

# БУЛГАКОВСКИЙ СБОРНИК V



Материалы по истории русской литературы XX века



---

ТАЛЛИНСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ



# БУЛГАКОВСКИЙ СБОРНИК

V

Материалы по истории русской литературы XX века

СОСТАВИТЕЛИ И РЕДАКТОРЫ

*Ирина Белобровцева*

*Светлана Кульюс*

# БУЛГАКОВСКИЙ СБОРНИК V

Материалы по истории русской литературы XX века

*Редколлегия:* И. Белобровцева (Эстония), Е. Земская (Россия), И. Киш (Венгрия),  
С. Кульюс (Эстония), В. Перельмутер (Германия), Т. Рогозовская (Украина),  
Ф. Федоров (Латвия), Э. Хейбер (США), Е. Яблоков (Россия), Р. Янгиров (Россия)

Составители и редакторы тома: И. Белобровцева, С. Кульюс

*Рецензент:*

О.А. Коростелев

*Ведущий научный сотрудник,*

*Зав. научно-исследовательским отделом*

*Библиотеки-фонда «Русское зарубежье»*

*Издание осуществлено при поддержке:*

Министерства культуры ЭР

Фонда «Eesti Kultuurkapital»

*Raamatu väljaandmist on toetanud:*

EV Kultuuriministeerium

sihtasutus «Eesti Kultuurkapital»

*Авторские права:*

Статьи и публикации: авторы, 2008

Составление: Кафедра русской литературы

Таллинского университета, 2008

ISBN 978-9985-58-531-3

ISSN 1736-6380

Издательство Таллинского университета

Нарвское шоссе, 29

10120 Таллинн

Эстония

[www.kirjastus.tlu.ee](http://www.kirjastus.tlu.ee)

Отпечатано:

OÜ Vali Press

# СОДЕРЖАНИЕ

## БУЛГАКОВ 1920–1930-х ГОДОВ

---

<i>Владимир Немцев (Самара)</i> . Россия Михаила Булгакова 1920–1930-х годов__	9
<i>Ласло Халер (Будапешт)</i> . Отражение национальных проблем в творчестве Михаила Булгакова (об историзме романа «Белая гвардия») _____	22
<i>Сергей Шаргородский (Киев)</i> . Трест Б.Г. (Михаил Булгаков и Илья Эренбург) _____	28
<i>Евгений Яблоков (Москва)</i> . В. Брюсов и творчество М. Булгакова 1920-х годов _____	42
<i>Елена Виноградова (Москва)</i> . Фрейм врачебной деятельности в языке цикла рассказов М.А. Булгакова «Записки юного врача». _____	58
<i>Кира Питоева (Киев)</i> . Что такое истина? _____	68
<i>Тамара Исмагулова (С.-Петербург)</i> . Откуда пришел «литературный волк» (Михаил Булгаков и Юрий Слезкин) _____	83
<i>Елена Кольшева (Москва)</i> . К истории имен некоторых персонажей романа М.А. Булгакова «Записки покойника» _____	92
<i>Всеволод Сахаров (Москва)</i> . «Батум» М.А. Булгакова: В поисках текста ____	100

## ПОСЛЕДНИЙ, «ЗАКАТНЫЙ» РОМАН

---

<i>Игорь Урюпин (Елец)</i> . Историко-богословские оппозиции Закон/Благодать, пророк/философ в романе М. Булгакова «Мастер и Маргарита» _____	107
<i>Александр Кораблев (Донецк)</i> . Что такое истина? (Ответ Иешуа Га-Ноцири) _____	124
<i>Марина Капрусова (Борисоглебск)</i> . Двоение, вариативность, трансформация, стереоскопичность как основополагающие принципы в «Мастере и Маргарите» _____	133
<del><i>Сергей Бобров (Пятигорск)</i>. Император или Caesar _____</del>	<del>145</del>
<i>Фридрих Хюбнер (Киль)</i> . Роль повествователя в романе М.А. Булгакова «Мастер и Маргарита» _____	147
<i>Масако Омори (Кобе)</i> . Роман «Мастер и Маргарита» в контексте идей трактата Вл. Соловьева «Три разговора» _____	155

<i>Федор Федоров (Даугавпилс). Михаил Булгаков и Иоганн Вольфганг Гете («Мастер и Маргарита» и «Фауст»)</i> _____	163
<i>Валерий Шилов (Москва). Всеволод Кочетов против Михаила Булгакова</i> _____	186
<i>Татьяна Rogozovskaya (Киев). «Из старых запыленных книг...» (Михаил Булгаков и Виктор Гюго)</i> _____	205
<i>Сильвия Радзобе (Рига). Пьесы М. Булгакова на театральной сцене Латвии</i> _____	221
<i>Светлана Кульюс (Таллин). Эмигрантская критика о «Белой гвардии» (Петр Пильский). Предварительные материалы</i> _____	230
<i>Рашид Янгиров (Москва). Забытый писатель Михаил Булгаков?</i> _____	242

---

#### ВОКРУГ БУЛГАКОВА

---

<i>Из письма Фабиана Гарина. Публ. Т. Rogozovskoy</i> _____	255
<i>Слезкин Ю.Л. Пасхальная ночь при Нероне. Римская легенда. Рассказ. Публ. Т. Исмагуловой</i> _____	258
<i>Елена Толстая (Иерусалим). Театральный роман Надежды Бромлей</i> _____	262
<i>Олег Лекманов (Москва). Из комментария к записным книжкам Ильфа</i> _____	285
<i>Людмила Спроге (Рига). Сергей Маркович Нюренберг в рижской прессе 1920–1930-х годов</i> _____	289
<i>Ольга Обухова (Пиза). С.С. Заяицкий: Материалы к биобиблиографии</i> _____	299
<i>Ирина Белобровцева (Таллин). Елена Сергеевна Булгакова – какой я ее видела и вижу</i> _____	307

---

#### БЕЗ КОММЕНТАРИЕВ

---

<i>Горьковец. Публ. Г. Файмана</i> _____	322
--	-----

# БУЛГАКОВ 1920–1930-х ГОДОВ

---





## РОССИЯ МИХАИЛА БУЛГАКОВА 1920–30-х ГОДОВ

Владимир Немцев (Самара)

В одном из ранних рассказов булгаковский повествователь восклицает: «Ах, я, жалкий провинциал!» Коллеги-писатели на такие подробности были памятьливы. И вот уже собратья уверенно зовут Булгакова *провинциалом*. Сам писатель, вероятно, к такой характеристике относился болезненно. Причину он сам объяснил своему товарищу: «А знаешь, кто мне больше всего навредил? Завистники».<sup>1</sup> Не потому ли ещё он не стал мстить драматургу и рапповскому критику В. Киршону и прочим, когда это уже было можно? Его мораль подсказывала: так вести себя невозможно.

Д. Спендель де Варда заметила, упоминая Л. Леонова в окружении других молодых советских писателей: “L’unito nato a Mosca”<sup>2</sup> <«единственный рожденный в Москве». – В.Н.>. Действительно, вся московская советская литература состояла из приезжих, язвительное же замечание о «провинциализме»<sup>3</sup> Булгакова, запущенное, вероятно, с подачи одного из коллег-недоброжелателей, отнюдь не отличается объективностью, поскольку мерки стабильного времени неприложимы к ситуации революционных сдвигов в сознании и быте. Да и говоривший это сам был из южных краев.

Е.С. Громов сообщает важный факт: «Заполняя в 1920 году развёрнутую анкету всеукраинской конференции КПУ, Коба <партийная кличка Сталина. –

---

<sup>1</sup> Ермолинский С. А. Драматические сочинения. М., 1982. С. 595.

<sup>2</sup> Spendel G. La Mosca degli anni: Venti Sogni e utopie di una generazione. Roma, 1999. С. 145.

<sup>3</sup> Надо заметить, что «провинциализм», как и другое понятие – «интеллигентность», носит субъективный характер и применяется в основном из полемических соображений. Хотя в советские времена это были почти официальные характеристики, употребляемые, в свете ещё одного советского понятия «московская прописка», с противоположными знаками: «москвич» – «провинциал».

В.Н.> пишет в главке "профессия" – "писатель (публицист)".<sup>4</sup> Ещё меньше внимания обращалось на другое: и писатели, и вожди, считающие себя писателями, происходили из провинции. Это обстоятельство означало одно: революционных преобразований требовала вся страна, не только столицы. И пускай сам Булгаков воевал отнюдь не за революцию, он также прибыл в Москву творить литературу. Призвала его к этому тоже революция. Друг-недруг Булгакова В. Катаев повоевал за обе стороны, но теперь он, как и бывший эмигрант А.Н. Толстой, был, как любили тогда выражаться, «обеими руками "за"».

Писатели создавали новую революционную культуру, что было вполне в традициях отечественной словесности, только под этой новой культурой каждый понимал свое, и не всегда партийно-советское. Скажем, Булгакову импортировали изменения на основе чисто европейского опыта, крупницы которого писатель вынес из устных воспоминаний Е.И. Замятина, А.Н. Толстого, Л.Е. Белозерской и оставил в рассказах и повестях. В этом смысле Булгакова можно назвать «прогрессистом», или хотя бы сочувствующим техническому прогрессу.<sup>5</sup> Творивший же революцию *писатель-вождь* Сталин иной раз заговаривал как мещанский персонаж Зощенко: «Избиратели-приказчики! Не голосуйте за кадетов, пренебрегших интересами вашего отдыха»; «Раньше, бывало, на ногу наступишь – и ничего. А теперь это не пройдёт, товарищи!».<sup>6</sup>

Понятно, почему ранняя проза (фельетоны, рассказы) вызывали реакцию раскаяния Булгакова<sup>7</sup>: они одномерны в художественном отношении. Ведь проза зрелого писателя многослойна. Раннюю же Булгаков не любил потому, что она писалась торопливо, фельетоны порой были не отделаны – из-за журна-

---

<sup>4</sup> Громов Е.С. Сталин: Власть и искусство. М., 1998. С. 64. Это для Сталина не обмолька: почти все советские вожди выступали в качестве публицистов и литературных критиков, этого требовала специфика революционной работы в царской России и эпоха создания советского государства и «выделки нового человека». Эта самоидентификация едко и всесторонне обыграна в кн.: *Вайскопф М.* Писатель Сталин. М., 2001.

<sup>5</sup> Справедливости ради надо сказать, что печатание в московском издательстве «Недра», тем более в альманахах «Недра», которые составлялись П.Н. Зайцевым, причисляло Булгакова к «правому» флангу попутнической литературы. Однако в действительности Булгакова «даже не относили к числу «попутчиков», а числили по группе «сменовеховствующих», т.е. активно сотрудничающих с берлинской газетой «Накануне» (см.: *Динерштейн Е.А.* А.К.Воронский: В поисках живой воды. М., 2001. С. 198). Лишь перед самым роспуском РАПП прижился термин Воронского «советская литература» (там же, с. 202), которым стали великодушно обозначать творчество всех писателей, живущих и пишущих в советской стране.

<sup>6</sup> *Вайскопф М.* Указ. соч. С. 25.

<sup>7</sup> «...я писать фельетонов больше не могу. Физически не могу. Это надругательство надо мной и физиологией» (*Булгаков М.* Дневник. Письма. 1914–1940. М., 1997. С. 87).

листной специфики и из-за внутренней необязательности. А пьесы из кавказской жизни были вызваны горячим желанием прославиться. Булгаков потому стыдился многих ранних своих вещей. Писатель с середины 1920-х стыдился смеха потому, что почувствовал свой личностный уход от гражданской растерянности. Его перестал устраивать примитивизм анекдота и особенно его низкой формы – каламбура. Но главное, Булгаков стал бояться всякой формы психологической компенсации жизни. Он *вырос как личность*.

Смех в последнем романе имеет уже совершенно другую природу: он вырастает из *личностной силы* автора. Как ему изображать нечистую силу в атмосфере странного общества хронического дефицита, в котором «чего ни хватишься, ничего нет», а сатане авторитетно заявляют, что он не существует? Описывая современное ему общество, писатель нашел стиль, представляющий адекват эпохи. Между романом мастера и «современными страницами», рисующими Москву, проходит резкая грань: там высокий реализм, а здесь какая-то сниженная действительность, содержащая мало сатирического.<sup>8</sup> Булгаков просто увидел жизнь в ее истинных, чаще непривлекательных, формах. И этой жизни противостоит эстетическая позиция автора.

Вот и понятие России имеет в творчестве писателя прежде всего эстетическую подоплеку. Так, каждый русский литературный классик предлагает нам свою страну, населенную его героями, обживающими особое эстетическое пространство и действующими в отдельных обстоятельствах. Чтобы понять, какова Россия Пушкина, Л. Толстого, Тургенева, Достоевского, Бунина, Солженицына, нам необходимо осмыслить предлагаемые ими обстоятельства и героев, населяющих узнаваемую, но такую разную у каждого писателя страну. То, что страна эта - Россия, мы понимаем и чувствуем. Однако читательская рефлексия побуждает осознать предлагаемый эстетический феномен.

В отношении булгаковской России осознание особенно сложно и интересно, потому что это писатель, остро и болезненно чувствующий новое время, живший в экстремальную эпоху, которую мы еще не до конца познали. Булгаков и в жизни, и в творчестве, что редко сочетается в крупном художнике, отразил ключевые моменты истории России современной ему эпохи. Ему удалось художественно охватить и исторический перелом, и его изломанное развитие. Он постиг трагический смысл истории, глубинный слой ее, не видимый и не чувствуемый большинством современников. Это всеведение, правда, его не вдохновляло, лишь убило раньше времени.

Россия 1920-х годов встаёт из булгаковской образности и сюжетосложения как самобытная в своем кураже-веселье, но сбившаяся с панталыку страна. В 1930-е годы она уже видится другой – горькой, усмешливой, но терпеливой.

---

<sup>8</sup> Немцев В.И. Вопросы изучения художественного наследия М.А. Булгакова. Самара, 1999.

Пореволюционная Россия Булгакова – это Турбины, Шервинский, Лисовичи, Мышлаевский, Тальберг, Лариосик, Шполянский, Русаков, это молодой врач, мечтающий о зрительском кресле в Большом театре, это доктор Бакалейников, это и полковник, умирающий под Чечен-аулом, еще профессор Преображенский и его ассистент Борменталь, воспитывающие человекообразное существо, Швондер и Зоя, профессор Персииков и комиссар Рокк, князь Тугай-Бег и его слуга Гаврила, это Зойка и Абольянинов, Аметистов и Гусь-Хрустальный, это Хлудов и Голубков, Серафима и Чарнота, Люська и Корзухин, это Тихий и Бабев, Артур Артурыч и Антуан, Крапилин и епископ Африкан... Булгаковская страна никак не может быть увидена без этих персонажей.

Булгаков, неуверенно чувствовавший себя в новой жизни, уверенно отразил её в своих сочинениях 1920-х годов, сам став Россией затаившейся, смятенной, несогласной, но вместе с тем осознающей свою нераздельность с происходящим. Он хорошо передал одну из главных бед России – маленькое поле чести для личности. Отсюда и дихотомия «почвенничество – западничество». Эта особенность русской культуры накладывает отпечаток на всю историю страны.

Для того, чтобы проникнуться атмосферой довоенной эпохи, полезно почитать с искренней правдивостью сделанные В. Шкловским повести о времени «Жили-были», «ЗОО, или Письма не о любви», «Встречи», где художественно осязаемо показывается порывистая Россия иная, не сталинско-приземленная, – вся устремленная в будущее. Хотя и настоящее ее устраивает, но лишь как трамплин в будущее. В одном из очерков, «Константин Эдуардович Циолковский», писатель создает поразительный портрет русского человека, «ракетоносителя», всю жизнь стремившегося к звездам, чтобы жить на «каменных площадках».<sup>9</sup> Зачем только человеку эта каменная почва? Российского чернозёма ему мало?... Булгакова тоже не устраивало настоящее, но Циолковского, как и большинство советских людей, оно не устраивало потому, что они отказывались от прошлого, и потому, что не хотели обустроиваться в настоящем всерьез и надолго – их ждало будущее. Булгаков же считал себя обреченным терпеть лихолетье. Советские люди об этих материях вряд ли глубоко задумывались. Им приходилось повседневно ожидать *неминуемого* счастья, тем более что его обещали вожди. Такая вера отчасти возмещала постоянную неустроенность жизни. Кроме того, все *устремленные в будущее* жить в настоящем не умели, а может, не хотели в силу скучности и обременительности для этих мечтателей.

Художественное сознание всегда было основой русской национальной жизни, от фольклорных преданий и сказок до святой веры в писательское слово. Складывался на протяжении веков даже некий кодекс писателя–учителя

---

<sup>9</sup> Шкловский В.Б. Жили-были. М., 1964. С. 448–457.

жизни. В основе этого сознания – анархизм, отрицание власти. Ведь русский человек – аристократ духа: он не любит действовать. Особенно ему не по душе банальные поступки, говорящие о «ничтожестве».

«Записки покойника», роман, удачно показывающий модель российской государственности и культуры, как их воспринимал Булгаков, отнюдь не в безобидном контексте отразил и биографию писателя. Один только «режиссерский театр» метафорически демонстрирует государственный авторитаризм. Ведь вся русская национальная почва отразилась в его проявлениях. Правда, Булгаков в 1937 году, кажется, не понял сути создаваемой административной системы, потому что она только оформлялась, – коммунисты не имели стройного учения о государстве и пользовались самыми радикальными идеями этого плана. Да и понятия такого для слуха общественности не существовало – «тоталитаризм».

Адекватным в этом отношении для писателя стал роман «Мастер и Маргарита» – произведение о власти и об искусстве: там мало женщин и почти нет детей. Зато много inferнальных фигур, ценящих искусство и власть. Гости бала у сатаны проходят парадом сильных мира сего в прошлом, когда они обладали большим объемом власти. Здесь же находятся и самые известные творцы в разных областях искусства.

Все идеи, темы романа Булгакова, вбирающего в себя многое из жизни XX века, обнаруживают авторское стремление проникнуть в тайны власти – одну из постоянных тенденций произведения. Но дело в том, что свободные личности в авторитарных (читай: тоталитарных) условиях не могут полноценно жить. Так, вслед за Иешуа и мастер не хочет бороться, ибо будет хуже. А ведь Иешуа искупил грехи человеческие... Что ж, зато мастер искупил недостаток истины. Но атеисты не позволяют мастеру говорить правду. И, что замечательно, эти атеисты носят фамилии, производные от языческих понятий, как по смыслу, так и в отдельном случае по составу: Ариман,<sup>10</sup> Лаврович,<sup>11</sup> Латунский.<sup>12</sup> Несмотря на зашифрованность главной идеи романа мастера, слуги режима догадываются о его смысле, точнее, их страшит сама тема правдоподобия Христа. Значит, роман опубликован быть не может. Найти защиту мастер может только у властей, так что, выйдя из заключения, он добровольно является в «перевоспитательную» лечебницу профессора Стравинского.

---

<sup>10</sup> В персидской огласовке – Анхро-Манью, князь тьмы, злой дух, глава диков и противник Ормузда в учении Зороастра (Всероссийский словарь-толкователь: В 2-х т. Т. I. СПб., 1893. С. 128).

<sup>11</sup> Фамилия переключается с «лаврой», т.е. крупным монастырем. Вероятно, критик иронично сравнивается с монахом, он входит в одно из литературных объединений, собранных в романе в Массолит.

<sup>12</sup> Производное от «латуни» – жёлтого металла, *похожего на золото*, но представляющего сплав двух частей меди и одной части цинка. Во всяком случае, *не сталь*. А то, что *похоже* на символы добра, то выражает зло.

Мастер прекрасно отдает себе отчет, что нет смысла бороться за публикацию романа. Не суждено ему быть героем, тем более в исторической действительности второй половины 1930-х годов идеологические и литературные преследователи Булгакова сами были казнимы или отправлены в заключение. Потому к этому времени Булгаков делается суровее и трезвее относительно своей судьбы. Художник так устроен, что он больше чувствует власть, чем знает изнутри. Феномен Булгакова как художника в том, что его творчество состоялось, несмотря на отсутствие социальных и психологических условий для творчества.

С героями Булгакова происходит удивительная коллизия. Герой (Иешуа), которого создал мастер, повлиял на его жизнь и взгляды, диктовавшие жизнеповедение. Больше того, Иешуа имел обаяние реального лица, полностью отвечавшего художественному созданию. В этом торжество художника. Но и трагичность коллизии. Мастер уже должен поступать как христианин, а не как писатель. Коллизия усиливается тем обстоятельством, что Иешуа-то мертв! Совершенно по-нищевски – Бог умер... Но, обратившись с такими посланиями к реальной истории Булгакова-художника, мы увидим, что он почти не знал побед, ибо все основные препятствия на пути его самоидентификации оказались неустранимыми. Он в своей стране постоянно жил в атмосфере злобы и в опасности. Вот живое ощущение собственной судьбы, бережно переданное в донесении агентуры НКВД от 7 ноября 1936 года: «Я похож на человека, который лезет по намыленному столбу только для того, чтобы его стаскивали за штаны вниз для потехи почтеннейшей публики».<sup>13</sup>

Конечно, в гражданскую войну взаимная озлобленность дошла до такой высокой точки, что «красные» и «белые» стояли друг друга. Но после победы большевиков Булгаков, не решившийся на эмиграцию, был вынужден выстраивать свои отношения с новой властью, которой он не сочувствовал по идейным соображениям. И, хотя большевики продолжали жить мерками войны, однако Россия оставалась Россией, и это было главным.

В России проблема власти и творчества не изменилась в своем существе, и Булгаков, уже в традиции XX в., страстно, остро заявляет проблему («Собачье сердце», «Роковые яйца»). Другие писатели, например, П. Романов, не хотят ее заострять, не стремятся «вразумлять» читателя – беспристрастно запечатлевают то, что видят в качестве новых явлений жизни, избегая оценок, принимая происходящее как данность («Право на жизнь, или Проблема беспартийности», «Товарищ Кисляков», «Собственность»). Все успешные советские писатели, современники Булгакова, признавали правоту власти, и даже «Горький при отдельных несогласиях с диктатором <...> в главном был с ним заодно».<sup>14</sup>

---

<sup>13</sup> Шенталинский В. Мастер глазами ГПУ // Новый мир. 1997. № 11. С. 186.

<sup>14</sup> Громов Е.С. Указ. соч. С. 90.

Включив, тем не менее, писателей в сферу власти, Сталин интересовался отдельными из них. О настроениях и взглядах этих «инженеров человеческих душ»<sup>15</sup> его извещали собственные референты, идеологические чиновники, а также чекисты, у которых хватало осведомителей. И, разумеется, он прочитывал произведения, отчетливо видя достоинства и изъяны их авторов. Все они в конечном счёте оказались у него в цепких руках. Способы компрометации были самыми разнообразными.<sup>16</sup> Скажем, на первом съезде писателей 21 августа 1934 года прозвучала речь И.Г. Лежнева, в которой тот цитировал ряд печатных высказываний писателей в 1925 году: «В. Вересаев: "Общий стон стоит почти по всему фронту современной русской литературы. Мы не можем быть сами собой. Нашу художественную совесть все время насилуют. Наше творчество все больше становится двухэтажным – одно мы пишем для себя, другое – для печати" <... > Покойный Андрей Соболев <... > отражая настроение многих беспартийных единомышленников, писал: "Опека и художественное творчество – вещи несовместимые. Гувернеры нужны детям, но гувернеры при писателе – это более чем грустно"». Лежнев комментировал: «Эти выступления говорят сами за себя. Выставленные <... > писателями "общедемократические" требования заимствованы из меньшевистско-эсеровско-кадетского политического обихода». «Это был прямой донос на живых и на мертвых», – добавляет М. Чудакова.<sup>17</sup>

Описания бесед с бывшим идеологическим работником И.И. Гронским, близким к Сталину, дают важные сведения для понимания той атмосферы, которая окружала писателей после съезда. Гронский как один из организаторов писательского союза рассказывал исследовательнице в начале 1980-х годов, что немногие перспективные писатели были «поделены» между членами политбюро и доверенными лицами, как сам Гронский: «К каждому писателю было прикреплено несколько членов Политбюро. К Горькому – Сталин, Молотов, я и ещё двое, к Демьяну Бедному – Ворошилов и я. Очень серьезная, трудная работа. О ней никто не знает».<sup>18</sup>

«Провинциал» Булгаков был неугоден преуспевающим в литературе новым писателям тем, что был внутренне свободен и независим. Это заметно да-

---

<sup>15</sup> Это название Сталин применил на встрече с избранными писателями 26 октября 1932 года.

<sup>16</sup> Вот оценка эмиграции: «В литературной среде создалась совершенно невыносимая атмосфера доноса и розыска. В органах, посвященных искусству, почти каждая рецензия – допрос с пристрастием... Всякой пошлости обеспечено право на опубликование, если только выкрашена она в защитные цвета сталино послушания. Ведь напечатал Госиздат "Детский Интернационал" со стихами такого рода: Феска – спелая морковь, В сердце братская любовь...» (*Слоним М. Сталинщина в литературе // Воля России. Париж. 1930. № 10*).

<sup>17</sup> Цит. по: *Чудакова М. Жизнеописание Михаила Булгакова. М., 1988. С. 535–536.*

<sup>18</sup> Там же. С. 536.

же по его героям. Хитрости карьеры, о которой говорит Бомбардов Максудову, не проходили даром для пробивающихся провинциалов. Мы, кстати, считаем, что одной из решающих причин запрета «Батума» была та, что юный герой пьесы – тоже *свободен и независим*.

Поскольку природа художественного произведения проявляется только в процессе его анализа, то обратимся к конкретному произведению. Довольно интересным с этой точки зрения представляется пьеса Булгакова «Бег», историко-литературоведческого прочтения которой пока не было. Что же касается сценической истории, то она бедна. Вот что стало известно о ней еще до рождения: «В июле 1927 г. ОГПУ узнало, что Булгаков замышляет ещё одну пьесу. Агент доносил: "Меня считают к/р, ну так я им напишу революционную пьесу." И уехал в Крым работать».<sup>19</sup>

«Бег» осмысляет узловый момент в жизни поколения, близкого Булгакову: на чьей стороне будет выбор каждого из участников событий гражданской войны, а также каков исход судьбы тех, кто оказался за рубежами России? Штабс-капитан Мышлаевский в первом варианте пьесы Булгакова «Белая гвардия» говорил о тех, кто стремился в эмиграцию: «Куда ни приедешь, в харию наплюют: от Сингапура до Парижа».<sup>20</sup>

Противостояние одних героев другим в «Беге» очевидно: Чарнота – Артур Артурыч, Чарнота – Корзухин, Хлудов – главнокомандующий, Хлудов – Крапилин. Это противостояние «идеалистов» и циничных людей практической сметки, либо просто людей здравого смысла. Но все это второплановые конфликты, главный же составляет смутное противостояние всех героев року ли, чужбине ли в виде «проклятого города» Константинополя, восставшей ли крестьянской России. Думается, существо конфликта пьесы трудно сформулировать потому, что конфликт разлит в действии, в диалогах, в жанровых особенностях, и то, что происходит, воспринимается скорей чувствами, чем разумом. Чтобы освоить конфликтные ситуации, приходится вновь обращаться к историческому контексту.

Драматург в 1920-е годы был антисоветски настроен, поэтому трагизма в первом варианте пьесы значительно меньше: вот и Хлудов тогда возвращался в Советскую Россию, подобно генералу Слащеву, надеясь встретить узнаваемые черты родной страны и послужить России по-своему; может быть, такому исходу способствуют сменовеховские настроения в обществе, и главным образом за границей. А в 1937 году, когда написана окончательная редакция пьесы, таких иллюзий ни у кого из персонажей не остается, кроме законченных идеалистов Серафимы и Голубкова, но они теперь как бы не *в счѐт*. У самого Бул-

---

<sup>19</sup> Шенталинский В. Указ. соч. С. 183.

<sup>20</sup> Булгаков М.А. Пьесы 1920-х годов / Театральное наследие. 2-е изд. Л., 1990. С. 107.

гакова иллюзий было мало уже в 1930 году, когда он писал письмо Сталину,<sup>21</sup> прося *отпустить* его из России. Потому Хлудов стреляется. Он решил про себя сделать это уже давно, но осуществляет тогда, когда его помощь уже никому не требуется. В 1930-е годы Булгаков, видимо, стал большим монархистом, чем в молодости. К тому же монархических признаков в жизни общества добавилось, по сравнению с началом 1920-х. Все это послужило причиной более беспощадного к реалиям жизни взгляда на ситуацию, отраженную в пьесе. Общество во время гражданской войны настолько разделилось, что и монархические тенденции конца 1930-х не имели ничего общего с монархизмом Российской империи. Гражданские войны вообще историей не пересматриваются.

Диктатура и авторитаризм всегда кажутся незыблемыми. Это демократия хрупка, история же показывает, что режимы личной власти разламываются мгновенно, а демократия живёт долго. Если же ее сменяет на время авторитаризм, то в стране начинается борьба с последствиями демократических свобод, в обратном случае такой острой проблемы не существует. В этом смысле довольно интересной представляется пьеса «Адам и Ева», свидетельствующая о государственных иллюзиях писателя. Булгаков не мог не видеть, что дело идёт к тоталитарному устройству страны,<sup>22</sup> и надеялся, видимо, на возможность влиять своим творчеством на принятие здравых политических решений.

В пьесе на первом плане – нищешанское решение смены супруга. Однако главное в ней – тема организующей силы в обществе – механизм осуществления событий. Летчик Дараган в этом отношении противостоит профессору Ефросимову, который склонен к компромиссному и конвергентному разрешению конфликтов. Так, ученый, открывший способ обеззараживания химического поражения, намерен отдать открытие в руки обеих воюющих сторон. Ефросимов не склонен ради агрессивного решения коммунистической идеи подвергать человечество опасности химического отравления.

Дараган олицетворяет совершенно иное организующее начало - человека долга, для которого потери ничто перед достижением большевистской задачи. Это сложившийся тип советского комиссара по призванию. «Сталинский сокол» мгновенно определил классовое лицо Ефросимова и решил его арестовать, а при необходимости уничтожить. Нравственные мотивы «классового врага» его ни в малейшей степени не интересуют.

Вспоминается отчёт об одном океанологическом опыте:<sup>23</sup> рыбий косяк самоорганизован потому, что каждая рыба стремится скоординировать свои перемещения с соседями. В мозгу рыб есть участок, отвечающий за координа-

---

<sup>21</sup> «...28.3.1930 г. письмо Правительству СССР, по духу – Сталину; один экз. – в ОГПУ, чтобы дошло наверняка» (*Шенталинский В.* Указ. соч. С. 188).

<sup>22</sup> *Немцев В.И.* Вопросы изучения... С. 79.

<sup>23</sup> *Левкович-Маслюк Л.* Тусовка хаотических сэнсэев // Компьютера. 2000, 16 мая. № 17 [346]. С. 1.

цию в пространстве. Если его удалить, то рыба, выпущенная обратно в косяк, становится *лидером* косяка. Тривиальный вывод не должен нас увлекать своими шаловливыми ассоциациями: дело гораздо сложнее. Ведь оторвавшийся от своей среды человек, как и рыба без центра координации в мозгу, ищет иные пути, ибо никакое живое существо не способно бродить по миру безо всякой цели – в крайнем случае, оно свою цель просто придумает. Если другим эта цель приглянется, они ринутся следом.

Бывшая собака Шариков – та же «рыба» без мозгового центра, отвечающего за координацию в социуме. Такие, особенно ещё и необразованные индивидуумы, готовы на «космические глупости». Герои «Бега» стремятся на родину. У Шарикова и родины нет, это «человек мира», чей собачий предок был рад тому месту, где его накормят. Что хорошо и естественно для собаки, для человека – вздор. Понятно, как идеи швондеровского интернационализма довели получеловека Шарикова до практического занятия – искоренения котов. Человеку без чувства своего конкретного места в социальном обществе всегда кто-то мешает.

Повесть «Собачье сердце» гротескна не в положениях, а в демонстрации реализации идеи «пролетарского интернационализма». Дараган, впрочем, не таков, это именно *сталинский* «сокол», организующий хоть оборону Ленинграда, хоть «обезвреживание» академика Ефросимова, хоть, если прикажут, литературный процесс.

Другой образчик «нарушения координации в пространстве» тогдашней «организованной» литературы показан на примере литератора новой складки Пончика-Непобеды, ориентирующегося на новые веяния в литературе:

В центре романа В. Некрасова – колхозный бригадир Васёна. На всем протяжении книжки буквально все герои любят чисто женскими качествами Васёны – и колеблющийся середняк Илья Степанович, и сын его Пашка, и помощник директора МТС, и кузнец Игнат, да и сам автор. <...> Происходит тщательная регистрация того, как Васёна "покачивает крутыми бёдрами", как "из-под юбки дразнит круглое, розовое, как спелое яблоко, колено в мелких пупырышках" и т.п. Специфическим отношением к колхозному бригадиру заражаются даже солнце и ветер, и автор сообщает: "Ветер обжимает юбку, щечочет грудь, тяжестью наливает бедра". <...> Вместо того чтобы показать рост женщины в колхозе, автор увлекается вдовьими переживаниями Васёны. <...> "Большая семья" Некрасова – фальшивая книжка. Автор отодвинул на задний план, а то и совсем замолчал всё то новое, что растёт в колхозах, а вместо этого дал карикатурное изображение жизни колхоза». <sup>24</sup> Всё безрадостно и куда-то сдвинуто в той литературе. <sup>25</sup>

---

<sup>24</sup> Малахов К. Фальшивый роман <О кн.: Некрасов В. Большая семья: Роман. М., 1937>

В конце 1920-х – начале 1930-х годов, значит, и в период создания «Адама и Евы», Сталин считал художественную литературу особо важным видом государственной и идеологической деятельности. Но из-за неопределённости, шаткости чувств и мыслей гуманитарной интеллигенции постепенно разочаровался в ее роли. Произошло это не без влияния Горького с его крайне противоречивым характером.<sup>26</sup> Ходасевич пишет о Горьком, не любившем «голой» правды, что обман, внушающий надежду, по нему, лучше, и это хорошо показано в драме «На дне».<sup>27</sup> Скорее всего, такая особенность коренится в самой основе русской жизни. И советская пропаганда эту ложь-надежду усвоила и довела до крайности, так что даже, пожалуй, и сам вождь не мог не морщиться, слыша отдельные колоратуры.

А пока современная Булгакову литературная жизнь сквозила агрессивным честолюбием, злобными выпадами против противников, тогда как в отношении к врагам ни один из близких писателю героев не мог быть уличен в предвзятости, беспощадности, немилосердии. В романе «Белая гвардия» герои, подобно пушкинскому Петру Гринёву, проникнуты чувством чести, их никто не упрекнет в криводушии. В «Мастере и Маргарите» ситуации, связывающие главных героев с Воландом, удивительно повторяют взаимоотношения Петра Гринёва, Маши Мироновой и Пугачёва. Причём главное, что всех их связывает, – это милосердие. Истинно христианские чувства и взаимоотношения сплачивают пушкинских героев во время их встреч и общения через посредников. При этом Гринёву удалось ни разу не нарушить офицерского и дворянского долга, не пойти на сделку со «злодеем». Наоборот, Пугачёв неизменно помога-

---

// ЛитЛитературная газета. 1937. № 36. С. 3.

<sup>25</sup> «Советская литература – явление сложное. Она тесно связана со всем происходящим в России, и её положение поддается отчетливому анализу почти так же трудно, как общее состояние страны. <...> Надо всегда помнить, что все движения и течения советской литературы – как, в сущности, и все процессы современной русской жизни вообще, – представляют собой результат столкновения или соприкосновения двух сил: власти и народа, режима и среды, произвола и творчества, – и что, если этой двойственностью пренебречь, выводы наверняка окажутся фальсифицированными» (Адамович Г. Литература в СССР // Русские записки. № 7).

<sup>26</sup> В «Дневнике» К.И. Чуковского в ноябре 1919 г. приводится его разговор с Д.С. Мережковским: «Говорили о Горьком. Горький двурушник: вот такой же, как Суворин. Он азефствует искренне. Когда он с нами – он наш. Когда он с ними – он ихний. Такovy талантливые русские люди. Он искренен и там и здесь» (Чуковский К. Дневник. 1909-1929. М., 1991. С. 124–125). В октябре 1920 г. Чуковский откровенно беседовал с Горьким, который ему признался: «Я знаю, что меня должны не любить, не могут любить, – и примирился с этим. Такая моя роль. Я ведь и в самом деле часто бываю двойствен. Никогда прежде я не лукавил, а теперь с нашей властью мне приходится лукавить, лгать, притворяться. Я знаю, что иначе нельзя» (Там же. С. 148).

<sup>27</sup> Ходасевич В.Ф. Горький // Максим Горький: Pro et contra. СПб., 1997. С.139, 148.

ет ему разрешить все жизненные трудности и принимает доводы своего друга-врага. Ибо он – тоже христианин, и ему не чуждо милосердие.

В «Мастере и Маргарите» взаимоотношения героев с Воландом гораздо сложнее. Между ними нет взаимопонимания – достаточно вспомнить досаду Воланда по поводу участия Маргариты в судьбе Фриды. Подруга мастера предстает христианкой, а вот Воланд принципиально отвергает милосердие в людских отношениях. Правда, Воланд симпатизирует мастеру, но тот не очень-то чтит своего «патрона», он покоряется ему как посланцу высших сил, и не более того. Воланд, наподобие пушкинского Пугачева, платит покровительством мастеру за то, что писатель сумел показать истинные события, происходившие в древнем Иерусалиме. Однако Воланд здесь не милосерден, но справедлив. Должен ведь он проводить законы на земле и в человеческой истории, раз уж Иешуа умер. Мастер, кстати, тоже заслуживает смерти, пусть и не столь славной и искупительной, но обычной человеческой, отчасти приближающей его к Иешуа, сыну Бога. Однако в царстве покоя ему надлежит искупить свою греховную художничью породу, только прежде следует завершить одно дело – закончить роман. И Мастер с готовностью завершает произведение, освобождая Пилата от мук совести и мук телесных, т.е., от мучительной жизни, отпускаая игемона к Иешуа: «Свободен! Свободен! Он ждёт тебя!».

