. Не может быть. Как же не то?

МИЛОСЛАВСКИЙ. Громче! Гораздо громче. Да я им сам объясню.

Все уходят.

АВРОРА. Он забыл слова?

РЕЙН. Он пьян.

АВРОРА. Какой-то Кочубей. Смешная фамилия. Но кто меня возмущает больше всех, кто самый недалёковидный, самый наивный человек...

РЕЙН. Саввич?

АВРОРА. Нет. Вы. (Целует его.)

За сценой вдруг оглушительные, неопишуемые звуки «Аллилуйя».

Занавес.

АКТ 3-й

РАДАМАНОВ. Голубчик Саввич! Ведь вы меня истязаете! Согласитесь сами, при чем же я здесь? Ведь не могу же я повлиять на нее!*

САВВИЧ. Я согласился бы скорее отрубить себе руку, чем пытаться оказать на Аврору какое-нибудь давление.

РАДАМАНОВ. В таком случае о чем же мы говорим?

САВВИЧ. Радаманов! (Пауза.) Радаманов!

РАДАМАНОВ. Ну, Радаманов... Что Радаманов?

САВВИЧ. Я пришел к вам, чтобы говорить чрезвычайно серьезно.

РАДАМАНОВ. Слушаю.

САВВИЧ. И говорить об Астрее.

РАДАМАНОВ. Да ведь только что говорили!

САВВИЧ. Погодите. Вы знаете меня очень хорошо. Похож ли я на человека, который способен вследствие овладевшей им страсти подобно какому-то дикарю гнаться как за дичью...

РАДАМАНОВ. Совершенно не похожи.

САВВИЧ. Я люблю ее пламенно.

РАДАМАНОВ. Мне известно это.

САВВИЧ. Но мало одной любви для того, чтобы соединиться с любимым существом. Что мне дороже всего в мире?

РАДАМАНОВ. Астрей?

САВВИЧ. Нет, гармония. И Астрей в великую гармонию входит как часть в прекрасное целое. Поймите, Радаманов, что отнять у меня веру в гармонию, значит лишить меня жизни.

РАДАМАНОВ. Директор Института Гармонии не может иначе рассуждать. Уважаю вас за это. Продолжайте.

САВВИЧ. Когда я заметил, что чувство овладело мною, что я сделал первым долгом? Я произвел все анализы. Я исследовал свой мозг, моя нервная система исследована досконально. То же было проделано и с Авророй. И перед мною отчетливо обозначилась идеальная пара. Заметьте, она любила меня. Сколько будет два плюс два?

РАДАМАНОВ. Это известно.

САВВИЧ. Ну, а если вы к двум прибавляете два и вдруг получаете три с четвертью?

РАДАМАНОВ. Тот, кто складывал, ошибся спросонок.

САВВИЧ. Вам угодно пошутить? Так вот о чем я вам заявляю, Радаманов! Я вас люблю.

РАДАМАНОВ. Благодарю Вас.

САВВИЧ. Я люблю мое человечество, люблю мой век. О, век гармонии! Горжусь тем, что я один из тех, кто прокладывает путь человечеству к совершенному будущему.

РАДАМАНОВ. Как? То, что есть, вы считаете недостаточно совершенным? О, Саввич! Вам трудно угодить.

САВВИЧ. Не смейтесь. Век несовершенный, настанет же совершенный. Но в нашем веке вы самый лучший. Вот за это я вас и люблю. Так вот что я вам скажу: если вы прибав-

ляете к двум два и не получаете четырех, а меньше, это значит, что одна из двоек неполноценна. Вот одна из двоек перед вами. Я документально покажу вам, что в ней полных два, а вторая двойка неполная.

РАДАМАНОВ. Час от часу не легче! Что же это? Выходит, что неполноценная Аврора?

САВВИЧ. Да, это ужасно, но это так. Я давно уже заметил это и, признаюсь, скрыл это. Моей мечтой было жениться на ней и некоторую порчу ее замечательного организма исправить, чтобы вернуть великому веку, вернуть женщину с зачатками выдающегося ученого, украшение нашей жизни!

РАДАМАНОВ. Вы меня испугали. Какая же болезнь у нее? САВВИЧ. Атавизм. Кровь предков, оказывается, кричит в ней. Так вот, Радаманов, она отказалась от меня. Пусть будет так, но я никогда не откажусь от нее...

РАДАМАНОВ. Позвольте...

САВВИЧ. Погодите, я договарю. Моя мечта разбита, не знаю, навсегда ли, но ее я и, заметьте, бескорыстно, спасу! Ей угрожает опасность!

РАДАМАНОВ. Какая?

САВВИЧ. Вот эта четверка, которая ввалилась в Блаженную Землю, как метеор! Если хотите знать, это самый скверный случай. И хуже всего появление Рейна.

РАДАМАНОВ. Что вы говорите, Саввич? Рейн — блестящее явление.

САВВИЧ. О, это мы еще проверим!

РАДАМАНОВ. Да, милый человек, люди с того времени, как стоит земля, не знали такого открытия!

САВВИЧ. Проверим, проверим! И если это действительно необыкновенное изобретение заслуживает внимания, мы обратим его на пользу живущим. Но сам Рейн и эти его спутники возбуждают во мне антипатию и будят тревогу! Они заразительны, Радаманов! Они пришли из тех времен, которые вызывают в здравом человеке ужас и ничего более. Они лишние здесь! И вот, тут уже я говорю с вами не просто как человек, а как тот, кому доверили Институт Гармонии, я не допущу их разрушить Блаженную Землю.

РАДАМАНОВ. Позвольте! Зачем и как им разрушать Блаженную Землю?

САВВИЧ. Я не бросаю слов на ветер. Они пришли! Они анархичны! Они неорганизованны, они больны и они заразительны. На их мутные зовы последуют отзвуки, они увлекут

за собой и вы увидите, что вы их не ассимилируете! Они вы-
зывают брожение. Словом, Аврору я Рейну не отдам!

РАДАМАНОВ. Позвольте!.. Он в браке!

САВВИЧ. Браки! Вы почитайте про их браки! Это хаос! Бо-
лезни, вырождение..

РАДАМАНОВ. Да, может быть, он вовсе и не собирается?..

Пауза.

САВВИЧ. Радаманов, я знаю, о чем я говорю. Это было бы
так же дико, как если бы вы вздумали жениться на этой
Марии Павловне или как ее там называли в варварском
прошлом!..

РАДАМАНОВ. Я прошу вас, Саввич, не трогать Марию Пав-
ловну, она не имеет отношения к этому делу. И она, кроме
всего прочего, ничуть не заслуживает порицания.

САВВИЧ. Да вы гляньте на ее лицо!

РАДАМАНОВ. Саввич. Прекратите этот разговор!

САВВИЧ. У нее ассиметричное лицо! Вся эта компания не-
мыслима здесь.

РАДАМАНОВ. Саввич!

САВВИЧ. Пусть летят туда, откуда они прилетели!

РАДАМАНОВ. Большой вопрос — улетят ли они!

САВВИЧ. Виноват! Ведь он же конструирует.

РАДАМАНОВ. Ничего не выйдет.

САВВИЧ. Как?

РАДАМАНОВ. Он не может установить рычаг. Этот актер
сломал рычаг, улетая, а шифр остался у Рейна в квартире.

САВВИЧ. Это ужасно! Стало быть, этот Рейн и эта, как ее,
Мария Павловна станут нашими вечными гостями.

РАДАМАНОВ. Да что это, как вам далась Мария Павловна!
 Попрошу вас оставить ее!

САВВИЧ. Простите. Я позволил себе говорить о ней только
потому, что я знаю, что вы никогда не будете с ней иметь
никаких отношений.

РАДАМАНОВ. Простите меня, я занят.

САВВИЧ. Я удаляюсь. Вот рекомендую вам. Удостоверьтесь,
какой литературой развлекали себя эти, ну, словом, жите-
ли двадцатого века! Чацкий — болван!

РАДАМАНОВ. Что это такое?

САВВИЧ. Горе от ума.

РАДАМАНОВ. А это насчет чего?

САВВИЧ. А это — галиматья!

РАДАМАНОВ. Ну что же вы, голубчик? У меня же времени нет, чтобы нужное что-нибудь прочитать, а вы мне галиматью предлагаете!

САВВИЧ. До свидания! (Уходит.)

РАДАМАНОВ (к портьеру). Убедительно прошу вас, простите меня и не обращайтесь внимания на его слова. Он ворвался ко мне, и я думал, что он уйдет через минуту.

МАРЬЯ (у зеркала). Ассиметричное лицо? Ну что ж, проживу и с таким лицом! Ревнивый дурак!

РАДАМАНОВ. Я, право, не виноват.

МАРЬЯ. Решительно ни в чем!

РАДАМАНОВ. Кто это ревнивый дурак?

МАРИЯ. Саввич.

РАДАМАНОВ. Как? Вы думаете, что Саввич говорил это из ревности?

МАРИЯ. Я в этом уверена, хотя, впрочем, нет, беру свои слова обратно. Я забыла, что у меня иные понятия.

РАДАМАНОВ. Во всяком случае, забудемте все, что бы он ни говорил.

МАРИЯ. Охотно. Ну, Павел Сергеевич, мне пора. До свиданья.

РАДАМАНОВ. О нет, Мария Павловна, как же так? Ведь мы же не поговорили.

МАРИЯ. Ну, давайте поговорим.

Пауза.

Я только сейчас сообразила, как высоко мы над землей. Ведь, наверное, если броситься вниз, то что будет?

РАДАМАНОВ. Вы умрете, не долетев до нижней галереи.

Пауза.

Так говорят врачи. Я сам не падал.

Пауза.

Моя Аврора все время читает древнюю литературу, и время от времени мне дает книги. Я в этом, конечно, ничего не понимаю, но чувствую какую-то странную прелесть... Башня... Кто-то на башне распевал. Это в ваше время?

МАРИЯ. Так трудно сказать. Я не знаю, о чем вы говорите. Нет, в мое время на башне никто не распевал.

РАДАМАНОВ. Я, знаете, человек очень занятой, кроме того, вы знаете, у меня около года тому назад умерла жена. Впрочем, простите, я говорю совершенно бессвязно.

Пауза.

МАРИЯ. А зачем вы заставили меня спрятаться за портьерой?

РАДАМАНОВ. Я не хотел вас отпустить...
МАРИЯ. Ага.

Пауза.

У вас что-то плохо идут слова с языка, Павел Сергеевич. Поэтому я скажу. Я пришла по вашему зову, чтобы поблагодарить вас за то внимание, с которым вы отнеслись ко мне. Вы — необыкновенно приятный человек, Павел Сергеевич. И кроме того, я хотела вас попросить, чтобы вы указали мне, что мне делать в этой новой жизни.

РАДАМАНОВ. Я готов вам всячески служить, но дело в том, что Рейн лучше меня может помочь вам в этом. Право, ваш удел завиден, вы жена гениального человека.

МАРИЯ. Это верно. Я с ним поговорю. До свидания, Павел Сергеевич.

У машины.

Скажите, Павел Сергеевич, а это может быть, что ему не удастся установить опять рычаг?

РАДАМАНОВ. Увы! Может быть.

МАРИЯ. Ага. Ну, до свидания.

РАДАМАНОВ. То, что я позвал вас, а также то, что я вас спрятал за портьерой, надо полагать, преступно, и уж во всяком случае мне не к лицу. Дело в том, что вы мне очень нравитесь. Что вы на это скажете, Мария Павловна?

МАРИЯ. Я скажу, что это интереснее, чем про башню, как кто-то распевал.

РАДАМАНОВ. Я позвал вас с тем, чтобы сказать вам, что я всячески удержу себя от этого чувства и ничем не нарушу покой, главным образом, свой.

МАРИЯ. Ну, прощайте, Павел Сергеевич. Больше вы меня не увидите.

РАДАМАНОВ. Позвольте, что это значит?

МАРИЯ. А я вам помогу сберечь ваш покой.

РАДАМАНОВ. Позвольте, я не понимаю...

МАРИЯ. Отстаньте от меня!

БУНША. Я извиняюсь...

РАДАМАНОВ. Голубчик, ну что же вы не позвонили мне прежде, чем подняться?

БУНША. Здравствуйте, мадам Рейн. Очень удобный аппарат, но сколько я ни дергал...

РАДАМАНОВ. Ну, что же дергать? Он просто закрыт. Я закрыл его, чтобы никто не приходил.

БУНША. Ага.

РАДАМАНОВ. Вы же должны были быть в Индии?

БУНША. Не долетели мы.

РАДАМАНОВ. Ничего не понимаю!

МАРИЯ. Ну, прощайте, Павел Сергеевич.

РАДАМАНОВ. Подождите, Мария Павловна.

МАРИЯ. Нет, нет, прощайте.

РАДАМАНОВ. Так что вы говорите? Индия... Ах ты, Боже мой!..

БУНША. Не долетели мы, товарищ Радаманов. И все из-за Милославского. Уже показалась, а он говорит: а ну ее к чертовой матери! — и повернули.

РАДАМАНОВ. Ну, и что же? Ну?

БУНША. Я к вам с жалобой, товарищ Радаманов. (Вынимает бумагу.)

РАДАМАНОВ. Я все никак не могу привыкнуть, почему вы меня зовете товарищ Радаманов... Ну, впрочем, все равно. Какая жалоба? Ну, что вас беспокоит?

БУНША. Институт Гармонии.

РАДАМАНОВ. Но я читал уже в газете, что поясница ваша уже прошла...

БУНША. Ну что ж, поясница, Павел Сергеевич, что поясница! На меня совсем внимания не обращают!

РАДАМАНОВ. А чего бы вы хотели?

БУНША. Видите ли, там, в Банном переулке, такая дама осталась, что прямо можно сказать карга.

РАДАМАНОВ. Это кто же?

БУНША. Супруга моя.

РАДАМАНОВ. Так.

БУНША. Так вот я бы хотел жениться.

РАДАМАНОВ. Понял. Саввич вам не дает разрешения на женитьбу? На ком вы хотите жениться?

БУНША. На ком угодно.

РАДАМАНОВ. Впервые слышу такой ответ и совершенно поражен!

БУНША. Институт Гармонии обязан обо мне заботиться.

РАДАМАНОВ. То есть?

БУНША. Обязан мне невесту подыскать.

РАДАМАНОВ. Душа моя, Бунша-Корецкий! Институт — это не свадебное бюро!* Поймите... Слово «бюро» вам было известно?

БУНША. По обмену комнат.

РАДАМАНОВ. Что? Ну, ладно. Институт, заботясь о чистоте рода, регулирует брачные отношения, но делает это чрезвычайно тонко. Он и не стремится стать конторой по выдаче

разрешений на свадьбы. Да сколько мне помнится, случаев запрещения почти не бывало...

БУНША. Вот вы поподробнее мне, Павел Сергеевич, изложите, а то ни от кого не добьешься...

РАДАМАНОВ. Нет! Нет! Простите, голубчик, я безумно занят... В другой раз... Вы не заметили, куда она направилась?..

БУНША. Кто?

РАДАМАНОВ. Мария Павловна.

БУНША. Трудно установить.

РАДАМАНОВ. Институт не сваха, невест не подыскивает. Так что вы уж сами потрудитесь разыскать женщину, которая вам по сердцу... И... Понятно?

БУНША. Мне понятны всякие теории, потому что я слушал всевозможные публичные лекции. Но теорию необходимо увязывать с практикой. В бесклассовом же обществе...