Г. Черникова первой сопоставила «роман итогов» Булгакова с эстетико-художественной традицией русской литературы и русской философии начала XX века. Правда, Черникова тут же оговаривает «невозможность сравнения творчества Булгакова и творчества русских символистов как двух *эстетических* систем, ибо Булгакову был чужд лирический мир символизма с его религией, мистикой и метафизикой. Однако в художественной практике находим много совпадений и параллелей».<sup>28</sup>

Таким образом, уже в первое десятилетие после публикации булгаковского романа заявлено о несовместимости булгаковской эстетики с мистикой начала XX в., но вместе с тем об интересе писателя к этой завораживающей современников тематике. И в самом деле, рамочный роман Булгакова написан им с предельно реалистической серьезностью. «В романе Иешуа лишён всего неземного, чудесного, сверхъестественного... – пишет немецкий исследователь. – Булгаковский Иешуа укоренен скорее всего в религиозной и философской традиции, которая представлена в Германии именами Гете, Гельдерлина,

---

<sup>28</sup> Черникова Г. О некоторых особенностях философской проблематики романа Михаила Булгакова «Мастер и Маргарита» // Analele Universitatii din Timișoara: Ser. știința filol. 1978. Vol. 9. С. 215.

Отметим, что всё чаще в булгаковедении говорится о свободном, хотя и на уровне дихотомических концепций, обращении писателя к эстетически чуждым, идейно неблизким, источникам. С целью оспаривания их, а то и каких-то частичных схождений.

Гегеля, а на родине Булгакова философами Григорием Сковородой, Владимиром Соловьевым и великими писателями Достоевским и Л. Толстым. <...> Зло, существование которого столь трудно объяснимо и которое приводит Ивана Карамазова у Достоевского к сомнению в Боге и бунту против жизни, несёт, по мысли Лейбница и Гете, а также других, только что названных немецких и славянских мыслителей и поэтов, позитивный смысл».<sup>29</sup> Эти обстоятельства тем важнее, что в романе мастера говорится о вещах крайне сложных для художественного воплощения, поэтому писатель здесь виртуозно использует поэтический прием подтекста.

В «Мастере и Маргарите» хоть во что-то верят все персонажи. Без веры остается лишь один – Берлиоз, свободно ориентирующийся в мировой истории, но ни к чему не привязанный. Дом его по своему праву занимает нечистая сила, по вере его приходит и смерть. Как, кстати, и в «Собачьем сердце», в случае с Шариковым, тоже не находящим вокруг ничего возвышенного и порывающимся все наболевшие вопросы решать радикальными мерами («Завтра я тебе устрою сокращение штатов!»; «У самих револьверы найдутся»<sup>30</sup>).

В противовес этим персонажам мастер – это образ русского творческого человека. На Руси все великие художники виделись святыми, и мастер похож на святого – и жертвенностью, и незлобностью, своим пассивным упрямством, и похож настолько, насколько может походить грешный земной индивидуум. Божий человек! Такому имени не надо. Ну и, конечно, мастер, в силу своей святости, отторгается эпохой, безусловно не вписывается в нее. Причина здесь в большей мере психологическая, чем социальная или политическая. Именно этим можно объяснить скепсис и к роману мастера, и к мениппее Булгакова у отдельных русских читателей рубежа XX-XXI веков.

Однако взаимодействие писателя и *неразделенной* действительности создаёт мучительную загадку, мотив воздействия художественного произведения на действительность переосмысливается. Мастер создал Иешуа, который решает его судьбу, или он только угадал его? Художник больше пророк или угадчик? Эта проблема неоднократно повторяется в разных произведениях («Мольер», «Пушкин», «Записки покойника»).

---

<sup>29</sup> Мюллер Л. Образ Христа в новой русской литературе. Булгаков: Вина и прощение // Л. Мюллер. Понять Россию: Историко-культурные исследования. М., 2000. С. 368–369.

<sup>30</sup> Булгаков М. Собачье сердце // Собр. соч.: В 5 т. Т.2. М., 1989. С. 202.

# ОТРАЖЕНИЕ НАЦИОНАЛЬНЫХ ПРОБЛЕМ В ТВОРЧЕСТВЕ МИХАИЛА БУЛГАКОВА (ОБ ИСТОРИЗМЕ РОМАНА «БЕЛАЯ ГВАРДИЯ»)

Ласло Халер (Будапешт)

Среди исследователей творчества М. Булгакова существуют различные мнения о роли истории в его первом романе.

Известный театральный критик К. Рудницкий пишет об этой проблеме: «В событиях бурных, головоломно нелепых, то трагических, то смешных, а чаще всего и трагических и смешных сразу, нет ощущения исторического масштаба происходящего».<sup>1</sup> Аналогичного мнения придерживался и В. Перцов: «Едва ли справедливо утверждать, что история полноправно входит в роман Булгакова. Хотя она и вошла в композицию булгаковского романа, но осталась все-таки пристройкой к уютному гнезду Турбиных».<sup>2</sup>

Однако более верным представляется утверждение Л. Яновской об убежденности М. Булгакова в том, что «люди снова и снова будут возвращаться мыслью к эпохе революции и гражданской войны. Снова и снова всматриваясь в деяния ушедших, будут судить их не божьим "Страшным судом", а судом истины и справедливости».<sup>3</sup>

Возможно, в силу этой значимости романа «Белая гвардия» и разбираются о булгаковский текст традиционные примеры историзма. Например, выявление исторического в сопоставлении с мифологическим, сводимое обычно к противопоставлению того, что происходило на самом деле, тому, что лишь мыслится как реальное, имевшее место в действительности.

---

<sup>1</sup> Рудницкий К. Михаил Булгаков // Вопросы театра. М., 1966. С. 213.

<sup>2</sup> Перцов В. Два романа о 1918 годе. Алексей Толстой и Михаил Булгаков // Русская литература. 1968. № 1. С. 158.

<sup>3</sup> Яновская Л. Саардамский плотник // В мире книг. 1977. №1. С. 92.

Так, в романе М. Булгакова имя Петлюры возникает в обрамлении вполне мифологических атрибутов – многочисленных знамений, слухов, латинских сентенций Василисы и т.д. Петлюра представлен словно миф, сотканный в воображении всех, кто говорят «на украинском языке, кто любит Украину – волшебную, воображаемую, без панов, без офицеров-москалей».⁴ «Вот это было. А узник... гитара... <...> Турок, земгусар. Симон. Да не было его. Не было. Так, чепуха, легенда, мираж» (60).

Сам Семен Васильевич так и не появляется в романе. Но в финале «Белой гвардии» этому мифическому отсвету образа Петлюры М. Булгаков достаточно условно противопоставляет трагическую реальность: «И только труп и свидетельствовал, что Пэтурра – не миф, что он действительно был... <...> девичьи косы, метущие снег, огнестрельные раны, звериный вой ночи, мороз... Значит, было» (422).

Сложно обстоит дело и с другим признаком историзма – противопоставлением исторического – современному, прошлого – настоящему. Это кажущееся прошлое, запечатленное в булгаковском романе, отчетливо приобретает второе дыхание, некоторыми своими приметам перемещается в настоящее, что мы и стремились показать приведенными выше фрагментами текста «Белой гвардии».

Можно назвать еще один критерий историзма, согласно которому локусом сферы истории является подлинно реальное, имевшее место в прошлом. Это как бы документально удостоверенный статус исторического содержания. Опыт очевидца, лично пережившего все перевороты 1918 и 1919 годов в Киеве, бесценен и историчен. Романский контекст этого опыта многократно отмечен критикой: точность дат и событий, времени и топографии, самой атмосферы города, «живущего странной, неестественной жизнью, которая, очень возможно, уже не повторится в двадцатом столетии» (47).

Многочисленная и стремительная смена властей в городе создает ощущение балаганности, театральной нарочитости. Поразительно уместно в этом контексте имя Семена Петлюры как видного театрального критика. Герои романа употребляют слово «оперетка», но автор добавляет к нему контрастный, меняющий знак штрих – «с большим кровопролитием» – и тем усиливает смешение противоречащих друг другу признаков реального прошлого.

Очевидно, особенности историзма «Белой гвардии» требуют иных критериев, опирающихся на процесс перевода исторического в неисторическое или за пределы исторического. Первое выявляет себя как умение обнаруживать в том, что заявлено как бытовое, личное, присутствие истории и исторического; второе – как способность обнаруживать в историческом его транс-исторический смысл.

---

<sup>4</sup> Булгаков М.А. Белая гвардия // Собр. соч.: в 5 т. Т. 1. М., 1989. С. 231. Далее все ссылки на этот роман даны в тексте с указанием страницы после цитаты.

Процесс перевода исторического в неисторическое у Булгакова много-слоен: конкретные исторические силы и конкретные исторические события (осада и взятие Города) переведены в «бытийственный» (выражение киевского булгаковеда Мирона Петровского) пласт. Здесь даже нет знаменитого булгаковского «Легендарные времена оборвались, и внезапно и грозно наступила история»<sup>5</sup> – в «Белой гвардии» история изначально растворена в судьбах героев и событиях их жизни, в несколько спародированном виде ее срез зафиксирован на голландских изразцах знаменитой печки. Частное, бытовое течение жизни изнутри смято историей, предопределено ею заново и неожиданно становится второстепенным по отношению к тому, что объединяет героев романа.

Драматизм происходящего высвечивается в событиях отнюдь не исторического масштаба: в гибели полковника Най-Турса, в ранении Алексея Турбина и т.п. Но пережитый опыт заставляет героев романа переосмыслить многое из того, что казалось незыблемым. Так, Турбин-старший готов принять помощь немцев (которым проиграна война!) на любых условиях, лишь бы избежать более страшной беды – Троцкого и «московской болезни», которой могут заболеть и «украинские мужички-богоносцы». Но – в любом случае – Турбину ясно одно: «Был мир, и мир убит». «Упадут стены, улетит встревоженный сокол с белой рукавицы, потухнет огонь в бронзовой лампе, а Капитанскую Дочку сожгут в печи. Мама сказала детям: – Живите. А им придется мучиться и умирать» (181).

Осознание «убитого мира» – одна из самых трагических интонаций романа и, несмотря на то, что и сегодня стоит на Андреевском спуске дом номер 13 Булгаковых-Турбиных, впечатление, что мир был убит именно тогда, не рассеивается и сегодня. И только очень узок этот мир турбинский: в действительности между личными судьбами героев и судьбой Города существует очевидная связь. Город – сам объект истории – противостоит ее стихийному, неуправляемому течению. Противостоит двояко: во-первых, художественно усиленной отстраненностью, безучастностью, декорационностью фона (у Турбина, всматривающегося в метельный Город, возникает ассоциация с оперой П.И. Чайковского «Ночь перед Рождеством»); во-вторых, незыблемостью важнейшей для Булгакова частицей Города – Дома Турбиных, со всеми неизменными приметами, ставшими нарицательными – от кремовых штор до знойных роз в колонной вазе. Смутно осознает эту незыблемость, верность внутреннему закону жизни Ванда Лисович, с удивлением отмечая противостояние Дома Турбиных всем напастям времени.

Но кто же он – коварный «враг, который, пожалуй, может разбить снежный, прекрасный Город и осколки покоя растоптать каблуками»? (186). Очевидно, что это не Петлюра, и не немцы, и не большевики. Это деформированная, насильственно измененная история, которая может принимать какое угодно обличье. Однажды нарушенное нормальное течение жизни может изменить

---

<sup>5</sup> Булгаков М. Киев-город // Собр. соч.: В 5 т. Т. 2. М., 1989. С. 307.

свою направленность и, набирая мощь, разрастаясь до размеров исторического события, в первооснове своей остается историческим мутантом. Бытийственное, природное и личное, сливаясь воедино, образуют тот самый многослойный исторический подтекст романа, в котором возможно прочитать главное: все напрасно, все жертвы и кровь не остановят неизбежное, исторически predetermined возвращение на круги своя.

А зачем оно было? Никто не скажет. Заплатит ли кто-нибудь за кровь? Нет. Никто. Просто растает снег, взойдет зеленая украинская трава, заплетет землю... выйдут пышные всходы... задрожит зной над полями, и крови не останется и следов. Дешева кровь на червонных полях, и никто выкупать ее не будет. Никто (422).

<...> опять зазвучат клавиши, и выйдет к рампе разноцветный Валентин, в ложах будет пахнуть духами, и дома будут играть аккомпанемент женщины, окрашенные светом... (199).

Все пройдет. Страдания, муки, кровь, голод и мор. Меч исчезнет, а вот звезды останутся, когда и тени наших тел и дел не останется на земле. Нет ни одного человека, который бы этого не знал. Так почему же мы не хотим обратить свой взгляд на них? Почему? (428).

В романе имплицированы две важные для Булгакова даты – страшный год от Рождества Христова 1918 и еще страшнее – год 1919. В характерологическом контексте упоминается и год 1917 («помрачневший с 25 октября 1917 года Алексей Турбин»). И очевидно, что корни происходящего в 1918 и 1919 годах – там, в 1917. Но, несомненно, Булгаков помнит и «предысторию» семнадцатого года: об этом свидетельствуют два эпитафия к роману – пушкинский и апокалиптический. Об обоих сказано достаточно много, но на эпитафии из «Капитанской дочки» представляется возможным остановиться еще раз.

Не только мотив бурана, многократно отмеченный критиками, не только пушкинское имя, важное в контексте семьи Булгаковых, но и иной, более значительный аспект обращает на себя внимание: булгаковское прочтение Пушкина в нетрадиционном для того времени историческом контексте. Буран и пугачевщина заканчиваются в повести А. Пушкина стилистически скорректированным описанием гражданской войны: «Правление было всюду прекращено. Шайки разбойников злодействовали повсюду. Начальники отдельных отрядов, посланных в погоню за Пугачевым <...> самовластно наказывали виноватых и безвинных... Состояние всего края, где свирепствовал пожар, было ужасно». И заканчивает Пушкин – грозным, провидческим, знаменитым: «Не приведи бог видеть русский бунт – бессмысленный и беспощадный».<sup>6</sup>

Фиксируя события гражданской войны, втягиваясь в их стихию, М.А. Булгаков знает при этом главное: кровавый бунт бессмыслен и беспощаден – от

---

<sup>6</sup> Пушкин А.С. Капитанская дочка // Собр. соч.: в 10 т. Т.VI. М., 1957. С. 556.

кого бы он ни исходил и какими бы лозунгами ни был увенчан. В булгаковском романе все реальные исторические силы уравниваются, приобретают общий смысл, поскольку они лишь внешние приметы движущегося времени, за ними нет будущего, поскольку они не созидательны, а разрушительны. В противовес этим силам Дом Турбиных воспринимается как оплот нормальной жизни.

«Время пишет Вам книгу», – сказала однажды Анна Ахматова Лидии Чуковской, прочитав ее стихи. В этом смысле время пишет булгаковский роман и сегодня. Оно поможет дать новые интерпретации булгаковского текста.

В реальности герой булгаковского романа доктор Курицкий – доктор Одрина. «Я позавчера спрашиваю этого каналью, доктора Курицкого, он, изволите ли видеть, научился говорить по-русски с ноября прошлого года. Был Курицкий, а стал Курицкий... Так вот спрашиваю: как по-украински „кот„? Он отвечает: „кит„. Спрашиваю: а как „кит„? А он остановился, вытаращил глаза и молчит. И теперь не кланяется» (209). Кот-кит, эта игра слов в русском и украинском языках с легкой руки Булгакова стала нарицательной и, пожалуй, уже в 1920-х годах в качестве поговорки вошла неотъемлемой частью в разговорную речь. Именно благодаря этой игре слов личность доктора Курицкого, который упоминается в последнем варианте романа всего три-четыре раза, не прошла незамеченной для читателей и исследователей творчества писателя. Существовала среди булгаковедов версия, что прототипом доктора Курицкого послужил близкий друг семьи Булгаковых профессор Воскресенский. Правда, эта версия практически ничем не была обоснована.

Кто же на самом деле скрывается под маской доктора Курицкого? В тексте романа есть красочный эпизод с прибытием в семью Турбиных Лариона Суржанского. Лариосик, как бы оправдываясь, описывал свой нелегкий путь из Житомира в Киев:

Выехал я, поезд был гетманский, а по дороге превратился в петлюровский. И вот приезжаем мы на станцию, как ее, ну, вот, ну, господи, забыл... все равно... и тут меня, вообразите, хотели расстрелять. Явились эти петлюровцы, с хвостами...

– Синие? – спросил Николка с любопытством.

– Красные... да, с красными... и кричат: слазь! Мы тебя сейчас расстреляем! Они решили, что я офицер и спрятался в санитарном поезде. А у меня протекция просто была...у мамы к доктору Курицкому.

– Курицкому? – многозначительно воскликнул Николка. – Тэк-с, – кот... и кит. Знаем.

– Кити, кот, кити, кот, – за дверями глухо отозвалась птичка.

– Да, к нему... он и привел поезд к нам в Житомир... (332).

Можем ли мы из романа еще что-нибудь узнать об этом человеке? Обратимся к первоначальному варианту 19-й главы «Белой гвардии», где есть два

упоминания о нем. Алексей Турбин в январе 1919 года с удивлением узнал из газет, что «Начальник санитарного управления у этого босяка Петлюры доктор Курицкий». Второй раз фамилию своего знакомого А. Турбин встречает в приказе прибыть на должность военного врача 1-ого синежупанного полка украинской армии. Подпись под этим указом гласила: «Начальник Санитарного Управления лекарь Курицкий». Теперь мы имеем полное представление о загадочном докторе Курицком: Курицкий был достаточно знаком и часто встречался с Алексеем Турбиным, а после разговора о «котах» и «китах» не раскланивался с ним. С ноября 1917 года Курицкий перешел в общении исключительно на украинский язык и не прибегал к помощи русского языка даже при гетмане Скоропадском. Кроме того, доктор Курицкий был достаточно известным общественно-политическим деятелем – пользовался авторитетом даже у жителей Житомира (Лариона Суржанского), откуда смог привезти в Киев санитарный поезд. Наконец, при Директории доктор Курицкий занял высокую должность начальника Главного военно-санитарного управления армии УНР.

Согласно исследованиям украинского историка Ярослава Тинченко, начальником Главного военно-санитарного управления УНР в начале 1919 года был молодой врач Дмитрий Одрина, однокурсник Михаила Булгакова.<sup>7</sup> Дмитрий Одрина родился в 1892 году в селе Телешовцы Белоцерковского уезда Киевской губернии. Учился в сельской церковно-приходской школе. Земская управа выделила талантливому сельскому парню небольшую стипендию, чтобы он смог продолжить образование в киевской фельдшерской школе. Некоторое время Одрина работал фельдшером в земской больнице. Закончил курсы Жмеринской мужской гимназии и в 1911 году был принят на медицинский факультет Киевского университета Святого Владимира. В 1914 году на курс Дмитрия Одрины был переведен Михаил Булгаков. Здесь они познакомились. Несомненно, они должны были хорошо знать друг друга. По окончании университета в 1916 году М. Булгаков и Д. Одрина служили почти вместе: будущий писатель работал в Каменец-Подольском госпитале, а будущий политик руководил санитарным поездом, который привозил с фронта в Каменец-Подольский и Тернопольский госпитали раненых. Дмитрий Одрина со студенческих лет увлекался политикой. Был соратником и близким другом Петлюры, в 1917-1919 годах занимал высокие должности в Украинском правительстве. Умер прототип доктора Курицкого на двадцать седьмом году жизни от тифа 16 ноября 1919 года в Каменец-Подольском госпитале.

---

<sup>7</sup> Тинченко Я. «Белая гвардия» Михаила Булгакова. Киев; Львов, 1977. С. 159.

## ТРЕСТ Б. Г.

(МИХАИЛ БУЛГАКОВ И ИЛЬЯ ЭРЕНБУРГ)

Сергей Шаргородский (Киев)

Вслед за И. Эренбургом М. Булгаков мог бы повторить: «У сердца свои законы, и о Киеве я неизменно думаю как о моей родине <...>. Кажется мне, что только с Липок или с Печерска я могу взглянуть на годы, на десятилетия, на прожитый век».<sup>1</sup> Булгаков и Эренбург – не только земляки, сохранившие на всю жизнь любовь к городу детства, но и ровесники: оба родились в прославленном «девянсто одном ненадежном году». Объединяет Эренбурга и Булгакова и еще одно немаловажное обстоятельство: оба пережили в Киеве кровавую гражданскую смуту годов восемнадцатого и девятнадцатого.

Общность локуса и биографии, однако, не есть залог духовной близости. К началу 1920-х годов начинающий писательскую карьеру Булгаков мыслит себя соперником, а в известном смысле и совершенным литературным и личностным антагонистом Эренбурга.

Действительно, в те годы фигуры Эренбурга и Булгакова видятся полюсами некой естественно возникшей оппозиции. Эренбург – выходец из состоятельной и эмансипированной еврейской семьи, Булгакова взрастила среда ортодоксально-православная и по сути охранительная. Эренбург – бунтарь в жизни и литературе, бывший революционер и политический эмигрант, европейский интеллектуал и скептик, воплощение богемы. Булгаков – ценитель «буржуазного» уюта, провинциальный врач, бывший «белогвардеец», традиционалист и сторонник эволюционной преемственности в искусстве и политике. Наконец, Эренбург – один из наиболее модных, читаемых и дискутируемых авторов и существует в литературе и публицистике уже около полутора десяти-

---

<sup>1</sup> *Эренбург И.* Люди, годы, жизнь: Воспоминания в трех томах. Т. I. М., 1990. С. 282, 286.

летий, Булгаков – лишь несколько лет, и настоящая известность у него еще впереди.

По фельетонам и дневнику, «Запискам покойника» и «Белой гвардии» отчетливо видно, насколько внимательно и ревниво относится в те годы Булгаков к успехам коллег по цеху. Среди них и Эренбург: в частности, в феврале 1923 года Булгаков публикует в «Накануне» цикл фельетонных очерков «Столица в блокноте»; цикл этот включает и нередко цитируемую «Биомеханическую главу», где имя Эренбурга впервые сочетается с именем Вс. Мейерхольда и где театральная практика последнего, на примере «Великодушного рогоносца», подвергается осмеянию:

После того, как я убедился, что «Гугеноты» и «Риголетто» перестали меня развлекать, я резко кинулся на левый фронт. Причиной этого был И. Эренбург, написавший книгу «А все-таки она вертится», и двое длинноволосых московских футуристов, которые, появляясь ко мне ежедневно в течение недели, за вечерним чаем ругали меня «мещанином». <...> Я не И. Эренбург и не театральный мудрый критик, но судите сами: в общипанном, ободранном, сквозняковом театре вместо сцены – дыра...<sup>2</sup>

Приведенный отрывок демонстрирует, что к началу 1920-х годов Булгаков уже давно и пристально следил за литературной деятельностью киевского собрата, причем был знаком и с такими сравнительно «экзотическими» произведениями Эренбурга, как конструктивистское сочинение «А все-таки она вертится» (1922), прославлявшее промышленно-технический прогресс и интернациональный авангард искусств. При этом фигура Эренбурга прочно ассоциируется у Булгакова с литературными и театральными оппонентами: «левым фронтом», сценическими новаторами *à la* Мейерхольд и «длинноволосыми футуристами».

Наряду с недвусмысленной критикой тех явлений, что расцениваются им как художественное шарлатанство, Булгаков пользуется в фельетоне и куда более тонкими, отнюдь не «лежащими на поверхности» приемами. Так, упоминание «левого фронта» отсылает к актуальной теме – организации ЛЕФа (конец 1922 – начало 1923 годов) и, соответственно, к В. Маяковскому. Неделя чаепитий с футуристами воспроизводит «семизнаковую систему» молодого Маяковского<sup>3</sup> и, в обратной последовательности, ситуацию антифутуристиче-

---

<sup>2</sup> Булгаков М. Столица в блокноте // Собр. соч.: В 5 т. Т.2. М., 1989. С. 258–259. Далее в тексте ссылки на это издание даются в тексте с указанием тома и страницы в скобках после цитаты.

<sup>3</sup> Ср. в автобиографии Маяковского «Я сам» (1922, 1928): «Семизнаковая система (семипольная). Установил семь обедающих знакомств. В воскресенье «ем» Чуковского, понедельник – Евреинова и т.д. В четверг было хуже – ем репинские травки. Для

ского рассказа А. Аверченко «Крыса на подносе».<sup>4</sup> Странный эпитет *мудрый* напоминает о еврейском происхождении Эренбурга, *сквозняки* в «общипанном» театре Мейерхольда – о веющих и воющих в поэзии и прозе эпохи революционных вихрях, ветрах и метелях.

И все же, несмотря на подобные изыски, фельетонное нападение было лишь проходной шпилькой – в «Роковых яйцах» Булгаков гораздо тщательней подготовил свою атаку. Повесть была в общих чертах завершена осенью 1924 года; здесь Булгаков вновь, точно мейерхольдовские трапеции, обрушивается на знакомую пару Эренбург-Мейерхольд и наиболее свежую экспериментальную постановку Мейерхольда – нашедший спектакль «Даешь Европу» по роману Эренбурга «Трест Д. Е.» (1923).<sup>5</sup> Именно в этом спектакле появился поразивший зрителя и впоследствии красочно отображенный Булгаковым в «Мастере и Маргарите» джаз-банд, широко использовались светящиеся экраны, акробатические и спортивные номера, биомеханические упражнения, движущиеся плоскости в качестве декораций, на сцене появлялся отряд красноармейцев и т.п. У Булгакова «театр покойного Всеволода Мейерхольда, погибшего, как известно, в 1927 году при постановке пушкинского "Бориса Годунова", когда обрушились трапеции с голыми боярами, выбросил движущуюся разных цветов электрическую вывеску, возвещавшую пьесу писателя Эрендорга "Курий дох" в постановке ученика Мейерхольда, заслуженного режиссера республики Кухтермана» (2, 76). Пародийные строки Булгакова превратили главную тему романа Эренбурга, историю гибели Европы, в «курий дох», а фамилия самого писателя была весьма показательно искажена.<sup>6</sup>

Отметим, что одновременно Булгаков, также вполне показательно, проигнорировал связанную со спектаклем публичную полемику Мейерхольда и Эренбурга, которая привела к многолетней размолвке между режиссером и пи-

---

футуриста ростом в сажень – это не дело» (*Маяковский В. Я сам // Собр. соч.: В 13 т. Т. 1. М., 1955. С. 23*).

<sup>4</sup> *Аверченко А. Крыса на подносе // Собр. соч.: В 6 т. Т. 5: Чудеса в решетке. М., 2000. С. 3–8.* Рассказ был написан по следам прошедшей в Петрограде в марте-апреле 1915 года «Первой футуристической выставки картин "Трамвай В"»; рассмотревшись футуристической живописи, герой рассказа приглашает в гости двух художников-футуристов и под угрозой всевозможных забавных наказаний вынуждает их признаться в шарлатанстве и желании лишь одурачить публику, «шум сделать, разговоры вызвать».

<sup>5</sup> Премьера спектакля, основанного на вольной переработке-коллаже М. Подгаецкого, состоялась в середине июня 1924 г. в Ленинграде, затем спектакль демонстрировался и в Москве и широко обсуждался в газетах и театральных журналах.

<sup>6</sup> В различных изданиях встречаются такие варианты, как «Эрендорг» и «Эрендорф»; последнее, даже будучи возможной текстологической ошибкой, вскрывает булгаковский замысел: *Ehren-burg* в переводе с немецкого означает «достойный, славный город», *Ehren-dorf* – «достойная деревня, местечко».

сателем.<sup>7</sup> Для Булгакова, очевидно, существенней было реальное или кажущееся сходство Эренбурга и Мейерхольда: ведь замысел нападения невинным – на первый взгляд – пародированием театральных реалий, заглавий и фамилий вовсе не ограничивался. Об этом красноречиво свидетельствует дневниковая запись Булгакова, сделанная в ночь на 28 декабря 1924 года, по горячим следам чтения «Роковых яиц» в литературном салоне «Никитинские субботники»:

Вечером у Никитиной читал свою повесть «Роковые яйца». Когда шел туда – ребяческое желание отличиться и блеснуть, а оттуда – сложное чувство. Что это? Фельетон? Или дерзость? А может быть, серьезное? Тогда невыпеченное. Во всяком случае, там сидело человек 30, и ни один из них не только не писатель, но и вообще не понимает, что такое русская литература. Боюсь, что как бы не саданули меня за все эти подвиги «в места не столь отдаленные» <...>. Эти «Никитинские субботники» – затхлая, советская, рабская рвань, с <...> примесью евреев.<sup>8</sup>

Данная запись, отразившая характерные для Булгакова 1920-х годов антисемитские настроения, проясняет глубинный смысл выпада в «Роковых яйцах»: отсюда нагнетание настоящих и вымышленных еврейских фамилий (Мейерхольд, Эрендорф и «заслуженный режиссер республики Кухтерман»), а также подразумеваемое еврейское издевательство над духом русской литературы и истории в лице Пушкина и «Бориса Годунова».

Итак, Эренбург для Булгакова – олицетворение как революционного духа и чуждого, радикального и во многом воспринимаемого в качестве специфически «еврейского» художественного авангарда, так и образчик «советской, рабской рвани», *не-писателя*, литературного пройдохи, который споро откликается на любой злободневный повод.<sup>9</sup>

---

<sup>7</sup> Эренбург хотел самостоятельно переработать свой роман в пьесу; в чрезвычайно резком ответном письме Мейерхольд заявил, что в этом случае пьеса «могла бы быть представлена в любом из городов Антанты, но в моем театре, который служит и будет служить делу Революции, нужны пьесы тенденциозные, такие пьесы, которые имеют в виду одну цель: служить делу Революции. Напоминаю: от проведения коммунистических тенденций Вы решительно отказались, указывая на Ваше в отношении социальной революции безверие и на Ваш природный пессимизм» (Новый зритель. 1924. № 18. С. 16–17). См. также: *Эренбург И.*, Указ. соч. Т. I. С. 330–331.

<sup>8</sup> *Булгаков М.* Под пятой. Мой дневник. М., 1990. Между тем в 1922–24 гг. Булгаков был постоянным посетителем литературного салона Е.Ф. Никитиной, где заработал шутивное, но не лишенное едкости прозвище «человек без манжет» (*Фельдман Д.* Салон-предприятие: Писательское объединение и кооперативное издательство «Никитинские субботники» в контексте литературного процесса 1920–1930-х годов. М., 1998. С. 90).

<sup>9</sup> Ср. появление имени Эренбурга в дневнике Булгакова (запись в ночь на 3 января 1925 г.) в контексте переговоров с «хитрой веснушчатой лисой» Лежневым о про-

Булгаков, конечно, не мог не понимать, что его собственные нападки на Эренбурга отличались такой же фельетонной злободневностью («Что это? Фельетон? А может быть, серьезное?»), но все же по некоторым причинам решил их в повести сохранить. Причины эти, как представляется, выходят за рамки скрытого осуждения пресловутого культурного и бытового «еврейского засилья» и находятся в плоскости «Белой гвардии» (далее *БГ*) – романа, над которым Булгаков работает с начала 1923-го, если не с 1922 года.<sup>10</sup> Как раз в этот период, зимой 1923 года, Булгаков совершает первую свою вылазку против Эренбурга; едва ли стоит сомневаться, что спровоцирована вылазка была далеко не только лишь посещением спектакля Мейерхольда или появлением публицистической книги Эренбурга.

Секрет прост: стихи Эренбурга и его газетные статьи киевского периода стали одним из принципиально важных интертекстуальных претекстов «Белой гвардии». Претексты эти, по отношению к ним Булгакова, можно условно разделить на резко противопоставленные друг другу группы – «положительные» (Библия, русская классика от Пушкина и Толстого до И. Бунина, детское чтение от «Саардамского плотника» П. Фурмана до романов В. Гюго<sup>11</sup> и «выпусков» Ната Пинкертона) и политически и/или художественно «враждебные» (поэзия авангарда от футуристов и конкретно В. Маяковского до имажинистов, В. Шкловский, И. Эренбург и т.п.). Отметим, что претексты «враждебные», при самом широком использовании, подвергаются в *БГ* целому ряду операций, от травестирования и пародийного препарирования<sup>12</sup> до дискредитации как собственно текстов, так и их «носителей», т.е. авторов, зачастую выступающих для Булгакова своего рода нежелательными свидетелями и альтернативными истолкователями описываемых событий. Таков, к примеру, знаменитый случай Шполянского-Шкловского, таков – по всей видимости – и случай Эренбурга.<sup>13</sup>

---

должении публикации *БГ* в журнале «Россия», упоминания «еврея Каганского» с мошенническими векселями и т.п.: «Жена сидела, читая роман Эренбурга, а Лежнев обхаживал меня. Денег у нас с ней не было ни копейки» (*Булгаков М. Под пятой. С. 39*).

<sup>10</sup> Как указывает В. Лосев, «не случайно, видимо, уже в марте 1923 г. в седьмом номере журнала «Россия» появилось сообщение: «Михаил Булгаков заканчивает роман «Белая гвардия», охватывающий эпоху борьбы с белыми на юге (1919-1920)» (*Булгаков М. Собр. соч.: В 8 т. Т. 2. СПб, 2002. С. 631*).

<sup>11</sup> Романы В. Гюго, в частности «Отверженные», как претексты *БГ* рассматриваются в не опубликованной пока работе Т. Рогозовской. Пользуясь случаем, благодарю автора за возможность ознакомиться с данной работой.

<sup>12</sup> Примеры таких трансформаций текстов В. Маяковского и имажинистов, в первую очередь А. Мариенгофа, см.: *Шаргородский С. Заметки о Булгакове: 1. Фантомист-футурист Иван Русаков // Новое литературное обозрение. 1998. № 30*.

<sup>13</sup> Хотя Шкловский и послужил основным прототипом Шполянского, в этом характерном для Булгакова составном персонаже при большом желании можно увидеть и некоторые черты Эренбурга киевского периода: выступления с чтением стихов, «орга-

Корни вначале сочувственного, но постепенно все более враждебного внимания Булгакова к Эренбургу тянутся к Киеву времен гражданской войны. Позицию и деятельность Эренбурга среди этой гибельной чехарды войск и правительств можно оценивать по-разному, но трудно спорить с тем, что он был «активной литературно-общественной фигурой» Киева 1918-1919 годов<sup>14</sup> и прежде всего – весьма заметным, в том числе и для Булгакова, поэтом и публицистом, сотрудником тех самых газет, что постоянно мелькают в *БГ*: «Тотчас же вышли новые газеты, и лучшие перья в России начали писать в них фельетоны и в этих фельетонах поносить большевиков» (1, 220). В романе, как легко заметить, описываемую эволюцию Булгакова повторяет – в миниатюре – Алексей Турбин (эпизод с «ежедневной новой газетой «Свободные вести» и похоронами убитых петлюровцами офицеров): от заинтересованного внимания Турбин переходит к возмущению газетной пошлостью и ложью («Ах ты ж, мерзавцы...») и, наконец, к прямой агрессии: «Турбин вытащил из кармана скомканный лист и, не помня себя, два раза ткнул им мальчишке в физиономию, приговаривая со скрипом зубным: – Вот тебе вести. Вот тебе. Вот тебе вести. Сволочь!» (1, 251).

В сложном интертексте *БГ* фельетоны и статьи Эренбурга часто выполняют своеобразную промежуточную, посредническую функцию и являются отсылками к функционально более «значимым» претекстам<sup>15</sup>, на основе которых конструируются большие массивы текста романа. Прекрасной иллюстрацией служит «Господин из Сан-Франциско» Бунина, базис булгаковской надстройки, которую можно условно назвать «сны о доме и Городе». Анализ этих сновидческих отрывков не входит в нашу задачу; отметим лишь, что они во многом выстроены на расширениях бунинских «корабельных» описаний и метафор, а претекстом-посредником выступает фельетон Эренбурга «О праведниках» («Утро», 10 декабря 1918). Данный фельетон восходит к написанной

---

низация поэтов», жизнь в кафе и «Грахе» (ХЛАМе), одновременные романы с двумя женщинами (у Эренбурга в Киеве – брак с Л. Козинцевой на фоне продолжающихся отношений с Я. Соммер).

<sup>14</sup> См.: *Рубашкин А.* Незамутненный взгляд // Эренбург И. На тонущем корабле: Статьи и фельетоны 1917-1919 гг. С.-Петербург. 2000. Далее все цитаты из газетных публикаций Эренбурга – по этому изданию. О киевском периоде Эренбурга см. также: *Эренбург И.* Указ. соч. С. 281–301; *Рубинштейн Д.* Верность сердцу и верность судьбе: Жизнь и время Ильи Эренбурга. СПб., 2002. С. 60–70; *Фрезинский Б.* Илья Эренбург в Киеве (1918-1919) // *Минувшее: Исторический альманах.* Вып. 22. Париж; М., 1997. С. 248–335.

<sup>15</sup> В терминологии И. Смирнова это явление можно охарактеризовать как вариант «конструктивной интертекстуальности» (*Смирнов И.* Порождение интертекста (Элементы интертекстуального анализа с примерами из творчества Б. А. Пастернака). СПб., 1995).

Эренбургом в 1918 году большой статье «На тонущем корабле» и построен, в свою очередь, на сквозной метафоре Киева как тонущего судна:

Цепляясь за спасительные круги, балки и перевернутые лодки, мы стали и бояться смерти и верить в спасение. Мы не считаем набегающих грозных волн, из которых одна, быть может, будет для нас последней. Нам больше не снятся прекрасные фрески в каютах и сладкая музыка, звеневшая в тот миг, когда злая мина пробила броню корабля <...> Вы еще живы, Иван Иванович? Да? Тогда спешите, еще можно достать мартелевский коньяк, познакомиться с m-lle Лили из Вены и ночью побаловаться в «Би-ба-бо». Усталые, неверящие, не помнящие даже былого, обломки всемогущего корабля, мы еще можем жевать в паштетных и пить в кабачках. Поет труба архангела, но Марья Петровна еще хочет разок в «баре» выпить коктей. И раздастся над пучиной океана не величавый псалом, но визгливая «ойра». Еще час, день, год? Все равно <...> И средь «буржуазной черни» Крещатика, слушая запах пудры и жирных котлет, я думаю о далекой Москве.

Сравним трансформации этих тем у Булгакова:

Открылись бесчисленные съестные лавки-паштетные, где подавали кофе и где можно было купить женщину, новые театры миниатюр, на подмостках которых кривлялись и смешили народ все наиболее известные актеры, слетевшиеся из двух столиц, открылся знаменитый театр «Лиловый негр» и величественный, до белого утра гремющий тарелками клуб «Прах» <...> В кафе «Максим» соловьем свистал на скрипке обаятельный злобный румын <...> А вдруг? а вдруг? А вдруг? лопнет этот железный кордон... И хлынут серые. Ох, страшно... <...> И пахло жженым кофе, потом, спиртом и французскими духами»; «Очень, очень далеко сидела, раскинув свою пеструю шапку, таинственная Москва» (1, 220 и 219).

Таким же посредником является фельетон Эренбурга «Без бенгальского огня» («Киевская жизнь», 11 сентября 1919) с искаженной цитатой из А. Мариенгофа: «Поэты невзыскательно кощунствуют: "Я вырвал у Боженки бороду" или "Потащим Христа в Чрезвычайку!" <у Мариенгофа – «Хилое тело Христа на дыбе / Взыбливаем в Чрезвычайке»>, приводящий Булгакова к имажинистам и их первому массивованному выступлению, сборнику «Явь» (1919), где напечатана соответствующая подборка Мариенгофа. Как мы уже показывали, имажинисты стали коллективным прототипом «фантомистов-футуристов» романа, сборник «Явь» – прототипом сборника со стихами Русакова, подборка стихотворений Мариенгофа – основным предшественником творчества Русакова «Богово логово» и т.д.

В иных случаях тексты Эренбурга сами образуют систему претекстов, подсказывающих те или иные стилистические или фабульные решения. Такова

система, состоящая из фельетона «В Судный день» («Киевская жизнь», 2 ноября 1919) и двух резонансных статей Эренбурга на тему еврейских погромов, «Еврейская кровь» и «О чем думает "жид"», опубликованных в «Киевской жизни» 2 и 22 октября 1919 года (вторая из них была ответом на антисемитскую статью В. Шульгина «Пытка страхом», напечатанную в «Киевлянине»).<sup>16</sup>

В «Еврейской крови» Эренбург с негодованием пишет о «белых» черносотенцах – от базарной «бабы с пирожками» до публицистов и «умных писателей» – приравнивающих еврейство к большевизму:

Теперь еще многие верят, что еврейская кровь может помочь от чумной заразы большевизма <...> Если бы еврейская кровь лечила – Россия была бы теперь цветущей страной. Но кровь не лечит, она только заражает воздух злобой и раздором. Слишком много впитала родная земля крови и русской, и еврейской, теплой человеческой крови.

Гневная отповедь «О чем думает "жид" – настоящий гимн русско-еврейскому патриотизму и еврейской любви к России:

Я хочу рассказать о том, что пережил и передумал я в эти дни, и вместе со мной все евреи, для которых Россия – Родина, которые не уедут отсюда ни в Циммервальд, ни в Яффу, ибо дано человеку любить равной любовью родную землю и в годы тучных нив, и в годы голода и смерти. <...> Я пережил великую пытку, В.В. Шульгин, пытку страхом за беззащитных и об-

---

<sup>16</sup> Киевский еврейский погром в октябре 1919 г., унесший жизни до 600 человек, был осуществлен денкинскими войсками и их пособниками и спровоцирован временным отступлением сил добровольческой армии из города под напором красных частей – в связи с чем черносотенные организации и издания обвинили еврейское население в предательстве, чуть ли не поголовном пособничестве большевикам, стрельбе в отступающих добровольцев, шпионаже и т.д. (см.: *Островский З. Еврейские погромы 1918–1921 гг. М., 1926*). В. Шульгин, один из идеологов киевского погрома, писал в статье «Пытка страхом»: «По ночам на улицах Киева наступает средневековая жизнь. Среди мертвой тишины и безлюдья вдруг начинается душераздирающий вопль. Это кричат жида. Кричат от страха... В темноте улицы где-нибудь появится кучка пробирающихся вооруженных людей со штыками, и, увидев их, огромные пятиэтажные и шестиэтажные дома начинают выть сверху донизу... Целые улицы, охваченные смертельным страхом, кричат нечеловеческими голосами, дрожа за жизнь... Это подлинный непритворный ужас, настоящая пытка, которой подвержено все еврейское население. Русское население, прислушиваясь к ужасным воплям, вырывающимся из тысячи сердец, под влиянием этой «пытки страхом», думает вот о чем: научатся ли евреи чему-нибудь в эти ужасные ночи? Поймут ли они, что значит разрушать государства, которые они не создавали? <...> Проклянут ли они теперь во всех синагогах и молебнях перед лицом всего народа тех своих соплеменников, которые содействовали смуте? <...> Неужели же эта «пытка страхом» не укажет им истинного пути?»

реченных <...> Я все это пережил. Я не протестую, не уговариваю. Просто и искренно говорю – думал я в эти ночи о России. <...> В эти ночи я, затравленный «жид», пережил все то, о чем говорит В. Шульгин. Только «пытка страхом» была шире и страшнее, чем он думает. Не только страх за тех, кого громили, но и за тех, кто громил. Не только за часть – за евреев, но и за целое – за Россию. <...> Меня пытали страхом не только за еврейских детей, но и за великое русское дело.

В *БГ* эта система претекстов претерпевает своеобразные и довольно неприглядные метаморфозы, превращаясь в сцену убийства петлюровским сотником (разумеется, в романе не могли быть отражены ни денкикинские, ни тем более «красные» погромы) еврея-подрядчика Якова Фельдмана, финальную сцену убийства еврея на Цепном мосту перед бегством петлюровцев из города и сентенции о *крови*:

А зачем оно было? Никто не скажет. Заплатит ли кто-нибудь за кровь? Нет. Никто. Просто растает снег, взойдет зеленая украинская трава, заплетет землю... выйдут пышные всходы... задрожит зной над полями, и крови не останется и следов. Дешева кровь на червонных полях, и никто выкупать ее не будет. Никто (1: 422).

Казалось бы, Булгаков лишь подхватывает призывы Эренбурга, рисуя еврея, как и в сопутствующих *БГ* рассказах 1920-х годов, архетипической невинной жертвой. Но фельетон Эренбурга «В Судный день» подсказывает, что для Булгакова жертва не столь уж «невинна». Речь в нем идет о людях, которые в страшные годы смуты «ничего не делали и умудрились в адовом вихре сохранить мягкие пуховики». Совмещая упомянутые тексты Эренбурга, получим:

*Я благословляю Россию <...> Благословляю не кормящие груди и плетку в руке! <...> Ведь не нагайкой же держалась Россия от Риги до Карса, от Кишинева до Иркутска» («О чем думает "жид"»).* «О, конечно, вы ничего не умели – ни погубить, ни спасти, ни убить, ни умереть, – крохотные Пилаты с «подсвиченьями», советскими удостоверениями и наивными младенческими улыбочками. Но почему вы так деловито, так настойчиво копили эти перевязанные ленточкой бумажки? И тогда не будет ни милости, ни пощады. Тягче крови падут на роковые весы крохотные разноцветные бумажки. <...> Может быть, в Судный день мы нашими бедствиями и слезами смягчим сердце Господне <...> Но грязной, захватанной керенки, вырученной за нательный крестик убитой матери, не простят («В Судный день»).

**БГ:**

Да, вид у Якова Григорьевича был такой, как *будто он сдурил*. <...> Сутулая старушка, *мамаша Якова Григорьевича* <...> *Я, панове, мирный житель*. *Жинка родит*. <...> *Нагайка* змеей прошла по котиковому воротнику. <...> *Посвидчення!* Фельдман вытащил бумажник с *документами*, развернул, взял *первый листик* и вдруг затрясся, тут только вспомнил... (1, 286).

Далее Булгаков отвечает на поставленный Эренбургом вопрос «О чем думает "жид"», обращая на противника его же оружие – рассуждения о коллекционерах дензнаков из фельетона «В Судный день» с их очевидными реминисценциями из Откровения св. Иоанна Богослова (Откр. Иоанна 3: 15 – «ты ни холоден, ни горяч»). Ответ этот, как следует из *БГ* и сопутствующих рассказов 1920-х годов, у Булгакова не первый и не последний; но если в рассказе «Набег» дан один вариант ответа, в *БГ* перед нами – ответ абсолютно иной. И хотя Булгакова трудно заподозрить в идеологическом антисемитизме или обвинить в каких-либо симпатиях к погромщикам, в романе он отвечает Эренбургу в шульгинско-новозаветном стиле – «извергну тебя из уст Моих» (Откр. Иоанна 3:16). «*Боже! Сотвори чудо! Одиннадцать тысяч карбованцев... Все берите. Но только дайте жизнь! Дай! Шма-исроэль!! Не дал.*»<sup>17</sup>

Появление библейских реминисценций вполне закономерно, так как в контексте *БГ* и в самом деле весьма важна выстраивающаяся в статьях и стихотворениях Эренбурга киевского периода система мотивов, связанных с темами Апокалипсиса, религиозного покаяния и храма Св. Софии. Наиболее характерна в этом плане статья «Воскресение» («Утро», 12 декабря 1918), навеянная ложным известием о смерти В. Розанова:

А все-таки сие Апокалипсис <...> И прилетела губить людей неисчислимая саранча; кажется нам, пришедшим на панихиду, что поминают не только убиенного Василия, но убиенную Россию – любимую мать и великую грешницу. А молитва говорит о воскресении во плоти, и невольно от темных затонов глаз уходит к светлому ясному куполу <...> Россия, о твоём воскресении поют ныне. <...> Лети, лети, неистовый архангел, карай и усни. О воскресении говорят слова молитвы, треск свечей и биение сердец. Воскреснешь!

---

<sup>17</sup> Фельетон «В Судный день» послужил также претекстом сцены с Василисой, подсчитывающим спрятанные в тайниках «пятипроцентный», «катеринки», золотые десятки, драгоценности и процентные бумаги, ср. у Эренбурга: «Кто-то борется, кто-то умирает, но коллекционер интересуется своим делом: советские бы сбыть... а что если керенки аннулируют... большевики придут, – Господи, донские! И страшное дело братоубийства, ночные пытки чрезвычайек творятся под мерный шелест кредиток, облигаций, купонов».

К статье тематически и хронологически примыкает стихотворение «В Софиевском соборе», часть цикла «О любви», опубликованного лишь в составе киевского сборника Эренбурга «В смертный час»<sup>18</sup>. Приведем целиком это стихотворение, чьи последние строки кажутся чуть ли не эпитафией к *БГ*:

*В Софиевском соборе*

Снова смута, орудий гром,  
И трепещет смертное сердце.  
Какая радость, что и мы пройдем,  
Как день, как облака, как этот дым вокруг церкви!  
Полуночь, и пенье отмирает глухо.  
Темны закоулки мирской души.  
Но высок и светел торжественный купол.  
Смерть и нашу встречу разрешит.  
Наверху неистовый Архангел  
Рассекает наши пути и года;  
А ты их вяжешь иными цепями,  
Своим слабым девичьим «да».  
Уйдем, и никто не заметит,  
И развеет нас ветра вздох,  
Как летучий серебряный пепел,  
Как первый осенний снежок.  
И все же будет девушка в храме  
Тихо молиться о своем любимом,  
А над ней гореть исступленный Архангел,  
Грозный и непобедимый.  
Гремите же, пушки лихие!  
Томись, моя бедная плоть!  
Вы вновь сошлись в Святой Софии,  
Смерть и Любовь.

Киев. Ноябрь 1918.

Не стоит и упоминать, что в *БГ*, начиная со второго эпитафия «И судимы были мертвые <...>» (1: 179) и заканчивая цитатами из Откровения св. Иоанна в финале, тема Апокалипсиса и покаяния становится одной из магистральных и что озвучивает ее главным образом «футурист-фантомист» Русаков, связанный с Эренбургом через упоминавшийся ранее фельетон «Без бенгальского огня». Одной из центральных в романе становится также сцена молебна и крестного хода в храме Св. Софии, и эта религиозная церемония, отмечающая при-

---

<sup>18</sup> Эренбург И. В смертный час (Молитва о России): Стихи. Киев, 1919. С. 40. Сборник представляет собою переиздание знаменитой «Молитвы о России» с добавлением ряда ранее не публиковавшихся стихотворений.

ход в город войск inferнального «Пэтурры», временами приобретает характер кощунственного действия, черной мессы наподобие той, что описана в известном стихотворении Эренбурга «У Сухаревой башни» – наряду с «Софиевским собором» оно вошло в цитировавшийся выше сборник:

... Приходили душегубы с шляхами;  
Из ночлежек прибежали девки смрадные,  
И кряхтели богомолки беспутные,  
На охальников нежно поглядывая;  
Безрукие, безногие, на колесиках,  
Обрубки мяса по камням тащили,  
Приодевшись чинно, будто в гости,  
Выступали красноносые могильщики,  
Играли на гармонике рваные карманники,  
Беглые монахи пели «Спаси, Господи!..»  
Старухи из богадельни в пояс кланялись,  
А мальчишки их щипали досыта.

Ср. в БГ:

Коричневые с толстыми икрами скоморохи <...> Карманные воры с черными кашне работали сосредоточенно, тяжело, продвигая в слипшихся комках человеческого давленого мяса ученые виртуозные руки <...> Черный, с обшитым кожей задом, как ломаный жук, цепляясь рукавицами за затоптанный снег, полез безногий между ног. Калеки, убогие выставляли язвы на посиневших голенях, трясли головами, якобы в тике и параличе, закатывали белесые глаза, притворяясь слепыми. Изводя душу, убивая сердце <...> скрипели, как колеса, стонали, выли в гуще проклятые лиры <...> Косматые, трясущиеся старухи с клюками совали вперед иссохшие пергаментные руки, выли: – Красавец писанный! (1: 383–386).

Очевидно, что в дальнейшем Эренбург как литератор, свидетель и участник событий в Киеве 1918–1919 годов постепенно утрачивает для Булгакова актуальность. Но, приступая к главному роману, который получит название «Мастер и Маргарита», Булгаков все же вспоминает о первом романе Эренбурга, придавая своему Воланду очевидное сходство с «Великим провокатором» Эренбурга – Хулио Хуренито. Как уже отмечалось исследователями, Воланд – наподобие Хуренито – входит в ряд «демонических» литературных героев (Ю. Щеглов) и «длинную вереницу иностранцев-космополитов-персонажей с дьявольщиной» в прозе 1920-х годов (М. Чудакова), а также репродуцирует обстоятельства визитов различных «иностранцев знаменитостей» в Москву в

1920–1930-е годы (Б. Гаспаров); остается только добавить, что Воланд, как и Хуренито, также репродуцирует путешествия в Россию знаменитых «мистагогов» и авантюристов XVIII века, Сен-Жермена и Калиостро, и типологически сроден с Хуренито наличием свиты.<sup>19</sup>

Что же касается Эренбурга, то он, по всей видимости – чему, в связи с описанными здесь интертекстуальными метаморфозами, удивляться не приходится – навсегда сохранил к Булгакову прохладное (мягко говоря) отношение. Закономерно будет предположить, что Булгаков для него являлся олицетворением искусства в равной мере чуждого, ретроградного по форме и существу, духа «монархического», офицерского и имперского, в конце концов духа того Киева, где шилое дело Бейлиса, деда писателя «пан таскал за пейсы», а сам он пережил еврейский погром 1919 года, о котором вспоминал и в статьях, и в рассказе «Старый скорняк» (1928), и в написанных на склоне лет мемуарах.

Существуют определенные свидетельства того, что Эренбург в конце жизни, в особенности после публикации «Мастера и Маргариты», несколько изменил свое отношение к Булгакову. Как вспоминает М. Алигер, «наряду с глубоким интересом ко всем новым явлениям, фактам, именам, книгам, его <Эренбурга> глубоко волновала задача возвращения в строй ряда достойных имен литераторов, долгие годы обреченных на бездействие, на отсутствие нормальных контактов с читателями. Он самозабвенно занимался литературными делами этих писателей, безотказно участвовал и помогал изданию их произведений. И воспринимал как личную радость выход каждой возрожденной книги, будь то старый его друг – Бабель или Марина Цветаева, Андрей Платонов или Михаил Булгаков».<sup>20</sup>

Тем не менее, в мемуарах Эренбурга «Люди, годы, жизнь» имя Булгакова упоминается глухо и нехотя: факт весьма необычный для громадной книги воспоминаний, в которой Эренбург подводит итоги жизни и возвращает из небытия сотни имен своих куда менее знаменитых современников. Факт этот тем более необычен, что имя Булгакова, несмотря на закат провозглашенной Эренбургом эпохи «оттепели», никак не было запретным, а появление в печати «Мастера и Маргариты» в одночасье превратило Булгакова в одного из самых

---

<sup>19</sup> Щеглов Ю. Романы И. Ильфа и Е. Петрова: Спутник читателя. Т. 1: Введение. Двенадцать стульев. Wien, 1990. С. 35; Чудакова М. Жизнеописание Михаила Булгакова. М., 1988. С. 387-391; Гаспаров Б. Литературные лейтмотивы: Очерки русской литературы XX века. М., 1994. С. 62; Шаргородский С. Заметки о Булгакове: Необъявленный визит // Nota Bene. 2004. № 3. С. 135-137. Экземпляр российского издания книги Эренбурга (И. Эренбург. Необычайные похождения Хулио Хуренито и его учеников. М.; Пг.: Госиздат, 1923) имелся в библиотеке Булгакова, см.: Кончаковский А. Библиотека Михаила Булгакова: Реконструкция. Киев, 1997. С. 91.

<sup>20</sup> Алигер М. Нас сдружила поэзия // Воспоминания об Илье Эренбурге. М., 1975. С. 203–204.

читаемых и почитаемых в стране (по крайней мере, в среде интеллигенции) и за ее пределами русских писателей XX века. Не заметить Булгакова, пусть даже на пестром звучащем фоне «оттепели», в особенности же на фоне определенного религиозного или псевдорелигиозного возрождения, в котором роман его сыграл не последнюю роль, было невозможно.

Эренбург, разумеется, упомянутые моменты заметил и отметил, но отметил с неким остранением: «Недавно опубликовали фантастический роман М.А. Булгакова "Мастер и Маргарита", написанный тридцать пять лет назад. Ершалаим – живой город, и главы, посвященные Понтию Пилату, я читал как замечательное повествование о нашем современнике, а главы, сатирически изображающие московский быт двадцатых годов, на мой взгляд, устарели».<sup>21</sup> Краткое это замечание включено в контекст пространной и многостраничной мемуарной записи о Е. Шварце, чьи пьесы, и в частности «Дракон», по Эренбургу, остаются как никогда живыми и будут «волновать даже наших внуков». Иными словами, повторяя давний булгаковский ход, Эренбург списывает со счетов значительную часть главного, если не лучшего, романа Булгакова как предмет сиюминутного и преходящего читательского интереса, своего рода литературной моды. Видимо, ни «Курьего доха» и погибшего Мейерхольда, ни манипуляций с киевскими текстами Эренбург Булгакову так и не простил.

---

<sup>21</sup> *Эренбург И.* Указ. соч. Т.3. М., 1990. С. 336. В другом месте Эренбург сочувственно цитирует выступление В. Каверина на Втором съезде советских писателей в 1954 г.: «Я вижу литературу <...> которая помнит и любит свое прошлое. Помнит, например, что сделал Юрий Тынянов для нашего исторического романа и что сделал Михаил Булгаков для нашей драматургии» (Там же. С.270). Можно также заметить, что описание Киева 1918 г. в мемуарах Эренбурга местами отчетливо опирается на Булгакова: «Каждый день открывались новые рестораны, паштетные, шашлычные, северяне после жизни "в сушь и впроголодь" тучнели на глазах. Открывались также казино с азартными играми, театры миниатюр, кабаре» (*Эренбург И.* Указ. соч. Т.1. М., 1990. С. 287). Ср. в *БГ*: «Открылись бесчисленные съестные лавки-паштетные, где подавали кофе и где можно было купить женщину, новые театры миниатюр <...> по ночам в кабаре играла струнная музыка <...> город разбухал, ширился, лез <...> до самого рассвета шелестели игорные клубы» (1, 220) и т.д.

## В. БРЮСОВ И ТВОРЧЕСТВО М. БУЛГАКОВА 1920-х ГОДОВ

Евгений Яблоков (Москва)

Какой-то вздор... символисты...

«Брюсов дом в 7 этажей».

*М. Булгаков. Дневник, 26 января 1925 г.*

Много Брюсова ругали, много говорили  
о том, что он не поэт, а мастер.

С. Есенин

Один из аспектов булгаковедения, остающийся пока недостаточно разработанным, – отношение Булгакова к символизму и отношения с теми из символистов, кто в 1920-х годах продолжал участвовать в литературном процессе на родине. Более или менее детально изучены блоковские реминисценции в произведениях Булгакова, прослежены его контакты с А. Белым, А. Толстым, Г. Чулковым; однако список далеко не закрыт. В контексте этой темы представляется возможным поставить вопрос и о брюсовском дискурсе. Сопоставление ряда фактов дает основания предположить, что личность и тексты Брюсова отразились в булгаковских произведениях, – хотя на этом пути часто приходится довольствоваться скорее косвенными доказательствами, нежели явной и достоверной информацией. Судя по всему, главным «сюжетом» брюсовской биографии, привлечшим внимание Булгакова, стала легенда «Огненного ангела» – роман Брюсова, выступая в собственно художественной функции, вместе с тем обусловил одну из линий литературной истории 1900–1920-х годов, факты которой отложились как в более или менее правдивых источниках, так и в «мифологизированном» виде (сплетни, слухи и т. п.). Интерес к «Огненному ангелу» представляется вполне закономерным, если учесть, сколь важна для Булгакова проблема корреляции между словом-поступком и жизнью, взаимообусловленность личной судьбы и творчества художника. Даже на фоне

общей тенденции Серебряного века к «перепутыванию» действительности с художественной реальностью немного найдется столь эффектных примеров «обратного» воздействия литературного произведения на биографии «прототипов» (в первую очередь самого автора), как в случае с брюсовским романом.

Вполне закономерны попытки исследователей сопоставить «Огненного ангела» с «Мастером и Маргаритой». <sup>1</sup> Роман Брюсова был одной из ярких вариаций на «фаустовскую» тему и наряду с оперой Гуно мог сыграть определенную роль в формировании замысла «закатного романа» Булгакова. <sup>2</sup> К тому же в 1919–1920 годах Брюсов сделал перевод первой части «Фауста» – увидевший свет лишь в 1928 году, <sup>3</sup> именно в тот период, когда Булгаков приступал к «роману о дьяволе». Перевод вышел под редакцией и с комментариями А. Луначарского и А. Габричевского <sup>4</sup> – доброго знакомого Булгакова (Белозерская-Булгакова 1989: 115–116). Вряд ли мимо внимания последнего могли пройти работа над изданием нового перевода «Фауста», а также собственные «гетевские» штудии Габричевского. <sup>5</sup>

Если Брюсов в 1900-х годах ввел персонажей Гете на страницы своей книги, то в романе Булгакова гетевские «знаки» (как и многие другие реминисценции) предстают, скорее, в роли «минус-интертекста» – как объект смыслового «отталкивания». Впрочем, между брюсовским и булгаковским романами обнаруживаются и черты сходства. Например, когда Рупрехт встречается с Фаустом и его спутником, он поражен, в частности, тем, что Мефистофелес фамильярно высказывается о царе Давиде: «С изумлением посмотрел я на того, кто о царе-Псалмопевце говорил, словно о человеке, лично знакомом». <sup>6</sup> По-

---

<sup>1</sup> Ишимбаева Г.Г. Русская фаустиана XX века. М., 2002.

<sup>2</sup> Отметим, что Брюсову не чужда установка на «осовременивание» гетевского сюжета. Так, в стихотворении 1920 г. «Klassische Walpurgisnacht» мотивы «Фауста» сплетаются с реальностями сегодняшней действительности: «Иль в Советской Москве назначена / Klassische Walpurgisnacht?» (Брюсов В. Собр. соч.: В 7 т. Т. 3. М., 1974. С.63-64). Характерно, что фантазии на темы Гете возникают у лирического героя под воздействием «инфернального» дыма лесных пожаров, окутавшего Москву, – ср. мотив пожара Москвы в ранних (первой половины 1930-х гг.) редакциях «Мастера и Маргариты».

<sup>3</sup> В 1932 г. он будет повторно издан в издательстве «Academia».

<sup>4</sup> Для этого издания А. Габричевский написал вступительную статью «Гете и Фауст» (Гете. Фауст / Пер. В. Брюсова. М.; Л., 1928. С. 34).

<sup>5</sup> В 1924–1925 годах он читал в Институте слова при ГАХН курс из 25 лекций о Гете. Кроме того, перевел книгу Г. Зиммеля «Гете» (1928), организовал в Москве Общество любителей Гете и немецкой культуры, в 1928–1933 гг. принимал участие в подготовке юбилейного Собрания сочинений Гете (вместе с С. Шервинским редактировал тома 1–2).

<sup>6</sup> Брюсов В. Огненный ангел // Собр. соч.: В 7 т. Т. 4. М., 1974. С.203. Далее в тексте роман цитируется по этому изданию с указанием страницы в скобках после цитаты.

добным образом булгаковский Воланд будет вспоминать, например, о завтраке с Кантом.<sup>7</sup>

Судя по всему, для автора «Мастера и Маргариты» актуален подзаголовок «Огненного ангела» – «правдивая повесть» (11), – который едва ли не цитируется булгаковским рассказчиком: «...настает пора переходить нам ко второй части этого правдивого повествования» (209). Как и в «Огненном ангеле», эти слова выступают в роли «жанрового» определения, намекая на неразрешимую коллизию достоверности/недостоверности, сложную игру точек зрения, разворачивая которую, Булгаков тоже по-своему следует за Брюсовым.

Возможно, цитируется в «Мастере и Маргарите» и брюсовское посвящение: «<...> Тебе, женщина светлая, безумная, несчастная, которая возлюбила много и от любви погибла» (13), – ср. слова Маргариты в разговоре с Азazelло: «Я погибаю из-за любви!» (221–222). Заметим, что буквально перед тем, как началась работа над «романом о дьяволе», метафора «гибели от любви» обрела мрачное воплощение: в феврале 1928 года в Париже покончила с собой «Рената» – Н. Петровская.<sup>8</sup>

Даже само заглавие булгаковского романа в какой-то мере переключается с сюжетом «Огненного ангела», где во время шабаша сатану именуют «мастером Леонардом». В ранних редакциях именование «мастер» (видимо, в значении «хозяин», «господин») принадлежало Воланду (ОР РГБ. Ф. 526. К. 6. Ед.хр. З. Л. 13). Затем оно стало квазионимом другого персонажа, однако элементы «двойничества» между Мастером и Воландом сохранились.

В «Мастере и Маргарите» есть еще немало черт, заставляющих вспомнить об «Огненном ангеле». В обоих случаях с главными героинями связаны мотивы ведьмовства, сопровождаемые богородичными коннотациями,<sup>9</sup> а также мотивы воскресения (ср. этимологию имени Рената), перерождения.<sup>10</sup> В качестве одной из предпосылок «ведьмовства» в романе Булгакова (как и вообще в его творчестве) отмечается признак бездетности – вспомним «сказку» Маргариты: «Была на свете одна тетя. И у нее не было детей, и счастья тоже не было. И вот она сперва долго плакала, а потом стала злая...» (233). Брюсовская героиня также сокрушается: «Ах, если бы у меня были дети, многих грехов не совершила бы я!» (274). Сходны описания мази для полета на шабаш и крема Азazelло: «<...> Зеленоватая, жирная масса не выдавала своей тайны: только

---

<sup>7</sup> Булгаков М. Мастер и Маргарита // Собр. соч.: В 5 т. М., 1990. Т.5. С. 14. Далее в тексте роман цитируется по этому изданию с указанием страницы в скобках после цитаты.

<sup>8</sup> Ходасевич В. Конец Ренаты // Собр. соч.: В 4 т. Т. 4. М., 1997. С. 7

<sup>9</sup> Характерно, что Рената поступает в монастырь под именем Мария. Кстати, реальную «ведьму», ставшую прототипом героини «Огненного ангела», звали Мария Рената Зенгер.

<sup>10</sup> Булгаков М. Белая гвардия // Собр. соч.: В 5 т. Т. 1. М., 1989. С. 224, 359.

исходил от нее острый запах каких-то трав. <...> Мазь слегка жгла тело, и от ее запаха быстро начала кружиться голова» (77–78); «...Маргарита <...> увидела в коробочке жирный желтоватый крем. <...> ...сильнее запахло болотными травами и лесом <...> ...Маргарита <...> зачерпнула легкий жирный крем и сильными мазками начала втирать его в кожу тела. Оно сейчас же порозовело и загорелось» (223). Обратим внимание и на мотив «безымянности», сопряженный с темой перерождения. Рената во время допроса говорит: «У меня отняли мое имя. У меня нет имени» (270); ср. слова Мастера: «У меня нет больше фамилии, <...> я отказался от нее, как и вообще от всего в жизни. Забудем о ней» (134).

Нет ничего странного в том, что Булгаков был знаком с «модным» брюсовским романом, – кстати, первое отдельное издание (1908) «Огненного ангела» имелось в его библиотеке.<sup>11</sup> Вместе с тем, как мы попытаемся показать, стимулом реминисценций могли оказаться различные формы «присутствия» Брюсова в сознании (а, возможно, и в жизни) Булгакова в начале 1920-х годов. В ту эпоху герои «Огненного ангела» служили в отделах Наркомпроса: А. Белый одно время заведовал ТЕО, Брюсов сначала тоже числился в ТЕО, а с 22 ноября 1920 года до 25 января 1921 года заведовал ЛИТО – секретарем которого Булгаков оказался вскоре по приезду в Москву, в октябре–ноябре 1921 года (ср. упоминания о Белом и Брюсове в «Записках на манжетах»<sup>12</sup>).

«Брюсовская» тема неоднократно возникала во время пребывания Булгакова с женой в Коктебеле летом 1925 года.

Как-то Анна Петровна Остроумова-Лебедева выразила желание написать акварельный портрет М.А. <...> Не раз во время сеансов Анна Петровна – хорошая рассказчица – вспоминала поэта Брюсова. Он говорил ей о том, что, изучая оккультные науки, он приоткрыл завесу потустороннего мира и проник в его глубины. Но горе непосвященным, возвещал он, кто без подготовки дерзнет посягнуть на эти глубины... Признаюсь, я не без придыхания слушала Анну Петровну. М.А. помалкивал.<sup>13</sup>

По словам Л. Белозерской, рассказы Остроумовой-Лебедевой вызвали у нее ассоциации с «Огненным ангелом» – и действительно, подобные мысли звучат на последней странице книги (302).<sup>14</sup> Вероятно, сам Волошин тоже де-

---

<sup>11</sup> См.: Чудакова М. Библиотека М. Булгакова и круг его чтения // Встречи с книгой. Вып. 1. М., 1979. С. 295; Кончаковский А. Библиотека Михаила Булгакова: Реконструкция. Киев, 1997. С. 49.

<sup>12</sup> Булгаков М. Записки на манжетах // Собр. соч.: В 5 т. Т. 1. М., 1989. С. 494, 498.

<sup>13</sup> Белозерская-Булгакова Л.Е. Воспоминания. М., 1989. С. 115.

<sup>14</sup> Вероятно, речь заходила и об истории портрета Брюсова, над которым Остроумова-Лебедева работала в Коктебеле годом раньше, но, не удовлетворившись результатом (художница считала, что не смогла преодолеть «закрытость» Брюсова), уничтожила сделанное. Узнав о смерти поэта, она решила восстановить портрет по фотографии-

лился с Булгаковым впечатлениями о покойном поэте. Темы бесед этому, кажется, способствовали – М. Волошина вспоминала про Булгакова: «С Максом много говорили об антропософии, мистических курьезах».<sup>15</sup> Примечательно, что именно в волошинском доме годом раньше совершилось восстановление отношений антагонистов-прототипов «Огненного ангела» – Брюсова и Белого. При этом пребывание в Коктебеле обернулось для Брюсова воистину «мистическим курьезом»: там он простудился, вернулся в Москву с воспалением легких и 9 октября умер.

В булгаковском дневнике (запись от 12 октября 1924 года) фиксируются похороны поэта: «Сейчас хоронят В.Я. Брюсова. У Лит<ературно>-художественного института его имени на Поварской стоит толпа в колоннах. Ждут лошади с красными султанами. В колоннах интеллигенция и полуинтеллигенция. Много молодежи – коммунист<ически> рабфаковского мейерхольдовского типа».<sup>16</sup>

В середине 1920-х годов вышли сначала юбилейный,<sup>17</sup> а вскоре – траурный<sup>18</sup> сборники; затем появился ряд изданий брюсовских произведений: в 1926 году – трехтомник стихов 1894–1914 годов, затем «Дневники»<sup>19</sup> и др. Кроме того, в середине 1920-х годов в СССР и за рубежом был издан ряд мемуаров, посвященных покойному поэту. Булгаков был знаком со статьей-некрологом Белого, которая помещена в том же номере журнала «Россия» (1925, № 4), в

---

ям, однако заболела и была вынуждена прервать работу. Во время болезни, лежа в постели, Остроумова-Лебедева пережила явление «подлинного» Брюсова: «В первое мгновение я подумала, что вижу сатану. Глаза с тяжелыми-тяжелыми веками, упорно злые, не отрываясь, пристально смотрели на меня. В них была угрюмость и злоба. Длинный большой нос, высоко отросшие волосы, когда-то подстриженные ежиком. И вдруг я узнала – да ведь это Брюсов. Но как страшно он изменился! Но он! Он! Мне знакома каждая черточка этого лица, но какая перемена! Его уши с едва уловимой формой кошачьего уха, с угловато-острой верхней линией стали как будто гораздо длиннее и острее. Все формы вытянулись и углубились. А рот – какой странный рот. Какая широкая нижняя губа! Приглядываюсь и вижу, что это совсем не губа, а острый кончик языка. Он высунут и дразнит меня. Фигура стояла во весь рост, и лицо было чуть более натуральной величины. Стояла, не шевелясь, совсем реальная, и пристально, злобно-насмешливо смотрела на меня. Так продолжалось 2–3 минуты. Потом – чик, и все пропало. Не таяло постепенно, нет, а исчезло вдруг, сразу, точно захлопнулась какая-то заслонка» (*Брюсов В.* Неизданное и несобранное. М., 1998. С. 230).

<sup>15</sup> См. об этом: *Чудакова М.О.* Опыт реконструкции текста М.А. Булгакова // Памятники культуры. Новые открытия. М., 1977. С. 106.

<sup>16</sup> *Булгаков М.* Дневник. Письма: 1914–1940. М., 1997. С. 71.

<sup>17</sup> Валерию Брюсову: Сборник, посвященный 50-летию со дня рождения поэта. М., 1924.

<sup>18</sup> Памяти Валерия Брюсова. Л., 1925.

<sup>19</sup> *Брюсов В.* Дневники 1891–1910. М., 1927.

котором начал печататься роман «Белая гвардия». К тому же Булгаков присутствовал при публичном чтении этой статьи – 26 января 1925 года он записывает:

Белый в черной курточке. По-моему, нестерпимо ломается и паясничает.

Говорил воспоминания о Валерии Брюсове. На меня все это произвело нестерпимое впечатление. Какой-то вздор... символисты... «Брюсов дом в 7 этажей». В общем, пересыпая анекдотиками, порой занятными, долго нестерпимо говорил... о каком-то папоротнике... о том, что Брюсов был «Лик» символистов, но в то же время любил гадости делать...

Я ушел, не дождавшись конца. После «Брюсова» должен был быть еще отрывок из нового романа Белого.

Merci.<sup>20</sup>

Заметим, однако, что в «новом романе Белого» – «Москва» – также отразились впечатления о Брюсове: судя по всему, тот послужил одним из прототипов демонического Мандро, который «в наиболее напряженных местах романа читает сам себе Брюсова, знает его наизусть, ему особенно близки брюсовские картины погони».<sup>21</sup> Это важно подчеркнуть, поскольку «следы» романа «Москва», несмотря на декларированное пренебрежение Булгакова, заметны в его творчестве.

Определенную роль в формировании булгаковского впечатления о Брюсове могло сыграть и общение с Г. Чулковым,<sup>22</sup> по словам которого, вражда эпохи «Весов» была к 1920-м годам забыта: «После Октябрьской революции мы встретились с Брюсовым дружелюбно». Впрочем, затронув тему вступления Брюсова в партию большевиков, «дружелюбный» мемуарист высказывается довольно двусмысленно: «Ни для кого не тайна, что Брюсов был когда-то монархистом, националистом и даже весьма страстным империалистом. Естественно, что многие недоумевали, когда этот приверженец самодержавной и великодержавной власти оказался вдруг в рядах борцов за новый социальный порядок. Однако для меня было ясно, что Брюсов мог присоединиться к революции воистину нелицемерно. Правда, у него были на то особые мотивы, не всегда совпадавшие с официальной политграмотой, но ведь поэт пользуется привилегией жить и мыслить не совсем так, как все».<sup>23</sup>

---

<sup>20</sup> Булгаков М. Дневник. Письма: 1914–1940. М., 1997. С. 87

<sup>21</sup> Иванов Вяч.Вс. Профессор Коробкин и профессор Бугаев: К жанровой характеристике романа «Москва» Андрея Белого // Москва и «Москва» Андрея Белого. М., 1999, С. 22.

<sup>22</sup> Яблоков Е.А. Текст и подтекст в рассказах М. Булгакова: «Записки юного врача». Тверь. 2002. С. 57.

<sup>23</sup> Чулков Г.И. В. Я. Брюсов. Воспоминания: 1900–1907 гг. // Искусство. 1925. № 2. С. 250.