РАДАМАНОВ. Ах, черт возьми... Извините... Я знаю, что нам трудно понимать друг друга... Но это моя вина... Я рассеян, ибо я спешу...

БУНША. Вот бумага, в которой все изложено по интересующему меня вопросу...

РАДАМАНОВ. Не надо, не надо, голубь мой Бунша, писать никаких бумаг. Я же говорил вам об этом. У вас было принято, а у нас нет. Мы избегаем... (По аппарату.) Связь. Радаманов. Справку. Срочно. Где сейчас госпожа Рейн. Просите пожаловать ко мне. (Бунше.) Яростно избегаем бумаг. Да-с. БУНША. Зря звонили, Павел Сергеевич. Невозможно найти. Вот если бы вы пожаловали к нам, я любую даму вам могу найти в кратчайший срок. Надо было в милицию позвонить. Она могла быть у меня в домовой конторе, или в кооперативе, или у парикмахера. У нас так всегда и находили. Но если у человека аппарат за плечами, он сорвался и полетел, и никакая милиция его не разыщет. На каждом шагу аппараты. А вдруг ей фантазия в Голландию улететь?

РАДАМАНОВ. В Голландию? В Голландию? Неужели я так глупо поговорил? Простите, отлучусь. Я занят...

БУНША. Но вы хоть скажите, что говорить-то даме. У себя на пороге бесклассового общества я знал, что говорить, но в этой ситуации теряю темпы.

РАДАМАНОВ. Вы человек любознательный... (На ходу.) Знакомьтесь...

БУНША. Что говорить-то ей?

РАДАМАНОВ (Улетая). Я полюбил вас с первого взгляда!..

БУНША. Я полюбил вас... На этом далеко не уедешь. Женщины про любовь не любят слушать. Если б вот сказать: переезжайте ко мне с первого взгляда, у меня отдельная комната. Но когда у каждого по пять, шесть комнат?! Анна Васильевна!

АННА. Добрый день. А вы что здесь делаете в одиночестве?

БУНША. Мечтаю.

АННА. Не буду вам мешать.

БУНША. Нет, остановитесь. Я вас полюбил с первого взгляда.

Пауза.

АННА. Продолжайте.

БУНША. В общем, все.

АННА. Благодарю вас.

Пауза.

БУНША. Я делаю вам предложение. Простая, казалось бы, вещь и можно бы понять с первого слова.

АННА. А, благодарю вас, вы меня очень тронули, но, к сожалению, мое сердце занято.

БУНША. Это неинтересно. Попрошу вас короче. Вы отказываете мне?

АННА. Отказываю.

БУНША. Вы свободны.

АННА. В жизни не видела более оригинального человека, чем вы.

БУНША. Не будем терять времени. Вы свободны.

АННА. Павел Сергеевич не был здесь?

БУНША. Улетел.

АННА. Вы не знаете куда?

БУНША. Я же не Бюро связи.

АННА. Простите. (Уходит.)

Бунша выпивает спирту из крана.

АВРОРА. А отец улетел?

БУНША. Улетел, мадемуазель Радаманова. Виноват. Будьте добры присесть. Увидев вас, я полюбил вас с первого взгляда. Есть основание полагать, что и я вам нравлюсь. Не будем терять времени. (Обнимает Аврору и целует ее в щеку.)

АВРОРА (ударив его по уху). С чего вы взяли, старый слюняк, что вы мне нравитесь? Какой нахал!

БУНША. Вы зарываетесь, Аврора. Так в бесклассовом обществе не поступают.

АВРОРА. Дурак какой! (Уходит.)

БУНША (у перил). Ничего, ничего, Аврора Павловна. Ударим по рукам зарвавшегося члена общества.

САВВИЧ (входит, говорит по аппарату). Где Радаманов?

В аппарате: Неизвестно.

БУНША. Кому неизвестно, а мне известно. За Марьей Павловной поехал.

САВВИЧ. За Марьей Павловной?

БУНША. Факт.

САВВИЧ. Зачем?

БУНША. Об этом у нас будет отдельный разговор. А пока что у меня к вам есть дело.

САВВИЧ. По Институту Гармонии?

БУНША. Именно по Институту Гармонии.

САВВИЧ. Слушаю вас.

БУНША. Эх, молодой человек! Я полюбил вас с первого взгляда.

САВВИЧ. Что такое? Повторите, что вы сказали?

БУНША. Я не допущу над собой насилия. Неодолимая симпатия.

САВВИЧ. Я так и подозревал. Вы к тому же еще и...

БУНША. Без паники, прошу вас. Это было только предисловие.

САВВИЧ. Мне не нравятся такие предисловия!

БУНША. Полюбив вас с первого взгляда, я решил оказать вам услугу.

САВВИЧ. Ни в чьих услугах я не нуждаюсь.

БУНША. Ах, не нуждаетесь? Ну, вы свободны.

САВВИЧ (на ходу). Мы вами займемся.

БУНША. Дерзить в бесклассовом обществе не очень разрешается. Займитесь, займитесь! А он в это время Авророй займется.

САВВИЧ. Что вы хотели мне сказать?

БУНША. Ничего. Извините, что побеспокоил, что вошел без доклада. Видно, что бюрократизм еще не изжит окончательно. А пора бы!

САВВИЧ. Простите, я погорячился.

БУНША. Ничего, ничего. До свидания.

САВВИЧ. Что вы начали говорить об Авроре? Прошу вас.

Пауза.

Быть может, я тоже могу быть вам чем-нибудь полезен?

БУНША. Это взятка называется, молодой человек. За это, знаете... У нас за такие предложения в домкоме ого-го-го, как грели!

САВВИЧ. Я повторяю вам, я был взволнован, я не прав.
БУНША. Принимаю ваши извинения. (Вынимает бумажку из кармана). Тринадцатого мая сего года в половину первого ночи Аврора целовалась с физиком Рейном. С тем же физиком она целовалась пятнадцатого мая. Семнадцатого мая на закате солнца у этой машины она целовалась опять-таки с этим же физиком, причем произнесла следующие слова: «ты ворвался в эту жизнь», а дальнейшие слова не разобраны, потому что они меня увидели. Восемнадцатого мая тот же Рейн держал руку на ее талии. Девятнадцатого...
САВВИЧ. Довольно! (Разрывает бумагу в клочки.)
БУНША. Оправдательный документ рвать нельзя. Хорошо, что я копию снял на машинке.
САВВИЧ. Довольно! (Уходит.)
БУНША. Будете знать, как по щекам хлестать, Аврора Павловна!

Голос Милославского по аппарату: Болван здесь?

БУНША. Меня разыскивает.
МИЛОСЛАВСКИЙ (входит). Куда ты скрылся? Я уж думал, где ты треплешься? А ты уж, оказывается, дома.
БУНША. У меня дел по горло было здесь.
МИЛОСЛАВСКИЙ. Отчего у тебя глаз подбит?
БУНША. Я с аэроплана упал, честное слово.
МИЛОСЛАВСКИЙ (по аппарату). Что на завтрак сегодня? Угу. Пришлите. Садись, отец.
БУНША. Мерси.

Стол.

МИЛОСЛАВСКИЙ. Такой бы стол на Арбате в «Праге» накрыть. Никакой Кочубей так не ел. Сейчас бы цыган сюда и трамвай... Эх...
БУНША. Про трамвай я не понимаю.
МИЛОСЛАВСКИЙ. Трамваев мне не хватает... Я люблю трамваи. Весело, шумно... Хочешь, я тебе часы подарю?
БУНША. Удобно ли это будет?
МИЛОСЛАВСКИЙ. Очень удобно, но только сторожайший секрет. Никому не показывать. Ни при ком не вынимать.
БУНША. А как же я время буду узнавать?
МИЛОСЛАВСКИЙ. Они совершенно не для времени, а на память, как сувенир. Ты какие больше любишь — открытые или глухие?
БУНША. Такое изобилие часов наводит меня на всякие размышления.

МИЛОСЛАВСКИЙ. Вот поделись с кем-нибудь этими размышлениями, я тебе мгновенно голову и оторву. Глухие?

БУНША. Глухие.

МИЛОСЛАВСКИЙ. Получай.

БУНША. Большое спасибо, но, видите ли, здесь буква «Ха», а мои инициалы «С. В. Б.»

МИЛОСЛАВСКИЙ. Без капризов. У меня не магазин.

БУНША. Где вы их, все-таки, приобрели?

МИЛОСЛАВСКИЙ. В частных руках.

РЕЙН. Как ни придешь, вы за едой. Вас же повезли Индию осматривать?

МИЛОСЛАВСКИЙ. Ничего решительно интересного там нет.

РЕЙН. Да вы там пять минут были, что ли?

МИЛОСЛАВСКИЙ. Мы и одной минуты там не были.

РЕЙН. Так какого же черта вы говорите, что неинтересно!

МИЛОСЛАВСКИЙ. В аэроплане рассказывали.

БУНША. Полное однообразие.

РЕЙН. Вы-то бы уж помолчали, Святослав Владимирович! Большое разнообразие вы видели в вашем домкоме.

БУНША. И даже очень.

МИЛОСЛАВСКИЙ. Словом, милый человек и академик, говорите, что с вашей машиной? Будьте любезны доставить нас туда, откуда взяли.

РЕЙН. Я вам не извозчик.

МИЛОСЛАВСКИЙ. Что значит не извозчик? Я разве просил вас меня сюда переселять?

РЕЙН. Дорогой мой! То, что произошло с нами, именуется катастрофой. Вы случайная жертва эксперимента. А, впрочем, гочему жертва! Тысячи людей были бы благодарны, если бы их перенесли в эту жизнь! Неужели вам здесь не нравится?

БУНША.

МИЛОСЛАВСКИЙ. } Не нравится!

РЕЙН. Сожалею и приму все меры к тому, чтобы вернуть вас в прежнее состояние. Но не скрою от вас, что это чрезвычайно трудно.

БУНША. Подаю на вас заявление! Из-за вас я отлучился из Союза без разрешения и стал белым эмигрантом. Не желаю быть невозвращенцем.

РЕЙН. Святослав Владимирович! Вы кретин.

БУНША. Ругайтесь, ругайтесь...

РЕЙН (Милославскому). А вы? Скажите же наконец, кто вы такой и из какой эпохи?

МИЛОСЛАВСКИЙ. В чем дело? Эпоха, эпоха!

РЕЙН. В каком году вы родились?

МИЛОСЛАВСКИЙ. 1900-го года рождения.

РЕЙН. Позвольте! Одного года со мною? Но как же, я не понимаю, вы оказались в моей комнате. Я думал, что вы...

БУНША. У меня есть на этот счет соображения...

МИЛОСЛАВСКИЙ. Солист государственных театров и вопрос исчерпан.

РЕЙН. Скажите, солист, как вы вышли из машины?

МИЛОСЛАВСКИЙ. Был пьян и не помню.

РЕЙН. Ничего не понимаю. Где вы работали? В каком театре вы работали?

МИЛОСЛАВСКИЙ. В Большом и в Малом. На премьерах.

РЕЙН. Господа! У вас широчайшее поле для работы здесь. Но все утверждают, что вы упрямитесь. И никто не слышал от вас ни одной строчки, кроме этого Кочубея. Что за дикое упрямство? У вас широчайшее поле для работы. Вам Аврора предлагала прочесть доклад о состоянии театра в ваше время. Почему вы отказались?

МИЛОСЛАВСКИЙ. Я стеснялся.

РЕЙН. Черт знает какую чушь вы говорите!

МИЛОСЛАВСКИЙ. Драгоценный академик! Почините вашу машину и летим отсюда вон! Хочешь, я на колени стану? (Становится.)

БУНША (становится на колени). И от своего имени умоляю, увезите нас.

РЕЙН. Бросьте вы эту петрушку.* Ну, слушайте. Случилась беда. Одной части не хватает. Платиновой пластинки, на которой нарезаны цифры. А их пятьдесят. Без нее я не могу установить машину ни на какой полет. Мария Павловна, когда ухватилась рукой за механизм, выронила ее, очевидно.

МИЛОСЛАВСКИЙ. Ключик золотой?

РЕЙН. Вот именно.

МИЛОСЛАВСКИЙ. Ура!

РЕЙН. Не надрывайтесь зря. На нем выложено было шестизначное число, а я его не помню. И вспомнить его невозможно.

МИЛОСЛАВСКИЙ. Чего ж ты молчал? А? (Подбегает к шкафу, трогает костюм Рейна.) Искать надо! Он в костюме!

РЕЙН. Все обыскано, успокойтесь, дорогой артист. Он потерян.

МИЛОСЛАВСКИЙ. Не может он быть потерян. Где-нибудь он да находится.

РЕЙН (обыскав костюм). Тьфу, черт. Только меня заразил своей истерикой.

МИЛОСЛАВСКИЙ. Не у меня ли? (Ищет.) Нет, нету.

РЕЙН. А каким же образом он может...

МИЛОСЛАВСКИЙ. Святослав, ищи в своем.

БУНША. Довольно странно...

МИЛОСЛАВСКИЙ. Ищи!

БУНША (вынимая ключ). Ключ!

МИЛОСЛАВСКИЙ. Вот, пожалуйста!..

РЕЙН. Что такое?! Послушайте, Святослав Владимирович, что это значит?

БУНША. Я не понимаю, что это значит.

МИЛОСЛАВСКИЙ. Как ты смел, старая калоша, дотрагиваться до такой тонкой и оригинальной машины? А?

БУНША. Выше моих сил понять, что это значит!..

МИЛОСЛАВСКИЙ. Нет, ты ответь, как ты осмелился трогать государственное изобретение гения? Женечка, хотите я ему по шее дам?..

БУНША. Не понимаю этого подозрительного происшествия. Честное слово... И более всего не понимаю, каким же образом ключ попал в новый костюм!..

МИЛОСЛАВСКИЙ. Довольно! Ты действовал в состоянии рассеянности.

БУНША. Если только я действовал, то в состоянии рассеянности.

РЕЙН. Довольно! Неважно!

МИЛОСЛАВСКИЙ. Эх! Вкладывай ключик, летим сегодня!

РЕЙН. «Вкладывай ключик!» Погодите, дорогие мои. Это не так просто. Надо отлить пластинки с этим же шифром.

МИЛОСЛАВСКИЙ. Это минутное дело.

БУНША. Я понимаю, ежели бы в старом жилете, но как же он перепрыгнул в новый?..

МИЛОСЛАВСКИЙ. Да ну тебя, в самом деле!

РЕЙН. И вот что, если вы хотите действительно, чтобы я перевез вас обратно, ни одной живой душе вы не скажете ни слова о том, что нашелся ключик.

МИЛОСЛАВСКИЙ. Товарищ Рейн! (Бунше.) Ты усвоил, что тебе сказано? Ну, смотри у меня.

РЕЙН. Ко мне идет. Вот что. Вы идите, погуляйте.

Входит АВРОРА.

АВРОРА. А, какая милая компания!

МИЛОСЛАВСКИЙ. Мое почтение, Аврора Радаманова.

АВРОРА (Бунше). А вы что ж не здороваетесь? А? Неудобно, а?

БУНША. Здравствуйте, я стараюсь разобраться в одном вопросе... Да я ничего не говорю!

МИЛОСЛАВСКИЙ. Ох, наделает он бед!..

РЕЙН. Поручаю вам его...

МИЛОСЛАВСКИЙ. Будьте благонадежны, он не пикнет!.. (Авроре.) Чрезвычайно приятно было бы посидеть с вами, но, к сожалению, некоторые дела. (Бунше.) Идем, все равно ты ни до чего не додумаешься! (Рейну.) Только уж вы, пожалуйста, работайте, а не отвлекайтесь в сторону.

РЕЙН. Это что за указания такие?

МИЛОСЛАВСКИЙ. Ничего, ничего, ничего... (Авроре.) До приятного свидания! (Бунше.) Ну!.. (Уходит с Буншей.)

РЕЙН. Аврора! (Обнимает ее.)

МИЛОСЛАВСКИЙ (выглянув). Я же просил вас, Женюша, работайте, не отвлекайтесь. Простите, мадемуазель! Ушел, ушел. Проверил и ушел! (Скрывается.)

АВРОРА. Изумительная пара! Одни. Ты знаешь, третий день я не могу остаться наедине с тобой...

РЕЙН. У тебя монгольские глаза!

АВРОРА. Ты дурак! (Целуются.)

Дуэт Рейна и Авроры.

Звонок.

АВРОРА. Да. (Рейну.) Отец. (По аппарату.) Хорошо, я уйду. Ты можешь с ним поговорить. (Уходит.)

РАДАМАНОВ. Извините, Рейн, что я прервал вашу беседу с Авророй. Но дело мое крайней важности.

РЕЙН. Я слушаю вас.

РАДАМАНОВ. Вот в чем дело. Я только что с заседания Совета Народных Комиссаров.

РЕЙН. Слушаю.

РАДАМАНОВ. Заседание это было целиком посвящено вам.

РЕЙН. Слушаю.

РАДАМАНОВ. Вот что мы постановили.* Признать за вашим изобретением не государственное значение, а сверхгосударственное. Вас самих постановлено считать человеком гениальных способностей и в силу этого поставить вас в условия исключительные. В такие условия мы ставим лиц, польза которых для блага человечества не укладывается ни в какие нормы. Другими словами говоря, ваши потребности будут удовлетворены полностью и желания ваши будут испол-

няться полностью. Вот все, что я хотел вам сообщить. При этом еще добавлю, что поздравляю вас.

РЕЙН. Прошу вас передать Совету мою признательность.

Пауза.

РАДАМАНОВ. Мне хотелось бы знать, Рейн, что вы сообщите мне.

РЕЙН. Я польщен и прошу передать...

Пауза.

РАДАМАНОВ. И это все?

РЕЙН. Право, не знаю, что еще сказать...

РАДАМАНОВ. Рейн! Я никак не ожидал этого от вас. Ну что ж, мне придется вам помочь. Вы должны были ответить мне так: «Я благодарю государство и прошу немедленно принять мое изобретение и работу над ним под контроль».

РЕЙН. Как? Меня будут контролировать?

РАДАМАНОВ. Голубчик, прошу вас помыслить, могло ли это быть иначе.

РЕЙН. Я начинаю понимать. Скажите: если я восстановлю машину...

РАДАМАНОВ. Я не сомневаюсь в этом...

РЕЙН. Я буду иметь право совершать на ней полеты самостоятельно?

РАДАМАНОВ. Ни в каком случае, мой дорогой и очень ценный нами человек.

РЕЙН. Нарком Радаманов, все ясно мне. Прошу вас, вот моя машина. Сам же я лягу на диван и шагу не сделаю к ней, пока возле нее будет хоть один контролер.

РАДАМАНОВ. Не сердитесь на меня, вы рассуждаете, как дитя. Мыслимо ли, чтобы человек, совершивший то, что совершили вы, лег на диван. Ну, вы ляжете, и... умрете, как я понимаю. Так, что ли?

РЕЙН. Вы не будете меня кормить?*

РАДАМАНОВ. Вы обижаете нас. Нашего дорогого гостя мы не будем кормить!.. Ах, что вы говорите, Рейн.

РЕЙН. Машина принадлежит мне.

РАДАМАНОВ. Ах, дорогой! Поистине вы человек иного века!* Она принадлежала бы вам, если бы вы были единственным человеком на земле. А сейчас она принадлежит всем.

РЕЙН. Я человек иной эпохи и прошу отпустить меня!

РАДАМАНОВ. Дорогой мой, безумцем я назвал бы того, кто отпустил бы вас.

РЕЙН. Что это значит?

РАДАМАНОВ. Я с увлечением читал в газете о том, как к вам появился этот, ну, как его... царь Иван Грозный... Он в 19-м веке жил?

РЕЙН. В шестнадцатом.

РАДАМАНОВ. Прошу прощения. Я плоховато знаю историю.* Да это и неважно. Иван ли, Сидор, Грозный ли... Голубь мой, мы не хотим сюрпризов... Вы улетите... Кто знает, кто прилетит к нам?

РЕЙН. Довольно. Я понял. Вы не отпустите меня.

РАДАМАНОВ. Ах, голубь мой. Зачем же такие жестокие слова. Мы просим, мы молим вас остаться с нами, не покидать нас. Вы не пожалеете, смею уверить вас! О, Рейн! Пройдет краткий срок и ваша психология изменится резчайше. О, как жаль, что вы не родились в наш век. Забудьте свою эгоху!

РЕЙН. Я пленник!

РАДАМАНОВ. Вы терзаете меня, Рейн. Я даю вам честное слово наркома. Мне верят, все, что мы дадим вам возможность совершить те путешествия, которые вам будут интересны. Я обещаю вам это. Но вы совершите их вместе с нами. Человечество поставит вам памятник! О, Рейн! Вы только подумайте, какую чудовищную пользу вы принесете людям. Мы обследуем иные века и возьмем из них все, что нужно. Я не могу сравниться с вами, мой драгоценный! Я посредственность, но я кое-что знаю и пылаю при одной мысли о проникновении во время. Как велик радиус действия машины? Я надеюсь, что она не может бить по бесконечности? Надеюсь, потому что мой мозг не вместил бы этого, я сошел бы с ума!

РЕЙН. Конечно, не бесконечен. Я полагаю, примерно лет четыреста.

РАДАМАНОВ. А от нашей, значит, тоже на четыреста... О, Рейн! Мы, возможно, еще при нашей жизни увидим замерзающую землю и над ней тусклый догорающий шар солнца... О, Рейн!

РЕЙН. Я понял. Мне интересно, как же вы все-таки осуществите контроль надо мной? Что бы вы ни говорили, а ведь вам придется прибегнуть к насилию. Я ведь варвар... Милиционера вы, что ли, приставите ко мне?*

РАДАМАНОВ. Обидел, обидел! Единственный экземпляр милиционера в Москве находится в 5-м проспекте Голубой Вертикали, во втором этаже, шестой шкаф... да, да, Аврора затащила меня... Он восковой, душечка моя золотая, и

платье его пропитано нафталином... Душистый мой ананас... не обижайтесь, так маленькой меня называла Аврора... вы возбуждаете во мне нежность!..

РЕЙН. Ананас интересуется вопросом о том, как вы осуществите контроль?

РАДАМАНОВ. Единственным способом, какой мы применили бы ко всякому, в том числе и ко мне. Вы, пушистый коврик, по выражению той же Авроры, вы обнимете меня, вынете механизм, сдадите его мне, я запру его в кассу, а завтра с утра мы вам дадим подручных инженеров. Они будут глядеть вам в глаза, Рейн! О такой славе, как ваша, никто не мечтал на земле... Впрочем, плохо знаю историю. Затем что... затем... все магазины будут торговать вашими бюстами... что нужно вам еще, о, сын нашего, нашего века!

РЕЙН вынимает механизм, подает РАДАМАНОВУ.
Тот прячет его в несгораемую кассу.

РАДАМАНОВ. Поздравляю вас, инженер Рейн... Так, стало быть, не будет объятий?

РЕЙН. Потом.

РАДАМАНОВ. Потом так потом. Ах, вот память... Оперу я слышал тоже вашу старинную... как там поется... «погостите»... нет, «гость»... нет... «дорогой» гость... ну, словом, забыл...

РЕЙН. Ключ найден. Вот он. Спрячьте и его. Завтра останется только одно — отлить обратный шифр на диске.

РАДАМАНОВ. О, теперь уже объятия обязательны! О, Рейн! Вы понимаете, как ужасно было бы, если бы вы утаили ключ. Положительно, вы поспешили родиться. Вам следовало дождаться нашего века!

АВРОРА (выйдя внезапно). Ты сдал ключ!*

РАДАМАНОВ. Аврора, странно...

АВРОРА. Я женщина все-таки, папочка!

РАДАМАНОВ. Я боюсь, что Саввич прав. В тебе действительно сидит какой-то атавизм! Нельзя же подслушивать! Это было принято в том веке...

МАРИЯ (выходит). Вот поэтому я и подслушала. Мне прощительно. Но, Радаманов, коврик пушистый, вы исправите меня!

РАДАМАНОВ. Мария! Ах, Мария!

МАРИЯ. О, как вы говорили, Радаманов. Вы великий человек, настоящий ананас.

РАДАМАНОВ. Сидите смирно, если уж пришли. Я не кончил. (Рейну.) Итак: Совет Народных Комиссаров просит вас

принять его дар. (Вынимает футляр.) Здесь хронометр, на нем алмазная крышка и надпись: Светочу людей Рейну... (Открывает футляр.) Позвольте... Он пуст. Я ничего не понимаю. Но это ужасно! Где же я мог выронить его?.. При Милославском я уложил его. Он еще хлопал в ладоши, восхищаясь. Но ничего. Завтра же он будет найден. Вот и все по этому делу, Рейн. Но есть другое дело.

МАРИЯ. Об этом скажу я. Аврора, я все знаю.

АВРОРА. Я и не скрываюсь, Мария. Но и я все знаю.

МАРИЯ. Идите же к нему. (Рейну.) Я отпускаю тебя, и ты меня отпусти.

РЕЙН. Мария, я всегда ценил твое сердце. Наша жизнь не сложилась. Желаю, чтобы ты была счастлива.

АВРОРА. Она будет счастлива, если об этом позаботится отец.

РАДАМАНОВ. Слушайте, Рейн. Я женюсь на Марии. Ну, протянемте друг другу руки...

АВРОРА. Ах, блаженство, блаженство. Ты оправдало себя и тут... Ты не отец, ты сват и кум, ты Фигаро, севильский цирюльник и пушистый ковер. О, как все это добродетельно и какой благополучный конец.

Звонок.

РАДАМАНОВ. Войдите.

САВВИЧ. Простите, Радаманов, что я мешаю. Но я прибыл по государственному делу. Вы заперли кассу?

РАДАМАНОВ. Да. Прошу проверить и запереть вторым ключом. Ну, вот и все. Поздравьте нас, Саввич. Я женюсь на женщине, прилетевшей из XX века, а Аврора выходит за Рейна.

САВВИЧ. Мне очень неприятно, Радаманов, разбить вашу радость. Вот постановление Института Гармонии. Исследование Рейна и жены его Марии показало, что в Блаженстве оги жить не могут и браки, о которых вы говорили, ни в коем случае состояться не могут. Институт накладывает запрещение. Рейна и Марию придется поселить в другом районе земли и перевоспитывать. Прощайте.

МАРИЯ. Что же это такое?! (Заламывает руки.)

РАДАМАНОВ. Вы в уме, Саввич?

САВВИЧ. Радаманов, подумайте, что вы говорите! Я сообщу об этом Институту Гармонии.

РАДАМАНОВ. Ваш Институт мне надоел!

САВВИЧ. Что?..

РЕЙН (Авроре). Конец, однако, не так благополучен?.. А?

АВРОРА. Ты зачем сдал ключ?!

РАДАМАНОВ. Сообщите об этом...

АВРОРА. ...Черту Ивановичу!

САВВИЧ. Аврора! Вы погибнете! (Зарыдав, уходит.)

МАРИЯ убегает, за ней бросается РАДАМАНОВ.

АВРОРА. Стойте, Мария.

РЕЙН (один). Так вот как?

Появляются МИЛОСЛАВСКИЙ и БУНША.

МИЛОСЛАВСКИЙ. Ну что, Жоржик, свинтили?

РЕЙН. Сию минуту подай сюда хронометр!

МИЛОСЛАВСКИЙ. Не понимаю, гражданин!

РЕЙН. Сию минуту чтоб был хронометр!

МИЛОСЛАВСКИЙ. Ах, хронометр! Это который с алмазом?

Ах, да, да, видел... Так его же Радаманов на столе... вот он!

БУНША. Теперь мои подозрения переходят в уверенность...

РЕЙН. Оба вон! И если встретите Саввича, скажите, чтоб он остерегся попасться мне на дороге.

Занавес

АКТ 4-й

АННА. Боже мой, я так страдаю за вас!

МИЛОСЛАВСКИЙ. Тут страдать не поможет.

АННА. Жоржик, что же вы так грубо отвечаете мне?

МИЛОСЛАВСКИЙ. Извиняюсь.

АННА. Скажите, может быть, я чем-нибудь могу облегчить ваши тяжелые переживания?

МИЛОСЛАВСКИЙ. Можете. Возьмите хороший кирпич, да вашего Саввича по зубам! Вот гад действительно!

АННА. Какие образные выражения у вас, Жоржик.

МИЛОСЛАВСКИЙ. Это не образное выражение. Вы образных еще не слышали. А вторым кирпичом — нашего знаменитого академика.

АННА. Это вы про Рейна? За что?

МИЛОСЛАВСКИЙ. Первое — за то, что ключ отдал, раз. А второе, за то, что вместо того, чтобы делом заниматься — в бабу врезался.

АННА. Вре...

МИЛОСЛАВСКИЙ. Ну, влюбился.

АННА. Жорж, мне жаль вас. Хотите я вас поцелую?

МИЛОСЛАВСКИЙ. Паллиатив.

АННА. Нельзя же пребывать в таком безутешном состоянии. Жоржик, вы мне нравитесь.

МИЛОСЛАВСКИЙ. Я всем женщинам нравлюсь.

АННА. Какая жестокость! Я себя презираю за то, что я призналась вам.

МИЛОСЛАВСКИЙ. Анеточка, вы лучше пошли бы, попробовали послушать, что они там назаседали.

АННА. Боже мой, как можно подслушивать!

МИЛОСЛАВСКИЙ. Должно, когда такая пакость случилась.

АННА. Я не в состоянии.

МИЛОСЛАВСКИЙ. Ну, прощайте, Аннет. И в моей душе зародилось чувство к вам, но вы его вытоптали вашим равнодушием.

АННА. Жорж, подумайте, на что вы меня толкаете!

МИЛОСЛАВСКИЙ. Я уж подумал.

АННА. О, Боже, Боже! (Уходит.)

Через некоторое время входит БУНША.

МИЛОСЛАВСКИЙ. Подслушал?

БУНША. Не представляется возможности. Я на колонну влез, а меня заметили.

МИЛОСЛАВСКИЙ. Вот дурак, прости Господи! Ну, ничего нельзя поручить! Чего ж тебя понесло на колонну! Хорошо ты выглядишь на колонне!? Ах ты, Господи! Ну, что ж они тебе сказали, когда увидели?

БУНША. Чрезвычайно удивились. Но я выпутался очень остроумно из положения. Притворился, что смотрю на процессию и что со мной обморок. Пришлось слезть.

МИЛОСЛАВСКИЙ. Больше ничего не говори. Не могу слышать тебя больше.

БУНША. Я и сам в отчаянии.

Пауза.

ГРАББЕ. Разрешите войти?

МИЛОСЛАВСКИЙ. Милости просим, входите. Что скажете, доктор, хорошенького? Не хотите ли закусить?

ГРАББЕ. Нет, покорнейше благодарю. Признаюсь вам, я так расстроен, что мне не до еды.

МИЛОСЛАВСКИЙ. Поделитесь с нами, мы, может быть, чем поможем.