В 1925 году в журнале «Современные записки» (кн. 23) вышел очерк В. Ходасевича «Брюсов», актуализировавший историю «Огненного ангела» и напомнивший об отношениях Брюсова и Петровской.<sup>24</sup> Впрочем, Булгаков вряд ли нуждался в напоминаниях, ибо сотрудничал в той же газете «Накануне», что и брюсовская «Рената»,<sup>25</sup> в 1922 году переехавшая в Берлин. Более того, в булгаковском альбоме имеется вырезка из газеты «Накануне» за 13 июня 1924 года с фельетоном Петровской «Еще о голодном блеске (Глава вторая и последняя)» – здесь красным карандашом обведены слова: «Пусть и по сию пору еще живут они “в шляпных коробках, телефонных трубках”, уплотненные, как сельди в бочке, – по рассказам талантливого московского юмориста» (ОР РГБ. Ф. 526. К. 27. Ед.хр. 2. Л. 24). Можно заключить, что не только Булгаков знал о Петровской, но и его имя было ей известно, причем вызывало сугубо положительные ассоциации.

Наконец, потенциальным булгаковским «информантом» в аспекте нашей темы предстает друживший с Брюсовым С. Шервинский, отец которого, В.Д. Шервинский, был к тому же лечащим врачом поэта (оба – отец и сын – присутствовали во время смерти Брюсова).<sup>26</sup> На юбилейном заседании в РАХН 16 декабря 1923 года С. Шервинский выступал с докладом «Брюсов и Рим» – тема была явно близка Булгакову, писавшему «Белую гвардию» (где один из персонажей носит фамилию Шервинский).<sup>27</sup> В докладе Брюсов был охарактеризован «как насадитель в русской литературе римского, м. б., шире, романского начала». <sup>28</sup> Между прочим, одна из рецензий на сборник стихов Брюсова «Миг» (1922) открывалась фразой, поразительно напоминающей зачин «Белой гвардии»: «И было в лето от Р. Х. тысяча девятьсот двадцать второе, а от начала Коммуны пятое, и увидела свет книга по названию “Миг”». <sup>29</sup> К тому же поэт

---

<sup>24</sup> Об отношениях с Петровской и Брюсовым и прототипическом плане романа см: *Белый А.* Начало века. М., 1990. С. 304–315, 635–638; *Одоевцева И.* На берегах Невы. СПб, 2006. С. 314–315.

<sup>25</sup> В 1924 г. Петровская предложила издательству «Петрополис» воспоминания о Брюсове (*Петровская Н.И.* Из «Воспоминаний» // Литературное наследство. Т. 85. М., 1976. С. 773); они не были опубликованы, но, возможно, были хотя бы частично известны Булгакову через А. Толстого, с которым в 1923–1924 гг. он поддерживал довольно интенсивные отношения

<sup>26</sup> *Ашукин Н., Щербаков Р.* Брюсов. М., 2006. С. 630.

<sup>27</sup> Ср., например, заглавие поэтического сборника Брюсова 1904 г. «Urbi et Orbi» и противостояние Города и «мира» в первом булгаковском романе.

<sup>28</sup> *Шервинский С. В.* Брюсов и Рим // Валерию Брюсову: Сборник, посвященный 50-летию со дня рождения поэта. М., 1924. С. 53. Ср. высказывание С. Дурьилина в очерке 1918 г. «В. Брюсов»: «Рим и латинство – его святыня. Если Вячеслав Иванов – эллин русской поэзии, то вот – ее римлянин, Валерий Брюсов» (цит. по: *Ашукин Н., Щербаков Р.* Брюсов. М., 2006. С. 370).

<sup>29</sup> *Оленев С.* И было... Из старой хроники // Горн. 1922. № 1. С. 36.

Иван Приблудный, послуживший, как считается, одним из прототипов Ивана Русакова, учился у Брюсова во ВЛХИ, причем тот по-отечески о нем заботился и отдал чрезвычайно много сил (хотя, кажется, безуспешно) перевоспитанию Приблудного.<sup>30</sup>

В начале 1927 года Булгаков приступает к работе над пьесой, впоследствии получившей название «Бег», а первоначально именованной «Рыцарь Серафимы». По договору с МХАТом (апрель 1927 года) автор обязался представить ее не позднее 20 августа; первый вариант был закончен в течение весны-лета того же года.<sup>31</sup> Есть основания усматривать в этом замысле влияние «Огненного ангела». Имя героини – Серафима – свидетельствует о ее причастности к «ангельскому чину». Однако образ перестает казаться однозначным, если учесть, что серафимы, «ангелы, особо приближенные к престолу бога», – это именно «огненные ангелы»; к тому же их связь с огнем «осложняется ассоциацией со змеями, <...> более того – с крылатыми драконами».<sup>32</sup> И если в романе Брюсова любовью к Огненному ангелу, «небесному» графу Генриху, томится героиня, то в булгаковской пьесе, с учетом ее первоначального заглавия, «рыцарем Огненного ангела» (кстати, брюсовского Рупрехта прямо именуют «господином рыцарем» – 34) вполне может быть назван «небесный» Голубков, беззаветно преданный Серафиме (хотя однажды предавший ее). Пьеса начинается с того, что Голубков сопровождает Серафиму, разыскивающую мужа (ср. роман Брюсова, где Рупрехт послушно следует за Ренатой, отыскивающей Генриха).

Немаловажную роль в судьбе булгаковской героини играет и Хлудов, который в своем роде тоже является «рыцарем Серафимы». Образы двух «рыцарей» в пьесе амбивалентны: «идеальный» Голубков, проявив трусость, дает в контрразведке показания против возлюбленной, а демонический убийца Хлудов играет в судьбе возлюбленных благодетельную роль, «сберегая» Серафиму для Голубкова и лишь затем уходя «в небытие». Если в образе Романа Валерьяновича Хлудова есть аллюзии на Брюсова (ср.: Роман – «Римский»; Валерьян – «Валерий»; Хлудов – «больной» [диал. *хлуда* – болезнь]), то в образе «сына профессора-идеалиста» Голубкова проступают аллюзии на Белого – профессорского сына и автора романа «Серебряный голубь».

З.Г. Минц рассматривала пару основных мужских персонажей «Огненного ангела» в аспекте оппозиции «человеческого» и «серафического» начал.<sup>33</sup>

---

<sup>30</sup> Ашукин Н., Щербаков Р. Указ. соч. С. 573.

<sup>31</sup> Гудкова В.В. Примечания // Булгаков М.А. Пьесы 1920-х годов. М., 1990. С. 553.

<sup>32</sup> Мифы народов мира: В 2 т. Т.2. М., 1991–1992. С. 427.

<sup>33</sup> Минц З.Г. Граф Генрих фон Оттергейм и «Московский ренессанс»: Символист Андрей Белый в «Огненном ангеле» В. Брюсова // Андрей Белый: Проблемы творчества. М., 1988. С. 222.

Но «серафическое» здесь вряд ли можно уверенно отделить от «демонического». Основное свойство художественного мира брюсовского романа состоит в его исконной двусмысленности: «<...> Любое явление принципиально не верифицируется; важна не истина, а субъективная правда. <...> Ни Рупрехт, ни людская молва не могут решить, ангел или демон пребывает неотступно с Ренатой. <...> Мадизель – то ли ангел, то ли демон; граф Генрих – простой смертный или земное воплощение огненного ангела; <...> Наконец, сам Рупрехт – опытный мужественный, здраво мыслящий ландскнехт и путешественник, но и безумно влюбленный, безвольный человек, подчиняющийся року».<sup>34</sup> Точно так же невозможно ответить на вопрос, «чьим» рыцарем является Рупрехт – служит ли он светлым или темным силам.

Соответственно, двойственное разрешение получает змееборческая тема: герой романа соединяет в себе черты «змея» и «змееборца». Сестра его давнего друга Марта, увидев Рупрехта через много лет, говорит: «Да какой же вы стали статный, и суровый, и красивый – ни дать ни взять святой Георгий на иконе!» (54). Но во время поединка с Генрихом Рупрехт ощущает себя Люцифером, которого «теснит с надзвездной высоты светлый архистратиг Михаил и гонит его во мрак преисподней» (161). Вместе с тем фамилия Генриха – Оттергейм – означает «логово гадюк», «змеиное гнездо»<sup>35</sup> и потому вызывает ассоциации отнюдь не сакральные.

Столь же неоднозначны змееборческие мотивы в булгаковской пьесе. Хлудов здесь впервые является под иконой св. Георгия и кажется предводителем «святой» рати. Однако, как выясняется, Бог помогает не белым, а красным; в результате Хлудов бунтует как против Всевышнего, так и против «своего» святого, жестоко пошутившего над «белым воинством»: «Ваше высокопресвященство, простите, что я вас перебиваю, но вы напрасно беспокоите господа бога. Он уже явно и давно от нас отступился. Ведь это что ж такое? Никогда не бывало, а теперь воду из Сиваша угнало, и большевики как по паркету прошли. Георгий-то Победоносец смеется!».<sup>36</sup>

В декабре 1927 года, через три–четыре месяца после завершения первой редакции «Бега», увидел свет рассказ «Морфий». Кое в чем он тоже напоминает роман «Огненный ангел», журнальному и первому отдельному изданиям которого Брюсов предпослал «Предисловие русского издателя» с описанием якобы переведенного немецкого манускрипта, озаглавленного «Правдивая повесть»: «Рукопись представляет собою тетрадь in 4<sup>o</sup>, в 208 страниц синеватой бумаги, из которых 4 последних – без текста, переплетенную в пергамент, с за-

---

<sup>34</sup> Барковская Н.В. Поэтика символистского романа. Екатеринбург, 1996. С. 79, 81.

<sup>35</sup> Ильёв С.П. Введение в комментарий. Комментарий // Брюсов В.Я. Огненный ангел. М., 1993. С. 467.

<sup>36</sup> Булгаков М. Бег // Собр. соч.: В 5 т. Т.3. М., 1990. С. 233.

стежками» (341). Ср. описание тетради, переданной Бомгарду умирающим Поляковым: «<...> Тетрадь типа общих тетрадей в черной клеенке. Первая половина страниц из нее вырвана. В оставшейся половине краткие записи...».<sup>37</sup> В связи с центральной сюжетной ситуацией «Морфия» обычно говорят об автобиографичности рассказа. Вместе с тем исследователи полагают, что в нем присутствуют следы булгаковского текста «Огненный змей», который, по словам Н.А. Земской, был написан в 1912–1913 годах, в бытность автора студентом, – речь шла «об алкоголике, допившемся до белой горячки и погибшем во время ее приступа: его задушил (или сжег) вползший к нему в комнату змей. Галлюцинация». В 1921 году Н.А. Земская по просьбе брата разыскала этот рассказ в киевской квартире и отдала рукопись Булгакову, который впоследствии ее сжег.<sup>38</sup> Заметим при этом, что первоначальный интерес к теме наркомании вряд ли объяснялся собственными ощущениями и переживаниями Булгакова: ведь «эпоха» морфия в его жизни наступит примерно пятью годами позже, в 1917 году. Зато заглавие «Огненный змей» чрезвычайно напоминает название романа «Огненный ангел» (опубликованного тремя-четырьмя годами ранее) с его «змеиными» и «змееборческими» мотивами. Предполагается, что содержащаяся в «сгоревшей рукописи» история наркомана (алкоголика) в конечном счете претворилась в рассказ «Морфий».<sup>39</sup> Впрочем, в аспекте нашей темы «Морфий» интересен не столько реминисценциями из брюсовского романа, сколько переключками с тем «романом», который протекал в реальной жизни, ибо отношения с «Ренатой»-Петровской оказали влияние на всю последующую жизнь «Рупрехта»-Брюсова и привели его к достаточно ранней смерти.

Неслучайным кажется, прежде всего, имя главного героя «Морфия» – Сергей Поляков. Как известно, реальный Сергей Александрович Поляков (1874–1942) владел издательством «Скорпион» и издавал журнал «Весы», редактором которого был Брюсов.<sup>40</sup> Мы предполагаем, что с помощью этого

---

<sup>37</sup> Булгаков М. Морфий // Собр. соч.: В 5 т. Т.1. М., 1989. С. 156.

<sup>38</sup> Земская Е.А. Михаил Булгаков и его родные: Семейный портрет. М., 2004. С. 119.

<sup>39</sup> При этом «змеиные» и «змееборческие» мотивы присутствуют (помимо упомянутых) в целом ряде булгаковских произведений середины 1920-х гг. – повести «Роковые яйца», романе «Белая гвардия», пьесе «Зойкина квартира» (Яблоков Е. А. Художественный мир Михаила Булгакова. М., 2001. С. 57-69), рассказе «Стальное горло» (Яблоков Е. А. «Свисть зверингъ вьста»: Мифологический подтекст в рассказе М. Булгакова «Стальное горло» // Культура и письменность славянского мира. Т. 2. Смоленск.

<sup>40</sup> Кстати, в конце 1925 г. отмечались не только первая годовщина смерти Брюсова, но и 30-летие литературной деятельности Полякова, портрет которого – репродукция гравюры А. Гончарова (см.: Брюсов В.Я. Переписка с С.А. Поляковым // Литератур-

маркированного имени автор «Морфия» намекал на Брюсова: следует, вероятно, говорить о приеме «подставного» прототипа (по принципу метонимии), когда для указания на одного реального человека названо имя другого, заведомо с ним связанного. Сходную стратегию видим в «Белой гвардии», где имя Шполянского вроде бы намекает на А. Шполянского и Ю. Шпола, но релевантным прототипом оказывается В. Шкловский. Сходным образом в «Морфии» имя главного героя, как представляется, указывает на человека, заведомо находившегося в том же «поле», что реальный Сергей Поляков, однако, в отличие от него, действительно страдавшего морфинизмом.

Долговременное пристрастие Брюсова к морфию – факт достаточно известный. В качестве официальной причины его смерти фигурировало крупозное воспаление легких – объявлялось, что поэт скончался «после двухнедельной тяжелой болезни».<sup>41</sup> Но, как говорила Н. Ашукину вдова поэта, «врачи, лечившие Брюсова, полагают, что смерть его в сильной степени зависела от зло-

---

ное наследство. Т. 98. Кн. 2. М., 1994. С. 7) – был помещен в журнале «Красная Нива» (1925. № 53. С. 265).

<sup>41</sup> Валерию Брюсову. Указ. соч. С. 7. В скобках отметим, что всего через два месяца после кончины Брюсова – в декабре 1924 г. – словосочетание «доктор Поляков» замелькает на страницах газеты «Известия», которую Булгаков в то время, судя по его дневнику, читал довольно внимательно. Начиная со 2 декабря газета регулярно информирует о ходе восстания в Ревеле и других эстонских городах, причем восставшие, потерпевшие поражение, сравниваются с расстрелянными парижскими коммунарами. 11 декабря в блоке материалов «Реакция в Эстонии» помещена заметка «Расстрел д-ра Полякова» следующего содержания: «Арестованный 6 декабря д-р Поляков являлся организатором перевязочного пункта для раненых повстанцев. Эстонский военно-полевой суд приговорил д-ра Полякова к смертной казни. Приговор приведен в исполнение». В дальнейшем газета публикует протесты трудящихся СССР (прежде всего медицинской общественности) против убийства врача, выполнившего свой профессиональный долг. 12 декабря помещен материал «Протест научного Ленинграда против расстрела д-ра Полякова»; 13-го – «Протесты против расстрела доктора Полякова»; 19-го – «Протест против расстрела Полякова»; 28-го – «К протесту врачей по поводу расстрела Полякова». Данный сюжет мог вызвать интерес Булгакова, в судьбе которого, кажется, был сходный эпизод. По рассказу Б. Этингофа, являвшегося в годы гражданской войны редактором владикавказской газеты «Коммунист», а позже – народным комиссаром просвещения Терской Советской Республики (т. е. непосредственным начальником Слезкина и Булгакова, служивших в подотделе искусств), они с Булгаковым впервые встретились, когда в момент прорыва Южного фронта Красной армией Булгаков в числе других белогвардейцев попал в плен. Этингоф, который был красным комиссаром, предложил пленным врачам оказывать помощь раненым красноармейцам. Булгаков будто бы ответил, что положение безвыходное и к тому же он в первую очередь врач, а во вторую – офицер. Таким образом он остался в живых, а те, кто не согласился сотрудничать с красными, были расстреляны (Чудакова М. Жизнеописание Булгакова. М., 1988. С. 279).

употребления морфием».<sup>42</sup> С. Бобров вспоминал: «Когда он умер, Жанна Матвеевна бросилась к профессору Кончаловскому <лечившему Брюсова. – Е.Я.> <...> “Доктор, ну как же это!” А он ей буркнул: “Не хотел бы – не помер бы”».<sup>43</sup>

В последний период жизни 50-летний Брюсов выглядел крайне истощенным и походил на глубокого старца. Белый писал об их последней встрече в Коктебеле в 1924 году: «Передо мной прошел новый Брюсов, седой и согбенный старик, неуверенно бредущий по берегу моря и с подозрением поглядывающий на солнце; меня поразили: его худоба, его хилость и кашель мучительный, прерывающий его речь; по-иному совсем поразили меня: его грустная мягкость, какая-то успокоенность, примиренное отношение к молодежи, его окружавшей, огромнейший такт и умение слушать других».<sup>44</sup> Свояченица Брюсова Б. Погорелова, описывая его состояние в 1918 году, употребляет словосочетание «престарелый поэт»<sup>45</sup> – при том, что Брюсову в то время было 45 лет.

С другой стороны, изображенную в «Морфии» «историю болезни», по мнению ряда врачей, никак нельзя назвать типичной с клинической точки зрения: «...Описан случай чрезвычайно быстрого развития морфинизма при крайне тяжелом его течении. Есть, однако, в этом некоторая странность, касающаяся применяемых Поляковым доз. <...> При ближайшем рассмотрении суммарной дозы она оказывается относительно небольшой <...>. Описанные проявления более подходят для больных, употребляющих очень большие дозы препарата. При относительно же небольших дозах морфинизм длится годами (10–15 лет), причем в первые годы столь стремительного ухудшения состояния не отмечается».<sup>46</sup> И герой говорит: «Я действительно сам не пойму, почему так быстро я ослабел? Ведь неполный год, как я болею. Видно, такая конституция у меня».<sup>47</sup> Но дело, по-видимому, не только в «конституции». «Автопортрет», нарисованный булгаковским Поляковым<sup>48</sup>, напоминает впечатления мемуаристов (а может быть, и самого Булгакова) от внешнего вида Брюсова. Судя по всему, повествуя об употреблении героем наркотика в небольших дозах и в течение

---

<sup>42</sup> Ашукин Н. Заметки о виденном и слышанном // Новое литературное обозрение. 1998. № 33. С. 247.

<sup>43</sup> Гаспаров М.А. Воспоминания о С.П. Боброве // Блоковский сборник. Вып. 12. Тарту, 1993. С. 182.

<sup>44</sup> Белый А. Валерий Брюсов // Россия. 1925. № 4. С. 280.

<sup>45</sup> Ашукин Н., Щербаков Р. Указ. соч. С. 487.

<sup>46</sup> Ноженко С.П., Аронов Г.Е., Вдовина Л.В. Комментарии // Булгаков М. Записки юного врача. Киев, 1995. С. 297.

<sup>47</sup> Булгаков М. Морфий. С. 171.

<sup>48</sup> «Я ползу, опираясь на палку»; «Внешний вид: худ, бледен восковой бледностью. / Брал ванну и при этом взвесился на больничных весах. В прошлом году я весил 4 пуда, теперь 3 пуда 15 фунтов. Испугался, взглянув на стрелку, потом это прошло» (Булгаков М. Морфий. С. 170, 173).

непродолжительного времени (около года), автор рассказа воспроизводит эффект, характерный для долговременного, запущенного заболевания. Данный факт тоже может служить косвенным подтверждением тому, что прототипом героя «Морфия» послужил не только сам автор рассказа, но и автор «Огненного ангела».

Едва ли не единственным, кто в середине 1920-х гг. открыто сказал о болезни Брюсова, был Ходасевич.<sup>49</sup> Он же ввел мотив морфинизма в топику «Огненного ангела», написав, что автор романа стал наркоманом под влиянием Петровской.<sup>50</sup> Впрочем, роль Петровской не была секретом в литературных кругах. Ср. запись Ашукина от 23 мая 1925 года:

И<оанна> Матв<еевна> долго и подробно рассказывала мне о морфинизме Брюсова. К морфию, – по ее словам, – приучила его Нина Петровская – “злой гений В<алерия> Я<ковлевича>; он называл ее жрицей любви”, она “учила его всем наслаждениям” <...>. В 1913 году, после самоубийства Львовой, Брюсов снова обратился к морфию. Вместе с И<оанной> Матв<еевной> он уехал в Ригу, где лечился в санатории у доктора (я забыл фамилию). В 1914 году, поехав военным корреспондентом в Варшаву, он снова отдался морфию. В Москву он вернулся совсем расслабленным, а дозы морфия все увеличивал. Наконец И<оанна> Матв<еевна> убедила его, и он согласился уменьшать постепенно дозы и заменить морфий физиологическим раствором.

На мой вопрос, прибежал ли он к морфию в последние годы, И<оанна> Матв<еевна> сказала: – вероятно, прибежал. В 1918 г. был сильно болен: от укулов на теле пошли нарывы, доктор разрезал ему по 10–12 нарывов в день.<sup>51</sup>

При этом тема морфинизма в брюсовской биографии устойчиво сочетается с суицидальными мотивами. По словам Петровской, за то время, что продолжались их отношения, Брюсов трижды предлагал ей вместе застрелиться.<sup>52</sup> Об этом же в день похорон Брюсова рассказывал Ашукину реальный С.А. Поляков – мемуарист передает его слова так: «Роман Брюсова с Н.И. Петровской – самый серьезный из всех его романов. <...> Сергей Александрович слышал от него что-то, что заставило его предположить о двойном самоубийстве Брюсова и Петровской».<sup>53</sup> Подчеркнув, что для своей книги «Все на-

---

<sup>49</sup> Ходасевич В. Указ. соч. С. 40–41.

<sup>50</sup> Там же. С. 16.

<sup>51</sup> Ашукин Н. Заметки о виденном и слышанном // Новое литературное обозрение. 1998. № 31. С. 247.

<sup>52</sup> Петровская Н. Воспоминания // Минувшее: Исторический альманах. Вып. 8. Paris, 1989. С. 72.

<sup>53</sup> Ашукин Н. Заметки о виденном и слышанном // Новое литературное обозрение. 1998. № 32. С. 194.

певы» Брюсов написал «цикл стихотворений о разных способах самоубийства», Ходасевич заключает очерк следующими словами: «Получив известие о смерти Брюсова, я подумал, что он покончил с собой. Быть может, в конце концов так и было бы, если бы смерть сама не предупредила его».<sup>54</sup>

Заметим к тому же, что в качестве орудия самоубийства устойчиво фигурирует браунинг (который многие из мемуаристов ошибочно именуют револьвером<sup>55</sup>). Наставляя на брюсовской вине в гибели Н. Львовой, Ходасевич утверждает: «Брюсов систематически приучал ее к мысли о смерти, о самоубийстве. Однажды она показала мне револьвер – подарок Брюсова. Это был тот самый браунинг, из которого восемь лет тому назад Нина (Петровская – Е. Я.) стреляла в Андрея Белого».<sup>56</sup> Как известно, 4 апреля 1907 года на лекции Белого «Символизм в современном русском искусстве» Петровская попыталась выстрелить в Брюсова из браунинга. Существуют разные версии этого инцидента – в том числе варьируются объекты покушения (Белый или Брюсов). В переданном Одоевцевой разговоре с Белым тот рассказывал, что вначале Петровская намеревалась выстрелить в него, но затем перевела револьвер на Брюсова, прежде чем тот выхватил у нее оружие, успела выстрелить – пуля попала в потолок.<sup>57</sup> Однако изначальное «авторство» браунинга принадлежало не Брюсову. В письме к нему от 2 мая (19 апреля) 1912 года Петровская упоминает об оружии как о «подарке Полякова».<sup>58</sup> В написанных более десяти лет спустя воспоминаниях она тоже говорит, что «револьвер» был подарен Поляковым.<sup>59</sup> Таким образом, в «последействии» «Огненного ангела» пара ближайших коллег по «Скорпиону» и «Весам» оказалась связана с такими элементами, как морфий, браунинг и суицид.

Впрочем, будущая «Рената» начала лелеять идею самоубийства еще до создания романа: «С 1906 года Нина Петровская постоянно обещалась умереть, покончить с собой. Двадцать два года она жила в *непрестанной* мысли о смерти».<sup>60</sup> Судя по всему, морфий был своего рода альтернативой браунингу; декларируемый Петровской смысл наркомании – заглушить боль утраты и разлуки (у булгаковского Полякова точно такая же мотивировка). Так, 1 ноября (19 октября) 1909 года она пишет Брюсову «Я его <морфий. – Е. Я.> не брошу, должно быть, никогда. <...> Прости, не сердись! Не могу, такая тоска, неиз-

---

<sup>54</sup> Ходасевич В. Указ. соч. С. 30–31, 41.

<sup>55</sup> Между прочим, Булгаков в «Морфий» подчеркивает разницу, ср. диалог над телом умирающего Полякова: «Револьвер? – дернув щекой, спросил хирург. / – Браунинг, – пролепетала Марья Власьевна» (Булгаков М. Морфий. С.155).

<sup>56</sup> Ходасевич В. Указ. соч. С. 32.

<sup>57</sup> Одоевцева И. Указ. соч. С. 315.

<sup>58</sup> Брюсов В., Петровская Н. Переписка: 1904–1913. М., 2004. С. 752.

<sup>59</sup> Петровская Н. Указ. соч. С. 72.

<sup>60</sup> Ходасевич В. Указ. соч. С. 17.

вестность, пустота».<sup>61</sup> В письмах формируется и становится устойчивым мотив «другой» реальности, «суррогатной» жизни, которую дает наркотик. Петровская сознательно отдается ему в рабство и уходит в иллюзию вполне целенаправленно, поскольку с подлинной действительностью ее ничто не связывает. Неоднократно повторяется и мысль от отказе от лечения – за ненадобностью; наркомания переходит на уровень кредо: «Зачем лечиться? Чтобы встать перед той же стеной? Чтобы, отодвинув морфий, сказать: он меня не любит так же, как не любил два года назад?! И для забвенья взять новое: кокаин? Стоит ли?»<sup>62</sup>.

Периодически повторяется и мотив необходимого самоубийства. Уже после лечения в клинике, 2 мая (19 апреля) 1912 года, Петровская пишет: «Да, мне нужно *растаться* с собой *совсем*... Это жалко, грустно и больно, больно без конца. Но есть только *два* выхода: или браунинг, который я “вожу с собой по Европе”, <...> или обычный, знакомый, старый путь одиноких женщин, не сумевших найти своего “счастья”...»;<sup>63</sup> «Я должна или воспользоваться наконец подарком Полякова, или решиться на иное».<sup>64</sup> Впрочем, до самоубийства (причем отнюдь не с помощью браунинга<sup>65</sup>) оставалось еще более 15 лет...

Каковы бы ни были возможные мотивы Булгакова, вводящего в «Морфий» ряд брюсовских коннотаций, герой рассказа доктор Бомгард внешне озабочен лишь нравоучением, стремясь представить историю наркомана как устрашающий пример: «Я прочитал эти записи Сергея Полякова. И здесь они полностью, без всяких каких бы то ни было изменений. Я не психиатр, с уверенностью не могу сказать, поучительны ли они, нужны ли? По-моему, нужны».<sup>66</sup> Заметим, однако, что и это резюме заключает скрытую цитату – ср. итоговые размышления героя-рассказчика «Огненного ангела»: «Месяцы вынужденного бездействия <...> я посвятил составлению этих правдивых записок. <...> Не мне оценивать, могут ли эти записки быть полезным предостережением для слабых душ, которые, подобно мне, захотят почерпнуть силы в сомнительных колодцах магии и демономантии» (301–302).

Говоря о структуре образов булгаковских персонажей, исследователи, в частности, пишут: «Для манеры Булгакова характерен коллажный принцип выстраивания образа из нескольких прототипов»; кроме того, «для характеристики прототипа Булгаковым обычно привлекались хорошо знакомые участникам

---

<sup>61</sup> Брюсов В., Петровская Н. Указ. соч. С. 488.

<sup>62</sup> Там же. С. 694.

<sup>63</sup> Там же. С. 749.

<sup>64</sup> Там же. С. 753.

<sup>65</sup> Кстати, непонятно, как браунинг вновь оказался в России и осенью 1913 г. им воспользовалась Львова. Вероятно, в 1912 или 1913 г. Брюсов каким-то образом забрал у Петровской оружие.

<sup>66</sup> Булгаков М. Морфий. С. 176.

литературного процесса детали биографии, карьеры, узнаваемые черты внешнего облика и т.п.».<sup>67</sup> В отношении рассмотренной нами группы персонажей оба этих тезиса находят подтверждение: имеет место установка на «двойное кодирование» (брюсовский / автобиографический дискурсы), и для указания на Брюсова в качестве прототипа выбираются броские, узнаваемые черты. Введение брюсовских «знаков» было прежде всего направлено на то, чтобы акцентировать историю «Огненного ангела»: Булгакова привлекал не только текст романа, но и пышный шлейф сопутствовавших обстоятельств – история взаимодействия художественного создания с биографией создателя.

Наконец, у автора «Морфия» могли быть и некие особые причины, чтобы вспоминать о Брюсове. Нам ничего неизвестно о личных контактах между Брюсовым и Булгаковым, однако не исключено, что общение между ними имело место. И кто знает, о чем могли разговаривать знаменитый поэт, морфинист с более чем десятилетним стажем, – и бывший врач, тоже отдавший дань морфию и стремившийся в начале 1920-х годов приобщиться к большой литературе.

---

<sup>67</sup> Белобровцева И., Кульюс С. «Поезда иного следования»: Михаил Булгаков и Юрий Слезкин // Булгаковский сборник. Вып. 4. Таллин, 2001. С. 27.

# ФРЕЙМ ВРАЧЕБНОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ В ЯЗЫКЕ ЦИКЛА РАССКАЗОВ М.А. БУЛГАКОВА «ЗАПИСКИ ЮНОГО ВРАЧА»

Е. М. Виноградова (Москва)

В тексте цикла «Записки юного врача» лексема «врач», являющаяся одним из ключевых слов и вынесенная в сильную позицию заглавия, становится не только знаком фрейма врачебной деятельности, развертывающимся в фабулах отдельных рассказов, но и полем сопряжения разных концептов текста. Круг ассоциаций, которые порождает текст «Записок» у каждого конкретного читателя, индивидуален, однако фронтальный пропозициональный анализ текста выявляет поле потенциальных ассоциативных связей независимо от индивидуальной языковой и культурной компетентности конкретного читателя.<sup>1</sup>

«Инфраструктура мотивов»<sup>2</sup> формируется на основе активизации глубинной концептуальной семантики лексем, обозначающих субъекта врачебной деятельности, а также на основе метафорической замены в пропозициональных структурах, описывающих врачебную деятельность, предикатов и актантов лексическими элементами, соотносимыми с иными фреймами, которые становятся метафорой врачебной деятельности. Ядерным средством создания образа врача и врачебной деятельности являются лексемы, прямое значение которых связано с соответствующим полем медицинской деятельности. Здесь важны характер отбора лексем, их внутренняя форма и коннотации, которые актуализируются за счет синтагматических связей. Однако не менее значима роль тех лексем, которые оказываются на периферии семантического поля, втягиваясь в

---

<sup>1</sup> Виноградова Е. М. Исследование мотивной структуры художественного произведения с помощью информационных систем: Объяснение к Словарю мотивов рассказа М.А. Булгакова «Пропавший глаз» из цикла «Записки юного врача» // Интернет-сайт «Мир Булгакова / Bulgakov's World» <http://bw.keytown.com/s-el.phtml> 2003.

<sup>2</sup> Гаспаров Б. М. Язык, образ, память. М., 1996. С. 335.

него на основе метафорических и метонимических отношений. Сложная языковая игра, построенная на актуализации деривационных связей и установлении новых парадигматических отношений и выражающаяся в системе пропозиций текста, отражает представление автора о враче и врачебной деятельности и служит средством языковой концептуализации.

«Слоистая структура»<sup>3</sup> врачебной деятельности обнаруживает себя в нескольких кругах ассоциативных связей. Первый из них определяется лексемами, используемыми для номинации персонажей, занимающихся медицинской или близкой к ней деятельностью: *врач, доктор, лекарь, профессор, бабка* (в значении «знахарка»). Образую синонимичный ряд в общенародном языке, данные лексемы в текстах произведений Булгакова обнаруживают принципиальные семантические различия. Это прежде всего касается лексем *медик, врач, лекарь* – в словаре В. Даля они даны как синонимы.

Лексема *медик* (которая в современном русском языке расширила свое значение и служит для обозначения не только собственно врача, но и других лиц, причастных к медицинской деятельности, а следовательно, играет роль гиперонима и даже утрачивает стилистическую окраску) в идиостиле Булгакова вообще не используется. Под медициной в словаре Даля понимается «врачебная наука или лекарское искусство» – в художественном мире булгаковских «Записок» они составляют две противоположные стороны врачебной деятельности. Существительные «медик», «врач», «лекарь» и прилагательные «медицинский», «врачебный», «лекарский» у Даля даны как синонимы,<sup>4</sup> тогда как в языке «Записок» и других произведений Булгакова, они, сохраняя синонимичность и используясь в кореферентных цепочках, обнаруживают и имплицитную антонимичность.

Лексема *врач* употребляется в сильной позиции заглавия и в нейтральной автономии юного врача <далее – ЮВ>. Она также используется в стилистически нейтральных контекстах для обозначения коллег ЮВ («врач уездной больницы»; «молоденький врач»). Внутренняя форма этой лексемы связана с древнерусским глаголом «врати» (лечить словом, «заговаривать», «обманывать» болезнь). В современном русском языке она не осознается, однако отчасти сохранена в синтагматике глагола «врачевать», допускающем в качестве объекта, например, душевные раны, а в качестве орудия – слово (ср. врачующее слово).

Внутренняя форма лексемы «врач» не получает прямой реализации в развертывании фабулы, однако и не теряется совсем. ЮВ как раз *не* является врачом в таком понимании. Он отвергает какие бы то ни было ухищрения, по-

---

<sup>3</sup> Антология концептов. В 2 т. Т. I. Волгоград, 2005. С. 9.

<sup>4</sup> Даль В.И. Толковый словарь живого великорусского языка: В 4 т. Т. I. М., 1979. С. 312.

лагая, что должен встретить болезнь в открытом бою – повернуться к ней «своим небритым лицом»; лечение же заговором, с точки зрения ЮВ, есть шарлатанство, обман. Связь с семантикой лжи, которой противоречит функция героя-рассказчика, откровенно признающего в своих записках даже собственные неудачи, проявляется в некоторых эпизодах, когда ЮВ словесно маскирует свою профессиональную слабость (например, эпизод удаления зуба солдату в рассказе «Пропавший глаз»).

Сема фальши, обмана, вранья, искажения правды, сокрытия ее через слово врача развернется в мотив в эпизодах, связанных с клиникой Стравинского, в романе «Мастер и Маргарита». Заметим, что неспособный глгать Иешуа отвергает предположение о своей связи с врачебным ремеслом, хотя Пилатом он воспринимается именно как «великий врач» – поскольку сумел моментально и точно поставить диагноз, к тому же после сказанных им слов у Пилата перестала болеть голова. В поступках Иешуа актуализируется наиболее древняя составляющая внутренней формы слова «врач» – лечащий словом (исключая сему вранья), но в связанной с ним фабуле романа разворачивается мотив гносеологического заблуждения, основанного, в частности, на том, что Левий Матвей в своих записях искажает сказанное Иешуа, придает его словам ложный смысл. В этом отношении воздействующие словесно и парапсихологически (гипнозом) Стравинский, мнимая «шайка гипнотизеров» (Воланд и К<sup>о</sup>) и другие персонажи становятся функциональными двойниками и антиподами Иешуа – их действия в значительно большей степени иллюстрируют этимологическое значение лексемы. Мотив врача-обманщика реализован в пьесе Ж.-Б. Мольера (одного из любимых авторов Булгакова) «Мнимый больной».

В рассказе «Вьюга» противоречие между неспособностью оказать реальную медицинскую помощь и умением использовать профессиональные термины медиков («врачебные слова») прослеживается в образе молоденького врача, присылающего ЮВ записку (позже ЮВ воспримет данного персонажа как своего двойника: «...Мы были похожи на два портрета одного и того же лица, да и одного года»). Эта записка отражает борьбу между привычным, бездумным использованием медицинской терминологии и человеческим страхом, вызванным неспособностью реально помочь пациентке с переломом основания черепа.

Ощущая свою профессиональную беспомощность, ЮВ сам себя называет *лекарем* (ср. слова его «внутреннего голоса»: «Замерзнешь ты, лекарь...»). Характерно, что данная номинация употребляется именно в такой ситуации (роды), когда использование *лекарств* бессмысленно. Пренебрежительные коннотации этой лексемы в текстах Булгакова очевидны, тогда как в общенародном языке еще в середине XIX века их не было. В. Даль фиксирует то семантическое различие между лексемами «врач» и «лекарь», которое в семантической структуре последнего становится основой формирования сниженной оценки: лекарь – «первая ученая степень, получаемая студентами врачебного искусства;

вторая доктор медицины»; «иногда лекарем зовут и неученого врача, всякого, кто лекарит, лекарничает, занимается лечением, не будучи врачом» <здесь и далее подчеркнуто мной. – Е.В.><sup>5</sup> Существительное «лекарь» восходит к древнерусскому слову «лека» («леко»), сохранившемуся, по данным Даля, в южнорусских областях в значении «лечение, пользование, целебное снадобье, врачебное средство, медикамент, лекарство». Таким образом, этимологически лекарь связан с объектом-посредником во врачебном деле – лекарством (современная словообразовательная система изменяет отношения производности и мотивированности); «лечить» значит буквально «применять леко/лекарство». В XIX веке, как уже отмечалось, лексема «лѣкарство» означала медицинское звание, низшее по сравнению с собственно врачом. При этом словообразовательное гнездо с данным корнем было значительно более разветвленным; в частности прилагательное «лекарный» обозначало то, что относится к «лекарничеству», т. е. деятельности лекарей и лекарок – самозванцев, а не ученых, по словам Даля.