ГРАББЕ. Я к вам с неприятнейшей миссией.

БУНША. На нас все несчастья сыпятся.

МИЛОСЛАВСКИЙ. Я слушаю вас, доктор, вы не робейте.

ГРАББЕ. Я командирован к вам директором Института.

МИЛОСЛАВСКИЙ. Ах, Саввичем! Ну, да. А что, доктор, у вас бывает сыпной тиф когда-нибудь?

ГРАББЕ. Что вы! Уже двести лет мы не знаем этой болезни.

МИЛОСЛАВСКИЙ. Жаль, жаль.

ГРАББЕ. Что вы говорите?*

МИЛОСЛАВСКИЙ. Так, замечтался. Итак, чего подлец от нас хочет?

ГРАББЕ. Это вы про Саввича?

МИЛОСЛАВСКИЙ. Другого подлеца во вселенной нету.

ГРАББЕ. Вот так так! Я поражен. (Вынул два конверта.) Видите ли, получены окончательные результаты исследования вашего и господина Бунши.

МИЛОСЛАВСКИЙ. Ага! Что-нибудь любопытное, наверное? Ну, конечно, все в порядке?

ГРАББЕ. К сожалению, нет. Откровенно скажу, язык не поворачивается. Мы приборы специально проверяли, потому что такого исследования не было...

МИЛОСЛАВСКИЙ. Приборы, наверно, барахловые?

ГРАББЕ. Виноват! Об одном из вас сказано, что идиот, а о другом, что вор.*

МИЛОСЛАВСКИЙ. Я — идиот? Повторите, что вы сказали?

ГРАББЕ. Я так и знал. Вы не волнуйтесь, вы не идиот. Идиот — он.

МИЛОСЛАВСКИЙ. Ну, скажем. А я?

ГРАББЕ. А вы — вор.

МИЛОСЛАВСКИЙ. Какой же мерзавец, какой невежда делал исследования?

ГРАББЕ. Простите, это я делал.

МИЛОСЛАВСКИЙ. Молчать!

ГРАББЕ. Со мной никто в жизни так не разговаривал!

МИЛОСЛАВСКИЙ. Молчать! Мне — солисту государственных театров — такие слова! Да мне три раза палец снимали и отпечатывали, в Москве, в Ростове-на-Дону и в Саратове, и единодушно все начальники уголовного розыска говорят, что человек с таким пальцем не может украсть, хоть бы и хотел! А уж они наверно больше докторов понимают в уголовном розыске! И вдруг является какой-то коновал...

ГРАББЕ. Одумайтесь! С вами истерика! Господин Бунша! Повлияйте вы на вашего...

БУНША. Молчать!

ГРАББЕ. Что же это такое? Успокойтесь. Это излечимо. Поймите, профессор Мэрфи утвердил диагноз.

МИЛОСЛАВСКИЙ. Где он? Подать мне сюда профессора Мэрфи!

ГРАББЕ. Помилуйте, он в Лондоне.

МИЛОСЛАВСКИЙ (по телефону). Лондон. Профессора Мэрфи.

В аппарате: Вам нужен переводчик?

МИЛОСЛАВСКИЙ. Не нужен! Я с ним без переводчика поговорю. Профессор Мэрфи? Вы — не профессор, а вы... (Граббе.) Как сволочь по-английски?

ГРАББЕ. Я ни за что не скажу.

МИЛОСЛАВСКИЙ. Бунша, дай сюда мне словарь!

БУНША. Откуда же он у меня?

МИЛОСЛАВСКИЙ. Молчать! Ну, ладно!

Вешает трубку. Делает грозный жест, указывая на дверь.

БУНША. Пошел вон!

ГРАББЕ. Что это такое? Примите капель. Вас постановлено лечить.

МИЛОСЛАВСКИЙ. Вон!

ГРАББЕ уходит.*

БУНША. Правильно, Жоржик. Надо одергивать зарвавшихся субъектов.

МИЛОСЛАВСКИЙ. Молчи. Надо дать ходу отсюда!

АННА. Из-за вас, Жорж, я пошла на неэтичный поступок.

МИЛОСЛАВСКИЙ. Очень хорошо. Ну?

АННА. Жорж, приготовьтесь. Они постановили вот что.

Постановление:

МИЛОСЛАВСКИЙ. Елки-палки!

АННА. Жоржик! Неужели это правда?

МИЛОСЛАВСКИЙ. Видели палец?

АННА. Не понимаю!

МИЛОСЛАВСКИЙ. Начальники понимают. В МУРе они мне как отцы родные! Вспомню — слезы!..

АННА. Тогда протестуйте!

МИЛОСЛАВСКИЙ. Ну их! Не люблю я этих кляуз.

Вбегают АВРОРА и РЕЙН.

МИЛОСЛАВСКИЙ. Это что ж такое будет, Женечка?

БУНША. Мы — в панике. Я сам начинаю теряться.

МИЛОСЛАВСКИЙ. Вот заехали в гости! Зачем ты отдал ключ?

РЕЙН. Некогда! Слушайте! Скройтесь оба к себе и ждите, пока я вас не позову. Мне нужно посоветоваться с Авророй.

МИЛОСЛАВСКИЙ. Бунша, идем!

БУНША (тихо, Милославскому). Я знаю, они сейчас целоваться начнут.

МИЛОСЛАВСКИЙ. Выкатывайся сию секунду.

АННА. Жорж, я с вами. Я не хочу вас оставить в такую минуту (Уходят.)

РЕЙН. Ну, что делать? Я знал бы, что мне делать, но...

АВРОРА. Нужно бежать! И я с тобой.*

РЕЙН. Подумай, тебе придется покинуть этот мир.

АВРОРА. Он мне надоел.

РЕЙН (бросается к кассе). Нет! Не вскрыешь.

АВРОРА. Что же в самом деле предпринять? Как? Боже мой!.. Я украду ключи! Но как? Как?

РЕЙН. Стой! Эй, Милославский!

Бегают МИЛОСЛАВСКИЙ, БУНША и АННА.

Анна! Станьте здесь, сторожите!

АННА. Что вы хотите делать?

РЕЙН. Молчите! (Милославскому.) Наше спасение — в ключах от кассы.

МИЛОСЛАВСКИЙ. Вы видели этот палец? На что вы намекаете? Вы знаете, что такое дактилоскопия?

РЕЙН. Брось валять дурака!

МИЛОСЛАВСКИЙ. И конечно! У кого ключи? Аннета, стой внимательно! Бунша, голову провалю! Смотреть!

РЕЙН. У Саввича и Радаманова.

АВРОРА. Отец носит в боковом кармане.

МИЛОСЛАВСКИЙ. А от какого предмета ключи?

РЕЙН. От этой кассы.

МИЛОСЛАВСКИЙ. Это серьезная касса. (Засучивает рукава.)

РЕЙН. Дурак, она заперта шифром!

МИЛОСЛАВСКИЙ. Женечка! Мы все учились понемногу. Такую кассу и нельзя запирать простым замком. Довольно обидно это даже и говорить. Помню, в Ленинграде в Госбанке, ну, конечно, то была не такая касса.

АННА. Боже мой, что вы делаете?

МИЛОСЛАВСКИЙ. Анетка, не пикни! Зарежу! Зекс!

Взламывает. РЕЙН бросается к кассе, вынимает механизм, ввинчивает его в машину.

МИЛОСЛАВСКИЙ. Бунша, складывайся!

РЕЙН. Не смейте, черти, брать ничего!

БУНША надевает дамскую шляпу.

АННА. Вы пропали! Саввич!
МИЛОСЛАВСКИЙ. Анетка, стань к кассе спиной! Шевель-
нешься!..

АННА. Как ты обращаешься со мной?

МИЛОСЛАВСКИЙ. Стой. (Рейну.) Ввинчивай! Да не промах-
нись! А то опять залетим куда-нибудь, да так, что не выбе-
решь! Я займу его разговором.

Все ушли, один Милославский на сцене.

САВВИЧ (входит). Здравствуйте.

МИЛОСЛАВСКИЙ. Доброго здоровьичка!

САВВИЧ. Радаманов еще не вернулся?

МИЛОСЛАВСКИЙ. Нет.

Пауза.

САВВИЧ. В числе других вещей, которые подозрительно
исчезли в последнее время, мой портсигар.

МИЛОСЛАВСКИЙ. Запирать надо было. А то бросаете вещи
зря; естественно, что они пропадают. Аэроплан куда-то про-
летел... В Индию, наверно... Летают куда-то, летают...

САВВИЧ. У нас раньше ничего не пропадало. Я хотел спро-
сить вас, не видели ли вы его?

МИЛОСЛАВСКИЙ. Маленький, золотой и буква «С» наис-
косок? Нет, не видел.

САВВИЧ. Ну, ладно. Все разберется впоследствии.

МИЛОСЛАВСКИЙ. А вы надолго сюда пришли?

САВВИЧ. То есть?

МИЛОСЛАВСКИЙ. То есть скоро ли вы уйдете отсюда? У
меня здесь, месье Саввич, интимное дело есть.

САВВИЧ. Простите, сейчас здесь будет заседание государст-
венной важности, и это важнее ваших интимных дел. Я жду
Радаманова.

РЕЙН (входя). Ах, так? (Милославскому.) Выйди на мину-
точку. Я с ним поговорю. Скажите, Саввич, вы твердо уве-
рены, что вам удастся меня разлучить с Авророй и послать
надолго в колонии?

САВВИЧ. Мне это печально, но я в этом убежден.

РЕЙН. Вы лжете, Саввич, в этом нет никакой печали для вас.
Наоборот, вы счастливы тем, что вы, отвергнутый любовник,
сошлете меня.

Входит АВРОРА.

Но это вам не удастся. Она уйдет со мной. Не правда ли,
Аврора?

АВРОРА. Правда. Я твоя.

САВВИЧ. Я не понимаю, что со мной. Я боюсь, что вы заразите и меня. Вы опасны.

АВРОРА. Саввич! Ты делаешь глупость. Я уйду с ним.

САВВИЧ. Аврора! Пощади нас, не покидай!

РЕЙН. Ага! Вот это понятный язык! Саввич, уходите отсюда, у нас тайное дело. Мы спешим.

САВВИЧ. Нет.

РЕЙН (подходит к машине, включает ее и оттуда сразу взрыв музыки и свист). Милославский, Бунша, сюда!

Появляются БУНША, МИЛОСЛАВСКИЙ и АННА.

САВВИЧ. Ах, вот что! Остановите машину!

РЕЙН. Назад! Или я вас убью!

САВВИЧ. Нет! Аврора! Я тебя не выпущу! (Бросается к аппарату, кричит «Тревога».) (Рейну.) Негодяй!

РЕЙН. Милославский!

МИЛОСЛАВСКИЙ ударяет ножом Саввича, тот падает.

РЕЙН. Что ж ты наделал?

АННА. Убийство!

МИЛОСЛАВСКИЙ. Анютка, ходу!

АННА. Нет! Нет! Ты страшен!

МИЛОСЛАВСКИЙ. Ну, судись одна! Выгораживай меня! Скажи — в запальчивости! В запальчивости! Тебе скинут три года! И заявляй сама чистосердечно! Скидка будет! (Бросается к машине, Бунша опережает его.) Куда ты? С передней площадки!

БУНША. Я вне очереди!

Вихрь подхватывает Буншу и уносит его. Следом за ним бросается Милославский и исчезает.

АВРОРА. Боже, он в крови! Помочь ему?

РЕЙН. Аврора! Некогда! В машину! Или ты боишься?

АВРОРА. Не боюсь! Прощайте, мраморные колонны!

Исчезает. РАДАМАНОВ и МАРИНА.

РАДАМАНОВ. Что вы наделали? Рейн?

РЕЙН. Радаманов! Аврора уже улетела! Скажите, что я украл механизм. Марина, ты останешься?

МАРИНА (Радаманову). Выпусти, выпусти его! Выпусти, если ты не хочешь, чтобы было хуже! Мы будем с тобой всегда вместе!

РАДАМАНОВ. Да, теперь будем вместе. (Рейну.) Вы втянули меня в преступление!

РЕЙН. Что делать? Прощай! (Схватывает механизм, раздаётся последний удар, Рейн исчезает.)

РАДАМАНОВ. Марина! Он плывет в крови! Марина! Я выпустил их! Марина!

МАРИНА. Успокойся, мой дорогой, так лучше.

Послышались звуки тревоги, подбежали люди.
Вбегает ГРАББЕ.

РАДАМАНОВ. Граббе! Зовите людей! Меня под суд! Они убили Саввича и убежали. Я упустил их. Это моя вина.

МАРИНА. И моя.

ГРАББЕ. На помощь!

Свет гаснет. Исчезает Блаженство.

Комната Рейна.* У разбитой машины МИЛИЦИЯ и МИХЕЛЬСОН. Взрыв музыки. Из машины высккивает БУНША с михельсоновскими часами в руках.

МИХЕЛЬСОН. Вот он! Вот он, ворюга! Держите его, товарищи! Вот они, ходики! С собственноручною надписью... Товарищи, не верьте, сцарапано! Не Милославского, мои ходики!

БУНША. Добровольно вернувшийся в СССР секретарь Бунша-Корецкий прибыл. Прошу отметить в протоколе: добровольно! На всех имею заявление.

МИЛИЦИЯ. Сидоров, бери его!

МИЛОСЛАВСКИЙ является.

МИХЕЛЬСОН. Второй!

МИЛИЦИЯ. Панырев, бери!

МИЛОСЛАВСКИЙ. Ну, нет, я извиняюсь, это надо доказать. (Бросается к окну, разворачивает аппарат и улетает.) Вы как хотите, а я в Ростов!

МИЛИЦИЯ. Панырев, звони по телефону.

Являются РЕЙН и АВРОРА.

АВРОРА. Боже, как интересно! Ты здесь жил?

МИХЕЛЬСОН. Жил, жил. Берите ее, пока не улетела!

РЕЙН. Осторожнее! Это моя жена! Она не имеет никакого отношения ни к какому делу.

МИЛИЦИЯ. Супруга ваша? Разберем. Вы арестованы. Ключков, бери.

МИХЕЛЬСОН. Вяжите их, вяжите!

РЕЙН. Болван! Аврора, не волнуйся. У нас, видишь ли, бывают иногда недоразумения в этой жизни. Все разъяснится. Поймите, что я изобретатель этой машины!

МИЛИЦИЯ. Поймем, поймем. Ваша фамилия?

РЕЙН. Рейн.

МИЛИЦИЯ. Прошу следовать.

МИХЕЛЬСОН. Да этот-то улетел. Может, самый главный?

МИЛИЦИЯ. Дальше Ростова не улетит. (Рейну.) Прошу.

Занавес.

КОНЕЦ.

Подготовка текста — В. Волков.

КОММЕНТАРИИ

В черновой рукописи перед основным текстом пьесы М. А. Булгаков сделал записи, которые в общих чертах намечают основную сюжетную линию произведения.

Сцена III. Греза Рейна.

Рейн грезит.

МИЛОСЛАВСКИЙ. Время есть плотная субстанция. Скажите! Мне это в голову не приходило! Аккуратный прибор. Кольцо это, извиняюсь, серебряное?

БОНДЕРОР. Серебряное.

МИЛОСЛАВСКИЙ. Его, если в Торгсин отнести, то...

БОНДЕРОР. Помилуйте!

МИЛОСЛАВСКИЙ. Я ж понимаю!

МИЛОСЛАВСКИЙ. Гражданин академик.

БОНДЕРОР. Я не академик.

МИЛОСЛАВСКИЙ. Ну что вы. Я академиков с первого взгляда могу отличить.

БОНДЕРОР. При каком царе вы родились?

МИЛОСЛАВСКИЙ. При Петре Первом.

БОНДЕРОР. Ничего не понимаю! Ваш наряд...

БУНША. Михельсоновы ходики...

МИЛОСЛАВСКИЙ. В чем дело? Михельсоновы! Не у одного Михельсона в Москве ходики.

К названию пьесы:

Острова блаженные.

Фамилия — Радаманфов (Радаманов)

Бондерор.

Крейн.

Саввич (жених)

Рейн.

Мария Павловна.

Евгений Иванович

Милославский Жорж.

Кличка для вора — ...

С. 70. — Во второй редакции пьесы автором составлен список действующих лиц, отсутствующий в тексте первой редакции:

Действуют:

ЕВГЕНИЙ ЛЬВОВИЧ (НИКОЛАЕВИЧ)* РЕЙН

ОЛЬГА (МАРИЯ — ?) НИКОЛАЕВНА РЕЙН

СОСЕДКА (РЕЙНА).

ЮРИЙ МИЛОСЛАВСКИЙ, по прозвищу Солист.

БУНША-КОРЕЦКИЙ, (князь и) секретарь домоуправления.

ИОАНН ГРОЗНЫЙ.

БОЯРИН.

ОПРИЧНИК.

СТРЕЛЕЦКИЙ ГОЛОВА.

МИХЕЛЬСОН, гражданин.

МИЛИЦИЯ.

ГОСТЬ.

ГРАББЕ, профессор медицины.

РАДАМАНОВ (Народный Комиссар Изобретений).

АВРОРА, (его дочь).

САВВИЧ.

АННА, (его секретарь).

С. 70. Во 2-й редакции автором использован другой вариант начала пьесы:

Общая передняя с телефоном. Большая комната РЕЙНА в полном беспорядке. Дверь в дополнительную площадь РЕЙНА*. Рядом комната гражданина МИХЕЛЬСОНА, обильно мебелированная. В комнате РЕЙНА странного вида маленький механизм, чертежи и инструмент.

РЕЙН полуодет, небрит, бессонен, у механизма. День.

ОЛЬГА. Включись в новую жизнь, халтурщик!*

РЕЙН. Что с тобой? Ты ругаешься?* Опять тот же звук. Как сжимается сердце.

За сценой вдруг радостный голос: «По второму талону селедки дают!»

Потом стук.

РЕЙН. Ну, ну, ну, что там еще?

* В скобках — авторские изменения и дополнения к 3-й редакции пьесы.

СОСЕДКА. Марья Павловна! Марья...* Софья Петровна! А Софья Петр... Ах, нету ее? Товарищ Рейн, скажите вашей супруге, что в нашем кооперативе по второму талону селедки дают. Чтобы скорей шла! Сегодня последний день.

РЕЙН. Ничего не могу ей сказать, потому что она вчера вечером ушла.

СОСЕДКА. А куда ж она пошла?

РЕЙН. К своему любовнику.

СОСЕДКА. Вот так так! Как же это, к любовнику, вы говорите? Это к какому же любовнику?

РЕЙН. Черт его знает, Петр Иванович или Илья Петрович, я не помню. Знаю только, что небольшого роста и беспартийный. Черт его знает...

СОСЕДКА. Вот так так! Оригинальный вы человек какой. Так что, селедки-то пропадут теперь?

РЕЙН. Я занят очень.

СОСЕДКА. А она когда придет от этого-то... беспартийного-то?

РЕЙН. Никогда. Она совсем к нему ушла. Я занят очень.

СОСЕДКА. А вы что ж, страдаете?

РЕЙН. Товарищ, я очень занят.

СОСЕДКА. Ну, ну, ну. Вот дела! Пока. (Уходит.)

За сценой через некоторое время глухие голоса. Слышно: К любовнику ушла... Селедки... последний день.

РЕЙН. Вот сволочи какие! Нет! Сначала! Выберу весь ряд.

Начинает вынимать пластинки из аппарата. Свет постепенно убывает, а затем комната Рейна угасает.

С. 70. МАРИЯ ПАВЛОВНА — далее в тексте также МАРЬЯ, МАРИНА (по ходу действия автор неоднократно меняет и варьирует имена и фамилии своих героев).

С. 70. ЕВГЕНИЙ — в тексте также БОНДЕРОР, Евгений Васильевич и Александр Иванович РЕЙН.

С. 71. ЖОРЖ — в тексте также ЖОРЖИК, МИЛОСЛАВСКИЙ, ЮРОЧКА.

Во 2-й редакции М. А. Булгаков изменил текст ремарки: Парадная дверь беззвучно открывается и в переднюю входит (ЮРИЙ) МИЛОСЛАВСКИЙ, хорошо одетый, похожий на артиста человек.

* В тексте зачеркнуто.

С. 71. МИХЕЛЬСОН — в тексте также Дудкин, Понырев.

С. 72. ЕВГЕНИЙ. Опять тот же звук... Во 2-й редакции далее: О, Боже, ну почему я не могу поймать! Руки у меня, что ли, трясутся?..

В воздухе вокруг РЕЙНА и механизма начинает возникать слабо мерцающее кольцо.

Вот, фосфоресцирует! А вы говорите!..

Звонок, потом стук в дверь РЕЙНА.

Проклятые, чтоб вы провалились! Да!

Тушит кольцо. Входит БУНША-КОРЕЦКИЙ. На голове у него дамская шляпа.

Меня дома нет.

С. 72. БУНША — в тексте также КИРВА.

С. 73. БУНША. — А я говорю, что не князь... — Во 2-й редакции:

БУНША. А я говорю, нет. (Вынимает бумаги.) Вот документы, удостоверяющие, что моя мать, Ираида Михайловна, во время Парижской Коммуны состояла в сожительстве с нашим кучером Пантелеем. А я родился ровно через девять месяцев и похож на Пантелея.

С. 73. Ликушин — в тексте также Луковкин.

Во 2-й редакции автор перерабатывает диалог Рейна и Бунши:

С. 73. БУНША. Заклинаю вас уплатить за квартиру... — Во 2-й редакции далее: А то наш дом на черную доску попадет. РЕЙН. Вчера жена ушла к какому-то Петру Ильичу, а сегодня является эта развалина, не то сын кучера, не то князь, с засаленной книгой под мышкой и истязает меня! Меня жена бросила, понятно?

БУНША. Позвольте, что ж вы мне не заявили?

РЕЙН. А вас это почему волнует? Вы что, на нее какие-нибудь виды имели?

БУНША. Виды такие, что немедленно я должен ее выписать. (Раскрывает книгу.) Выписываю. Куда она выехала?

РЕЙН. Не знаю я.

БУНША. Я сам узнаю и тогда выпишу.

РЕЙН. Узнавайте, а мне дайте спокойно умереть возле моей машины.

С. 74. — Во 2-й редакции М. А. Булгаков значительно переработал и дополнил сцену, описывающую первое включение машины времени. После отказа Рейна зарегистрировать в милиции свое изобретение Бунша-Корецкий заявляет:

БУНША. Я — лицо, занимающее официальный пост, и обязан наблюдать. Меня тревожит эта машина. Вынужден буду сообщить.

РЕЙН. Ради бога повремените. Ну, хорошо, идите сюда. Просто-напросто, делаю опыты над изучением времени. Но пока ничего не получается. Совершенно безобидно. Вот, например, ну, возьмем, скажем, ну, цифру 364. Ну, вот...

Слышатся музыкальные звуки, и кольцо начинает светиться.

Ну, вот и все. Минус 364. Хотя вам это непонятно. Стойте! Позвольте! Ах, я кретин! А не изобретатель! Да ведь если я беру 364, а шифр обратный, почему ж я не включил плюс?! Нет я идиот!

Бросается к машине, поворачивает ключ, в ту же минуту раздается удар колокола, вспыхивает сводчатая палата. **ИОАНН ГРОЗНЫЙ** с посохом сидит в кресле и диктует, а за столом под его диктовку пишет **БОЯРИН***. Где-то слышится церковное складное пение и тягучий звон. **РЕЙН** и **БУНША** застывают.

С. 74. Явление Иоанна Грозного... В примечании к тексту 2-й редакции **М. А. Булгаков** сделал следующие записи, характеризующие царствование и личность Иоанна Грозного:

ОБ ИОАННЕ ГРОЗНОМ

Послание к Козьме относится, примерно, к 1578 году.

Иоанн родился в 1530, умер 16 марта 1584 г.

В 1578 г. ему было, значит, 48 лет.

Сына убил в 1581 году.

Опричнина с 1565 года и до смерти Иоанна.

«Гой да, гой да».

... «главоболие с похмелья»...

Стрельцы появились при Иоанне Грозном в половине XVI века (Устрялов).

Пищаль.

Опричник: меч, бердыщ, парчевая одежда под черной рясой (Устрялов).

Стрелецкие сотники.

Стремянной стрелец из стражи государевой.

* В тексте 3-й редакции **ОПРИЧНИК**.

«Пес смердящий»... (Буслаев).
... «всяких скверн исполненный» ...
... «прыщ смертный» ...
... «о, беда претягчайшая» ...
... «псы басурманские» ...
... «бога ради, бога ради» ...
... «господие и отцы, молю вас» ...
... «исполу есмь чернец» ...
... «собака» ...
... «что у нас в Москве учинилось» ...

Описание Ивана Грозного:

«Царь Иван образом нелепый, очи имел серы, нос протягну-вен и покляп, возрастом велик бяше, сухо тело имея, плещи имея высоки, груди широки, мышцы толстыя... Таков бо бе царь Иван»... Кроме того: «Жестосерд...».

С. 75. Далее в тексте 1-й редакции запись отдельных реплик Бондерора (Рейна), Бунши, Жоржа и Николая I (частично зачеркнуто).

НИКОЛАЙ I (выходит).

БУНША. Не надо нам царей...

БУНША (у телефона). В доме № 151 в Жакте 900 появился император. Считаю долгом потребовать милицию, потому что я за это отвечаю. Секретарь Бунша-Окаян-Корецкий. Нет, не князь я, не князь, сын кучера Корецкий. Слушаю.

БОНДЕРОР (вырывая трубку). Сию минуту!.. Кретин.

БУНША. Караул! Меня контрреволюционер душит!

НИКОЛАЙ I. Что это за шуты гороховые? Что это за наряд?

БОНДЕРОР. Это пиджак.

НИКОЛАЙ I. Пиджак?

БУНША. Вот какую машину вы сделали, Евгений Васильевич.

БОНДЕРОР. Задача решена. Вот оно, отверстие, просверлено в субстанции! Найдено.

ЖОРЖ (выходит с часами в руках. Изумлен.) Ой! Ой! В чем дело?

С. 75. Садовая 10... — Известный дом Пигита, на Садовой улице, где жил Булгаков в 1921—1924 гг.

С. 75. Иоанн вбегает в исступлении... — Во второй редакции:

Появляются ИОАНН и РЕЙН.

ИОАНН — в состоянии полнейшего умоисступления.

ИОАНН. Кровь на мне! Ох, мне!..

РЕЙН. Назад в палату! Назад!

ИОАНН (крестясь, вбегает в палату).

РЕЙН выключает механизм. Палата и ИОАНН исчезают. Мерцает кольцо*.

РЕЙН (вбегая). С чердака на крышу хода нету? Боже мой!

Вдруг за палатой ИОАННА затявкали набатный колокол, грянул выстрел, послышались крики: «Гой да! Гой да!» В палату врывается СТРЕЛЕЦКИЙ ГОЛОВА с бердышом в руках.

ГОЛОВА. Где царь?

БУНША. Не знаю.

ГОЛОВА (крестясь). А, псы басурманские! Гой да! Гой да! (Взмахивает бердышом.)

РЕЙН. Черт возьми! (Бросается к механизму и выключает его, отчего в то же мгновение исчезает и палата, и стрелецкий голова и прекращается шум. Только на месте, где была стенка комнаты Михельсона, остается небольшой темный провал.)

С. 76. Ты звонил сейчас в милицию?.. — Во 2-й редакции Булгаков существенно изменил диалог Рейна и Бунши, предшествовавший появлению Милославского, и дополнил текст пьесы сценой возвращения Михельсона в ограбленную квартиру:

РЕЙН. Старая сволочь, ты звонил сейчас по телефону? Я слышал твой паскудный голос!

БУНША. Вы не имеете права.

РЕЙН. Если хоть кому-нибудь хоть одно слово!..

БУНША. Честное...

РЕЙН. Ну, черт с вами! Некогда! Дальше, дальше! Сперва звук, а потом... И на маленькую цифру...

Касается механизма, и в это время из комнаты МИХЕЛЬСОНА рядом с темным провалом у машины выходит МИЛОСЛАВСКИЙ со стенными часами МИХЕЛЬСОНА под мышкой.

РЕЙН. Вот тебе раз.

МИХЕЛЬСОН. Я извиняюсь, это я куда-то не туда вышел. Тут что-то перепуталось. Это, значит, я дверью ошибся. Виноват, как пройти на улицу? Прямо? Мерси.

РЕЙН. Нет, постойте!

* В тексте 3-й редакции Иоанн Грозный остается на чердаке дома Рейна:

МИЛОСЛАВСКИЙ. Виноват, в чем дело? Мне некогда. Я на Александровский вокзал спешу.

БУНША. Михельсоновы часы.

МИЛОСЛАВСКИЙ. Я извиняюсь, какие Михельсоновы часы? Что это, у одного Михельсона ходики в Москве?

РЕЙН. Постойте. Вам нельзя выходить, поймите.

МИЛОСЛАВСКИЙ. Не имеете права задерживать.

РЕЙН. Да я вас не задержу. Не бойтесь. Наоборот, я сейчас отправлю вас обратно. Вы недавней эпохи, судя по костюму. Вас поражает обстановка моей квартиры?

МИЛОСЛАВСКИЙ. Поражает.

РЕЙН. Одну минутку. Скажите только, как ваша фамилия.

МИЛОСЛАВСКИЙ. А зачем вам моя фамилия?

РЕЙН. Вы волнуетесь, это вполне понятно. Вы кто такой?

МИЛОСЛАВСКИЙ. Солист Государственных Театров.

РЕЙН. Ага. А в каком году вы родились? Мне это нужно.

МИЛОСЛАВСКИЙ. Забыл.

РЕЙН. Ну, ладно. Идите обратно, туда.

МИЛОСЛАВСКИЙ. Виноват, здесь стенка.

РЕЙН. Хорошо, стойте.

Движет механизм.

Вот так оказия! Заело.

Пауза.

Присядьте на одну минуту. Гм. Дело вот в чем. Я изобрел машину для проникновения в другие времена, так скажем... И вот, извольте ли видеть, вы только не пугайтесь, дело в том, что время есть фикция...

МИЛОСЛАВСКИЙ. Скажите! А мне это в голову не приходило!

БУНША. И пальто Михельсона.

МИЛОСЛАВСКИЙ. Виноват, какое Михельсона?..

РЕЙН. Ах, бросьте вы ваши глупости! (Милославскому.) Так вот, извольте видеть, механизм...

МИЛОСЛАВСКИЙ (осматривает механизм). Гм... да, да...

РЕЙН. Одну минутку. Черт его!.. Где отвертка? Одну минутку!

Отходит, ищет инструмент. В ту же минуту вспыхивает кольцо, потом лопается, раздается удар литавр, затем музыка.

РЕЙН. Что вы наделали?! Вы тронули аппарат!