Однако в тексте «Записок юного врача» противопоставление *знахарей* (чье «знание» граничит с шарлатанством и не признается наукой) и *докторов* (чьи медицинские знания и полномочия подтверждены специальным дипломом) строится не на отсутствии / наличии диплома (ЮВ имеет диплом, но сам себе подчас кажется лекарем), а на характере знаний и представлений, которыми руководствуется субъект врачебной деятельности. Знахарство связывается с мифологизированным сознанием, с фантастическими заблуждениями. Врагом ЮВ становятся не только болезни и смерть, но и мешающее лечению невежество (незнание). Герой «Записок» вступает с ним в бой, принимая на себя спасительную миссию Моисея, выводящего народ из «тьмы египетской»,<sup>6</sup> поэтому в рассказах «Стальное горло», «Тьма египетская», «Звездная сыпь» обнажается его конфликт с «народной медициной». В этом смысле лекарь противопоставлен врачу, обладающему позитивным знанием, которое может стать основой успешной медицинской деятельности, а в структуре концепта «врач» обнаруживается просветительская составляющая. Однако важно и то, что лексемы «лекарь» и «доктор» образуют оценочную шкалу, в соответствии с которой ЮВ оценивает свою профессиональную компетентность.

На этой же шкале должно быть помещено слово *фельдшер*, в XIX веке означавшее лекарского помощника, ученика, цирюльника. В первом из рассказов цикла – «Полотенце с петухом» – иерархия уже выделена: только что получивший диплом и назначение ЮВ имеет более высокий статус, чем опытный фельдшер Демьян Лукич, к тому же персонал больницы уважительно называет

---

<sup>5</sup> *Даль В.И.* Толковый словарь. Т. 2. С. 246.

<sup>6</sup> *Яблоков Е. А.* Текст и подтекст в рассказах М. Булгакова: «Записки юного врача». Тверь, 2002. С. 70.

ЮВ доктором, рассказывая при этом о его предшественнике Леопольде Леопольдовиче – «образцовом» докторе, которого ЮВ сравнивает с дуайеном, старейшиной дипломатического корпуса, самым опытным исполнителем миссии. Впрочем, самому себе ЮВ еще должен доказать свое право на докторское звание – недаром в начале рассказа он сравнивает себя с самозванцем Лжедмитрием. После удачно проведенной первой операции ЮВ отказывается от этой самооценки: если операция и не утвердила его в звании всезнающего и всемогущего доктора (подобного Леопольду), то, по крайней мере, сделала полноправным врачом мурьевской больницы.

Объектом прямого воздействия *лекаря* является, скорее, не пациент, а болезнь, причем в его деятельности, как подсказывает структура словообразовательного гнезда, используется посредник – лекарство. «Капель дай», – просит настраиваемая бабушкой мать девочки в рассказе «Стальное горло» (характерно, что ЮВ «сразу же возненавидел» бабушку). «Капелек дайте», – повторяет и Анна Жухова, антагонист ЮВ в рассказе «Пропавший глаз», запрещая вскрывать гнойник на глазу младенца. В таком понимании ЮВ не является и «лекарем» – не случайно он показан прежде всего как хирург, и орудиями его деятельности являются не лекарства. Один из мотивов в «Тьме египетской» – употребление лекарства странным способом, не для борьбы с болезнью: беладонна используется пациенткой ЮВ отнюдь не так, как он велит, а, скорее, как «колдовское» средство («бабочка» противопоставляет себя врачу как «знахарка»). В примыкающем к «Запискам...» рассказе «Морфий» фабулообразующим становится мотив ложного лекарства: морфий для врача Полякова является иллюзорным и приводящим в итоге к гибели средством борьбы с болью и мучительным психологическим состоянием.

Лексема *доктор* заимствована из латыни и восходит к глаголу *docere* – «обучать». Словарь Даля констатирует, что этимологически родственная ей лексема «дока» использовалась для обозначения не только мастера своего дела вообще, но и знахаря. Внутренняя форма лексемы «доктор» подчеркивает не собственно профессиональную деятельность врача, а наличие у него знаний, дающих право осуществлять профессиональную деятельность и выступать в качестве просветителя, учителя, борца с невежеством. Наличие диплома делает ЮВ «доктором», давая ему, в частности, право менторски говорить с другими, в том числе старшими по возрасту – например, поучать сторожа Егорыча, наставлять пациентов. Утрата профессионального статуса ассоциируется у ЮВ с тем, что у него отберут диплом. Однако «пятнадцать пятерок», дающие право на получение диплома (как и вся логика фабулы рассказа «Пропавший глаз»), представляют ЮВ скорее хорошим учеником, нежели учителем. Этот мотив, входящий в концептуальное поле *врач*, наиболее полно реализуется с помощью лексемы *профессор* и фабульных ситуаций экзамена и показательных (учебных) блестящих операций в университетском анатомическом театре. Профессор,

таким образом, выступает как обозначение высшей медицинской степени – гиперболически подчеркивается не просто наличие специальных знаний, но владение профессиональным мастерством в такой степени, что это дает право обучать медицинской деятельности других и оценивать качество этой деятельности.

Заметим, что в повести «Собачье сердце» профессором назван Филипп Филиппович Преображенский, имеющий ученика – Борменталю; причем профессорская функция распространяется не только на медицинскую, но и на социальную сферу: Преображенский обучает Борменталю и других «правильному» поведению. В рассказе «Пропавший глаз» в критический момент врачебной практики ЮВ в роли наставника по отношению к нему выступает врач с двадцатипятилетним стажем. Мотив врача-учителя обнаруживается и в образе Иешуа, который для Пилата выступил прежде всего в роли врача, но для Левия Матвея (а в конечном счете и для прокуратора) оказывается учителем (ср. фразу Левия: «Я не раб, <...> я его ученик»). «Доктором» называют ЮВ персонал больницы и пациенты («господин доктор», «дохтур»), подчеркивающие особый статус героя несмотря на его юный возраст. Примечательно, что в финале завершающего цикл рассказа «Пропавший глаз» ЮВ определяет свой статус как *вечно ученический*: «...нужно покорно учиться».

Следующий круг ассоциаций обусловлен культурно-мифологическими коннотациями, которые устойчиво связаны с представлением о враче и его деятельности. Так, мотив врача-учителя имеет глубокий религиозный подтекст: он сопрягается с мессианским архетипом, в том числе с образом Христа Спасителя. С очевидностью реализованный через систему культурных коннотаций в фабуле романа «Мастер и Маргарита», данный мотив прослеживается уже в «Записках». Прежде всего, фабулы нескольких рассказов проецируются на евангельские и библейские сюжеты: «Полотенце с петухом» – исцеление дочери сотника, «Стальное горло» – изгнание бесов, «Тьма египетская» – исход евреев из Египта.<sup>7</sup> Кроме того, в рассказе «Вьюга» имеются интертекстуальные связи с повестью Гоголя «Вий» (задача ЮВ подобна духовной миссии Хомя Брута, и герою «Записок» также не удалось «отстоять» девушку – дочь агронома). Постоянно совершаемые на грани возможного спасительные действия ЮВ; более чем внушительная статистика его врачебных действий за год в рассказе «Пропавший глаз»; гиперболизированное количество пациентов в рассказе «Вьюга» («во вторник приехало не сто, а сто одиннадцать человек»); чудесная слава, которая распространилась о ЮВ после спасения им девушки; стремление ЮВ к «глобальному» исцелению («...Если я выплюсь, то пусть завтра хоть полтора человека приезжает»; «И этого – спасти. И этого! Всех») – все это дает основание говорить о подтекстном мотиве Спасителя.

---

<sup>7</sup> См.: Яблоков Е.А. Указ. соч.

Новый ассоциативный круг открывается благодаря сопряжению фреймов врачебной деятельности и других фреймов, которые, в свою очередь, также соединяются с мифологической символикой. В частности, практика ЮВ уподоблена военным действиям – в рассказе «Вьюга» лечение обозначено как «бой», а в рассказе «Тьма египетская» персонал больницы назван «ратью». Сопряжение мотивов воина и Спасителя в образе врача дает основание для его сопоставления с Михаилом-архангелом, предводителем небесного воинства, и с воином-рыцарем Георгием Победоносцем (медицинский красный крест и белые медицинские одежды ассоциативно связываются с «георгиевской» цветовой гаммой), а также вступает в интертекстуальную переключку с образом Дон Кихота – одинокого рыцаря, призванного на подвиг (ср.: «Здесь же я – один-одинешенек...»). Мотив врача-воина фабульно реализуется в рассказе «Вьюга»: собираясь отправиться по вызову, ЮВ кладет в сумку не только собственно медицинские принадлежности (камфару, морфий, адреналин, торзионные пинцеты, шприц, зонд, стерильный материал и др.), но и браунинг. В свете мифологических ассоциаций обнаруживается глубинная семантика эпизода с волками, в которых стреляет ЮВ (ср.: «У меня похолодело привычно под ложечкой, как всегда, когда я в упор видел смерть. Я ее ненавижу»). Образ врача-воина порождает представление о «спутниках» героя как о «белом (снежном) воинстве» – ЮВ говорит: «...За мною мело фельдшера, фельдшерицу и двух сиделок». Соединение данных мотивов включает героя «Записок» в одну парадигму не только с персонажем романа «Белая гвардия» Алексеем Турбиным, но и с персонажем пьесы «Бег» Романом Хлудовым – которому не удалось осуществить спасительную миссию, который осознает, что святой Георгий «посмеялся» над «белым воинством», и чья фамилия, как указывает Е.А. Яблоков, ассоциируется с болезнью.

Название рассказа «Крещение поворотом» открывает в действиях ЮВ, принимающего роды, связь с образом Иоанна Крестителя как дающего «второе рождение», хотя ЮВ, впервые принимая роды и производя сложную медицинскую манипуляцию, сам принимает при этом «боевое крещение», рождается как врач – и тем самым соотносится с принимающим крещение Иисусом. Таким образом, за счет ассоциаций второго и третьего плана в содержание собирательного образа врача, сформированного актуализацией семантики средств прямого лексического обозначения субъекта врачебной деятельности (обманывает болезнь и больного – владеет врачующим словом: шарлатан, почти колдун, действующий с помощью темных сил и непроверенных снадобий, – имеющий специальное знание, учитель – вечный ученик природы и др.), включаются культурно-мифологические метафоры: Спаситель, мессия, св. Георгий, Михаил-архангел и т.п.

Круг еще расширяется, если в него включаются языковые средства, служащие для обозначения помощников ЮВ (сотрудников больницы, медицин-

ского персонала), инструментов и пациентов, самих медицинских ситуаций и характера действий героя. Языковые единицы тех семантических полей, которые привычно ассоциируются и с иными, не медицинскими сферами деятельности, синтагматически (в том числе на основе конструкций сравнения, уподобления) сопрягаясь со знаками медицинского семантического поля, порождают новые метафоры врача и его деятельности.

Так, в образе больничного сторожа Егорыча важны не только имя, косвенно усиливающее «георгиев» мотив, но и детали, уподобляющие персонажа человеку-коню (кентавр в античной мифологии был наставником бога врачевания Асклепия, а ЮВ называет себя «несчастливым эскулапом»): он «топочет, как лошадь», про него говорится, что он «бил в землю ногой, как яростный рысак». Мотив Асклепия получает фабульное выражение в рассказе «Полотенце с петухом»: в начале рассказа в честь приезда ЮВ совершается «ритуальный акт» – приносится в жертву петух, а в финале рассказа спасенная ЮВ девушка в качестве «ритуального подарка» преподносит ЮВ полотенце с петухом.

Мурьевская больница, основное место действия героя-рассказчика, отмечена образом ока-источника света (ЮВ называет фонарь больницы «очаровательнейшим глазом»). Упоминание о «пылкой лампе-молнии», при свете которой ЮВ делает операции, также помогает создать представление о врачебной деятельности как о действиях жреца в храме. Образ медицинского храма рисуется в воображении ЮВ и когда он вспоминает проводимые профессорами показательные *блестящие* операции в учебной (по-театральному ярко освещенной) аудитории университета. Однако и это описание, и описание мурьевской больницы в рассказе «Полотенце с петухом» напоминают не только храм, но и декорацию театрального действия. Фреймы священнодействия и театра соединяются и получают реализацию в фабуле, а ЮВ предстает не только жрецом, но и актером.

Оперная тема, как и мотив жреца, сопровождает ЮВ, как сопровождает она образ профессора Преображенского в повести «Собачье сердце» (не случайно, кстати, музыкальная фраза, которую он постоянно напевает, в опере «Аида» принадлежит хору *жрецов*). «Свистит из опер» и главный герой «Записок...». В рассказах цикла актуализированы этимологические связи лексем *операция*, *оперировать*, *операционная*, относящихся к языковой реализации фрейма медицинской деятельности, и лексем *опера*, *оперный*, связанных с театральным фреймом. ЮВ «оперирует» сразу в двух значениях; кстати, фразеологизм «анатомический театр» тоже является средством сопряжения медицинского и театрального фреймов (а в свете сказанного выше предстает еще и театром военных действий). Похвала в адрес ЮВ: «Ну и блестяще же вы сделали, доктор, операцию», – приобретает соответствующее подтекстное значение.

Описание медицинских инструментов, используемых героем (выступающим прежде всего как хирург), характеристика способов его действий вызывают ассоциативную связь деятельности ЮВ с деятельностью преступной, тем более что эта ассоциация поддерживается на фабульном уровне в целом ряде эпизодов. Среди инструментов выделены колющие (шприц, хирургическая игла), режущие (хирургический нож), а также щипцы (акушерские и стоматологические). В описании врачебных манипуляций ЮВ гиперболизировано «деструктивное» начало: *кромсал, вырвал, вогнал (иглу) под кожу* и т.п.<sup>8</sup>. Результаты этих действий производят устрашающее впечатление: перед «взором» читателя возникают *культя, кус женского мяса, сломанная ручка младенца, сломанная челюсть солдата, здоровенный зуб с куском кости, дупло величиной в сливу ренклад, хлещущая кровь* и т.п. Кроме того, в рассказе «Пропавший глаз» дается портрет ЮВ (правда, в его собственном восприятии), представляющий героя преступником: «физиономия явно дегенеративного типа с подбитым как бы правым глазом». ЮВ вспоминает портреты заключенных с острова Сахалин и отождествляет себя с ними. В отдельных эпизодах он смотрит на себя не как на спасителя, а как на убийцу («Что я делаю? Ведь я же зарежу девочку»; «Убьет, – повторила бабка, глядя на меня в ужасе»; «Я снова поднял нож и бессмысленно, глубоко и резко полоснул Лидку») или вора («воровским движением» прячет в ящик письменного стола завернутый в окровавленную марлю зуб). Вследствие неудачных медицинских действий ЮВ кажется, что преступником его считает весь мир (герой воображает суд, который лишит его диплома врача: «Отвечай, злодей, окончивший университет!»). Мотив суда сопровождает образ врачебной деятельности, причем ЮВ выступает в роли не только обвиняемого, но также прокурора, адвоката и судьи самому себе.

Средства языкового обозначения и характеристики пациентов ЮВ в сопоставлении с предикатами, характеризующими самого врача, раскрывают их двойничество. Так, семантика *вьюги-змея* связывает изображение больного горла девочки Лидки («Стальное горло») и самого ЮВ в рассказе «Вьюга». В рассказе «Пропавший глаз» герой-врач с годичным стажем, «с подбитым как бы правым глазом», распираемый от гордости успехами своей деятельности, выступает двойником *годовалого* младенца с закрытым гнойником глазом (по поводу которого мать ребенка говорит: «Выперло»). В подтексте рассказа «Полотенце с петухом» обнаруживается метафора брачных отношений между ЮВ

---

<sup>8</sup> Такие же выводы были сделаны А. Жолковским на материале повести «Собачье сердце»: «Текст изобилует словами “полоснул”, “набросился хищно”, “вырвал”, “слома”, “коварно кольнул” и т. п., а также живописанием кровавых манипуляций с мозгами, сердцем, черепом, семенными железами» (Жолковский А. К. Блуждающие сны и другие работы. М., 1994. С. 153).

и девушкой-пациенткой.<sup>9</sup> В рассказе «Морфий» врач Поляков фактически становится собственным пациентом. «Зеркальный» принцип построения этой части образной системы заставляет видеть объект борьбы врача не только вне его, но и внутри, в самом себе.

В этой связи особый интерес представляет группа персонажей, в обозначении которых используются лексемы *баба*, *бабка*. Инвариантная семантика их образов связана со стихийно-природным, материнским, родовым, народным, невежественным и вместе с тем житейски мудрым началом, коллизией беспомощности (роженица) и знахарства. Отношения ЮВ с такими персонажами носят двойственный характер и являются образным выражением отношений врача с природой: в одних случаях формально-профессиональные знания ставят ЮВ на более высокую ступень, дают право поучать, обуславливают роль спасителя, заставляют вступить в конфликт с «бабкой», отрицая ее представления о лечении; в других случаях «баба» оказывается хитрее и даже дальновиднее врача и сама насмехается над ним. Подчас врач, даже вооруженный знаниями и всевозможными инструментами, оказывается бессилем помочь, обнаруживает свою слабость перед властью смерти. В амбивалентном образе бабы персонажируются жизнь, которую ЮВ защищает, и смерть, с которой он борется. Символично, что в рассказе «Полотенце с петухом» первый медицинский подвиг ЮВ показан как спасение девушки, а в рассказе «Пропавший глаз» в качестве первой победы ЮВ упомянуто удачное принятие трудных родов, которые к тому же происходили «в светлом апреле», на пробужденной к жизни весенней земле: «<...> мы с Пелагеей Ивановной приняли младенца мужского пола. Живого приняли и мать спасли».

Последовательный анализ элементов пропозициональной макроструктуры с инвариантным значением врачебной деятельности (обозначение и характеристика субъекта такой деятельности, обозначение предикатов, субъектов совместной деятельности, объектных актантов, компонентов со значением условий и способов деятельности) показывает системный характер ассоциативного поля, в котором в ходе интерпретационной работы выявляется мотивная структура (система текстовых метафор), отражающая представление о враче и врачебной деятельности в цикле «Записки юного врача».

---

<sup>9</sup> Яблоков Е.А. Указ. соч. С. 11–15.

## ЧТО ТАКОЕ ИСТИНА?<sup>1</sup>

Кира Питоева (Киев)

– Что такое истина?

– Истина прежде всего в том...

М. Булгаков

Мастер и Маргарита

Повесть «Собачье сердце» остается одним из самых популярных произведений Михаила Булгакова. Написанная в начале пути, в 1925 году, она хранит черты первого романа писателя («Белая гвардия») и предвещает роман последний («Мастер и Маргарита»). Созданная всего за три месяца, залпом, в один глоток, она смакуется нами в течение десятилетий. Способствует этому и воздух вокруг повести – запредельная ситуация и при жизни автора, и после. Это – поистине народная повесть, вошедшая в нашу жизнь образами, нарицательными именами, цитатами. Однако о самой повести написано крайне мало, разве что – в специальной литературе.

---

<sup>1</sup> Вступительная статья и комментарии подготовлены к напечатанию «Собачьего сердца» отдельным подарочным изданием, как продолжение музейного издания «Необыкновенных приключений доктора». В этот сувенирный том вошли все «медицинские» рассказы, включая «Собачье сердце», все документы медицинской биографии Булгакова, фото- и собственно медицинские комментарии, подготовленные доктором медицинских наук Г. Ароновым. Оригинально оформленная художником Е. Ржановым, книга получила высшую награду Франкфуртско международной книжной ярмарки. Это подтолкнуло нас приступить к подготовке второй книги этой серии – повести «Собачье сердце». Отсутствие в настоящей публикации самого текста повести полностью соответствует приему, примененному в экспозиции киевского музея Булгакова: огромное белое поле как художественное пространство для жизни героев «Белой гвардии» Турбиных, волею Автора «поселенных» в собственном жилище. Отсутствие общеизвестного текста «Собачьего сердца» может сподвигнуть к параллельному чтению, а значит, к созданию новых форм восприятия и воздействия повести.

## Похождения рукописи

Доподлинно известно, что рукопись была арестована органами, которым было дано тотальное право арестовывать не только бумаги, 7 мая 1926 года в результате обыска на квартире литератора Булгакова М.А., проживавшего по адресу: Москва, Обухов пер. 9, кв. 4, соответственно ордеру на обыск. «...На одном листе с ордером, через намеченную пунктиром линию обреза, есть "Талон", адресованный начальнику внутренней тюрьмы ОГПУ: "примите арестованного..." – остается только вписать фамилию».<sup>2</sup> В результате обыска, как явствует из протокола, были изъяты: два экземпляра повести «Собачье сердце» (машинопись), три тетради дневников 1921–1925 годов (т.е. весь московский период, записанный самим Булгаковым), кроме прочего, два образца сам-издата того времени, некая вспомогательная рукопись.

«А я таков человек, что могу и не послушаться», – как-то сказал о себе Булгаков. Подтверждением этих слов был странный его поступок после обыска: он стал требовать (!) возвращения повести и Дневника. И, что самое интересное, ему это удалось! Правда, через три с половиной года. Думается, нет нужды останавливаться на определении времени, в которое происходили описываемые события. В «дело о возвращении» задействованы были «великие», сам Горький оказался в круговороте событий, а его жена Е. Пешкова довела дело до конца. В требовательных заявлениях Булгаков особо настаивал на возвращении Дневника. Так повесть и Дневник самой судьбой были связаны в единую цепь: Дневник может стать «комментатором» произведения. Повесть требовалась для дальнейшей работы. А Дневник? – «<...> является для меня очень ценным интимным материалом», – пишет Булгаков в заявлении в ОГПУ 18 мая 1925 года.<sup>3</sup> Вообще-то так оно и есть. Ведь писательский дневник – это некие заготовки, знаки воспоминаний, иногда отработанные тексты. Так, в записи от 23 декабря 1924 года читаем: «разъяснил ее, как пес сову».<sup>4</sup> А «Собачье сердце» самим Булгаковым датируется январем-мартом 1925 года.

Однако в Дневнике писателя есть совершенно конкретные события советской действительности и отношение к ним автора. И отношение это настолько недвусмысленно, что ни один донос на него (а было их множество, «будьте благонадежны»!) не мог дать более ясной картины «политического лица» нашего автора. Здесь и запрещенные политические анекдоты, и оценки уважаемых политических деятелей, литераторов, издателей. Здесь и размыш-

---

<sup>2</sup> Шенталинский В. А. Донос на Сократа. М., 2001. С. 274.

<sup>3</sup> Там же. С. 277.

<sup>4</sup> Булгаков М. Под пятой // Михаил и Елена Булгаковы. Дневник Мастера и Маргариты. М., 2001. С. 46. Далее ссылки на это издание даются в тексте с указанием страницы в скобках после цитаты.

ления о «грядущих перспективах» страны («нынешняя эпоха – эта эпоха сведения счетов <...> От хамов нет спасенья» (50; запись от 26 декабря 1924), и, например, такое предвидение: «Сегодня сообщение о том, что убили еще одного <...> Или у меня нет чутья, <...> или это интродукция к совершенно невероятной опере» (49; запись от 23 декабря 1924).

Среди прочего в Дневнике множество фамилий присутствующих на литературных чтениях в различных литературных кружках.

Из протокола допроса М. Булгакова в ОГПУ 22 сентября 1926 года: «Вопрос: «Укажите фамилии лиц, бывающих в кружке "Зеленая лампа". Ответ: "Отказываюсь по соображениям этического характера"».<sup>5</sup>

Заметим, что в Дневнике Булгаков не стеснялся называть собиравшихся на «Никитинских субботниках» «затхлая, советская, рабская рвань» (51; запись в ночь на 28 декабря) или говорить о сотрудниках «Накануне» – «веселье берлинские бляди» (53; 3 января 1925). Однако ни на допросе, ни позже, в 30-е годы, когда проходили суды над его гонителями, ни разу ни в кого не бросил камень – по «соображениям этического характера».

В октябре 1929 года Дневник возвратили. Остается только представить себе, что пережил Михаил Булгаков, перечитывая его. И сколько фамилий он назвал своему Дневнику. Нетрудно догадаться, что теперь, когда о нем было известно все, жизнеповедение его окрашено полной и абсолютной свободой. Такому человеку, как Булгаков, больше ничего не оставалось. Он принял вызов и поднял забрало. Собственноручное сожжение рукописи Дневника, бесспорно воспринимаемое им как гоголевский завет, было окончательным прощанием с прошлым. Шел 1929 год, который был не только годом «великого перелома», но и годом личной «катастрофы» (как назвал его Булгаков).

Перечитывая сегодня повесть, удивляешься не тому, что она не была опубликована, а тому, что кое-кто, включая автора, надеялся на ее публикацию. Но ведь вышли же «Дьяволиада», «Роковые яйца»? В ранние годы страны казалось, что такой вечный жанр, как сатира, возможен. Книги подобного жанра выходили: Замятин, Платонов, Леонов, Ал. Толстой, Маяковский, наконец. Но к моменту возвращения Дневника все яснее становилось, что «всякий сатирик в СССР посягает на советский строй», как писал Булгаков в знаменитом письме к Сталину в 1930 году. Уже утвердилось понятие «антисоветский», применяемое не только к политикам. Все, что попадало в зону осмеяния, механически оказывалось годным для этого понятия. Сатира была названа в прессе вражеской деятельностью. Булгаков же открыто объявляет себя учеником Салтыкова-Щедрина, последователем высших образцов отечественной сатиры. Между годом написания повести и годом возвращения Дневника пролегла пропасть, именуемая травлей писателя.

---

<sup>5</sup> Шенталинский В. А. Указ. соч. С. 280.

Сообщаю о себе: все мои литературные произведения погибли, а также и замыслы. Я обречен на молчание и, очень возможно, на полную голодовку. <...> Защиты и помощи у меня нет. Совершенно трезво сообщаю: корабль мой тонет, вода идет ко мне на мостик. Нужно мужественно тонуть. Прошу отнестись к моему сообщению внимательно.<sup>6</sup>

Через много лет, в 1990 году, в журнале «Театр», а затем и отдельным изданием, будет опубликована часть из трех арестованных тетрадей Дневника, переписанная сотрудником ОГПУ и осевшая в, казалось, навек замурованных его архивах. Все, естественно, вспомнили, что воистину «рукописи не горят». Два самых глобальных катаклизма, описанных Булгаковым во всех его произведениях, – пожар и потоп – не коснулись его архива.

## Интродукция

«У-у-у-у-у-у-гу-гу-гугу-уу! О, гляньте на меня, я погибаю!»<sup>7</sup> Вот начало повести. Сплошные гласные – длиннейший, за душу берущий вой, подпевающий вьюге и метели. «Я весьма легко могу получить воспаление в легких, а получивши его, подохну с голоду» (120). Это хорошо знал человек, отведавший холод и стужу, рыщущий по огромному городу в поисках работы, т.е. куска хлеба. «Идет самый черный период моей жизни. Мы с женой голодаем. <...> Обегал всю Москву – нет места» (21-22; 9 февраля 1922); «Хожу в остатках подметок. Валенки пришли в негодность» (22; 15 февраля 1922) и т.д. и т.д.

Не думаю, что Булгаков обиделся бы на меня за подобное сравнение. Ведь писателю положено «влезть в шкуру» героя, будь то животное или даже предмет неодушевленный. Был же Чехов Каштанкой, а Л. Толстой Холстоме-ром, а Кафка, тот был не только клопом, но и ... мостом. Быть собакою все же предпочтительно. Это образ мифологический, самый близкий человеку, ибо сотворен создателем пес был из остатков адамовой глины, правда, оскверненных чертом. Так что навек носит черты амбивалентности.<sup>8</sup> Именно эти качества «сгодились» Булгакову в повести. Так входит в нее не только слой биографический, но и мифологический.

Первое место, которое нашел Булгаков в период своей «собачьей жизни», было не очень привлекательным. Но он его нашел, затем нашел другое, третье, утвердился как фельетонист. А в 1923 году выпустил первую свою кни-

---

<sup>6</sup> Булгаков М. Письмо брату Николаю от 16.01.1930 // М. Булгаков. Собр. соч.: В 5 т. Т. 5. М. 1990. С. 438.

<sup>7</sup> Булгаков М. Собачье сердце // Собр. соч.: В 5 т. Т. 2. М., 1989. С. 119. Далее ссылки на это издание даются в тексте с указанием тома и страницы в скобках после цитаты.

<sup>8</sup> См. об этом: 100 найвідоміших образів укр. міфології. Київ, 2002. С. 263–267.

гу со странным для оптимистического нового времени названием – «Дьяволиада». Вместе с посланцем дьявола от Гоголя – Чичиковым он въехал в литературную Москву, сменив коляску на автомобиль (позднее Воланд скажет «Горожане сильно изменились... внешне, я говорю, как и сам город, <...> появились <...> трамваи, автомобили... <...> гораздо более важный вопрос: изменились ли эти горожане внутренне?»). И во время своего стремительного продвижения (так и просится сказать «полета») обнаруживает Чичиков все те же милые сердцу черты горожан, а значит, и пищу для своего «бизнеса».

В «Роковых яйцах» Булгаков резко откровенен. «Что это? Фельетон? Или дерзость? А может быть серьезное?» И в этой же дневниковой записи читаем: «<...> на Кузнецком увидал 4-ый номер "России". Там первая часть моей "Белой гвардии", т.е. не первая часть, а первая треть» (51; 29 декабря 1924). Вот что составляло смысл жизни этого периода – роман «Белая гвардия».

Казалось, о чем, кроме заработка на жизнь, можно было думать? Роман, который писался исключительно по ночам, совершенно неожиданно прорастает своими темами в с лету написанную повесть. Тема теплого, уютного дома, видимого из голодной и холодной Москвы как настоящий рай («Белая гвардия»), оборачивается изнанкой – гибельной безысходностью и бездомьем. Именно пес, воющий вместе с вьюгой, мог носить имя Бездомный, но «окрещен» он был Шариком и с этим именем попал в знаменитую квартиру профессора Филиппа Филипповича Преображенского.

## «Похабная квартирка»

Кто сегодня не знает, что Филипп Филиппович соблазнил и заманил Шарика для гигантского своего эксперимента. Потерявший от голода и уличных ненастий нюх доверчивый пес этого не знал. И смело ступил на путь своей многострадальной судьбы. А дом, в который он попал, был роскошный, с парадной лестницей, коврами, швейцаром, с семьей комнатами, соблазнительной кухней... И «ведьма сухая метель» осталась за порогом. А здесь – зеркала, старинная мебель, кресла, торшеры, поистине царские застолья, куда он был допущен. Вот только смущала сова, ее придется «разъяснить». Однако все началось с некой неприятности: обваренный бок пса нужно было обработать, а это «пахло» собачей клинкой. И пес проявил характер: он начал сопротивляться, побил шкаф с медицинской аппаратурой, пролил йод. В общем, пса пришлось усмирить уколом, после которого он «завалился на бок и издох».

Когда же он воскрес, то начал оценивать квартиру в некой иной плоскости. Ситуация с воскресением героя уже была проиграна Булгаковым в «Белой гвардии». Тогда это главное чудо христианского учения, происшедшее в доме Турбиных, возвращало его в реальные будни суровой действительности

гражданской войны. Здесь Шарик воскресает к новой действительности, очень похожей на некое иное измерение – подготовку к инобытию. Значительно позже, в «Мастере и Маргарите», Азazelло отравит вином Мастера и его подругу, чтобы затем оживить их для перехода в «пятое измерение». Воскресший к жизни Шарик как бы меняет оптику. И то, что он видит в профессорской квартире, приводит его в полнейшее недоумение. В первую очередь, это пациенты доктора. Они втягивают в дом признаки жизни неестественной, не знакомой, думается, не только псу. Излюбленный булгаковский гротеск в соединении с его театральным мировидением дают взрывной эффект.

Внедрение элементов народного площадного театра в спокойную атмосферу профессорского дома – это напоминание о живой, яркой жизни улицы. Недаром квартет Швондера описан в той же манере. Обе эти сценки – театр в театре, дивертисментные, концертные номера, из которых прорастают образы огромной силы, доведенные до inferнального звучания. Использование этого приема уже опробовано в «Белой гвардии», где принцип украинского двухъярусного вертепа усиливает трагичность повествования. В последующих «Записках покойника» прием этот описан впрямую; когда благообразие закрытого от дневного света Независимого театра автор хочет взорвать по законам низкой, смеховой игры: «<...> было бы очень хорошо, если бы выйти внезапно сбоку, наклеив себе колоссальный курносый пьяный нос... и сказать что-то смешное, и это смешное я выдумывал».<sup>9</sup> Соединение высокого и низкого, сакрального и профанного, изложенное в манере театрального письма, – одна из характерных булгаковских черт. Пройдет она и через «Собачье сердце».

«На разрисованных райскими цветами тарелках... – начинается 3-я глава – Посредине комнаты тяжелый, как гробница стол, накрытый белой скатертью» (2, 140). А на нем поистине райские блюда, вина, настоящая водка, серебро, хрусталь. И, конечно, трапеза с программными речами о советских газетах, крепости водки, о том, что есть разруха. Все это не зря вызывает у пса ассоциации с садами Семирамиды, одним из чудес света исчезнувшего Вавилона. Мифологема Вавилона – «блудницы»-города, где люди так и не смогли найти общий язык, уже была использована в подтексте «Белой гвардии». Здесь она расширяет повествование до вселенских масштабов, вводя устойчивые понятия Булгакова о грехопадении и наказании за гордыню посягательств на божественные деяния, а с ними наказание – гибель города, гибель человеческого рода.

«Мало-мальски уважающий себя человек оперирует <! – К. П.> закусками горячими, – скажет во время застолья Хозяин, кормивший пса с вилки, <...> вилку с грохотом свалил в полоскательницу» (2, 141). И стол, похожий на гробницу, и медицинская терминология и профессиональные жесты, – все напоми-

---

<sup>9</sup> Булгаков М. Записки покойника // Собр. соч.: В 5 т. Т. 4. М.: Худ. литература, 1990. С. 438.

нает в этой, казалось бы, бытовой сцене то самое главное событие повести – операцию над Шариком, которая и есть эпицентр всего повествования – вочеловечивание собаки, сотворение нового существа.

Рядом с домашним раем, совсем как в средневековом мире, где легендарный Фауст задумал в реторте создать гомункулуса, размещается место, раю противоположное, – кухня. «В плите гудело, как на пожаре, а на сковородке ворчало, пузырилось и прыгало. Заслонка с грохотом открывалась, обнаруживала страшный ад» (2, 150). Дарья<sup>10</sup> Петровна была поистине хозяйкой этого ада. Здесь она проделывала свои операции: отрубала головы птице, сдирала мясо с костей, вырывала внутренности, приготовляя из всего этого «райские» блюда. А вечером, в свете огня плиты, ее обнимал черноусый пожарник, не давая угаснуть ее плохо скрываемому огню. «До чего вы огненная» (2, 150), – слышалось Шарикю.

Обладая «каким-то секретом покорять людей» (2, 150), прижившийся в доме Шарик любил Дарью Петровну, Зину, жалел о том, что так неудачно укусил Борменталю, а профессора, того просто обожал, окрестив его «божеством» («пес встал на задние лапы и сотворил перед Филиппом Филипповичем какой-то намаз» – 2, 140). Не любил Шарик совы и тех четырех, из которых «одна была женщина, переодетая мужчиной», тех, что пришли отбирать у профессора две комнаты, т.е. ограничивать «райскую» территорию. Но его божество так их «оплевал!», «ну и парень!» – отметил Шарик. Ни он, ни Филипп Филиппович не знали еще, что из этого выйдет.

### Филипп Филиппович «приподымает завесу»

Операция, которую Преображенский проделал с Шариком, предстает перед нами дважды: реальная, с подробным описанием всех деталей, и научно изложенная в «Истории болезни», составленной доктором Борменталем. Первая очень напоминает поведение Дарьи Петровны на кухне (так и хочется сказать «кухне ведьм» из «Фауста»): «<...> лицо Филиппа Филипповича стало страшным», он «зверски оглянулся», «отвалился <...>, как сытый вампир», «оба заволновались, как убийцы» (2, 156-158) и т.д. И поскольку оба, профессор и его ассистент, облачены в медицинские одежды, создается впечатление, что перед нами совсем другие люди. Где благородный Фауст, погруженный в глубокие раздумья? Где французский рыцарь, светило европейской науки, гордый, с чувством собственного достоинства любитель и знаток оперы?

Булгаков-врач, активный участник Гражданской войны в этом качестве, хирург военно-полевых госпиталей, знал, что такое распростертое на опера-

---

<sup>10</sup> Дарья (греч.) – владеющая, обладающая.

ционном столе тело под хлороформом. Он неоднократно видел его и в мирное время, студентом, как бы со стороны, еще как зритель. И описанное тело пса, его «лысый череп», одетый «красным венцом» мученика, он описал так, что это не может не вызвать сочувствия (тем более нельзя не заметить самой стилистики письма). Все дело в том, для чего, во имя чего делается операция. «Все равно помрет... ах ты че... » (2, 157), – не договаривает Филипп Филиппович, боясь произнести имя черта во время операции. Он свято верит в то, что свою фантастическую операцию творит во имя науки. Омоложение человека, т.е. продление ему жизни, – это не только медицинская, но и социальная задача, ведь речь идет о новом человеке. Надо понимать, что профессор Преображенский отдает себе в этом отчет, иначе не имел бы такого крупнейшего покровителя, у которого можно потребовать «окончательной бумаги» для брони на семикомнатную квартиру.

Операции Преображенского, описанной Борменталем, предшествует оценка последнего: «Не имеет равных в Европе, ей-богу...» (2, 157). В отличие от Преображенского слово «бог» Борменталь выговаривает полностью. Черт и Бог – это и есть полярная оценка самой операции и сотворившего ее. История болезни начата 22 декабря, по Святцам – это день ангела Анастасии (анастасис – греч. воскресенье. Именно в этот день Елена в «Белой гвардии», сотворив жертвенную молитву, воскресила к жизни умирающего брата). Сама же операция была проведена 23 декабря, вечером, т.е. в канун Рождества Христова. Тема снижения высоких сакральных событий – одна из ведущих булгаковских тем. Однако в основе этого приема всегда была позиция глубоко верующего человека. Из дневника писателя: «Когда я бегло проглядел у себя дома вечером номера "Безбожника", был потрясен. Соль не в кощунстве, хотя оно, конечно, безмерно, если говорить о внешней стороне. Соль в идее: ее можно доказать документально – Иисуса Христа изображают в виде негодяя и мошенника, именно его» (55; 5 января 1925). А вот более ранняя запись от 26.X.1923 г.: «Может быть, сильным и смелым он не нужен, но таким, как я, жить с мыслью о нем легче. <...> Вот почему я надеюсь на Бога» (34; 26 октября 1923).

Дневник Борменталья – это дневник доктора (*Historia morbi*). Он воспроизводит операцию так, как это положено врачу, как многократно составлял ее доктор Булгаков. При подробно описанной операции в тексте повести, казалось бы, она не нужна писателю. Не нужна была бы, если бы...

...если бы он (Борменталь) после повторной операции не «сидел в кабинете на корточках и жег в камине собственную тетрадь в синей обложке из той пачки, в которой записывались истории болезни профессорских пациентов» (2, 205). Так откуда же мы знаем об этом? Что мы читаем? Вероятно, тема «саможжения» для Булгакова – это не только гоголевский рефлекс и вечные пожары мировой литературной традиции. Но и некое очищение от скверны. «Чего

не лечит огонь – лечит смерть» – табличка с этим изречением висела в киевском кабинете М. Булгакова. С пожаром рифмуется в повести и тот самый истине вселенский потоп, который устроил в квартире Шариков и из которого, возможно, родится будущий дебош Маргариты в доме Драмлита.

Постепенно невероятные поступки некогда милого пса начинают выходить из-под контроля. Именно тогда Шариков объединяется с домоуправом Швондером: он не может жить без руководства, а соблазнитель Швондер – без руководства. «...Сейчас он всячески старается натравить его на меня, – говорит профессор, – <...> если кто-нибудь, в свою очередь, натравит Шарикова на самого Швондера, то от него останутся только рожки да ножки!» (2, 195), т.е. оценку Швондера профессор дает четко. А пока состоящий «заведующим отделом очистки города Москвы от бродячих животных (котов и пр.) в отделе М.К.Х» (2, 198) занимался котами.

«"Ох, ничего доброго у нас, кажется, не выйдет в квартире" – вдруг пророчески подумал Борменталь» (2, 185).

### «Я познаю истину»

В «<...> часа три пополуночи, <...> двое в кабинете бодрствовали, взвинченные коньяком с лимоном. Накурили они до того, что дым двигался густыми, медленными плоскостями...» (2, 191). В этом коньячно-дымном тумане происходит самое главное объяснение героев – откровение профессора Преображенского, горестная исповедь учителя перед учеником, затрагивающая все сферы жизни, формулирующая чувство вины и понимание той великой ответственности за содеянное, которое всегда было свойственно интеллигенции. Только приверженец Великой Эволюции, Булгаков мог написать: «Вот, доктор, что получается, когда исследователь вместо того, чтобы идти ощупью и параллельно с природой, форсирует вопрос и приподнимает завесу! На, получай Шарикова и ешь его с кашей!..» (2, 193). Только человек, не пожелавший «топить» своих врагов, когда это делали все, мог сказать: «На преступление не идите никогда, против кого бы оно ни было направлено. Доживите до старости с чистыми руками» (2, 195).

Знаменитый герой «Мастера и Маргариты» назван, как и доктор Борменталь, – Иваном. Как и доктор, он ученик, как и доктор, выслушает ночную исповедь Учителя, чтобы встать на путь истины. В ночной исповеди профессор Преображенский признался, что уже на десятый день после операции понял, что совершил. Обратимся к дневнику Борменталья. Десятый день после операции – 1 января 1925 года (впервые обозначен год, до того неизвестный): «Отчетливо лает "Абыр", повторяя это слово громко и как бы радостно»; на следующий день: «Русская наука чуть не понесла тяжкую утрату <...> глубокий об-

морок с профессором Преображенским. При падении ударился головой о ножку стула» (2, 160): профессор догадался, что «абыр» – это «рыба». Рыба – символ раннего христианства; человек, которого создало «божество», произносит это наименование в перевернутом виде. Догадка профессора о том, что он создал антибожественное, т.е. дьявольское существо, превращает Шарика в ненужную жертву, а операцию, как пролитие крови, в дьявольский ритуал – тема, окончательно оформленная Булгаковым в «Мастере и Маргарите». В то время как незадачливый ученик строит по этому поводу различные теории о перекрестке зрительных нервов у собаки, великий пересмешник Булгаков в «низовом варианте» объясняет все просто: Букву «А» он <Шарик> выучил в "Главрыбе" на углу Моховой, а потом уже "б" (подбегать ему было удобнее с хвоста слова "рыба", потому что при начале слова стоял милиционер» – 2, 126). Кстати, слово «милиционер» очеловеченный Шарик произнес почти сразу после всех бранных слов, «какие только существуют в русском лексиконе» (2, 160).

На примере трактовки слова «рыба» легко проследить слои, из которых создается объем булгаковского образа: верхнее – сакральное, божественное, и сниженное, профанное, с перевертышами, игрой слов, каламбурами. Подобный прием соединения прослеживается во всем, даже в музыкальном окрасе, где арии из «Аиды» вовлекают в пространство повествования память о жрецах как высших существах, вершителях судеб, а серенада «Дон Жуана» – просто рыцарские картинки. Как музыкальные, так и литературные ассоциации настолько широки, насколько позволяют возможности читающего. Соединение «верха» и «низа», ориентация на классические образцы – узнаваемые черты писательского почерка Булгакова. Это не только глубокая эрудиция и феноменальная память, это – «символ веры». Недаром он всегда клялся русской литературой и клятву эту свято блюл.

## Эпилог

«Ужас в том, что у него уже не собачье, а именно человеческое сердце» (2, 195), – скажет профессор Преображенский, оценивая содеянное. Любое преобразование божьей твари может дать самый непредвиденный эффект. Снятие печати природных запретов еще раз напоминает о том, что несет безверие. Но здесь речь не только о религиозном преступлении, но и о возможном необратимом процессе, который изменит будущее человечества. Подобное размышление, конечно, не дало прямого ответа на вопрос о названии повести – оно остается проблематичным. В «чудовищной истории», как определил Булгаков жанр повести, не может быть однозначности. Вспомним финал «Мастера и Маргариты», где в эпилоге «почти все объяснилось». Почти! Важнее то «неестественное освещение во сне, происходящее от какой-то тучи, которая кипит и наваливается на землю, как это бывает только во время мировых катастроф».

А как же повторная операция, которая восстанавливает status quo? Много лет спустя после создания повести Е.С. Булгакова запишет в Дневнике, что автор назвал «Собачье сердце» «грубой» сатирой. В 1925 году вселенский эксперимент, названный Революцией, представлялся еще поправимым. Но это оказалось невозможным, время не пришло. Его надо было прожить и выстрадать. Тогда можно было выбрать лишь свой индивидуальный путь: путь «рыцарства», который избрал М. Булгаков, требовал мужества и отваги. Вот почему герой закатного романа считал, что нет «большого порока, чем трусость».

Все герои Булгакова – великие ученые, писатели, люди театра, интеллигенты – мужественно проходят свой крестный путь до губительного конца. Всех их, таких разных, объединяет на этом пути главный вопрос – «что есть истина?». Этот вопрос отличается от извечных русских вопросов «Что делать?» и «Кто виноват?» общечеловеческой и вневременной сутью и потому встраивает Булгакова в классическую традицию мировой литературы и высокой нравственности.

«Все пройдет. Страдания, муки, кровь, голод и мор». Останется вечное: звездное небо надо мной и моральный закон во мне.

## КОММЕНТАРИИ

1. *...на улице начало её вертеть, рвать <...> завинтило снежным винтом, и она пропала* – Тема великой снежной бури, в которой может пропасть человек, эта поистине апокалиптическая тема, в «Белой гвардии» соединена и уравнивается ведущим образом классической русской литературы. Здесь – её продолжение и результат последствий – бесы, рожденные бурей, поселились во многих произведениях Булгакова.
2. *...бездомный пёс* – этот образ вызывает ассоциацию с «псом бездомным» из поэмы А. Блока «Двенадцать». У читателей 20-х годов он мог ассоциироваться и с «Бродячей собакой» – известным петербургским клубом начала XX века, где собиралась интеллигенция, утверждавшая новые формы в искусстве. Участие клуба в советское время была предрешена: он «пропал».
3. *Филипп Филиппович Преображенский* – говорящая фамилия в стиле традиции классической русской литературы. Преображенский – определяет будущее деяние земного божества. Фамилия указывает на принадлежность рода к духовному сословию, издавна принимавшему фамилии по основным православным праздникам. «Мой отец – кафедральный протоиерей», – говорит о себе Филипп Филиппович. Ту же должность исправлял отец Н. М. Покровского, дяди Булгакова, которого справедливо считают одним из главных прототипов образа проф. Преображенского.

4. «*Милая Аида*» – ария Радамеса из оперы Д. Верди «Аида» (1871). Любимая опера М. Булгакова неоднократно становилась лейтмотивом его произведений. Две музыкальные темы из «Аиды» варьируются в «Собачьем сердце»: с образом Радамеса связана не только любовная, но и тема рыцарской чести, тема свободного выбора.
5. *Нигде кроме такой отравы не получите, как в Моссельпроме* (Моссельпром – Московский трест по переработке продуктов сельского хозяйства) – пародия на рекламный плакат В. Маяковского «Нигде кроме, как в Моссельпроме», который имел в виду продукт высшего качества.
6. *Елисеевы братья* – владельцы крупнейших в дореволюционной России продуктовых магазинов. Один из них до сих пор работает в центре Москвы, так и называясь «Елисеевским».
7. «*От Севильи до Гренады... в тихом сумраке ночей...*» – эта и последующие музыкальные фразы, часто напеваемые Ф. Ф., относятся к «Серенаде дон Жуана» П. Чайковского на текст из поэмы А. К. Толстого «Дон Жуан». Один из популярнейших концертных номеров вносит в повесть рыцарский колорит, соответствующий внешнему облику Преображенского. Перекликаясь с темой Радамеса, снижает её от оперы до концертной эстрады.
8. *Пароль д'оннер* (фр.) – слово чести. Звучание этого выражения, вложенное в уста пациента Преображенского, комического субъекта, просто пародирует это понятие.
9. *Трест «ЖирКость» («Тэже»)* производил парфюмерию, косметику и красители, т. е. способствовал внешнему сокрытию сути. Популярный магазин Тэжэ долгое время после Второй мировой войны находился в самом центре Москвы.
10. *... на протяжении Пречистенки до Обухова переулка* – улицы района, описанного Булгаковым, – постоянные маршруты самого писателя. В 1924 году он поселился в Обуховом переулке.
11. *рю де ля Лэ* – улица в Париже, где помещалось Представительство России во Франции. Вокруг представительства, возглавляемого Л. Б. Красиным, постоянно вскипали всевозможные инциденты. Странный персонаж – «фрукт с зелеными волосами», упоминающий эту улицу, роняет на ковер «маленький конвертик, на котором была изображена красавица с распущенными волосами». Тем самым улице придается статус «квартала красных фонарей».
12. *Живу и работаю в семи комнатах <...> У меня приемная <...> Операционная...* – Н. М. Покровский, известный московский врач-гинеколог, занимал семь комнат в доме С. Калугина (см. ниже) и принимал там пациентов, однако никогда не делал операции на дому. Любопытно, что дядю Булгакова, в отличие от проф. Преображенского, «уплотнили». Сведения о Н. М. Покровском музей получил от его внучатой племянницы, художницы М. А. Гусевой, жившей в его квартире. Там же одно время жила и ее сестра – известный палеолог О. А. Покровская. Именно она взяла на себя все расходы по подготовке к печати «Собачьего сердца», т. е. «самиздат». Таким образом, печатная история повести началась именно с нее.

13. *Калабуховский дом* – его прообразом был дом архитектора С. Калугина по Обуховскому пер. 1, где жил дядя Булгакова. Каламбур Обуховский – Калабуховский характерен для Булгакова, любившего играть словами (чего стоит определение Преображенского: «величина мирового значения, благодаря мужским половым железам»). В квартире Н. М. Покровского часто проживал его брат, другой дядя Булгакова, – известный терапевт М. М. Покровский. Так что линия «два доктора в одной квартире» тоже имеет прототипическую основу.
14. *Айседора Дункан* (1878–1927) – знаменитая американская танцовщица-босоножка. Подолгу жила и выступала в России. В доме по ул. Садовой 10, где жил Булгаков, были мастерские известных художников Г. Якулова, П. Кончаловского. Здесь А. Дункан познакомилась с С. Есениным и стала его женой. Жила она тогда на Пречистенке, т.е. пересекалась с Булгаковым в его московском пространстве.
15. *...ново – благословенная* – из Дневника Булгакова: «<...> водку называют «Рыковка» и «полурыковка» <...> потому, что она в 30°». А. И. Рыков – Председатель Совета Народных Комиссаров (1924–1930). Одно из писем с требованием возврата Дневника и повести адресовано Булгаковым именно ему.
16. *Сады Семирамиды* – о соединении темы «рая» и «блуда» см. вступительную статью.
17. *Не в калошах счастье* – «Калоши счастья» – известная сказка Г.Х. Андерсена. Зачерпнув тему из собственного детства, Булгаков продолжает её, описывая способы изучения алфавита Шариком, обозначая буквы узнаваемыми детскими предметами (так М – «раскоряка, похожая на санки»). Интересно, что в конце жизни, когда Булгаков служил либреттистом в Большом театре, ему довелось писать либретто по этой сказке.
18. *Всероссийское хирургическое общество* – скорее всего, это Московское акушерско-гинекологическое общество. Именно здесь выступал Н.М. Покровский с докладом, посвященным 10-летию со дня смерти выдающегося хирурга В. Ф. Снегирева. В его Гинекологическом институте на Девичьем поле Н. М. Покровский проводил свои операции.
19. *«К берегам священным Нила»* – вторая тема из оперы «Аида», в исполнении хора жрецов. Это музыкальное напоминание о тех далеких временах, когда в древнем Египте врачи относились к привилегированной касте жрецов, коим дозволялось решать судьбы людей. «Жрец науки», «божество» – часто звучит в адрес Преображенского. Однако это не снимает вопроса об ответственности за содеянное. Вместе с «Серенадой Дон Жуана» тема составляет сложную музыкальную партитуру, иллюстрирующую ее в разных регистрах. Благодаря музыкальному фону в пространство квартиры попадают узнаваемые театральные персонажи. Этот прием уже присутствовал в «Белой гвардии». Такой метод театрализации присущ Булгакову во всех его произведениях.
20. *Зачем профессора Мечникова разбил?* – Мечников И. И. (1845–1916) выдающийся ученый, создатель учения о клеточном иммунитете, лауреат Нобелевской премии. В последний период своей жизни изучал проблемы продления жизни, предлагая свои методы омоложения (в том числе и оперативные). Одна из его научных работ называется «Наука и нравственность».

21. ... лежала стеклянноглазая сова с распоротым животом – В квартире Н.М. Покровского (а ныне у его внучатой племянницы) была фарфоровая сованочник. Булгаков превращает её в чучело неслучайно: именно чучело совы присутствовало среди других хтонических существ в жилищах колдунов и гадалок. По-детски открытый Шарик чувствует нечистую силу.
22. ... *подтверждение эволюционной теории!* < ... > *от пса до Менделеева-химика* – Эволюционное учение Ч. Дарвина имело для Булгакова не только медицинское, но и нравственное значение, т.к. утверждало систему преемственности (наследственности). Булгаков же был наследником великой культуры, которую предлагалось «бросить с парохода современности». Д.И. Менделеев (1834–1907) создал систему органических элементов, т.е. «навел порядок» в химическом хаосе. Как медику Булгакову было известно, что с помощью химии можно лечить сложные болезни (изображение витиеватой формулы бензола находим над столом Булгакова-студента).
23. ... *я велел, чтобы лаковые. Что я, хуже людей?* – Лаковые ботинки, безвкусный галстук – «сияющая чепуха» – это признаки дурновкусия нуворишей 20-х годов. Всё это – знаки клоунской одежды. Недаром, осматривая Шарикова, профессор говорит: «балаган какой-то».
24. *неожиданно явившееся существо, лабораторное...* – прямое указание на сотворение гомункула в лаборатории Фауста. Мифологема Фауста как символа жажды бесконечного познания любым путем и возможность создания лабораторного, но не практического опыта развита Булгаковым на всех уровнях. Эта тема характерна для европейской традиции. Но ведь и Ф. Ф. Преображенский – фигура европейского значения, «первый не только в Москве, а и в Лондоне, и в Оксфорде». Фаустианская тема – это тема трагической вины, тема осознания великой ответственности. В повести и она окрашена театральным подсветом. Известно, что «Фауст» – любимейшая опера Булгакова. Только в Киеве он слушал её 41 раз.
25. *председатель домкома в кожаной куртке* – одежда из кожи (в ней потом появится и Шариков, когда будет «при должности») – стойкий стереотип облика ответственных работников, признак революционной сути, новой кожи человека, сбросившего старые одежды.
26. *в цирк пойдем <...> каждый день в цирк* – образ цирка и балагана связан с низкой народной культурой, не требующей интеллектуальных затрат. По видам искусства градируются герои повести: профессор ходит в оперу, обслуга – в кино («кинематограф у женщин единственное утешение в жизни»), а Шариков – в цирк.
27. *переписку Энгельса с этим... как его, дьявола... с Каутским* – упоминание этой работы говорит о возможности в начале 20-х годов свободно читать впоследствии запрещенную литературу, ставившую сложные, порой противоречащие один другому вопросы социалистического строительства. К. Каутский (1854–1938), немецкий историк, теоретик социал-демократии. Ф. Энгельс подверг его критике за оппортунизм и искажение марксизма. Каутский враждебно отно-

сился к революции в России и до конца жизни вел антисоветскую пропаганду. Трудно представить себе, как в этом всем мог разобраться не только Шариков, но и Швондер со товарищи.

28. ... можно привить гипофиз Спинозы – Спиноза Барух (Бенедикт) (1632–1677) – нидерландский философ-материалист. Именно Спиноза окончательно оформил учение о свободе.
29. *Ведь это не дурная наследственность* – медицинское понятие о наследственности как перенесении в потомство родовых признаков использовано Булгаковым в терминологии советского времени, когда под наследственностью понималась социальная принадлежность. Любое несоответствие пролетарскому происхождению, включая духовное звание, считалось дурной наследственностью. Пользуясь «методом свободных ассоциаций» (по Фрейду), Булгаков тягивал в размышления на темы наследственности и собственные страхи по поводу унаследования отцовской болезни – гипертонии почек. От этой болезни писатель и умер, на один год пережив по возрасту отца – в 49 лет.

## ОТКУДА ПРИШЕЛ «ЛИТЕРАТУРНЫЙ ВОЛК»

(МИХАИЛ БУЛГАКОВ И ЮРИЙ СЛЕЗКИН)

Тамара Исмагулова (С.-Петербург)

Не удивительно ли, что Булгаков выбрал для самоидентификации несколько необычный образ, который тем не менее неоднократно мелькал в его записях, письмах, в том числе в знаменитом письме к Сталину: «волк» – или «литературный волк». Точная цитата:

На широком поле словесности российской в СССР я был один-единственный литературный волк. Мне советовали выкрасить шкуру. Нелепый совет. Крашенный ли волк, стриженный ли волк, он все равно не похож на пуделя.

Со мной и поступили как с волком. И несколько лет гнали меня по правилам литературной садки в огороженном дворе.<sup>1</sup>

Странно. Булгаков не был охотником, не был деревенским жителем, вряд ли когда-нибудь бывал на охоте. В общем, настолько странно, что М.О. Чудакова в «Жизнеописании Михаила Булгакова» упомянула о книге про охоту, которая нашлась в перечне булгаковской библиотеки. Возможно, разгадка здесь в слове «литературный», и источник образа не столько справочный, сколько также литературный. Стоит вспомнить полемического и противоречивого персонажа «Записок покойника» – Ликоспастова, по говорящей фамилии – жертву нападения волка. Персонажа по-своему очень важного: Бомбардов (Н. Хмелев или Б. Ливанов) – «Вергилий», проводник Булгакова по миру театра, Ликоспастов<sup>2</sup> (Ю. Слэзкин) коварный проводник по миру литературы, который героя отверг.

---

<sup>1</sup> Письмо М. А. Булгакова к И. В. Сталину от 30 мая 1931 года // Собр.соч.: В 5-ти т. Т. 5. М., 1990, С. 455.

<sup>2</sup> Интересно, что если однозначный прототип Бомбардова до сих пор не установлен, то различная расшифровка фамилии «Ликоспастов» в разных вариантах приводит к одному и тому же результату. Likos spastos (греч.) – «подвергшийся нападению вол-

За прошедшие годы к теме «Булгаков и Слезкин» обращались неоднократно. Развернулась даже полемика, в ходе которой отношения двух писателей трактовались по всему спектру – от нежнейшей дружбы до непримиримой вражды. Исследователи предлагали различные архетипы этих отношений: С. Николенко считал, что это полная идиллия, А. Арьев – тип «Моцарта и Сальери», то есть талант и бездарность, а главная тема здесь – зависть (статья «Что пользы, если Моцарт будет жив...»). М. Чудакова выводов не делала, оставаясь на уровне анализа фактических взаимоотношений писателей. Предлагаю свою версию, не менее литературную, нежели «Моцарт и Сальери», но о ней речь пойдет дальше.

Еще одно обстоятельство весьма удивительно: рассматривая творчество Слёзкина в ракурсе сопоставления писателей, исследователи всегда обращали внимание на его произведения 1920-х годов – «Столовую гору», «Козёл в огороде» и т.д., в то время как единственная литературоведческая статья Булгакова «Юрий Слёзкин. Силуэт» (1922) свидетельствовала о его интересе и высокой оценке именно раннего этапа творчества собрата по цеху.

Признаюсь, это противоречие начало волновать меня тогда, когда в процессе работы над статьей о Слёзкине для энциклопедического словаря «Русские писатели», мне пришлось подробно прочитать его ранние произведения, которые поразили именно яркой талантливостью и оригинальностью. Слёзкин находился тогда между лагерями «модернистов» и «реалистов», публиковался в литературных журналах и тех и других. Его новаторство выражалось в основном не на уровне языка (хотя слово «ночевей» он придумал), а на уровне причудливо изогнутой, даже вывернутой фабулы, которая часто основывалась на известной классической литературной ситуации. Другими словами, «блестящая литературная импровизация на основе классического сюжета». Интерес мой также поддержала одна архивная находка.

В рукописном отделе Российской национальной библиотеки хранится небольшой ранний рассказ Слёзкина, который по сюжету идентичен библейским главам «Мастера и Маргариты» и повествует о позднем раскаянии и прощении Понтия Пилата. Рассказ этот не привлек внимания ни одного из исследователей, вероятно, потому, что имени Пилата нет в заглавии, он был назван «Пасхальная ночь при Нероне» (см. раздел «Вокруг Булгакова»).<sup>3</sup>

История эта, вероятно, предназначалась для «пасхального» номера столичной газеты «Петербургский листок».<sup>4</sup> Но важен здесь не столько сам факт

---

ка», тот, кто «писал» (pastos) лики (Е. Яблоков), и моя собственная версия, озвученная на конференции, – лик чудотворной иконы спасителя с благодетельными слезами на нем, т.е. опять тот же «Слёзкин».

<sup>3</sup> РНБ. Ф. 1000. Оп. 2. Ед. хр. 1270. 6 лл.

<sup>4</sup> На сохранившемся конверте адрес: «В редакцию газеты "Петербургский листок", Екатеринбургский канал, 31. От Ю.А. Слёзкина» (Там же. Л. 6). Архивная датировка

публикации рассказа или определение точного знакомства с ним Булгакова. Важно, что данная тема, как оказалось, увлекала обоих писателей, а то, что период начала 1920-х годов был временем их тесного дружеского и литературного общения, сомнению не подлежит.

Вернемся к статье М. Булгакова. Забавно, что вслед за ним и другие исследователи писали, что в литературе Слезкина приняты «благожелательно» – на самом деле отрицательных и ироничных отзывов о нем было более чем достаточно. Но в своей статье Булгаков явно ориентировался на одну работу, хотя нигде не называл ее автора: «Литература и жизнь» известного критика Вячеслава Полонского, опубликованная в 1914 году на страницах журнала «Новая жизнь».<sup>5</sup> Булгаков: «Кто-то из критиков Ю. Слезкина сказал, что выдумка неприятный гость. Это неправда. В тот период времени, когда Слезкин выходил на арену, выдумка становилась поистине желанным гостем в беллетристике. Ведь положительно жутко делалось от необыкновенного умения русских литераторов наводить тоску. <...> Фантазер на сереньком фоне тяжко-думных российских страниц был положительно необходим».<sup>6</sup> Ср. Полонский: «... "выдумка" опасный враг беллетриста, она часто является на выручку там, где не хватает <...> опыта, но зато и помощь ее предательская...» И далее: «Выдумка» гость, как говорил выше, крайне неприятный, но, к сожалению, в рассказах Слезкина встречающийся нередко...». И главное, именно Полонский впервые произнес слова, отражающие самое важное для автора положение булгаковской статьи, а именно:

Юрий Слезкин стоит в стороне. Он всегда в стороне. Он знает души своих героев, но никогда не вкладывает в них своей души. <...> этот молодой писатель отравлен каким-то ядом старческого отношения к жизни <...> все почти его герои кончают плохо <...> они все «чужие»...

Но за что ценил Полонский Слезкина? За повесть «Среди берез», в которой с большим «искусством» и «интуитивной силой» был зарисован развивающий тему святых юродивых Достоевского «страдальчески-прекрасный» образ милой девушки, великомученицы Варвары, «безропотно принимающей страдания» и «умирающей в мучениях с радостной улыбкой на устах». (Он напомнил

---

(после 13 апреля 1907) противоречит почтовым штемпелям: 13, 14 и 15 апреля 1905 года.

В одной из своих автобиографий Слезкин утверждал, что публиковался в «Петербургском листке» с 1902 года. Этот факт не нашел подтверждения.

<sup>5</sup> См. Полонский Вяч. Литература и жизнь. II. О повестях Юрия Слезкина // Новая жизнь. 1914. № 1. С. 171–172.

<sup>6</sup> Булгаков М. Юрий Слезкин (Силуэт) // Булгаковский сборник IV. Таллин, 2002. С. 114–115.

критику картины Нестерова.) «Одной этой повести было бы достаточно для признания в его лице писателя с интересным и обещающим дарованием».

Вот от этого пассажа Булгаков явно отталкивался. Ибо видел в Слёзкине эманацию другого писателя – Кармазинова-Тургенева, сатирически выведенного Достоевским в «Бесах». «Все атрибуты кармазиновщины по временам у Слёзкина налицо. <...> А ночевеи в Ольге Орг разве не напоминают Кармазиновского дрока?»<sup>7</sup> Итак, имена названы. Достоевский и Тургенев (Кармазинов).<sup>8</sup> Достоевский, чьей отличительной чертой был особый автобиографизм, поразительная сопричастность своим персонажам, породившая даже особый литературный феномен – «полифонию романа», здесь уместно вспомнить слова М.Булгакова – «героев своих надо любить». И «не горячий, и не холодный» Тургенев,<sup>9</sup> который для Достоевского был примером литературного провокатора, ответственного за «бесовщину» и отстраняющегося от этой ответственности.

Вспомним еще одну особенность романов Достоевского – систему «двойников» - и поговорим о сходстве двух писателей. К моменту их встречи один завоевал «всероссийское имя» литератора, другой звание лекаря «с отличием» и к литературе не имел никакого отношения. У одного – все, у другого – ничего. Закончат они на противоположных позициях. Линии их литературной судьбы зеркально повторяют друг друга. А встретились они в точке, где были практически равны и наиболее близки – это Владикавказ, где оба балансировали на краю эмиграции – оба, очевидно, хотели (или думали) уехать. Для пущего сходства судьба еще и наградила обоих одной болезнью – тифом.

Герой «Записок на манжетах» открывает глаза: перед ним, как перед Иваном Карамазовым, «клетчатый кошмар» – искуситель, «беллетрист Юрий Слёзкин» с головой, «оголенной тифом». «Подотдел искусств откроем! <...> Ты завлито будешь».<sup>10</sup> Вместе их и выгнали. «Беллетриста Слёзкина выгнали к черту, несмотря на то, что у него всероссийское имя и беременная жена». Оба невероятными способами (Булгаков, сочинив в соавторстве с присяжным поверенным и голодухой революционную пьесу из туземной жизни; Слёзкин, организовав труппу в Полтаве при штабе 25-й Чапаевской дивизии, выступал там

---

<sup>7</sup> Булгаков М. Юрий Слезкин (Силуэт). С. 118.

<sup>8</sup> О параллели Слезкин-Кармазинов см.: Белобровцева И., Кульюс С. «Поезда иного следования»: Михаил Булгаков и Юрий Слезкин // Булгаковский сборник IV. Таллинн. 2002. С. 23-24.

<sup>9</sup> Знаменательно, что в статье, написанной по случаю мнимой смерти Слёзкина, А. Дроздов также сравнивал «покойного» писателя с Тургеневым. «В нем есть что-то эдакое от Тургенева...» (Дроздов А. О Юрии Слезкине // Слезкин Ю. Чемодан. Берлин, 1921. С. 9).

<sup>10</sup> Булгаков М. Записки на манжетах // Собр. соч.: В 5 т. Т. 1. М., 1989. С. 475–476.

как драматург и режиссер, поставил свою пьесу «Зеркало Коломбины») добрались до Москвы. И это новый этап их жизни.

В этот момент Булгаков, хотя (по Слёзкину) и одержим идеей «написать роман», пробовал себя в разных сферах. В том числе как историк литературы. Попытка найти место в литературном процессе для писателя Слёзкина не единственная его проба. В это время он обратился с письмом к Павлу (Павлину) Яковлевичу Заволокину (1878–1941), «рабоче-крестьянскому» поэту и библиографу, желая получить от него «био-библиографические заметки» о писателях на буквы «А» и «Б».<sup>11</sup>

Этот булгаковский корреспондент, вероятно, заслуживает отдельного сообщения. Родился он в городе Режице (ныне Резекне), там же, где и Юрий Тынянов. Уже в 1903 году был впервые арестован и выслан, в конце 1910-х годов отсидел два года в крепости. Великолепная революционная биография. А вот литературные пристрастия у «рабоче-крестьянского» поэта были своеобразными – из названных Булгаковым имён у него были материалы только троим – Т. Аверьянову, Георгию Адамовичу и Леониду Борисову. Зато он живо интересовался и собрал много материалов о Зинаиде Гиппиус и Дмитрие Мережковском, Николае Гумилеве и Осипе Мандельштаме.

В постскриптуме Булгаков сообщил, что в «Новой русской книге» (№ 8) было опубликовано обращение Заволокина «к поэтам по поводу Вашего словаря». Эти строчки, вкупе с просьбой дать адреса «находящихся в Петербурге литературных организаций» позволяют предположить, что «будущий словарь», который составлял М. Булгаков, предполагался к изданию в Берлине, при содействии «Новой русской книги» (список адресов петербургских литературных организаций вскоре был опубликован именно на ее страницах). Возможно, что собранные Булгаковым материалы были использованы в вышедшем в 1926 году под редакцией Вл. Лидина сборнике «Писатели. Автобиографии и портреты современных русских прозаиков». Облик беллетристов на иллюстрациях здесь весьма сходен – прическа, стиль (вероятно, и поведение). Сходство прослеживается и в других «портретах» двух молодых писателей, литературных и фотографических.

Итак, первый этап знакомства Булгакова со Слёзкиным – сближение, даже подражание (скорее всего, со стороны Булгакова, если не литературной манере, то внешнему облику старшего товарища), тесное дружеское общение. Второй период, московский, отдалил их друг от друга. Они обменялись литературными выпадами («Столовая гора» и «Зойкина квартира», а впоследствии «Записки покойника»). Стоит согласиться с теми исследователями, которые находили в герое «Горы» черты не только Булгакова, но и самого Слёзкина. То

---

<sup>11</sup> Письмо М. А. Булгакова П. Я. Заволокину от 24 ноября 1922 года // РНБ. Ф. 290. [Оп. 1]. № 237. 1 л. В РНБ хранится фонд П.Я. Заволокина (1897-1941), 340 ед. хр.

же относится к Аметистову, первому из галереи блистательных булгаковских авантюристов. Написав «Столовую гору», Слёзкин словно изживал Булгакова в себе. Вероятно, подобный процесс происходил и у другого писателя.

«Авантюрные» булгаковские персонажи весьма обаятельны, и в каждом из них в разной степени ощущаешь авторское начало. Но у всех есть одно качество, которое резко отделяет их от Булгакова и приближает к его литературному противнику. Это качество – потрясающее вранье. В булгаковской статье оно присутствует под нежным именем «выдумка» и кажется частью литературных достоинств «выдумщика» и «фантазера» Слёзкина. Когда занимаешься биографией беллетриста, оно ошеломляет. Во всех справочниках, например, Слёзкин значится «окончившим университет», эти же слова присутствуют во всех его автобиографиях. На самом деле университет он не окончил, проучившись всего четыре полугодия.<sup>12</sup> Не было также героического тюремного заключения за его раннюю «революционную» повесть «В волнах прибоя» – по документам арест был наложен «на брошюру», сам же Слёзкин по суду оправдан.<sup>13</sup> Даже дату своего рождения писатель старался исправить, омоложив себя на два года.

То, что Аметистов занимал должность Юрия Слезкина – «В девятнадцатом году в Чернигове я отделом искусств заведывал...»<sup>14</sup> – заметил еще А. Арьев<sup>15</sup>, но он не отметил сходства еще одной биографической детали. «Тебя же расстреляли в Баку, я читала!» – кричит Зойка Аметистову. На что тот безмятежно отвечает: «Пardon-пardon. Так что из этого? Если меня расстреляли в Баку, я, значит, уж и в Москву не могу приехать? Хорошенькое дело. Меня по ошибке расстреляли, совершенно невинно».<sup>16</sup> Дело в том, что весной 1920 года пронесся слух о гибели Слёзкина «от рук большевиков на Кавказе», после чего в 1921

---

<sup>12</sup> По постановлению Правления Императорского Санкт-Петербургского университета от 22 апреля 1909 года Ю. Слезкин был «уволен из числа студентов как не внесший плату» (ЦГИА СПб. Ф. 14. Оп. 3. Ед. хр. 447789. Л. 15). Несмотря на хлопоты отца, сумевшего отсрочить исключение (см. там же, л.2, прошение Л.М. Слезкина от 26 августа 1909), 4 ноября 1911 г. Ю.А. Слезкин получил свидетельство об увольнении из университета без разрешения пользоваться «правами, предоставленными студентам, окончившим полный курс» (Там же, Л. 7).

<sup>13</sup> Слезкин приговором Санкт-Петербургской судебной палаты от 26 марта 1908 г. «по отсутствию состава <...> преступления <...> по суду оправдан» (РГИА. Ф. 777. Оп. 10. № 178).

<sup>14</sup> *Булгаков М. Зойкина квартира* // Собр. соч.: в 5 т. Т. 3. М., 1990. С. 94.

<sup>15</sup> А ведь это Слезкин в «девятнадцатом году в Чернигове<...> отделом искусств заведывал! И агитационными труппами – тоже случалось! (Арьев А. Что пользы, если Моцарт будет жив...» (Михаил Булгаков и Юрий Слёзкин) // М.А. Булгаков-драматург и художественная культура его времени. М., 1988. С. 443.)

<sup>16</sup> *Булгаков М. Зойкина квартира*. С. 92.

году в Берлине вышла повесть Слезкина «Чемодан»<sup>17</sup> с предисловием А.М. Дроздова, по сути развернутым некрологом.<sup>18</sup> Слезкин откликнулся статьей «Я – жив!» («Веретёныш» [Берлин]. 1921. № 1), но еще раньше весьма легкомысленно, в духе Аметистова, острил по поводу того, что слух о его «смерти несомненно преувеличен».<sup>19</sup>

Еще один важный вопрос. В 1927 году в Риге вышел сборник прозы Булгакова (со вступительной статьей П. Пильского), в 1928 – сборник прозы Ю. Слезкина (со вступительной статьей Булгакова).<sup>20</sup> Если первую книгу готовил и выпускал автор предисловия, то был ли Булгаков составителем этого сборника? Думаю, что нет. Слишком разнятся предисловие и состав литературных текстов – Булгаков в статье называл другие, не вошедшие в сборник, и среди них два «кошачьих» – «Беатриче кота Брамбиллы»<sup>21</sup> и «То, чего мы не узнаем».

Первый безусловно заслуживает нашего внимания – ведь кот Брамбилла с «зелёными злыми глазами», хотя не подцеплял гриб вилкой, но каким-то образом читал «жёлтый том ослиной кожи» – «Божественную комедию» Данте, благодаря чему в комнате поэта Анемподиста Ивановича появлялась Беатриче. Замечательно, что героиня, новая Беатриче, здесь носящая имя Марии Ивановны, не знала, кто «позвал» ее – поэт или «другой», то есть кот. В финале оказалось, что Брамбилла (из ревности?) «чуть не задушил» своего хозяина в «ночь карнавала». Трудно представить себе, как кот мог душить человека, впиваясь когтями в шею, скорее уже, мог отрывать голову по рецепту Бегемота.

Еще более антропоморфными чертами обладала рыжая кошка из второго рассказа Слезкина, которая превращалась в покойницу с рыжими волосами,

---

<sup>17</sup> Возможно, повесть «Чемодан» отозвалась в фамилии «скончавшегося» приятеля Аметистова «Чемоданове», у которого тот позаимствовал документы, в тот числе и «партбилетик».