Поднимается вихрь.

БУНША. Караул!

Вихрь втаскивает БУНШУ в кольцо. Он исчезает.

МИЛОСЛАВСКИЙ. Ах, чтоб тебе провалиться. (Исчезает.)
РЕЙН. Боже мой, что же это вышло?

Влетает в кольцо вслед за МИЛОСЛАВСКИМ, схватывается руками за механизм, пытаясь его выключить.

Ключ! Ключ!

Исчезает.

В тот же момент стихает музыка.

Пауза.

Парадная дверь открывается и входит МИХЕЛЬСОН. Подходит к своей двери, вздрагивает, видит взломанные шкафы, мечется.

МИХЕЛЬСОН. Обокрали! Обокрали!

Бросается к телефону.

Милицию! Милицию! В Банном переулке в квартире... что? Какой царь! Обокрали меня! Михельсон фамилия!

В этот момент на парадном ходе начинаются звонки. Михельсон бежит, открывает дверь и входит МИЛИЦИЯ*.

МИХЕЛЬСОН. Слава те, Господи! Товарищи, обокрали меня! Гляньте! Часы! Пальто! Костюмы! Все на свете! Обокрали!

МИЛИЦИЯ. Вы звонили насчет царя?

МИХЕЛЬСОН. Товарищи, какого царя? Ограбили. Гляньте!

МИЛИЦИЯ. Без паники, гражданин. Кто звонил? Товарищ Сидоров, на черный ход.

МИХЕЛЬСОН. Обокрали!

ЗАНАВЕС

С. 77. Май. Терраса на высоте в Блаженных Землях... — Та часть Москвы Великой, которая носит название «Блаженства». Громадная терраса очень высоко над землей. Колоннада. Тропические растения и сложная, но малозаметная и удобная аппаратура. Это приемная в квартире народного комиссара РАДАМАНОВА.

РАДАМАНОВ читает у стола.

С. 77. АВРОРА — в тексте также Астрейя.

С. 79. Бабушка надвое сказала... — Во 2-й редакции:

АВРОРА. Ах, ну его к матери!

РАДАМАНОВ. Что? К какой матери?

АВРОРА. Папа, я и сама не знаю, к какой матери. В одной из древних книжек я видела это выражение.

* В тексте 3-й редакции: входит МИЛИЦИЯ в большом числе.

РАДАМАНОВ. Удивительное выражение! Какое-то странное выражение! Ну, не надо о матери. Поговорим о Саввиче. Нельзя ж так поступать с человеком. Ведь он уверен, что ты выходишь за него. На этом самом месте ты говорила, что он тебе очень нравится.

АВРОРА. Что-то мне померещилось на этом месте. Теперь я и сама не могу разобраться, чем он меня прельстил. Не то поразила меня его теория гармонии, не то брови. А теперь всматриваюсь, и гармония мне кажется сомнительной и брови вовсе не нравятся.

С. 79. Директору Института Евгеники мое почтение... — Далее в тексте — Институт Гармонии. Во 2-й редакции автор изменил реплику Авроры, придав ей провидческий характер.

АВРОРА. Здравствуйте, Фердинанд! Вы знаете, какой я сон видела в ракете, что будто бы вас разбойники зарезали.

С. 80. САВВИЧ. Мне хочется познакомиться с этим Чацким... — во 2-й редакции автор внес существенные изменения в диалог Авроры и Саввича.

САВВИЧ. Милая Аврора, необыкновенные чувства волнуют меня сегодня. Я люблю первомайские дни, и сегодня, лишь только я проснулся, радость охватила меня. Все веселило меня сегодня, а когда я поднялся сюда к вам, в Блаженство, она совершенно затопила меня. Посмотрите, как сверкают колонны, как прозрачен воздух! Человечество счастливо. Я гордился тем, что я один из людей... Аврора, что же вы молчите? Ведь наступает первое мая. Что же вы молчите, Аврора?

АВРОРА. Все будет хорошо?

САВВИЧ. О, ручаюсь вам! Сейчас хорошо, с каждым днем будет все лучше! Ну, что же вы мне скажете?

АВРОРА. Ах, да! Ведь наступает первое мая. Милый Фердинанд, я попрошу вас, отложим этот разговор еще до полуночи. Я хочу еще подумать.

САВВИЧ. Дорогая Аврора, о чем же думать? Не мучьте меня больше. Но впрочем, как хотите, я согласен ждать.

АВРОРА. Скажите, Фердинанд, у вас не было сегодня ощущения беспокойства?

САВВИЧ. О, никакого!

АВРОРА. А действительно, какой-то сладостный ветер задувает на площадке! А вообразите, Саввич, что ракета, в которой я летела, сорвалась бы сегодня, и вдруг — бамс! И от меня осталась бы только одна пыль. И вот вы приходите объясняться мне в любви, и объясняться некому! И вот кос-

мическую пыль заключат в урну, и вам уже не с кем говорить...

САВВИЧ. Аврора, замолчите! Что за ужасная мысль! Ракета не может сорваться.

АВРОРА. Я знаю, Мне что-то все снятся древние сны.

САВВИЧ. Не понимаю, какие?

АВРОРА. Вот, например, сегодня мне приснилось, что будто бы разбойники напали на меня, а вы бросились меня защищать и вас закололи.

САВВИЧ. Разбойники? Аврора, у вас расстроены нервы. Аврора, я давно это замечаю, но никому не говорю. Лишь только я стану вашим мужем, я вылечу вас.

АВРОРА. Мне скучно, бес!

Глухой пушечный удар.

САВВИЧ. Сигнал. К началу празднеств. Я не буду вас задерживать. Итак, до вечера?

АВРОРА. До вечера.

Саввич уходит.

АВРОРА. Отец!

РАДАМАНОВ (выходя). Ну, что?

АВРОРА. Слушай, отец, у тебя нет предчувствия, что что-то должно случиться?

С. 81. Шум. Звон... — Во 2-й редакции:

За сценой с грохотом разбиваются стекла, затем по площадке пролетает вихрь и затем появляются МИЛОСЛАВСКИЙ с часами и занавеской в руке, БУНША в шляпке и РЕЙН с механизмом.

С. 81. Где Кропоткинские Ворота?.. — Площадь в Москве, до 1924 г. площадь Пречистенских ворот.

С. 81. Кочки знаете... — Кочки Большие и Малые; современные (с 1958 и 1960 гг.) Комсомольский проспект и улица Доватора.

С. 82. Граббе появляется... — Во 2-й редакции:

ГРАББЕ (открывает кран, из него, светясь, начинает бить какой-то газ, который Граббе направляет на Рейна). Дышите! АВРОРА. Дайте какое-нибудь доказательство, что вы говорите правду.

БУНША. Сию минуту. Вот доказательство. Домовая книга Банного переуллка.

АВРОРА. Не понимаю. Отец! Сюда!

РАДАМАНОВ. Что еще?

АВРОРА. Отец, это верно! Это не актеры! Это люди другого времени.

РАДАМАНОВ. Что ты, с ума сошла? (Граббе.) Граббе, объясните мне, вы что-нибудь понимаете? Кто это такие?

ГРАББЕ. Нет.

РЕЙН. Ну, хорошо. Я докажу вам... как только ко мне вернутся силы... (Радаманову.) Кто вы такой?

РАДАМАНОВ. Я председатель Совнаркома Радаманов.

РЕЙН (вставая). Ага. Ну, вы убедитесь. (Подавая ему механизм). Прошу спрятать его. Мне он нужен. Дайте хоть оглядеться. (Идет к парапету, за ним Бунша и Милославский.) А-а-а! Признавайтесь! Кто из вас двух, чертей, тронул машину, пока я искал стамеску?

БУНША. Честное...

МИЛОСЛАВСКИЙ. Гражданин профессор, куда это вы нас завезли?

РЕЙН. Мы в двадцать третьем веке.

МИЛОСЛАВСКИЙ. Чтоб вам издохнуть.

Вдали взрыв музыки.

С. 83. Благуша, знаете... — Благуша — улица Москвы, бывшая (до 1922 г.) Александровская, расположена параллельно Щербаковской улице и Измайловскому шоссе вблизи станции метро «Семеновская».

С. 83. Компрене ву, Нижняя Болвановка, Барабанный тупик?.. — Нижняя Болвановка — старое (до 1919 г.) название Нижней Радищевской улицы, расположенной в районе Таганской площади. Барабанный переулочек — расположен между Большой и Малой Семеновскими улицами. Компрене ву (от французского Comprénes-vous) — вы понимаете.

С. 83. Темно. Ночь. В огнях. Музыка... — Во 2-й редакции:

Ночь майского карнавала. Та же площадка. На ней буфет с шампанским. Бесчисленные огни. За площадкой иллюминированная ночь. РАДАМАНОВ и РЕЙН во фраках стоят у парапета. В отдалении САВВИЧ во фраке. АННА у аппарата. В отдалении время от времени музыка.

РАДАМАНОВ. Вот, вот, смотрите! Поднялись огоньки. Это жители Голубой Вертикали. Вы не устали?

РЕЙН. О, нет, о, нет!

АННА. Голубая Вертикаль просит показать им Рейна.

РАДАМАНОВ. Сделайте одолжение, станьте сюда.

РЕЙН (становится, как ему указано).

РАДАМАНОВ (освещается сверху, говорит в аппарат). Приветствую жителей Голубой Вертикали! (Мимо площадки летит рой светлячков — маленьких машин. Ясно слышались

приветственные крики. Свет внезапно сверху заливает Рейна.) Вы хотели видеть Рейна? Вот он — гениальный инженер Рейн, человек XX века, пронзивший время. Все сообщения о нем правильны. Вот он — Рейн! (Приветственные клики, светляки улетают.) Посмотрите, какое возбуждение вы вызвали в мире!

Аппарат гаснет.

Может быть, вы не хотите больше быть на балу? Отправляйтесь отдыхать!

РЕЙН. О, ни за что! Но кто действительно гениален, это ваш врач Граббе. Я полон сил, как будто он вдунул в меня жизнь.

САВВИЧ. Но этим лекарством нельзя злоупотреблять.

РАДАМАНОВ. Вы познакомились?

РЕЙН. Еще нет.

РАДАМАНОВ. Фердинанд Саввич, директор Института Гармонии. Инженер Рейн. (Рейну.) Так, может, вы хотите взглянуть, как танцуют? Анна, может быть, вы проводите гостя?

АННА. О, да.

РЕЙН и АННА уходят.

РАДАМАНОВ. Ну, что ж вы скажете, голубь мой драгоценный?

САВВИЧ. Я поражен, я раздавлен, я ничего не понимаю.

Пауза.

Скажите мне, Радаманов, какие последствия может все это иметь?

РАДАМАНОВ. Дорогой мой, я же не пророк. (Хлопает себя по карманам, что-то ищет.) А, черт его... Не понимаю... У вас есть папиросы? В этой суматохе портсигар куда-то засунул.

САВВИЧ (похлопав себя по карманам). Черт, и я забыл портсигар!

РАДАМАНОВ. Ну, ладно. (Уходит.)

САВВИЧ (идя за ним). Радаманов, объясните мне только одно... Да ведь это же не может быть!

РАДАМАНОВ. Драгоценный мой Фердинанд. Как это не может быть того, что есть! Человек свалился из четвертого измерения!.. Я курить хочу!

Оба уходят.

С. 84. — Во 2-й редакции после ухода Радаманова и Саввича на сцене появляются Милославский и Бунша.

МИЛОСЛАВСКИЙ. Очень, очень приятно! Мерси, гран мерси! В другой раз с удовольствием, да!.. Мерси. (Бунше.) Понравилась мы им.

БУНША. Однако, все это довольно странно! Социализм совсем не для того, чтоб веселиться. А они танцуют и говорят такие вещи, что ого-го-го! А кроме того, фраки!.. Ох, пропи-сали бы им ижицу за эти фраки!..

МИЛОСЛАВСКИЙ. Если на тебя внимательно поглядеть, то сразу видно, что ты болван! Кто им пропишет?

Внезапно входит ГОСТЬ.

ГОСТЬ. Я понимаю, что вы ищете уединения, и сию минуту уйду. Мне хотелось только пожать руку спутникам великого Рейна.

МИЛОСЛАВСКИЙ. Очень, очень приятно! Мерси, гран мерси! Вы из каких будете?

ГОСТЬ. Я мастер канализационной станции.

БУНША. Во фраке?! Вот здорово!

МИЛОСЛАВСКИЙ. Очень приятно. Давайте поцелуемся.

ГОСТЬ. Я буду счастлив и польщен.

МИЛОСЛАВСКИЙ (обнимает гостя).

ГОСТЬ. Желаю вам всего доброго!

МИЛОСЛАВСКИЙ. Мерси, гран мерси!

ГОСТЬ (уходит).

МИЛОСЛАВСКИЙ. Приятный народ! Простой, без претензий, доверчивый.

БУНША. Вот надел бы он фрак, да на общее собрание! Вот бы я посмотрел, ого-го-го!.. Нащупать бы происхождение этого коржика! Князь, наверно.

МИЛОСЛАВСКИЙ. Сын кучера Пантелея, как и ты... Перестань ты мне гудеть в ухо. Ты ничего мне не даешь сообразить.

С. 89. — Во 2-й редакции автор дополнил текст сценой возвращения гостя.

В это время входит смущенный ГОСТЬ и, стараясь не помешать, начинает искать что-то под столом.

МИЛОСЛАВСКИЙ. Что ищете, отец?

ГОСТЬ. Простите, мне так неловко, что я вас потревожил. Но я где-то обронил медальон с цепочкой... (Ищет.)

МИЛОСЛАВСКИЙ. Э-э! Это жалко.

ГОСТЬ. Простите. Посмотрю еще в бальном зале.

Уходит.

МИЛОСЛАВСКИЙ. Славные у вас люди! За ваше здоровье! Еще бокальчик!

АННА. А я не опьянею?

МИЛОСЛАВСКИЙ. От спирту-то? Да что вы! Вы только закусывайте! Князь! Закуси паштетом. Мировой паштет!

БУНША. Я вам уже рассказывал про кучера Пантелея.
МИЛОСЛАВСКИЙ. Рассказывал, но только ты все наврал на свою маму.

С. 87. — Во 2-й редакции М. А. Булгаков изменил окончание этого сценического эпизода.

МИЛОСЛАВСКИЙ. Надоел, надоел! (Анне.) Тур вальса.

АННА. Я на ногах не стою из-за вашего спирта.

МИЛОСЛАВСКИЙ. А вы опирайтесь на меня.

АННА. Вы необыкновенный человек. (Идет под руку с Милославским.)

МИЛОСЛАВСКИЙ. Виноват. Одну минуточку. (Бунше тихо.)

Слушай, ты бы пошел в другое место. Иди и там веселись.

Самостоятельно. А то что ты за мной таскаешься. (Уходит.)

БУНША (уходит отдельно, вздохнув.)

С. 90. — Во 2-й редакции автор заново переработал диалог Рейна и Авроры.

РЕЙН. Иоанн Грозный остался в Москве. Я его видел так же близко, как вижу вас. Спутанная нечесаная борода, с посохом...

АВРОРА. И он выбежал в квартиру?

РЕЙН. Да, я бросился его ловить, поймал и загнал обратно.

АВРОРА. Вы знаете, я смотрю на вас и не могу отвести глаз.

Но вы-то отдаете себе отчет в том, что вы за человек? Милый, дорогой Рейн, когда вы восстановите машину?

РЕЙН. Ох, знаете, там у меня одна катастрофа... Ну, впрочем, это выяснится.