<sup>18</sup> Статья начиналась так: «И о Слезкине приходится говорить как о мёртвом – жизнь верна себе, ожаднели разверстые могилы. Газеты принесли слух, и слух этот подтвердился: Юрий Слезкин казнен большевиками на Кавказе в 1920 г., в период марта, апреля или мая месяцев, непосредственно вслед за падением власти генерала Деникина на юге России. Жизнь порвалась всего на 34-м году...».

<sup>19</sup> «Где же вы, мои друзья, обещавшие написать после моей смерти сочувственный некролог? Утешьте меня в моем далеке...» (*Слезкин Ю.* Письмо с того света // Вестник литературы. 1920. № 12. С. 16).

<sup>20</sup> Считается, что статья Булгакова 1928 г. идентична статье 1922 г., опубликованной в «Сполохах». На самом деле эта версия сокращена (убраны большие фрагменты, касающиеся «Помещика Галдина», текст которого не вошел в рижский сборник) и дополнена (добавлены названия тех произведений Слезкина, которые публиковались в 1928 г.).

<sup>21</sup> Этот мистический рассказ, впервые появившийся на страницах «Утра России» (1916. № 47. 16 февраля. С.4) по каким-то причинам Слезкин только однажды включил в состав сборника – «Господин в цилиндре» (Пг., 1916).

очень красивую, «несмотря на то, что смерть положила на нее синие тени». Такой вариант Геллы. Герой никак не мог избавиться от кошки: выбрасывал на улицу и вновь обнаруживал ее возле себя – «у <...> сердца», прижавшуюся к груди.

Важно, что не только Булгаков, но и другие известные современники Слёзкина благожелательно оценили эти его ранние тексты. «Если попадетесь вам 2-й номер (январь) журнала "Новая жизнь", то прочтите там новый рассказ Слёзкина "То, чего мы не узнаем". Хорошая вещь!», – писал Борис Михайлович Эйхенбаум 24 января 1911 года.<sup>22</sup> «"Беатриче кота Брамбиллы" – тёплый и музыкальный рассказ», – отзывалась Лариса Рейснер, – хотя и была недовольна его концом – «банальным разъяснением всего случившегося»<sup>23</sup>.

Весьма интересна и не названная Булгаковым повесть Слезкина «Дьявол»<sup>24</sup>, в которой герой сталкивался лицом к лицу «с сатаной». Он, подобно Бездомному, взялся написать доклад о дьяволе, чтобы затем посмеяться и тем опровергнуть его существование, но в результате «точно доказал его бытие».

В «Мастере и Маргарите» есть еще одна небольшая деталь, указывающая на Слёзкина. Все помнят «командный» голос в «Грибоедове»: «Карский раз! Зубрик два! Фляки господарские!!», такое полуменю-полузаклинание. Последнее блюдо – польское. Но вот что смущало: ни в одной кулинарной книге оно не называлось подобным образом. В одной его именуют «фляки» или «фляки по-варшавски»<sup>25</sup>, в другой – «флячки по-польски».<sup>26</sup> Но именно так называл его, угощая своих гостей, помещик Галдин из повести Юрия Слёзкина: «Вот, не угодно ли, фляки господарски – превкусная вещь...»<sup>27</sup>

## Булгаков необычно закончил свою статью о Слёзкине

Когда читаешь Слезкина, начинает казаться, что он опоздал родиться на полтора года. Ему бы к маркизам, в дворянские гнезда, где дома с колоннами. В мир фижм и шитых кафтанов, в мир, где мужчины – вежливые кавалеры, а дамы с томными лицами – и манящи, и лживы, и прекрасны.

---

<sup>22</sup> Цит. по: *Кёртис Дж.* Борис Эйхенбаум: Его семья, страна и русская литература. СПб., 2004. С. 28.

<sup>23</sup> *Рейснер Л.* Юрий Слёзкин. «Господин в цилиндре». Рассказы. Книгоиздательство бывш. М.В. Попова. Петроград // *Летопись.* 1916. № 12. С. 327.

<sup>24</sup> В ранней редакции 1908 года повесть называлась «Дух противоречия» (см.: *Слезкин Ю.* Картонный король. СПб., 1910. С. 179–187).

<sup>25</sup> *Новоженков Ю.М., Сопина Л. Н.* Зарубежная кухня. М., 1990. С. 99–100.

<sup>26</sup> *Витри Г.* В старопольской кухне и за польским столом. (Перевод с польского К. Козакевич). Варшава, [1985]. С. 52–54.

<sup>27</sup> *Слёзкин Ю.* Помещик Галдин // *Русская мысль.* 1912. № 2 (февраль). С. 10.

Этот мир – мир Ю. Слезкина, его родная стихия. Из старых запыленных книг, из старых томиков он берет изысканные эпитафии к своим вещам и вокруг них вяжет кружево рассказа о том, чего мы не знаем, подчас о том, что мы забыли, подчас о том, чего не было. <...> Чему же может научить этот маркиз, опоздавший на целый век и очутившийся среди грубого, аляповатого века и его усердных певцов? Ничему, конечно, радостному. У того, кто мечтает об изысканной жизни и творит, вспоминая кожаные томики, в душе всегда печаль об ушедшем. <...> И о смерти пишет печальный маркиз-беллетрист.<sup>28</sup>

Современники Булгакова, особенно современники в России, как и сам Слэзкин, должны были воспринимать этот пассаж как упрек. И Чудакова трактовала его как противопоставление «жизнеспособных» булгаковских героев «нежизнеспособным» героям Слэзкина и вспоминала слова Булгакова из письма матери: «В числе погибших быть не желаю». Но ведь можно вспомнить другое его письмо: «Как жаль, что я не родился сто лет назад...», тогда может показаться, что в этом пассаже куда больше сочувствия, нежели отталкивания.

И в финале хочу вернуться к «литературному волку». Вероятно, заметнее, чем охотничий словарь, повлияла на этот булгаковский образ «Помещик Галдин», где действительно происходила охота на волков, кстати, неудачно закончившаяся для всех её участников (герой подстрелил лису, другие участники стали палить по зайцам, что было строго запрещено охотничьими правилами). Сама М. Чудакова отметила близость другой сцены из этого романа Слэзкина с эпизодом «Белой гвардии», когда Николка искал тело убитого полковника Най-Турса. И, наконец, в самом имени «Ликоспастов», адресованном этому писателю, есть упрек в ренегатстве. Когда-то сам Слэзкин имел «волчьи» черты. В его раннем лирическом рассказе «Под небом» есть такие строки: «Радостно вслушиваюсь в ответные выкрики молодых волков, точно вижу их перед собой <...> двумя точками фосфорических глаз. Чувствую, как и у меня вспыхивают глаза...»<sup>29</sup>

---

<sup>28</sup> Булгаков М. Юрий Слезкин (Силуэт). С. 120–121.

<sup>29</sup> Слезкин Ю. Под небом // Слезкин Ю.Л. Среди берез. Повести и рассказы. СПб., 1914. С. 173–174.

## К ИСТОРИИ ИМЕН НЕКОТОРЫХ ПЕРСОНАЖЕЙ РОМАНА М.А. БУЛГАКОВА «ЗАПИСКИ ПОКОЙНИКА»

Елена Колышева (Москва)

В данном исследовании предпринята попытка объяснить происхождение имен некоторых персонажей романа М.А. Булгакова «Записки покойника» на основании материалов архива писателя, хранящихся в рукописном отделе Российской государственной библиотеке (РГБ Ф. 562).

Фамилия автобиографического героя романа "Записки покойника" – *Максудов* – тюркского происхождения, как и фамилия *Булгаков*.<sup>1</sup> В исследованиях, посвященных творчеству Булгакова, давно было отмечено пристальное внимание писателя к такого рода фамилиям. Как известно, тюркским именем – *К. Тугай* – Булгаков подписал главу «Мания фурибунда» с подзаголовком «Глава из романа "Копыто инженера"», которую он готовил в печать.<sup>2</sup> Фамилия *Максудов*, как отмечает А. Арьев, «<...>восходит к арабскому слову, обозначающему: цель, стремление, желание».<sup>3</sup> Это значение фамилии отразилось в романе: «Я новый, – кричал я, – я новый! Я неизбежный, я пришел!». Относительно происхождения фамилии *Максудов* была высказана и другая точка зрения, в центре внимания которой прозвище Булгакова *Мака*. Так, Г.Ф. Ковалев разбивает фамилию *Максудов* на *Мак* и *суд*, подчеркивая, что эта фамилия «не должна восприниматься как восточная <...>, а скорее как искусственная: Мака судит, мака рассуждает».<sup>4</sup>

---

<sup>1</sup> Чудакова М.О. Жизнеописание Михаила Булгакова. М., 1988. С. 23–24.

<sup>2</sup> Там же. С. 313.

<sup>3</sup> Арьев А. «Что пользы, если Моцарт будет жив...» (Михаил Булгаков и Юрий Слезкин) // М.А. Булгаков-драматург и художественная культура его времени. М., 1988. С. 442.

<sup>4</sup> Ковалев Г.Ф. Ономастические этюды: Писатель и имя. Воронеж, 2001. С. 64.

В истории романа имя и отчество персонажа *Сергей Леонтьевич* сложились изначально, фамилия же *Максудов*, едва соприкоснувшись с тетрадным листом, была вычеркнута и заменена фамилией *Бахтин*, оставшейся неисправленной: «Накануне самоубийства Сергея Леонтьевича <Максудова> Бахтина я получил толстую бандероль и письмо» (Ф. 562. К. 5. Ед. хр. 3. Л. 1). Через несколько страниц фамилия *Максудов* возвращается в роман и остается навсегда. Главный герой входит к Ильчину: «Максудов, – сказал я с достоинством».<sup>5</sup> Фамилия *Бахтин* в романе, известном читателю, принадлежит главному персонажу из пьесы Максудова и, бесспорно, подобрана Булгаковым по аналогии с фамилией *Турбин*.<sup>6</sup> Она перекликается с фамилией его собственного героя, Алексея Турбина – «alter ego автора», как определяет его М.О. Чудакова.<sup>7</sup> Как видим, первоначально фамилия *Бахтин*, осознаваемая как автобиографическая, пробовалась на роль наименования еще одного близкого автору героя, который в дальнейшем получил фамилию *Максудов*. Таким образом, рукописные материалы подтверждают мысль о том, что для данного персонажа Булгаков подбирал фамилию, родственную своей собственной.

Максудов носит имя *Сергей*. Так зовут и автобиографического героя в повести Булгакова «Морфий» – *Сергей Васильевич Поляков*. Л. М. Яновская предполагает, что первоначально его звали *Алексей Васильевич* и фамилия его была *Турбин*.<sup>8</sup> Тем самым имя *Сергей* в творчестве Булгакова наполняется автобиографическим значением. Отчество *Леонтьевич* обладает реальной основой: 31 августа 1925 года режиссер И. Я. Судаков в записке Булгакову путает его отчество – «Михаил Леонтьевич».<sup>9</sup> Таким образом, наименование персонажа романа «Записки покойника» в целом обладает автобиографическим характером.

В списках прототипов персонажей романа, составленном Е. С. Булгаковой, относительно знаменитого писателя Измаила Александровича Бондаревского значится: «Бондаревский (писатель) – Алексей Толстой» (Ф. 562, К. 6. Ед. хр. 21), в списке Е.Е. Шиловского: «Бондаревский Измаил Александрович – Толстой Алексей Николаевич» (Ф. 562, К. 6. Ед. хр. 21. Л. 5), в списке Т. Ю. Дмитриевой: «5. Знаменитый литератор Измаил Александрович Бондаревский – А.Н. Толстой» (Ф. 745, К. 1. Ед. хр. 24. Л. 1). Почему же образ А. Н. Толстого в романе Булгакова получает фамилию *Бондаревский*? Такие исследователи творчества Булгакова, как В.А. Чеботарева и О. Ю. Устьянцева, связывают фа-

---

<sup>5</sup> Булгаков М. Записки покойника // Собр. соч.: В 5 т. Т. 4. М., 1990. С. 404.

<sup>6</sup> Тименчик Р.Д. Имя литературного персонажа // Русская речь. 1992. № 5. С. 26-27.

<sup>7</sup> Чудакова М.О. Творческая история романа М. Булгакова «Мастер и Маргарита» // Вопросы литературы. 1976. № 1. С. 251.

<sup>8</sup> Яновская Л.М. Творческий путь Михаила Булгакова. М., 1983. С. 86.

<sup>9</sup> Чудакова М.О. Указ. соч. С. 251.

милию персонажа со словом «бондарь».<sup>10</sup> В фамилии «знаменитого литератора» предстают ремесло и добротность. В этом смысле в одном из писем Ю.А. Слезкину Булгаков обыграл фамилию А.Н. Толстого: «Трудовой граф чувствует себя хорошо, толсто и денежно».<sup>11</sup> Вероятно, столь подходящая для персонажа фамилия *Бондаревский* пришла в роман из жизни. В записной книжке Булгакова, которая была подарена ему 17 мая 1936 года и которую он вел в 1936–1939 годах, есть запись: «Бондаровский Матвей Моисеевич» (Ф. 562. К. 17. Ед. хр. 16. Л. 6). Булгаков начинает «Записки покойника» в 1936 году, наименование персонажа *Измаил Александрович Бондаревский* оформляется сразу (Ф. 562. К. 5. Ед. хр. 3. Л. 61, 64).

Возможно еще одно предположение относительно происхождения наименования данного образа, написанного в лучших традициях русской сатирической прозы. В рассказе Владимира Елагина «Откупное дело» (1858) есть весьма интересный герой – председатель казенной палаты, генерал Аркадий Аполлонович Бандуревский. Имя и отчество данного героя полностью совпадают с именем и отчеством персонажа из романа Булгакова «Мастер и Маргарита» – председателя акустической комиссии Семплеярова. Что же характеры двух героев, занимающих столь высокие посты? Семплеяров становится жертвой пренеприятного разоблачения на семейном фронте, оказавшись меж двух огней: гигантской супругой и дальней родственницей из Саратова. Посмотрим, что за птица мешающий французские и русские слова генерал из рассказа Елагина: «Аркадий Аполлонович! – проговорила с величием театральной королевы председательша, гневно взглянув на супруга, который так некстати перебил ее ученый разговор.

Председатель заикнулся, повернулся и быстро убежал обратно в кабинет; вслед за тем председательша услышала, как щелкнул кабинетный замок и, успокоившись, возобновила прерванный разговор».<sup>12</sup> В повести Елагина «Губернский карнавал» (1859) вновь встречаем генерала, который при команде супруги «Молчать» «горошком выкатился из комнаты»<sup>13</sup> и который оказался «генералом без звезды».<sup>14</sup> Генерал из произведений Елагина – образ собирательный, списанный с чиновничества всей России. «В.Н. Елагин и М.М. Стопановский, прибывшие в Петербург из Екатеринослава <...>, где они вели хронику провинциальных событий, на основе которых и писали свои романы, прек-

---

<sup>10</sup> Чеботарева В. Рукописи не горят. Баку, 1991. С. 92; Устьянцева О.Ю. Антропонимия прозы М.А. Булгакова (на материале романов «Белая гвардия», «Театральный роман», «Мастер и Маргарита»). Дис. ... к. филол. наук. Воронеж, 2002. С. 52.

<sup>11</sup> Письмо от 31 августа 1923 г. (Булгаков М. А. Письма. Жизнеописание в документах. М., 1989. С. 86).

<sup>12</sup> Елагин В. Откупное дело. Рассказ // Современник. 1858. № 9–10. С. 353.

<sup>13</sup> Елагин В. Губернский карнавал // Современник. 1859. № 6. С. 348.

<sup>14</sup> Там же. С. 346.

расно знали провинцию и были тесно связаны с провинциальными корреспондентами, обличавшими злоупотребления местной администрации. Они создали в "Искре" отдел "Нам пишут".<sup>15</sup> Имя генерала (и не одного его) из произведения Елагина было в свое время своеобразной вывеской-печатью: «Имена действующих лиц, придуманные Елагиным и подхваченные "Искрой", были столь популярны, что их часто путали с настоящими».<sup>16</sup>

Возможно, доказательством существования точек пересечения с произведениями Владимира Елагина являются также наименования персонажей из романа Булгакова «Записки покойника»: знаменитого писателя Измаила Александровича Бондаревского и актера Елагина, чей талант не нуждается ни в каких системах. Если первое из них в истории романа «Записки покойника» сложилось изначально (Ф. 562. К. 5. Ед. хр. 3. Л. 61, 64), то с фамилией *Елагин* дела обстоят иначе. Первоначально данный персонаж носил фамилию *Галин*, которая затем была вычеркнута на протяжении всей сцены в главе 11 «Я знакомлюсь с театром» и исправлена на *Елагин* (там же. С. 171–172).

Возможно, что с произведениями В. Елагина романы Булгакова соединяет еще одно имя – *Алоизий*. Наименования *Алоизий Могарыч* из «Мастера и Маргариты» и *Алоизий Рвацкий* из романа «Записки покойника» являются ярчайшим примером имен, образованных по принципу соединения «гордого имени» и «уничижительной фамилии».<sup>17</sup> Будущий Алоизий из романа «Мастер и Маргарита» появляется в 1934 году, данный персонаж носит фамилию *Понковский*. Утром 7 января Булгаков пишет продолжение главы 17 «Шабаш»:

- Понковский? – спросил хозяин.
- Понковский, так точно, – ответил, трясясь человек.
- Это вы, молодой человек, – заговорил хозяин <...>, – написали, что он, – хозяин кивнул на вихор и зеленые глаза, – сочиняет роман (Ф. 562. К. 6. Ед. хр. 8, Л. 515).

В том же году фамилия персонажа меняется на *Богохульский* (Ф. 562. К. 7. Ед. хр. 1. Л. 25). Фамилия *Могарыч* появляется в истории романа в июле 1936 года: она фигурирует в небольшом списке фамилий, составленном

---

<sup>15</sup> Коган Г.Ф. Загадочное имя Свидригайлова («Преступление и наказание» и периодическая печать 1860-х годов) // Известия АН СССР. Серия лит. и яз. 5. М., 1981. С. 429.

<sup>16</sup> Там же.

<sup>17</sup> Кондакова Ю.В. Гоголь и Булгаков: Поэтика и отология имени: Дис. ... к. филол. наук. Екатеринбург, 2001. С. 46; Беляя Л. В. Лексико-семантические и функциональные особенности антропонимики М.А. Булгакова (на материале романа «Мастер и Маргарита») // Филологические науки. 1990. № 5. С. 106; Лескис Г. А. Триптих М.А. Булгакова о русской революции: «Белая гвардия»; «Записки покойника»; «Мастер и Маргарита». Комментарии. М., 1999. С. 369.

Булгаковым (Ф. 562. К. 7. Ед. хр. 3. Л. 11). Персонаж получает эту фамилию, а также имя *Алоизий* в редакции романа 1937–1938 годов – «Мастер и Маргарита» – в главе 24 «Извлечение мастера»: «Могарыч? – спросил Азazelло. – А... Алоизий Могарыч, – дрожа, ответил гражданин» (Ф. 562. К. 7. Ед. хр. 11. Л. 844).

Прежде чем прийти на страницы романа «Мастер и Маргарита», имя *Алоизий* появилось в романе «Записки покойника» в 1936 году (Ф. 562. К. 5. Ед. хр. 3. Л. 54). В обоих случаях красивое имя *Алоизий* принадлежит персонажам нелюбимым, что сказывается в их фамилиях *Рвацкий* и *Могарыч*. Имя оказывается связанным с представлением об образе негодяя, вечного во все времена. Имя становится скользким, как соединенные им его обладатели из разных романов. Имя, приобретающее в контексте произведений отрицательный смысл, притирается к не сочетающейся с ней «уничжительной» фамилии и вкупе с нею начинает работать на создание отрицательного впечатления от появления уже одного только наименования персонажа. В рассказе Елагина «Откупное дело» есть персонаж – Алоизий Целестинович Кобзич, наименование которого создано по тому же принципу, что и у Булгакова, путем соединения красивого имени и комичной фамилии.

Возможно, что в библиотеке Булгакова были номера журнала «Современник» с указанными произведениями. В архиве писателя есть журнал XIX века, знакомство с которым подтверждает предположение о том, что имена некоторых персонажей пришли в произведения Булгакова именно из периодики того времени. Так, прототипом председателя режиссерской корпорации Ивана Александровича Полторацкого из романа «Записки покойника» Булгакова является Василий Григорьевич Сахновский. Именно на него указывают списки Е. С. Булгаковой (Ф. 562. К. 61. Ед. хр. 21) и Е. Е. Шиловского (там же. Л. 6). В «Историческом вестнике» (1881. № 6), сохранившемся в архиве Булгакова (Ф. 562. К. 25. Ед. хр. 1), привлекают внимание пометы писателя на записках Д.П. Мордовцева «Поездка в Иерусалим». Но в этом вестнике есть и другие статьи. Так, рядом с указанными записками находится сочинение А.В. Арсеньева «Неудачный карьерист (Мнимый заговор на жизнь императора Александра I)» (там же. лл. 531–547), одним из героев которого является полковой адъютант Константин Маркович Полторацкий. Здесь нет помет Булгакова, но совпадение фамилий героев романа «Записки покойника» и «Неудачного карьериста» не случайно.

Определение прототипа Ликоспастова является однозначным и в исследованиях романа «Записки покойника» не вызывает разногласий: прообразом стал писатель Юрий Львович Слезкин, с которым Булгаков познакомился в 1920 году во Владикавказе (Л.М. Яновская, М.О. Чудакова, Б.С. Мягков, Ю.М. Смирнов, В.А. Чеботарева, С.В. Никольский и др.). Между фамилиями *Ликоспастов* – *Слезкин* нет никаких точек пересечения. Так почему же все-таки Ликоспастов?

А. Арьев выделил в этой фамилии «волчий смысл» (ликос – греч. «волк»)<sup>18</sup>. Е.А. Яблоков нашел и второе слагаемое наименования, которое «<...> раскладывается на "Лик Спаса", и в этом отношении напоминает другие булгаковские антропонимы, созданные на основе церковной фразеологии (Алилуя в "Зойкиной квартире", Ликуй Исаич в "Багровом острове") <...>».<sup>19</sup> Возможно, секрет фамилии скрывается в статье Булгакова «Юрий Слезкин (силуэт)», опубликованной в 1922 году в № 12 журнала «Спалохи». Анализируя стиль Слезкина, Булгаков пишет: «Стиль к руке, пишет словно кропотливый живописец, мажет кисточкой каждую черточку гладкого осиянного лика. Пишет до тех пор, пока все не закруглит и не пригладит и выпустит лик таким, что ни к чему придраться нельзя. Необычайно гладко».<sup>20</sup> Думается, что именно этот *лик* послужил основой фамилии «пожилого литератора».

По возникновении персонажа в истории романа рождается и его фамилия *Ликоспасов* (Ф. 562. К. 5. Ед. хр. 3. Л. 34). В главе 12 «Сивцев Вражек» написание фамилии меняется: «...в комнате оказался Ликоспасов» (там же, л.247). И это написание фамилии сохраняется до конца оборвавшейся работы над романом. Именно так должна выглядеть фамилия персонажа – *Ликоспасов*. Таков был окончательный вариант. И в этой фамилии содержится четкое указание на ее происхождение.

Настасья Ивановна Колдыбаева, тетушка Ивана Васильевича, упоминается во всех трех списках прототипов романа с однозначным указанием на Марию Петровну Лилину (Ф. 562. К. 61. Ед. хр. 21. Л. 6; Ф. 745. К. 1. Ед. хр. 24. Л. 3). Основным наименованием героини является имя и отчество *Настасья Ивановна* (нами зафиксировано 14 случаев употребления данного антропонима в тексте), фамилия же встречается только один раз. О.Ю. Устьянцева находит связь между наименованиями героини и ее прототипа в точке отчества: «В данном случае отчество прототипа "Ивановна" заменяется на "Петровна". Это характерный для М.А. Булгакова способ криптографирования», который основывается на ассоциативной связи, существующей между именами *Иван, Петр*, фамилиями *Иванов, Петров*.<sup>21</sup> Однако этим объяснение происхождения рассматриваемого наименования, на наш взгляд, не ограничивается.

Одной из ролей Лилиной в Театре была роль Коробочки из «Мертвых душ».<sup>22</sup> Имя-отчество Коробочки – *Настасья Петровна*. «Настасья Петровна?

---

<sup>18</sup> Арьев А. Что пользы, если Моцарт будет жив...» (Михаил Булгаков и Юрий Слезкин) // М. А. Булгаков-драматург и художественная культура его времени. М., 1988. С. 443–444.

<sup>19</sup> Яблоков Е.А. Мотивы прозы Михаила Булгакова. Москва. 1997. С. 82.

<sup>20</sup> Булгаков М. Юрий Слезкин (Силуэт) // Булгаковский сборник IV. Таллин, 2004. С. 117.

<sup>21</sup> Устьянцева О.Ю., Указ. соч. С. 66.

<sup>22</sup> Лескис Г.А. Указ. соч. С. 189.

хорошее имя – Настасья Петровна. У меня тетка родная, сестра моей матери, Настасья Петровна» (Н.В. Гоголь. Мертвые души. Т. 1. Гл. 3). Вероятно, именно поэтому героиня Булгакова получает имя *Настасья*, отчество *Ивановна* (помимо пересечения с отчеством прототипа) как находящееся в тесной ассоциативной связи с отчеством *Петровна*, а также статус тетушки. Кроме того, в записной книжке Булгакова 1932 – сер. 1930-х годов есть запись: «Настасья Петровна Соболева ЦЧО г. Лебедин Тамб. г. Троекуровский сельсовет д. Савинки» (Ф. 562. К. 17. Ед. хр. 14. Л. 22). Примечательно, что из этой записной книжки в роман пришли, предположительно, и другие имена.

Прототипом Людмилы Сильвестровны Пряхиной является Лидия Николаевна Коренева (Ф. 562. К. 61. Ед. хр. 21. Л. 5; Ф. 745. К. 1. Ед. хр. 24. Л. 2). В указанной записной книжке Булгакова есть запись: «Потехина Людмила Ивановна Маросейка 7/8, кв. 14» (Ф. 562. К. 17. Ед. хр. 14. Л. 24). Связь с наименованием героини неоспорима. Доказательством является также тот факт, что первоначально имя героини было – *Людмила Ивановна Пряхина*, это имя называет Бомбардов, когда показывает Максудову красоты портретной галереи в Театре: «Людмила Ивановна Пряхина, актриса нашего Театра, – сказал Бомбардов <...>» (Ф. 562. К. 5. Ед. хр. 3. Л. 117). В дальнейшем отчество преобразуется: в главе 10 «Сцены в предбаннике» читаем: «Тут дверь открылась и в предбанник вошла оживленной походкой дама. Стоило мне взглянуть на нее, как я узнал в ней Людмилу Васильевну Пряхину» (там же. Л.156). Это отчество сохраняется до главы 13 «Я познаю истину», где первоначальное *Васильевна* Булгаков зачеркивает и исправляет на *Сильвестровна*: «– Натурально. Людмилу Сильвестровну Пряхину» (там же. Л.314).

Из указанной записной книжки Булгакова, вероятно, получила фамилию и «заведующая женским пошивочным цехом Бобылева». В самом начале записной книжки синим карандашом записано: «Бобылева О.М.» (Ф. 562. К. 17. Ед. хр. 14. Л. 2). Гавриил Степанович в истории романа «Записки покойника» первоначально именовался Степаном Гаврилычем (Ф. 562. К. 5. Ед. хр. 3. Л. 115). Через несколько страниц оформляется привычное для нас наименование: «Умирая, что буду помнить я? Тот кабинет, в котором принял меня Гавриил Степанович» (там же. Л. 119). В тетради с доработанными фрагментами и дополнениями к роману первоначальное *Степан Гаврилович* исправлено на *Гавриил Степанович* (Ф. 562. К. 5. Ед. хр. 4. Л. 8). Почему такое настойчивое внимание было уделено перемене места имени и отчества? Прототипом данного персонажа является Николай Васильевич Егоров (Ф. 562. К. 61. Ед. хр. 21. Л. 5; Ф. 745. К. 1. Ед. хр. 24. Л. 1). На первый взгляд, никакой связи между именами романного героя и его прообраза нет. Вероятно, фамилия бухгалтера Театра *Егоров* послужила причиной выбора имени *Гавриил* на основании ассоциативной связи с именами святых – *Егорий*, *Георгий* и *Гавриил*. Именно поэтому, вероятно, имя *Гавриил* выходит на первый план как знак наименования, где отсутствует фамилия, как указание на фамилию прототипа.

Интересно наименование *Демьян Кузьмич*. В списке Е.С. Булгаковой относительно этого персонажа запись: «Демьян Кузьмич – Адрианов Иван Сергеевич» (Ф. 562. К. 61. Ед. хр. 21), в списке Т.Ю. Дмитриевой: «21. Демьян Кузьмич – сторож Андрианов» (Ф. 745. К. 1. Ед. хр. 24. Л. 2). В истории романа это наименование непрестанно варьировалось. Например: «Это подло! – вскричала Поликсена Торопецкая, – это подло, Демьян Козьмич! Вот что! Вы поступили подло, подло, подло!» (Ф. 562. К. 5. Ед. хр. 3. Л. 148); «...и по страдальческим глазам Демьяна Кузьмича видно было, что он чист <...>» (там же, с. 150). Та же картина в тетради с дополнениями (Ф. 562. К. 5. Ед. хр. 4. ЛЛ. 49–51). Происхождение и варьирование в рукописях данного наименования, вероятно, также объясняют имена святых: «Кузьма и Демьян (Косьма и Дамиан) – христианские святые <...>, покровители ремесел, брака, домашней птицы; почитаются также как врачи-бессребреники. <...> часто К. и Д. представляются как одно лицо – «Кузьма-Демьян» <...>».<sup>23</sup> Вероятно, именно этот факт объясняет соединение двух имен в наименовании булгаковского персонажа.

Связь с именем святого существует и в контексте образа конферансье Жоржа Бенгальского в романе «Мастер и Маргарита». Здесь она основывается на противопоставлении. Имя *Жорж* является формой имени *Георгий*, формой иноязычной и в данном случае приобретающей элемент пошлости. Имя *Георгий* рождает ассоциацию с историей Святого Георгия, которая относительно образа Жоржа Бенгальского переворачивается наоборот. Георгий отрубает голову змею, который является символом врагов христианства. Жоржу отрывает голову Бегемот, один из свиты сатаны. Жорж, носитель святого имени, облеченного в вульгарную форму, сам становится воплощением зла, которое подвергается наказанию.

Подводя итоги, отметим следующее. Практически каждый персонаж романа «Записки покойника» обладает прототипом. Но если в романах «Белая гвардия» и «Мастер и Маргарита» наименования персонажей с прототипической основой подобраны или образованы Булгаковым по аналогии с фамилиями прототипов (например, *Шполянский – Шкловский, Латунский – Литовский/Орлинский* и др.), то в романе «Записки покойника» очень сложно установить происхождение наименований персонажей, потому что они, как правило, не имеют точек пересечения с фамилиями своих прототипов. Здесь имена подобраны Булгаковым по тончайшим нитям ассоциаций, понятных для круга его друзей, а может быть, ведомых лишь ему одному.

---

<sup>23</sup> Славянские древности: Этнолингвистический словарь: В 5 т. / Под общей ред. Н.И. Толстого. Т. 3. М., 2004. С. 22.

## «БАТУМ» М.А. БУЛГАКОВА: В ПОИСКАХ ТЕКСТА

Всеволод Сахаров (Москва)

Давно известно: пьесы великого русского драматурга М.А. Булгакова противятся обыкновенной хронологии, их трудно выводить одну из другой. Автор видел и писал все сразу, забывать об этом не стоит. Нельзя завершать разговор о драматурге и его театре рассказом о «Батуме», хотя формально это последняя булгаковская пьеса, ускорившая болезнь и смерть: см. настоятельно требующий обновления свод биографических данных в давней книге А.М. Смелянского «Михаил Булгаков в Художественном театре»<sup>1</sup> и альманахе «Современная драматургия».<sup>2</sup>

Говорить о «Батуме» трудно не только потому, что главный герой пьесы – молодой Сталин. Назвав это заколдованное имя, далее уже спорят о нем, а не о пьесе. Эмоции туманят взоры ученых и писателей. Булгаков все это, конечно, предвидел и, как известно, сказал писателю Л. Ленчу: «Вы же, наверное, успели уже узнать наши литературные нравы. Ведь наши товарищи обязательно станут говорить, что Булгаков пытался сподхалимничать перед Сталиным и у него ничего не вышло». Действительно, далее последовали всевозможные вариации этой оригинальной мысли. Они повторяются по сей день, невзирая на тут же приводящиеся факты.

Не собираясь вступать в этот не нужный Булгакову спор, напомним: «Батум» задуман в начале 1936 года, то есть до катастрофы с «Мольером». Ранние наброски пьесы появились лишь в сентябре 1938 – январе 1939 годов. Пьеса очень неровная, «рваная» (результат непрерывных переработок), в ней есть

---

<sup>1</sup> Смелянский А. Михаил Булгаков в Художественном театре. М., 1989.

<sup>2</sup> Чудакова М. Первая и последняя попытка (Пьеса М. Булгакова о Сталине) // Современная драматургия. 1988. №5. С. 204–220.

провалы и удачи, не все ее черновики и редакции мы знаем. Автор явно увлечен характером юноши-революционера, но он показывает не только убежденность борца, но и удивительно цельный, полный колоссальной уверенности в себе, сильный и жесткий, беспощадный к себе и другим нрав.

Какая-то первобытная гордыня кроется в булгаковском герое. Он не любит и не уважает людей, но они ему нужны, и он умеет ими «руководить», дергать за веревочки слабостей, пороков, страха. Этот Сталин ни перед чем не останавливается и не знает сомнений, в достижении целей ему помогают семинарская риторика и казуистика, убедить же его или заставить изменить решение невозможно и опасно. Он всегда говорит то, что надо, и перед ним все падают. И не в том только дело, что этот сильный человек все время побеждает презираемых им «слабаков» и интеллигентных хлюпиков. Интеллигент Булгаков показывает появление совсем другой психологии и морали, не считающейся с традиционными нормами и верованиями старой культуры. Следуя ей, Сталин вполне последователен, а его противников погубили именно интеллигентская непоследовательность и слепота, о чем честно сказано в «Белой гвардии» и «Днях Турбиных».

У Булгакова, естественно, было мало подлинных документов, но нрав и хватки генерального секретаря к середине 1930-х годов стали видны невооруженным глазом, так что собирать архивные материалы, слухи и сплетни было не обязательно. Художническая догадка тоже ведь чего-то стоит, да и опыт работы над Людовиком XIV пригодился. Драматург, много думавший о «кремлевском горце», просто попытался представить, каким этот человек был в молодости.

Мнение Сталина о творческой «реконструкции» его характера известно по дневниковой записи Е.С. Булгаковой от 18 октября 1939 года: «Генеральный секретарь, разговаривая с Немировичем, сказал, что пьесу "Батум" он считает очень хорошей, но что ее нельзя ставить».<sup>3</sup> И эта лукавая «рецензия» персонажа чего-то стоит. Известен и более суровый и официальный отзыв, обсуждавшийся в театре: «Нельзя такое лицо, как И.В. Сталин, делать романтическим героем, нельзя ставить его в выдуманные положения и вкладывать в его уста выдуманные слова. Пьесу нельзя ни ставить, ни публиковать».

Укажем и на текстологическую проблему: мы до сих пор не имеем последнего машинописного текста булгаковской пьесы, представленного МХАТом в секретариат Сталина, прочитанного и отвергнутого генеральным секретарем. А ведь именно по нему мы должны публиковать «Батум» в грядущем академическом собрании сочинений писателя. Но на самом деле эта проблема несравненно шире и сложнее, выходит за рамки текстологии и филологии. Сам главный герой пьесы понимал ее как проблему *политическую* и отнесся к ней соот-

---

<sup>3</sup> Дневник Елены Булгаковой. М., 1990. С. 285.

ветственно, со свойственной ему обстоятельностью и в то же время быстротой решений. Отсюда все сложности и загадки творческой истории «Батума».

Случай с обсуждением и запрещением «Бега» на заседании Политбюро ЦК ВКП(б) в 1929 году показал характерный метод принятия Сталиным таких важных политических решений: вождь до заседания получил из секретариата машинописный текст булгаковской пьесы и пакет сопроводительных документов; все эти бумаги им внимательно прочитаны и проработаны, о чем свидетельствуют характерные карандашные пометы в тексте без каких-либо резолюций.<sup>4</sup> Сталин вычеркнул одно только слово «политически» в ворошиловском проекте решения по «Бегу», но это спасло Булгакова и показало, насколько быстро, глубоко и ясно генеральный секретарь понял суть дела.

Ясно, что из МХАТа прислали в Комитет по делам искусств и секретариат Сталина не просто машинопись «Батума», там было и официальное сопроводительное письмо дирекции театра с просьбой разрешить МХАТу поставить пьесу опального Булгакова о вожде к его шестидесятилетию. Этому предшествовали необходимые ступени прохождения и апробирования столь важного документа. Автор читал пьесу 11 июля 1939 года в Комитете по делам искусств в присутствии его председателя М.Б. Храпченко (лично знакомого автору этих строк и всегда отличавшегося чрезвычайной, почти патологической осторожностью) и ответственных представителей театра, и, конечно, потом была какой-то официальный документ, письменный отзыв или стенограмма, сразу же представленный согласно номенклатурной субординации в аппарат Сталина. 24 июля Булгаков пьесу закончил (эта авторская дата стоит в возвращенной из ЦК машинописи) и 27 июля читал ее партгруппе МХАТа. После чего она была официально отправлена (точная дата, сама машинопись и текст сопроводительного письма неизвестны) в Комитет по делам искусств, а оттуда 1 августа, возможно, после определенных авторских исправлений по замечаниям того же осмотрительного Храпченко (его официальное сопроводительное письмо неизвестно), - в секретариат Сталина и представлена вождю. 7 августа она была еще у Сталина.