АВРОРА. Скажите, а вы женаты?

РЕЙН. Я был женат.

АВРОРА. Простите, если задаю вам нескромный вопрос, а она умерла?

РЕЙН. Она убежала от меня.

АВРОРА. От вас? К кому?

РЕЙН. К какому-то Семену Петровичу... Я не знаю точно.

АВРОРА. Вы даже не поинтересовались?

РЕЙН. Чего ж тут интересоваться!

АВРОРА. А почему она вас бросила?

РЕЙН. Я очень обнищал из-за этой своей машины и нечем было даже платить за квартиру.

АВРОРА. Как было устроено ваше жилье?

РЕЙН. Одна большая комната.

АВРОРА. Как одна?

РЕЙН. Ну да, это вам не будет понятно.

Пауза.

АВРОРА. А она умная была?

РЕЙН. Кто?

АВРОРА. Ваша жена.

РЕЙН. Нет, не очень.

АВРОРА. Как ее звали?

РЕЙН. Ольга Алексеевна. А мне можно вам задать вопрос?

АВРОРА. Не стоит.

С. 92. — Во 2-й редакции автор дал более развернутое описание финальной сцены 2-го акта пьесы:

Убегает взволнованная АННА, зажигает свет на столе, говорит в аппарат.

АННА. Будьте добры, найдите сейчас же пластинку «Аллилуйя». Артист Милославский не танцует ничего другого! Начало двадцатого века.

МИЛОСЛАВСКИЙ (подкравшись, целует ее).

АННА. Что вы делаете? В аппарат видно.

МИЛОСЛАВСКИЙ. Техника! Вы скажите им, чтоб погромче!

АННА. Погромче!

В аппарате слышно начало «Аллилуйи».

Это? Какая странная музыка!

МИЛОСЛАВСКИЙ. Это.

Убегает вместе с АННОЙ.

Входят РЕЙН и АВРОРА.

АВРОРА. Слава Богу, никого нет. А то я уже устала от толпы.

РЕЙН. Проводить вас в вашу комнату?

АВРОРА. Нет, мне хочется посидеть с вами.

РЕЙН. Что вы сказали вашему жениху?

АВРОРА. Это вас не касается.

РЕЙН. Что вы сказали вашему жениху?

АВРОРА. Это вас не касается.

РЕЙН. Что вы сказали вашему жениху?

АВРОРА (внезапно обнимает и целует его).

И в то же время в дверях появляется БУНША. За сценой раздаются громовые звуки «Аллилуйя».

РЕЙН. Как вы всегда, Святослав Владимирович, входите!..

Темно.

С. 92. — Во 2-й редакции М. А. Булгаков изменил начало III акта:

Та же площадка. РЕЙН в рабочей одежде у своего аппарата над инструментами. Встревожен, угрюм, чего-то хочет добиться, что-то вспоминает. Через некоторое время появляется тихонько АВРОРА и молча смотрит, как он работает.

РЕЙН. Нет, не могу вспомнить! И не вспомню никогда.

АВРОРА. Рейн!

РЕЙН (оборачивается).

АВРОРА. Не мучь себя, отдохни.

РЕЙН. Аврора, тсс! Мне показалось, что здесь кто-то ходит.
Целуются.

АВРОРА. Сознаться. Ты опять не спал всю ночь?

РЕЙН. Ну, не спал.

АВРОРА. Скажи мне, а как тебя называли в прошлой жизни?

РЕЙН. То есть?

АВРОРА. Ну, вот эта, которая бежала

РЕЙН. Женя.

АВРОРА. Но я тебя буду звать Рейн. Хорошо?

РЕЙН. Ах, Аврора, ты знаешь, я не вспомню!

АВРОРА. Вспомнишь! Только не смей работать по ночам. Мне самой, — я просыпалась сегодня несколько раз, — все время снились цифры, цифры...

РЕЙН. Что за дьявол! Мне все кажется, что кто-то ходит...

АВРОРА. Некому ходить, кто же может прийти без сигнала?

РЕЙН. Ну, это у вас такие порядки. Нет, мне показалось...

АВРОРА. Ты знаешь, как только я подумаю, что она зазвучит и мы с тобой полетим, у меня обрывается сердце!

РЕЙН. Черта с два полетим! Молчит как гроб! Как он упал? Он же плотно входил в щель!

АВРОРА. Перестань, перестань! Не мучь себя, ничем себе не поможешь!

РЕЙН. Выпью кофе, буду дальше искать.

АВРОРА. Нет, нет, не делай этого. Брось работать до завтрашнего дня, так нельзя.

В аппарате свет.

Отец! Его сигнал. Летим (гулять). Тебе надо отдохнуть.

РЕЙН. Надо переодеться. Неудобно так.

АВРОРА. Вздор! Летим и кофе будем пить на море!

Уходят.

Пауза.

РАДАМАНОВ (входит, подходит к механизму Рейна, некоторое время смотрит на него, потом садится за стол. Звонит.)

АННА (входит). Добрый день, Павел Сергеевич!

РАДАМАНОВ (протянул руку). Ну-с?

АННА. Что?

РАДАМАНОВ. Часы пожалуйста.

АННА. Нету, Павел Сергеевич.

РАДАМАНОВ. То есть как нету? Чтобы были часы мне! Что же они, сквозь землю провалились?

АННА. Павел Сергеевич, всюду искали, в Бюро заявили.

РАДАМАНОВ. Да при чем здесь Бюро? Часы были у меня в кармане.

АННА (разводит руками). Мне так неприятно, Павел Сергеевич...

РАДАМАНОВ. Ну, если неприятно, так черт с ними! Ладно. Не надо.

АННА. (идет к двери).

РАДАМАНОВ. Анна! Да, кстати, где этот... Милославский?

АННА. Я... не знаю, Павел Сергеевич... А почему вы заговорили о нем?

РАДАМАНОВ. Да вот и я не знаю. Как вспомню про часы, так почему-то мне эти стихи вспоминаются, про этого, как его? — Кочубей он называется? Что это, хорошие стихи, да?

АННА. Стихи великолепные! И он чудно читает, Павел Сергеевич.

РАДАМАНОВ. Вообще, так, человек симпатичный? Интересный, да?

АННА. Павел Сергеевич, кажется, звонят в соседней комнате?

РАДАМАНОВ. Никто не звонит в соседней комнате.

АННА. Павел Сергеевич, вы меня смущаете.

РАДАМАНОВ. Вас смутишь! Ну, ладно.

АННА (уходит).

РАДАМАНОВ (погружается в работу. На столе несколько раз вспыхивает сигнал, но РАДАМАНОВ не замечает его. Через некоторое время входит САВВИЧ.)

САВВИЧ (молча и мрачно останавливается и смотрит на РАДАМАНОВА).

РАДАМАНОВ (некоторое время еще читает, не замечая его. Машинально берет за карман, где были часы.) Богат и славен... (Поднимает глаза и видит САВВИЧА). Вот тебе раз! САВВИЧ. Я вам звонил. У вас открыт сигнал.

РАДАМАНОВ. Пожалуйста, пожалуйста, садитесь.
САВВИЧ (молча садится).

Пауза.

РАДАМАНОВ. Вы что, ко мне помолчать пришли?

САВВИЧ. Нет. Я пришел вам сказать...

РАДАМАНОВ. Душенька! Драгоценный мой Фердинанд! Хотите, я вам что-нибудь подарю, только вы мне не говорите того, что хотите сказать.

САВВИЧ. Вы разве знаете, что я хочу вам сказать?

РАДАМАНОВ. Знаю. Об Авроре. Ну, согласитесь, я ж не виноват, что у ее отец. Ну, будем считать вопрос исчерпанным. Ну, я сочувствую...

САВВИЧ. Вам угодно смеяться!

РАДАМАНОВ. Какой тут смех! Такая суматоха... у меня часы, вот, например, пропали.

САВВИЧ. А у меня портсигар!

РАДАМАНОВ. Нет, серьезно? Это интересно! Ну, ладно. Так что вы хотели сказать еще?

САВВИЧ. Радаманов! Бойтесь этих трех, которые прилетели сюда!

РАДАМАНОВ. Что это вы меня с утра пугаете?

САВВИЧ. Бойтесь этих трех!

РАДАМАНОВ. Что же вы хотите, мой дорогой?

САВВИЧ. Народный комиссар Радаманов! Я хочу, чтобы они улетели отсюда, как можно скорей, к чертовой матери!

РАДАМАНОВ. Нет, дорогой мой, это не так просто. И даже наоборот.

САВВИЧ. То есть, чтоб они остались здесь?

РАДАМАНОВ. Вот именно.

САВВИЧ. Ах, понял! Но, хорошо, я понимаю значение этого аппарата. Ваш комиссариат может заботиться о том, чтобы сохранить это изобретение, а Институт Гармонии заботится о том, чтобы эти трое не смели нарушить жизнь в Блаженстве, а они ее нарушат! Я уберегу от них Аврору! Прощайте!

РАДАМАНОВ. Всего доброго, Саввич, вы примите каких-нибудь капель. Вы так волнуетесь. (Звонит.)

АННА (входит).

РАДАМАНОВ. Анна, чтобы больше никто ко мне не сигнализировал. Закройте.

АННА. Да. (Уходит.)

РАДАМАНОВ (погружается в работу).

Через некоторое время тихо входит БУНША и садится на то место, где сидел САВВИЧ. РАДАМАНОВ подымает голову.

С. 98. Институт — это не свадебное бюро!.. — Во 2-й редакции далее следует:

РАДАМАНОВ. Помилуйте, Институт не сваха, невест не подыскивает и нисколько не контора по выдаче разрешений на свадьбы. Институт изучает род человеческий, заботится о чистоте его, стремится создать идеальный подбор людей и вмещивается он в брачные отношения лишь в крайних случаях, когда они могут угрожать каким-нибудь вредом нашему обществу.

БУНША. А общество ваше бесклассовое?

РАДАМАНОВ. Вы угадали сразу — бесклассовое.

БУНША. Во всем мире?

РАДАМАНОВ. Решительно во всем.

Пауза.

Вам что-то не нравится в моих словах?

БУНША. Не нравится. Слышится в ваших словах, товарищ Радаманов, какой-то уклон.

РАДАМАНОВ. Объясните мне, я вас не понимаю.

БУНША. Я вам как-нибудь на досуге объясню про уклон, так вы очень задумаетесь. И будьте осторожнее в вашей теории...

С. 104. РЕЙН. Бросьте вы эту петрушку... Во 2-й редакции:

РЕЙН. Ну вас к черту! Прекратите вы этот цирк! Слушайте. Случилась беда. Во время полета потерял ключ. Ключ с шифром. Все части налицо, а ключа, черт его возьми, нету! Очевидно, выпал. Шифра же я не помню и боюсь, что не вспомню. А без ключа я механизм пустить не могу. Понятно? И подымайтесь с колен, вы мне опротивели своими воплями.

С. 106. — Во 2-й редакции М. А. Булгаковым дано иное описание начала одной из ключевых сцен пьесы — объявления Радамановым Рейну решения Совета Народных Комиссаров.

Та же площадка. РЕЙН у своего аппарата, регулирует его. Время от времени начинает мерцать кольцо. На столе раздается радамановский сигнал, вспыхивает свет.

РЕЙН (тушит кольцо, прячет ключ в карман).

Люк открывается, и из него появляется РАДАМАНОВ.

РАДАМАНОВ. Здравствуйте, Рейн! Извините, что я прерву вашу работу. Но у меня дело исключительной важности.

РЕЙН. Я к вашим услугам.

С. 107. Нашего дорогого гостя мы не будем кормить!.. — Во 2-й редакции:

РАДАМАНОВ. Поистине, вы — сын иного века. Вас не кормить! Ешьте, сколько угодно. Настанет момент, когда еда не пойдет вам в рот и вы зачехнете. Человек, совершивший то, что совершили вы, не может лечь на диван.

С. 107. Ах, дорогой! Поистине вы человек иного века!.. — Во 2-й редакции:

РАДАМАНОВ. Какая ветхая, но интересная древность говорит вашими устами. Она принадлежала бы вам, Рейн, если бы вы были единственным человеком на земле. Но сейчас она принадлежит всем.

С. 108. Прошу прощения. Я плоховато знаю историю... — Во 2-й редакции:

РАДАМАНОВ. Прошу прощения. Я плоховато знаю историю. Это специальность Авроры. Из шестнадцатого века вы вы звали его (Ивана Грозного — В. В.). Затем вы кинетесь, быть может, в двадцать шестой век! Дорогой мой, вы знаете, что вы можете там встретить? Кто знает, кто может прилететь к нам из этого века, быть может, на ваших же плечах. Вот о чем подумал прежде всего Наркомат безопасности, и он был совершенно прав. Но этого мало. Вы представляете, какую пользу живущим мы принесем, когда проникнем в иные времена. Ваша машина бьет на четыреста лет, вы говорите, примерно?

С. 108 — Во 2-й редакции автор переработал диалог Рейна и Радаманова. Народному комиссару изобретений удалось убедить Рейна передать свою машину и шифр (ключ) Совету Народных Комиссаров Мира.

РАДАМАНОВ. Единственный милиционер, которого вы можете увидеть в государстве, стоит под стеклом в музее в Голубой Вертикали, и стоит там уже сто лет. Кстати, ваш Милославский вчера, говорят, стоял возле этого шкафа и проливал слезы умиления. Я не знаю, почему он так любит милиционеров? Нет, дорогой мой, ваш мозг слишком развит, чтобы вас учить с азов. Мы просим вас сдать изобретение добровольно, стать нашим гражданином, отказаться от своего века, а государство пригласит вас, — но с нами, с нами! — совершить все полеты, которые мы совершим! Руку, Рейн! РЕЙН. Я сдаю машину. Вы убедили меня.

РАДАМАНОВ. Я не ожидал ничего иного. (Открывает несгораемую кассу, помещает туда механизм). Один ключ от этой кассы будет храниться у меня, другой постановлено вручить

Саввичу, директору Института Гармонии. Вы его знаете. Он выбран вторым контролером. С завтрашнего дня мы дадим вам специалистов по восстановлению памяти, и вы найдете ваш шифр, я ручаюсь.

РЕЙН. Не закрывайте кассу, Радаманов. И специалисты не нужны. В моей одежде найден ключ с шифром. Вот он. Я завтра могу пустить машину в ход.

РАДАМАНОВ. Рейн, я не ожидал, что вы могли поступить иначе. Руку, руку, Рейн!

Закрывает кассу.

С. 109. АВРОРА. Ты зачем сдал ключ?.. — Во 2-й редакции сцена изменена:

АВРОРА (вбегает). Ты отдал ключ?! Но я предупреждаю, я хочу вместе с вами, вместе с ним! Вы не смеете меня отринуть!

РАДАМАНОВ. Аврора! Ты подслушала нас! Ты станешь отрицать, что ты подслушала!

АВРОРА. И не подумаю отрицать! Подслушала все до последнего слова! Чтобы я рассталась с этим мечтанием увидеть то, что мы увидим! Имей в виду, отец, Рейн не полетит без меня! Не правда ли, Рейн?

РЕЙН. Правда.

АВРОРА. Это мой муж, имей в виду. Мы любим друг друга.

РАДАМАНОВ. Очень рад, очень приятно. Только я не специалист в этих делах... Поступайте... очень, очень хорошо. И прошу тебя, сядь спокойно.

АВРОРА (Рейну). Они могут лететь. Куда угодно! Но только ты требуй, чтобы первый полет был совершен в древность. Я хочу видеть твою жизнь! И потом я хочу видеть Ивана Грозного!

РАДАМАНОВ. Дался всем этот Грозный! Прошу тебя успокоиться. Я не кончил еще разговора. (Вынимает футляр.) Совет просит принять вас этот хронометр. Он отстает на одну секунду в десять лет, из чего вы видите, что это хороший экземпляр хронометра. И на нем алмазная надпись: Инженеру Рейну Совет Народных Комиссаров Мира. Прошу вас. (Открывает пустой футляр.) Что за черт! Позвольте! Этого не может быть! Куда же он девался? Я показывал его только Милославскому, он еще хлопал в ладоши от восхищения. Нет, это слишком!

На столе вспыхивает сигнал. Открывается люк и из него появляется САВВИЧ.

САВВИЧ. Я прибыл как условлено.

РАДАМАНОВ. Да, да. Проверьте. Вот механизм, и кроме того, найдет ключ.

САВВИЧ. Ага. Тем лучше. Значит, машина пойдет в ход.

РАДАМАНОВ. Да. (Закрывает кассу и прячет ключ.)

АВРОРА. Саввич, поздравьте меня. (Указывает на Рейна.)

Это мой муж. И я совершу полеты с ним. Я добьюсь этого, имейте в виду.

САВВИЧ. Нет, Аврора, еще не скоро настанет то время, когда вы совершите с ним полет, и мужем вашим он не станет.

АВРОРА. Ах, вот как! Отец, полюбуйся на директора Института Гармонии! Нет, здесь дело не в гармонии. Он сделал это из-за меня, он сделал это из ревности. Он в бешенстве от того, что потерял меня. (Рейну). Зачем ты отдал ключ?

САВВИЧ. Вы говорите в безумии. Вы не смеете оскорблять меня. Эти люди не могут жить в Блаженстве до тех пор, пока они не станут достойными его. (Авроре.) Я не хочу вас больше слушать. Вы неменяемы. Прощайте. (Уходит.)

РЕЙН. Радаманов! Я жалею, что отдал ключ!

РАДАМАНОВ. О, нет! Это не так просто. Он ничего не добьется! Мне надоел Институт Гармонии. Я еду туда. (Уходит.)

АВРОРА. Отец! Скажи им! Ты слышишь, скажи им!..

Убегает вслед за РАДАМАНОВЫМ.

РЕЙН (один). Ах, вот как! Вот как!

Входят МИЛОСЛАВСКИЙ и БУНША.

С. 113. — Граббе. Что вы говорите? — Во 2-й редакции:

ГРАББЕ. Что вы такое говорите? Зачем вам тиф?

МИЛОСЛАВСКИЙ. Чтобы Саввич умер.

ГРАББЕ. Я поражаюсь таким странным желаниям. (Вынимает два конверта). Как изволите знать, мы получили результаты исследования вашей психической сферы, вас и вашего товарища.

БУНША. А я заявление не подавал, чтобы меня исследовали.

ГРАББЕ. Оно обязательно для всех граждан.

МИЛОСЛАВСКИЙ. Что-нибудь любопытное? Все, конечно, в полном порядке?

С. 113. Виноват! Об этом из вас сказано... — Во 2-й редакции:

ГРАББЕ. Помилуйте. Так вот, изволите ли видеть, об одном из вас заключение, что он неполноценная личность, а о другом, что он с явно выраженными преступными наклонностями, и в частности страдает клептоманией.

Вручает конверты.

С. 113. Виноват! Об этом из вас сказано... — Во 2-й редакции:

ГРАББЕ. Помилуйте. Так вот, изволите ли видеть, об одном из вас заключение, что он неполноценная личность, а о другом, что он с явно выраженными преступными наклонностями, и в частности страдает клептоманией.

Вручает конверты.

С. 113. Виноват! Об этом из вас сказано... — Во 2-й редакции:

ГРАББЕ. Помилуйте. Так вот, изволите ли видеть, об одном из вас заключение, что он неполноценная личность, а о другом, что он с явно выраженными преступными наклонностями, и в частности страдает клептоманией.

Вручает конверты.

МИЛОСЛАВСКИЙ (посмотрев бумагу). Я — вор? Какой же гад и невежда делал это исследование?

ГРАББЕ Простите, его делал профессор Мэрфи в Лондоне. Это мировая знаменитость.

С. 114. Граббе уходит... — Во 2-й редакции сцена объяснения Граббе с Милославским и Буншей завершается иначе:

МИЛОСЛАВСКИЙ (делает грозный жест).

БУНША. Вон!

ГРАББЕ. Я немедленно сообщу об этом Саввичу. Я отказываюсь лечить вас. К вам придется применять иные меры. (Уходит.)

Пауза.

САВВИЧ (входит). Вы только что оскорбили профессора Граббе?

Пауза.

Ну, смотрите, вы очень раскаетесь в этом. (Милославскому.) Скажите, пожалуйста, вам не попадался мой портсигар?

МИЛОСЛАВСКИЙ. Маленький, золотой, наискосок буква «С».

САВВИЧ. Вот именно.

МИЛОСЛАВСКИЙ. Не видел.

САВВИЧ. Ах, вы не видели?

МИЛОСЛАВСКИЙ. Прошу вас глянуть на этот палец. Может человек с этим пальцем что-нибудь украсть? Вы понимаете, что такое наука дактилоскопия. Впрочем, где вам! На медные деньги учились. Когда мой палец рассматривали в Муре, так все сбежались смотреть! Не может человек с таким пальцем украсть! И были мне в Муре после этого все начальники, как отцы родные! Как вспомню их, у меня из глаз бьют слезы! На тебе твой портсигар! Подавись ты им! На!

САВВИЧ. Нечего сказать, хорошую компанию привез в Блаженство инженер Рейн! Ну, ничего, вы сейчас узнаете постановление о себе.

Уходит.

С. 115. АВРОРА. Нужно бежать! И я с тобой... — Во 2-й ред. М. А. Булгаков изменил окончание этой сцены:

АВРОРА. Мне надоело Блаженство. Не теряй времени!

РЕЙН. Милославский!

МИЛОСЛАВСКИЙ. Я!

РЕЙН. Мне нужно, чтоб через минутку ключи от кассы были здесь. Один из них у Радаманова, другой — у Саввича.

МИЛОСЛАВСКИЙ. Женя! С этим пальцем!.. Человек украсть не...

РЕЙН. Ах, человек не может! Ну, так оставайтесь здесь, в лечебнице!

МИЛОСЛАВСКИЙ. ...но он может открыть любую кассу!

РЕЙН. Болван! Эта касса закрыта шифром!

МИЛОСЛАВСКИЙ. Ша! (Бунше.) Бунша! На стрему! (Аврора.) Мадам, разрешите! (Вынимает золотую булавку, взламывает первый замок.)

РЕЙН. В жизни не видел ничего подобного! Шпилькой!

МИЛОСЛАВСКИЙ. Прошу не говорить под руку! Бунша!

Спишь на часах? Голову оторву!

Вбегает АННА.

АННА. Что ты делаешь?!

МИЛОСЛАВСКИЙ. Анютка, молчать!

АННА. Значит, про тебя сказали правду! Ты преступник!

МИЛОСЛАВСКИЙ. Анютка, смотри, чтоб никто не пришел! Смотри!

АННА. Боже мой! Аврора, что ты делаешь?!

АВРОРА. Молчи! У нас нет другого выхода! Я бегу с ними!

МИЛОСЛАВСКИЙ (вскрывает второй замок). Готово!

РЕЙН (вынимает механизм, устанавливает его, включает его. Вспыхивает, начинает мерцать кольцо).

МИЛОСЛАВСКИЙ. Бунша! Складайся!

РЕЙН. Не смейте брать ничего!

МИЛОСЛАВСКИЙ. Ну, уж нет! Один летательный аппаратик я захвачу! (Надевает аппарат.)

В этот момент начинают вспыхивать тревожные сигналы. Вдали слышались голоса.

РЕЙН. Что это значит?

АВРОРА. Это тревога. Касса дала сигнал.

АННА. Безумные! Вы же погибнете!

МИЛОСЛАВСКИЙ. Анютка, канай со мной!

АННА. Нет! Нет. Боюсь. Ты преступник.

МИЛОСЛАВСКИЙ. Ну, как желаешь! На суде держись смело! На большой! На меня вали все! Что б судья ни спросил, отвечай одну формулу: была пьяна, ничего не помню. Тебе скидку дадут, три года. Прощай!

АННА. Жорж! Раскайся! Остайся! Тебя вылечат!

МИЛОСЛАВСКИЙ. Я не верю в медицину.

Внезапно в аппарате взрыв музыки.

РЕЙН. Поймал! Москва! Это Большой театр!

МИЛОСЛАВСКИЙ (Бунше). Ты куда?

БУНША. (Секретарям вне очереди.) Я первый. (Вскакивает на площадку аппарата.)

Вихрь. Меняется свет. БУНША исчезает.

САВВИЧ (вбегает). Ах, вот что! (Кричит.) Тревога! Они взломали кассу! Они бегут! Радаманов! Радаманов! (Бросается к Милославскому, пытаясь помешать.)

МИЛОСЛАВСКИЙ (выхватывает финский нож). Назад!

АННА. Боже мой! (Убегает.)

РАДАМАНОВ (появляется).

САВВИЧ. Посмотрите, за кого вы ходатайствовали.

МИЛОСЛАВСКИЙ. Рыжики ваши у меня, Павел Сергеевич! Прощайте! (Вскакивает на площадку и исчезает).

РЕЙН. Павел Сергеевич! Простите, но выхода другого нет. Милославский вручил мне хронометр. Я возвращаю вам его.

АВРОРА. Отец! Прощай! Я больше не вернусь в Блаженство.

РЕЙН схватывает аппарат и исчезает вместе с АВРОРОЙ. Свет на площадке начинает гаснуть.

САВВИЧ. Радаманов! Это вы упустили их!

РАДАМАНОВ. Нет, это произошло по вашей вине!

САВВИЧ. Аврора! Аврора! Вернись!

Темно.

С. 118. Комната Рейна... — Во 2-й ред. автором был существенно изменен финал пьесы.

Комната РЕЙНА. Заплаканный и растерзанный МИХЕЛЬСОН и МИЛИЦИЯ. Пишут протокол.

МИЛИЦИЯ. На кого имеете подозрение, гражданин?

МИХЕЛЬСОН. На всех! Весь дом — воры, мошенники и контрреволюционеры!

МИЛИЦИЯ. Вот так дом!

МИХЕЛЬСОН. Всех берите! По списку! А флигель во дворе — там тоже воры!

МИЛИЦИЯ. Без паники, гражданин. (Смотрит в список.) Инженер Рейн?

МИХЕЛЬСОН. Вор.

МИЛИЦИЯ. Бунша-Корецкий.

МИХЕЛЬСОН. Вор.

МИЛИЦИЯ. (Соседка.) Гражданка Подрезкова.

МИХЕЛЬСОН. Воровка!

МИЛИЦИЯ. Гражданин Михельсон.

МИХЕЛЬСОН. Это я! Какой же я вор?! Берите всех, кроме меня!

МИЛИЦИЯ. Без паники.

Внезапно музыка. Потом свист, ветер, меняется свет и выскакивает БУНША с часами МИХЕЛЬСОНА в руках.

МИХЕЛЬСОН. Вот они! Мои часы!

БУНША. Товарищи! Добровольно вернувшийся в Союз секретарь домкома Бунша-Корецкий прибыл. Прошу отметить в протоколе: добровольно! Я спас часы! Я спас часы уважаемого гражданина Михельсона!

МИХЕЛЬСОН. Товарищ Мостовой, возьмите.

БУНША. С наслаждением передаю себя в руки милиции и все расскажу.

БУНШУ уводят.

МИЛОСЛАВСКИЙ (появляется с громом и музыкой).

МИХЕЛЬСОН. Соучастник! Мое пальто?

МИЛИЦИЯ. Товарищ Жудилов, взял..

МИЛОСЛАВСКИЙ (вскочив внезапно на окно, распахивает его, срывает с себя пальто Михельсона). Пальтом вашим можете подавиться, гражданин Михельсон! Отнесите его на барахолку! Вы не видели, какие пальта бывают! Надел я его временно! Украсть я не могу ничего — по своей природе! Гляньте на палец! Ну-с, не смею задерживать. Я — в Ростов!

Исчезает.

МИХЕЛЬСОН. Держите его!

МИЛИЦИЯ. Удержишь его!

Появляются АВРОРА и РЕЙН. Музыка стихает.

МИХЕЛЬСОН. А! Товарищ Рейн! Хорошенькими делами вы занимаетесь! Товарищ начальник! Интуиция мне подсказывает, что он и есть главный заводила всей шайки. Берите его!

АВРОРА. Так ты здесь жил? Боже, как интересно! Но что хотят с нами сделать эти люди?

МИХЕЛЬСОН. Жил, жил! В Бутырках вам надо жить, гражданин механик!

РЕЙН. Умолкните, болван! (Милиции.) Я — инженер Рейн. А это моя жена. Мы только что вернулись из путешествия во время.

МИЛИЦИЯ. Это к делу не относится. Вы арестованы, гражданин.

АВРОРА. Что им надо, Рейн?

РЕЙН. Не бойся, не бойся, Аврора. Это маленькая неприятность. Все разъяснится через несколько минут.

Сцена между АВРОРОЙ и МИЛИЦИЕЙ.

МИЛИЦИЯ (Михельсону). Аппарат ваш?

РЕЙН. Это аппарат мой и это аппарат государственной важности. Прошу это понять.

МИЛИЦИЯ. Разберем. Прошу следовать за мной. Это из этого аппарата царь появился?

РЕЙН. Ах, мерзавец Бунша! Из этого, из этого.
МИЛИЦИЯ. Прошу следовать за ними.

МИЛИЦИЯ уводит АВРОРУ и РЕЙНА.

МИХЕЛЬСОН. (Требую поступить с ними по всей строгости закона. (Один.) Товарищи, вы видели, что в Банном переулке у нас в доме делается.) Пальто и часы, стало быть, тут. Но остальное-то?.. Вот, товарищи дорогие, что у нас в доме в Банном переулке произошло! А ведь расскажи это кому-нибудь на службе или знакомым — не поверят!

Темно.

Конец.

11 апреля 1934

Москва.

СОДЕРЖАНИЕ

От составителей

С. Митюрев, Р. Санжаровский. Достоевский и Булгаков: «Двойник» и «Дьяволиада»	5
С. Доценко. Гелла — кто она?	16
Л. Спроге. Передоновский кот и Бегемот из свиты Воланда	22
И. Белобровцева, С. Кульяс. Роман М. Булгакова «Мастер и Маргарита» как эзотерический текст: «масонский» слой романа	30
О. Костанди. Архитектоника романа М. Булгакова «Мастер и Маргарита»	40
Ю. Гельперин. Булгаков и Честертон	48
А. Мейер. Музыка в романе М. Булгакова «Мастер и Маргарита»	52
Е. Невоструева. «Аида» в «Мастере и Маргарите»	57
Публикации	
Предисловие публикатора	65
М. Булгаков. Блаженство. Подготовка текста В. Волкова	70
Комментарии В. Лосева	120

Ответственный редактор П. Э с л о н

Сдано в набор 3. 10. 1992. Бумага 60 × 84/16. Печ. листов 9,25.

Тираж 300. Заказ 938.

Таллиннский педагогический университет, Таллинн, Нарвское шоссе 25.
Типография Государственной канцелярии Эстонской Республики, г. Таллинн.