Текст там смотрели и, несомненно, дали свои письменные отзывы специалист по истории революционного движения в Закавказье (а им вполне мог быть сам нарком НКВД Л.П. Берия, автор брошюры «К вопросу об истории большевистских организаций в Закавказье») и дежурный «театровед в штатском» вроде того же Керженцева или Храпченко (есть сведения, что это был А.Н. Толстой). Возможно, были и иные бумаги. С этим пакетом и работал Сталин, на основе этой работы принято его известное решение: «Все дети и все молодые люди одинаковы. Не надо ставить пьесу о молодом Сталине». Театр об этом решении (письмо неизвестно) известили 14 августа, экземпляр пьесы

---

<sup>4</sup> См.: *Сахаров В. Михаил Булгаков: Загадки и уроки судьбы.* М., 2006.

со штампом Управления делами ЦК ВКП(б) и датой «15 ноября 1939 г.» (видимо, лишний или какой-то промежуточный) почему-то возвращен в МХАТ и хранится в музее театра. Что вовсе не означает, что это единственный, последний вариант пьесы, который должен был остаться в архиве Сталина.

Где же этот пакет документов по «Батуму», прочитанный и проработанный Сталиным? Утверждают, что его в Кремлевском архиве вождя нет, хотя такой же, но более ранний набор по «Бегу» там нашелся и давно опубликован. Не нашли эти документы и в архиве Политбюро, бывшем Институте марксизма-ленинизма, ныне РЦХИДНИ. Известно, что секретные архивы по Булгакову открыты до 1936 года, дело же «Батума» «сшито» в 1939 году. Не собираясь делать окончательные выводы, позволим все же себе выразить надежду, что «Батум» и сопроводительные документы со сталинскими пометами найдутся, будут опубликованы, и тогда эта политическая и литературная проблема будет, наконец, решена.

А вот две очевидные удачи в «Батуме» есть, и забывать о них за разговорами о Сталине не нужно. Это замечательные комические характеры губернатора и императора Николая II. Царь, абсолютный владыка гигантской державы, не понимает, что в ней происходит, занимается чудесами, святыми, канарейкой, говорит смешными гоголевскими фразами из «Ревизора» («Среди тульских чиновников вообще попадаются исключительно талантливые люди»). Тень молодого Сосо Джугашвили и ему подобных, встающая за «революционными» событиями, ему не видна, он наивно пытается устранить грозный призрак беды тремя годами ссылки в Сибирь. Это тоже смешно, но уже не комично. Подписав этот приговор, Николай II, его власть, его семья обречены, их гибель – вопрос времени. Наступает то, что историк Карамзин назвал «оцепенением власти».

Губернатор ближе к событиям и умнее, суждения и догадки его здравы, но и он вяловат и ничего не может поделать с историей. Опять возникает традиционная для Булгакова тема исторической слепоты. Пьеса живет сцеплением этих трех очень разных характеров. Встреча юного Сталина, царя Николая и губернатора неизбежно ведет к гибели империи, ибо ослепшая власть постепенно теряет силу, волю к жизни, ее поражает некий роковой паралич. Власть видит свою смерть и идет ей навстречу. Нечто подобное было с несчастным Павлом I, который знал о заговоре, но до конца не верил, что подданные поднимут руку на помазанника Божьего. Царь, губернатор и жандармы в «Батуме» беззащитны перед совершенно новым беспощадным характером, появившимся в нужном месте в нужный исторический момент и вооруженным гибкой и сильной политической идеей, не нуждающейся в традиционной морали.

Пьеса Булгакова как бы оборвана, но открытый «чеховский» финал все разъясняет. И мы догадываемся, что меланхолический император, любящий канареек и чудотворцев, вдруг оказавшись в марте 1917 года одиноким, безза-

щитным и беспомощным посреди своей колоссальной державы, пятнадцатимиллионной армии и могучего дворянства, вспомнил дело крестьянина Джугашвили и свой слепой приговор. Булгаков угадал железный и вместе с тем иезуитски гибкий характер молодого революционера, и Сталин догадкой художника остался недоволен, она противоречила официальному мифу о добром кремлевском мудреце. Именно поэтому нам надо знать подлинную и полную творческую историю «Батума».

ПОСЛЕДНИЙ,  
«ЗАКАТНЫЙ» РОМАН

---





## ИСТОРИКО-БОГОСЛОВСКИЕ ОППОЗИЦИИ ЗАКОН/БЛАГОДАТЬ, ПРОРОК/ФИЛОСОФ В РОМАНЕ М. БУЛГАКОВА «МАСТЕР И МАРГАРИТА»

И.С. Урюпин (Елец)

Иешуа Га-Ноцри, один из главных героев «Мастера и Маргариты», в художественно-философской структуре романа является выразителем «нового религиозного сознания», освобожденного от отвлеченных и утративших жизненную силу догматов, на которых держится слепое, бездумное почитание божества. Придет время, убежден Га-Ноцри, «рухнет храм старой веры и создастся новый храм истины».<sup>1</sup> Само противопоставление «старого храма» «новому храму истины» есть философская аллегория, соотносимая с учением о Законе и Благодати киевского митрополита Илариона. Религиозно-мистические смыслообразы *Закона* и *Благодати* близки по содержательной наполненности богословским концептам *разум* и *сердце*, указывающим на путь постижения Бога – *рациональный* (Ветхий Завет, данный Иеговой пророку Моисею – десять заповедей, составляющих Закон), и *сердечный* (Новый Завет Иисуса Христа «возлюбите ближнего своего, как самого себя», дарующий Благодать).

«Как исчезает свет луны, когда сияет солнце, как проходит холод ночи, когда солнечная теплота согревает землю, так и закон отошел, когда явилась благодать»,<sup>2</sup> – образно-поэтически характеризовал торжество христианства митрополит Иларион. «Так и было, – писал он, – вера благодатная по всей земле распространилась и до нашего народа русского дошла, и озеро закона

---

<sup>1</sup> Булгаков М. Мастер и Маргарита // Собр. соч.: В 5 т. Т. 5. М., 1990. С. 26. Далее ссылки на это издание будут даны в тексте статьи с указанием страницы в скобках после цитаты.

<sup>2</sup> Крассоречие Древней Руси (XI–XVII веков). М., 1987. С. 51.

пересохло, а евангельский источник наводнился и всю землю покрыл и на нас пролился».<sup>3</sup>

Воспринявшая византийское христианство, Русь-Россия прочно усвоила мистически-интуитивное, созерцательное постижение мироздания, основанное не на интеллектуально-рациональном, а на сердечно-чувственном открытии тайн бытия. Именно поэтому западноевропейское (римско-католическое по преимуществу) философствование виделось в России как «лукавое мудрствование», следование букве Закона, а не его Духу. Со времен знаменитого «Слова...» митрополита Илариона богословские категории *закона* и *благодати*, впервые осознанные и противопоставленные друг другу апостолом Павлом в его Послании к римлянам, получили не отвлеченное, а конкретно-жизненное истолкование, т.е. стали пониматься как разные формы богопознания.

Благодать, будучи высшей степенью духовного дара, осеняя человека, делает его причастным истине, которая есть «приобщение к свету, внутренняя озаренность нашего сознания, открывающая нам правильную, осмысленную, "истинную" жизнь».<sup>4</sup> Тот, кто в состоянии «внутренней озаренности» проникает в суть бытия и готов раскрыть ее миру, исполняется пророчеством. В трактовке С.Н. Булгакова пророчество – «не только ведение будущего и глаголение о нем, но и учение о Боге и тайнах Божиих, богословие <...> вдохновенное и вдохновляющее».<sup>5</sup> Человек в минуты высокого вдохновения ощущает неразрывную связь с Создателем, волю которого и несет в мир. Таким образом, пророчество оказывается невозможным без Благодати, воспринимаемой сердцем, внутренним зрением, интуицией, чувством, равно как философствование, т.е. уяснение основ мироздания рациональными средствами, – без Закона.

Русская цивилизация, возникшая с принятием Благодати – Православия, положила в основу своего существования, по О.А. Платонову, «не формальное следование закону <...>, а постоянное стремление к добру, к высшему благу».<sup>6</sup> Путь к «высшему благу» немислим без откровения, его невозможно «вычислить», осознать рассудочно: только прозрение способно указать его человеку. Пророческая традиция (традиция боговдохновенных откровений), идущая от Ветхого Завета

(Закона), с пришествием Христа (Благодати) не была нарушена и в России получила дальнейшее развитие. Здесь особо почитались не только библейские пророки, призывавшие «избранный» народ блюсти благочестие, но и лю-

---

<sup>3</sup> Там же. С. 52.

<sup>4</sup> Франк С. Л. Свет во тьме. М., 1998. С. 90.

<sup>5</sup> Булгаков С. Н. Христос в мире // Звезда. 1994. № 1. С. 155.

<sup>6</sup> Платонов О. А. Русская цивилизация. М., 1995. С. 25.

ди, которые, презрев соблазны мира, несли правду «всему свету», их тоже считали пророками и верили в божественную силу их слов.

Поиск правды-праведности в сознании мыслителей русского религиозного Ренессанса был тождествен поиску смысла человеческого бытия. Однако открыть этот смысл удастся не путем умственных усилий, а исключительно «стяжанием сокровищ на небесах», пренебрегая даже умом, вплоть до юродства. Вот почему пророчество на российской почве становится не просто даром, но особым подвигом, смысл которого состоит в том, чтобы пробудить у народа «живое и глубокое чувство совести», «острое чувство "правды" и "кривды", добра и зла».<sup>7</sup> В русской культуре такое понимание назначения пророка было воспринято Пушкиным, вслед за ним Лермонтовым, и с тех пор прочно утвердилось в национальном сознании.

В XX в. М. Булгаков, продолживший лучшие традиции отечественной словесности, воплотил в образе Иешуа Га-Ноцри черты настоящего пророка, проповедующего милосердие, несмотря на унижения и побои разъяренной черни (как «Пророк» Лермонтова, признававшийся в том, что за «любви и правды чистые ученья» в него «бросали бешено камня»). Оставшийся не услышанным ближними и одиноким в своем страдании, булгаковский герой смиренно переносил оскорбления и насмешки не понимавшей его этических идеалов толпы и при этом сохранил незыблемой веру во всепобеждающее добро. Когда Пилат недоумевающее спросил: «...Люди, которые, как я вижу, <...> тебя били за твои проповеди... все они добрые люди?» (32) – арестант, не сомневаясь, ответил: «Да». «И настанет царство истины?» – «Настанет, игемон» (33) – с провидческой уверенностью отвечал Иешуа.

Булгаковский герой предстает провозвестником истины, пророком в изначальном библейском смысле. Евангельский же Спаситель, согласно богословским канонам, сам был воплощением истины («Я есмь путь и истина и жизнь» – Иоанн: 14, 6). Однако для современников (иудеев и эллинов) Иисус Назарянин оставался неразрешимой загадкой. «За кого люди почитают Меня, Сына Человеческого?» – вопрошал Он апостолов. – «Они сказали: одни за Иоанна Крестителя, другие за Илию, а иные за Иеремию, или за одного из пророков» (Мф.: 16, 13-14).

Постигая новозаветное учение, Булгаков стремился «угадать» внутреннюю сущность Христа, ответить на волновавший человечество долгие века вопрос: кем же был Иисус из Назарета – философом-моралистом, предложившим собственное видение нравственных законов, или пророком, явившим ми-

---

<sup>7</sup> Ильин И. А. За национальную Россию // Слово. 1991. №4. С. 54.

ру божественные ценности. Не случайно в образе Га-Ноцри реализуется древнее противопоставление пророка философу, уходящее корнями в глубь библейской традиции.

Бродячий проповедник Га-Ноцри, нередко именуемый в «древних» главах «Мастера и Маргариты» «философом», будучи выразителем авторского идеала совершенного человека, в художественной структуре романа является нравственным эталоном, с которым соизмеряются все персонажи произведения. В отличие от евангельского Иисуса, раскрывающего в своих поучениях смысл провозглашаемых им истин, Иешуа далек от создания «морального кодекса». Строго говоря, у него нет даже четко осмысленной этической программы, нет системы заповедей и предписаний. Единственную идею, которую он исповедует и в которую верит до самозабвения, Иешуа высказал прокуратору Пилату во время допроса: «Злых людей нет на свете» (29).

Собственно, Булгаков и не хотел представить героя резонером, ведущим пространные рассуждения нравоучительного характера, поскольку художественный образ такой глубины и значимости, как образ Иешуа Га-Ноцри, не может быть пустой идеологической схемой – отвлеченным носителем абстрактной добродетели. Вообще весь роман «Мастер и Маргарита», по определению И. Сухих, это «роман не испытания идеи (как, скажем, у Достоевского), а живописания ее».<sup>8</sup> И потому внутренняя логика произведения раскрывается через действия персонажей, а не через их «программные» речи. В словах Иешуа нет нарочитой дидактичности, отличающей «профессиональных» проповедников, нет установки угодить публике, потворствуя ее интересам. Га-Ноцри всерьез даже опасается – и не без оснований – остаться непонятым теми, кто жадно внимал ему на ершалаимских площадях, ведь «добрые люди», признавался он, «все перепутали, что я говорил» (24).

Не сумел до конца разгадать Иешуа и Понтий Пилат, проникшийся к нему уважением, увидевший в несчастном арестанте истинного праведника. Прокуратора удивила та внутренняя свобода, исходившая от «человека со связанными руками», который на допросе игемона «позволил себе улыбнуться», «благожелательно поглядывая на Пилата» (26), те невозмутимое спокойствие и уверенность в своей правде, что выдавали в нем личность неординарную и исключительную.

В сознании Пилата, воспринимающего мир рассудочно, всякий человек, отстаивающий свое понимание бытия, свой взгляд на жизнь, противоречащий общепринятому, является философом. Следовательно, Иешуа был назван им «философом» с формальной точки зрения обоснованно. Однако это определение не исчерпывает духовной глубины Га-Ноцри: прокуратору неведома сфера

---

<sup>8</sup> Сухих И. Евангелие от Михаила (1928–1940. «Мастер и Маргарита» М. Булгакова) // Звезда. 2000. №6. С. 216.

иррационального, и потому от него ускользает внутренняя ипостась арестанта, ведь ее невозможно постичь категориями разума. Пилат пытался понять Иешуа с позиций жизненного опыта, руководствуясь житейской практикой, приобретенной им в роли государственного чиновника. С этой «высоты» он и воспринимает Иешуа, не догадываясь о той нравственно-духовной пропасти, которая лежит между ними. В этом кроется причина духовной глухоты прокуратора к словам Иешуа. Не случайно в момент принятия рокового решения ему начинает казаться даже, «что он чего-то не договорил с осужденным, а может быть, чего-то не дослушал» (37). Между тем Иешуа Га-Ноцри сказал все, что мог, и все, что должен был сказать. Значит, дело не в отсутствии полноты информации (на что указывает семантика употребленных Пилатом глаголов), а в способе ее усвоения.

Нравственное учение Га-Ноцри не может быть в полной мере познано разумом, на который всецело полагается Пилат. Оно идет от сердца к сердцам. Невозможность исключительно рассудочного постижения истин, проповедуемых Иешуа, доказывает, что эти истины не являются только философскими, восприятие которых требует рационального мышления. Следовательно, и систему взглядов Га-Ноцри вряд ли можно назвать философской, если придерживаться православно-богословского подхода в понимании философии, выраженного архимандритом Никифором. Автор «Библейской энциклопедии», анализируя смысловую наполненность данного понятия в Священном Писании, отмечает, что философия имеет дело прежде всего с «умственным исследованием начал и оснований, законов и целей, порядка и связи всего видимого и невидимого, чувственного и сверхчувственного».<sup>9</sup> Вероятно, поэтому в Новом Завете даже само слово «философия» нередко окрашено негативно, как, например, в Послании к колоссянам апостола Павла: «Смотрите, братия, чтобы кто не увлек вас философией и пустым обольщением, по преданию человеческому, по страстям мира, а не по Христу» (Колосс.: 2, 8). В созвучии с этим апостольским предупреждением Иешуа Га-Ноцри нигде не «философствует», ни одно его суждение не идет от холодного ума, напротив, каждое его слово согрето теплотой сердца. Га-Ноцри не предается бесплодным размышлениям, не создает нравственных законов, он живет по ним, ибо не может жить иначе.

В русском религиозном сознании прочно укоренилось неприятие философии как единственного способа познания истины. Более того, П.А. Флоренский, рассуждая о людях, сподобившихся высшему знанию, раскрывших тайны мироздания, сознательно не называет их «философами», поскольку они «стремятся быть не *столько* умными, как мудрыми, не *столько мыслителями*, как

---

<sup>9</sup> Никифор, архимандрит. Библейская энциклопедия. М., 1990. С. 730.

*мудрецами*».<sup>10</sup> Философ, с точки зрения Флоренского, всегда рационалист, в то время как мудрец постигает суть бытия не столько умом и опытом, сколько сердцем и интуицией. Невозможное для западноевропейского дискурса, не различающего смыслового нюанса между этими понятиями, противопоставление «философа» «мудрецу», чутко улавливаемое русским человеком, было характерно и для С.Л. Франка. В книге «Русское мировоззрение» он признавался, что и сам он «ищет не "философии", а мудрости, то есть просто правды – правды ума и сердца».<sup>11</sup>

Свет правды освещает путь булгаковского героя, предстающего в романе не философом, а именно мудрецом в том понимании слова, какой вкладывали в него Флоренский и Франк. Га-Ноцри в полной мере постиг мудрость («правду ума и сердца») и готов ценой жизни доказать себе и миру, что «правду говорить легко и приятно». Однако этот свет является поистине жгучим для тех, чья совесть нечиста, кто вершит зло и несправедливость. Иначе как объяснить подсознательный жест Пилата, попытавшегося защитить себя от пронзивших его самолюбие слов Иешуа о правде, ведь эти слова невольно заставили обратить пристальный взор внутрь себя, где, увы, оказались мрак и пустота: «Никто не знает, что случилось с прокуратором Иудеи, но он позволил себе поднять руку, как бы защищаясь от солнечного луча, и за этой рукой, как за щитом, послать арестанту какой-то намекающий взор» (31). Говорить правду легко и приятно только тому, кто открыт миру, кто живет по законам добра и любви к каждому человеку. Беда Пилата состоит в том, убежден Иешуа, что он «слишком замкнут и окончательно потерял веру в людей». Его душа замкнута разумом, диктовавшим ему принятие только «правильных», рациональных решений, от которых у прокуратора нестерпимо болела голова: уставший, он «сжал голову руками, и на желтом бритом лице его выразился ужас» (26).

Сделавшись рабом собственного рассудка, Понтий Пилат лишился духовной свободы. Кроме исполнения государственных обязанностей, у него ни на что не хватало времени и сил. Более того, резиденция прокуратора в ненавистном ему Ершалаиме – великолепный дворец Ирода Великого – казался тюрьмой, в которой он чувствовал себя узником. Это сразу же заметил Га-Ноцри: «Я советовал бы тебе, игемон, оставить на время дворец и погулять пешком где-нибудь в окрестностях, ну хотя бы в садах на Елеонской горе» (26–27). Он понял причину недуга грозного властителя и указал ее: «Твоя жизнь скудна, игемон, – и тут говорящий позволил себе улыбнуться» (27), потому что знал, как лечить эту болезнь. Единственно возможный путь ее преодоления – лю-

---

<sup>10</sup> Флоренский П. А. Собрание сочинений: В 4-х т. Т. 1. М., 1994. С. 207 (курсив П. Флоренского).

<sup>11</sup> Франк С. Л. Русское мировоззрение. СПб., 1996. С. 89.

бовь к ближнему («Ведь нельзя же, согласишься, поместить всю свою привязанность в собаку» – 27), «движение навстречу» добру.

В этом и кроется мудрость Иешуа, обусловленная редкой гармонией ума и сердца: рассуждения о добре не могут заменить самого добра, его нужно творить, не задумываясь; нужно чувствовать душой истину, не пытаться понять ее разумом, потому что она «есть просветление, преобразование реальности».<sup>12</sup> Такое просветление на мгновение овладело игемоном, его головная боль исчезла (произошло «преобразование реальности»): «Сознайся, – тихо по-гречески спросил Пилат, – ты великий врач? – Нет, прокуратор, я не врач, – ответил арестант, с наслаждением потирая измятую и опухшую багровую кисть руки» (27).

Определения, которые Понтий Пилат давал Га-Ноцри, пытаясь разгадать его тайну («врач», «бродячий философ»), не являются исчерпывающими, поскольку оказываются всего лишь отстраненным взглядом рационалиста, стремящегося понять «странного» проповедника («Он вообще вел себя странно, как, впрочем, и всегда» – 296). Называя арестанта «бродягой», «разбойником», «лгуном», Пилат не может точно уловить внутреннюю сущность Иешуа и, лишь убедившись в его интеллектуальном превосходстве, не без иронии величает философом. Прокуратор, не относившийся всерьез к обвинению, вынесенному в собрании Малого Синедрiona преступнику Иешуа Га-Ноцри, повинному «в произнесении нелепых речей, смущавших народ в Ершалаиме» (36), меньше всего готов был предположить, что «подследственный из Галилеи» является пророком, а не философом. Не случайно он весьма иронично спрашивал осужденного, верно ли, что при въезде в город чернь кричала ему «приветствия как бы некоему пророку» (28).

Для здравомыслящего человека, доверяющего только фактам, – а игемон причислял себя к этой категории людей – не было никаких оснований признать в бедном праведнике пророка, тем более что он не творил чудес и не предсказывал будущее. И хотя Га-Ноцри «говорил о том, что рухнет храм старой веры и создастся новый храм истины», эти слова трудно было счесть за реальное предупреждение о грядущих событиях, да и сам Иешуа признался Пилату, что «сказал так, чтобы было понятнее» (26).

За яркой метафорой, раскрывающей суть нравственного учения Га-Ноцри о духовном преобразении человечества, которое возвысится над рассудочным Законом Необходимости творить добро (его олицетворением предстает «старый храм») и проникнется благодатной сердечной любовью к ближнему («новый храм истины»), проступает настоящее пророчество, но отнюдь не в смысле «предведения будущего».<sup>13</sup> В иудейской традиции пророками называ-

---

<sup>12</sup> Бердяев Н. А. Истина и откровение. СПб., 1996. С. 24.

<sup>13</sup> Булгаков С. Н. Пророчество: (Тезисы к докладу) // Вестник русского христианского движения. Париж; Нью-Йорк; Москва. 1993. № 167. С. 6.

ли «лиц, возвещающих людям слово назидания, увещания, утешения, по особому внушению Святого Духа».<sup>14</sup> И Иешуа Га-Ноцри каждому находил слова утешения и поддержки, внушал веру в справедливость и торжество правды, он был склонен к тому «особому дерзновению в проповеди, какое, по словам С.Н. Булгакова, отличает истинного пророка. Удивленный наивной мечтой Иешуа разбудить в душах «добрых людей» нравственное чувство, прокуратор, не скрывая скепсиса, спросил: «И ты проповедуешь это?», на что арестант ответил: «Да» (29).

Проповедь Га-Ноцри подкупала простотой и проникновенностью, особой пронзительной искренностью, и это, естественно, не могло никого оставить равнодушным, даже холодного и невозмутимого Пилата. «...Теперь я не сомневаюсь, – признавался он осужденному, – в том, что праздные зеваки в Ершалаиме ходили за тобой по пятам» (28). Но чем же привлекали жителей великого города слова мудреца из Гамалы? Судя по записям Левия Матвея («Мы увидим чистую реку воды жизни... Человечество будет смотреть на солнце сквозь прозрачный кристалл...» – 319), в речах Га-Ноцри поражали яркая образность, метафоричность, истинный поэтический дар, расцветающий в минуты вдохновения. А это – важнейший признак пророчества, «оно есть то, что мы называем вдохновением, более того, оно тождественно с ним, как радость и восторг этого вдохновения».

Настоящий пророк, осеняемый горним светом, всегда – поэт, изрекающий божественное слово. Являясь в романе протагонистом мастера, свободного художника, интуитивно постигшего вечные этические ценности, булгаковский Иисус своей жизнью и смертью доказывает их абсолютную значимость. Обоих героев объединяет единство творческого подвига: Иешуа преображает мир заветом любви и милосердия, а мастер утверждает его как главный критерий истины. Но, несмотря на, казалось бы, непреодолимую внутреннюю дистанцию, обусловленную разной ролью в мировой мистерии, каждый из них «дерзает познать трансцендентное активным личным усилием».<sup>15</sup> Именно личное созидательное начало – мастерство, смыкаясь со сверхличным, навеянным свыше поэтическим даром, образует то особое состояние духовного порыва, которое издревле считалось пророческим.

В начале XX в. историко-богословская оппозиция пророк/философ стала предметом серьезных дискуссий в церковно-интеллигентских и академических кругах особенно в связи с разгоревшимися христологическими спорами. По утверждению Ф.Ф. Зелинского, видного знатока античности, некоторые «эллиниствующие» ученые «во что бы то ни стало хотели сделать Иисуса учеником

<sup>14</sup> *Никифор, архимандрит.* Библейская энциклопедия. С. 583.

<sup>15</sup> *Колесникова Ж. Р.* Роман М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита» и русская религиозная философия начала XX века. Автореф. Дисс. ... к. филол. н. Томск, 2001. С. 8.

греческой философии».<sup>16</sup> Данная точка зрения достаточно активно рассматривалась европейскими исследователями, в частности – Эрнестом Гаве. В православной России такое понимание личности Иисуса Назарянина не получило широкой поддержки, поскольку низводило Спасителя с богочеловеческой высоты на грешную землю, приписывая Его мудрости мирской характер. Считать Иисуса философом, с точки зрения русского религиозного сознания, значит не видеть в нем Сына Божия, не признавать Новый Завет в качестве нравственно-го абсолюта. В противоположность этому в европейской либерально-богословской традиции протестантизма существовал и иной взгляд на Христа, также противоречащий каноническому, согласно которому Иисус, будучи не Богом, а пророком, даровал человечеству этически совершенное учение.

Обе трактовки Иисуса Христа, творчески переработав, учел М. Булгаков в своем романе. В образе Га-Ноцри писатель не актуализирует божественную ипостась. Его герой не является ни Богочеловеком, отстраненным от мира и призванным исполнить великое предназначение, ни человекобогом, превозносящим свое брненное естество и стремящимся утвердить рай на земле. Иешуа предстает обыкновенным человеком, для которого смысл его бытия заключается в проповеди добра и милосердия, которое и есть для него истина. Наверное, поэтому в литературоведении, начиная с работ В. Новикова, Га-Ноцри все чаще именуется «пророком справедливости».<sup>17</sup> И это не случайно: в русской духовной культуре пророк всегда выступал нравственным ориентиром, был голосом народной совести и образцом праведности. Таким видится Иешуа в романе «Мастер и Маргарита», который, по мысли О. Солоухиной, писатель «подключил» «к полнокровной духовной традиции отечественной литературы, обновляя ее, делая ее эстетически активной»,<sup>18</sup> поскольку Га-Ноцри выражает идеалы, принципиально важные для русского национального сознания.

Корневая для российской культуры проблема пророчества по-своему разрешается в главной книге Булгакова. Автор «нового евангельского апокрифа», интерпретируя новозаветную историю, по-иному расставляет акценты в восприятии известных событий, сосредоточиваясь на изображении мученического подвига Человека, возвещающего миру истину, которую тот не готов принять. А потому главная идея «библейского повествования», как, впрочем, и всего произведения – трагедия одиночества прозорливца, живущего в жестоким и безнравственном мире. Эта идея в свою очередь обусловила основной конфликт романа – конфликт пророка и толпы, решаемый Булгаковым синхронно в древних и современных главах.

---

<sup>16</sup> Зелинский Ф. Ф. Иисус Назарянин // Зелинский Ф. Ф. Возрожденцы. СПб., 1997. С. 18.

<sup>17</sup> Новиков В. В. Михаил Булгаков – художник. М., 1996.

<sup>18</sup> Солоухина О. Образ художника и время. Традиции русской классической литературы в романе М.А. Булгакова «Мастер и Маргарита» // Москва. 1987. № 3. С. 174.

Фигура пророка, «погруженного в полное одиночество из-за своего отличия от всех»,<sup>19</sup> воссоздается в образе Иешуа Га-Ноцри. Он действительно «один в мире» и обречен на фатальное непонимание и экзистенциальное равнодушие со стороны тех, к кому обращены его слова. «Истина, "любви и правды чистые ученья" толпой не воспринимаются. Взгляд из толпы на пророка односторонен – он безумен».<sup>20</sup> Это высказывание по поводу пушкинского «Пророка» вполне применимо к истолкованию образа Га-Ноцри. Безумен кажется Иешуа «добрым людям», жителям Ершалаима. За сумасшедшего принял Иешуа его будущий ученик Левий Матвей («Первоначально он отнесся ко мне неприязненно и даже оскорблял меня, то есть думал, что оскорбляет, называя меня собакой... я лично ничего не вижу дурного в этом звере, чтобы обижаться на это слово...», – вспоминал «бродячий философ» – 25). Как опасного для общества человека арестовывает Иешуа стража Каифы, ибо он «собирался разрушить здание храма и призывал к этому народ». Сам же Га-Ноцри на допросе Пилата опровергает нелепое обвинение: «Я, игемон, никогда в жизни не собирался разрушать здание храма и никого не подговаривал на это бессмысленное действие» (24). Прокуратор оказался, пожалуй, единственным, кто засомневался в безумии Иешуа. Он увидел в арестанте человека, наделенного высшим знанием, но знанием для него недоступным. Мудрые речи Га-Ноцри убедили Понтия Пилата в том, что представший перед ним возмутитель народного спокойствия «совершенно не похож на слабоумного», хотя весь его облик и манера держаться в присутствии наместника выдавали в нем некоторые черты юродства.

В русской национальной традиции, которую не мог не учитывать М. Булгаков, юродство было неотъемлемой чертой феномена пророчества, под которым в России чаще всего понималось открытое высказывание правды всему свету. На этот подвиг решались только люди внутренне свободные, презиравшие мирскую суету, казавшиеся духовно ограниченными обывателям, толпе, безумцами. Юродивый в России всегда почитался как святой. Для иудейской же культуры юродство, как особый вид благочестия, впервые упоминающийся в Первом послании апостола Павла к коринфянам [1 Кор. 4: 10] и распространившийся лишь в конце I века н.э., не было характерно. Однако в романе Пилат называет Иешуа именно «юродивым» (38). И этот анахронизм указывает на национально-русское восприятие писателем образа духовного прозорливца, который, подобно юродивым, кажется безумцем. Безумство юродивых – это подлинное бесстрашие в отстаивании истины, готовность пожертвовать собой во имя ее торжества. Таким в произведении Булгакова и предстает Иешуа Га-Ноцри – пророк справедливости, любви и милосердия, глашатай истины.

---

<sup>19</sup> Солоухина О. Указ. соч. С. 174.

<sup>20</sup> Там же. С. 175.

Черты юродства проявились в нем уже в первые минуты допроса, когда «человек со связанными руками несколько подался вперед и начал говорить: – Добрый человек! Поверь мне...» (21). Разумеется, такое поведение «преступника» вызвало негодование Пилата, привыкшего исполнять свои служебные обязанности в строго установленной форме, с соблюдением подобающего церемониала, далекого от выражения личных человеческих чувств, что четко разъяснил Иешуа Марк Крысобой: «Римского прокуратора называть – игемон. Других слов не говорить. Смирно стоять» (22). Усвоив это наставление под угрозой наказания («Ты понял меня или ударить тебя?»), Га-Ноцри на вопрос Пилата – «Имя?» – все же наивно переспросил – «Мое?», – вызвав раздражение прокуратора: «Мое мне известно. Не притворяйся более глупым, чем ты есть. Твое» (22). Понтий Пилат всерьез уверен, что бродячий проповедник разыгрывает его, представляясь беспомощным и наивным человеком, не случайно он несколько раз призывает Га-Ноцри опомниться, вести себя так, как требуют формальные приличия: «Повторяю тебе в последний раз: перестань притворяться сумасшедшим» (24). А между тем Иешуа вовсе не притворялся и в присутствии игемона чувствовал себя вполне естественно.

Проявление внутренней свободы, непосредственное человеческое общение, выходящее за рамки дозволенного протоколом следствия, подкупало грозного судью своей искренностью, даже секретарь в течение всего допроса не раз «переставал записывать и исподтишка бросал удивленный взгляд, но не на арестованного, а на прокуратора»; «не зная, как ответить на это», он «счел нужным повторить улыбку Пилата» (25). Игемона удивляла беспечность Иешуа, особенно в минуты, предшествовавшие его трагической гибели, но и перед лицом смерти Га-Ноцри не переставал верить, что «злых людей нет на свете». Эта мысль казалась Понтию Пилату чересчур утопичной и иллюзорной, он не мог, да и не желал всерьез ее воспринимать, только усмехался над «безумным мечтателем».

Однако такое кажущееся безумие – верное доказательство пророческого дара Га-Ноцри. «Те, которые приняли этот дар, – писал С. Булгаков о пророках, – производили на окружающих впечатление находящихся в состоянии безумия или одержания». «Дар пророчества, – пояснял богослов, – делал человека как бы иным самого себя, живущим в себе не своей жизнью, которая однако воспринимается как своя собственная».<sup>21</sup> С. Булгаков очень точно указал на психологическое состояние отмеченного Богом человека, который, ощущая «иным самого себя», осознает, что становится орудием высших сил, призвавших его нести миру истину.

Процесс преображения человека, «духовной жаждою томимого», был гениально воплощен Пушкиным в стихотворении «Пророк». Раскрывая сущ-

---

<sup>21</sup> Булгаков С. Н. Пророчество. С. 7.

ность пророческого подвига, поэт обращает внимание на то, что «исполнившийся волею» Бога человек, как ни парадоксально, лишается собственной свободы, вручая себя Господу. И потому его не пугают неизбежные испытания и мучения, даже сама смерть, ибо ничто не способно омрачить жизнь, имеющую высокий смысл. Поэтому, может быть, не случайно Иешуа, испытывая человеческое беспокойство о грядущем, все-таки не подвержен малодушному унынию в ожидании приговора: он знает, что его судьба зависит от высшей воли, а отнюдь не от власти самонадеянного прокуратора, убежденного в том, что в его руках находится жизнь Га-Ноцри («она висит на волоске, знай это», «я могу перерезать этот волосок» – 28). «Не думаешь ли ты, что ты ее подвесил, игемон? – спросил арестант. – Если это так, ты очень ошибаешься <...> согласишься, что перерезать волосок уж наверно может лишь тот, кто подвесил?» (28). Поэтому Иешуа Га-Ноцри во всем полагается на Бога, правду которого проповедует на земле: «Бог один, – ответил Иешуа, – в него я верю» (33).

Моральная твердость Га-Ноцри, поразившая прокуратора и пробудившая в нем нравственную рефлексию, невольно заставила Пилата соотнести мысли и чувства арестанта со своими собственными, но это только обнажило духовную пропасть между ним и осужденным проповедником. «Разве я похож на юного бродячего юродивого, которого сегодня казнят?» (37–38) – задавал он вопрос не столько первосвященнику, сколько самому себе. В душе зародились сомнения, поколебавшие прежнюю уверенность в принятии единственно верного решения, угодного Риму и иудейскому Синедриону. «Встреча с Иешуа перерождает Пилата»,<sup>22</sup> в нем просыпается совесть, а совесть, по мысли И. Ильина, «есть начало духовной любви», «духовной свободы и самодеятельности в человеческой душе, начало божественного освобождения человека от всех земных корыстей и страхов».<sup>23</sup>

Именно «встреча» как центральная структурно-семиотическая категория, выделенная В. Волковым и Т. Суран в их анализе булгаковского произведения, позволяет объяснить внутреннюю метаморфозу персонажей романа «Мастер и Маргарита», который можно считать «романом встреч»: «Каждый человек другому – Учитель, каждая Встреча человека с человеком перерождает обоих – при условии, что они способны к внутреннему развитию».<sup>24</sup> Встречаясь с разными людьми, Га-Ноцри набирается мудрости, познает мир (отсюда свободное владение несколькими языками), ищет справедливость и правду, взывает к сердечности и милосердию – иными словами, становится пророком.

---

<sup>22</sup> Волков В. В., Суран Т. И. Концепция Судьбы как Встречи, Вины, Заслуги и Воздаяния у М.А. Булгакова (Иешуа и Воланд в судьбах героев «Мастера и Маргариты») // Понятие судьбы в контексте разных культур. М., 1994. С. 291.

<sup>23</sup> Ильин И. А. Кризис безбожия // Москва. 1991. № 4. С. 156.

<sup>24</sup> Волков В. В., Суран Т. И. Указ. соч. С. 291.

Более того, по определению С. Булгакова, пророчество как богословская категория «есть *встреча*» – «соединение человеческого духа с иным, божественным началом» <курсив наш. – *И. У.*>.<sup>25</sup> Встреча оказывается первым и главным условием нравственного возрождения человека. На это указывал и Пушкин: его пророк обретает свой дар только тогда, когда на перепутье встречается с шестикрылым серафимом, который преображает его земное «трепетное» сердце, заменяя «углем, пылающим огнем», ибо настоящее пророчество есть всегда духовное горение.

Опиравшийся на тысячелетний духовный опыт отечественной культуры, М. Булгаков подхватывает ключевую для национального сознания идею пророчества как сердечного горения, освещающего мир любовью, противопоставляя ее философствованию как отвлеченно-холодному размышлению, тем самым писатель актуализирует оппозицию сердечно-чувственного познания бытия и интеллектуально-рационального его осмысления. Главной коллизией романа, с нашей точки зрения, и является столкновение двух взаимоисключающих начал – всеобщей и всеобъемлющей любви, которую исповедует Иешуа Га-Ноцри, и рассудочного подхода к жизни, выраженного в образе Понтия Пилата. Иными словами, «сердечному» восприятию мира противостоит его «головное» осознание. В этом суть противостояния Га-Ноцри и Пилата, Мастера и Берлиоза. Не случайно в художественной структуре произведения мотивы головы и сердца становятся ведущими. Они начинают звучать почти одновременно и в романе о Мастере, и в «библейском» повествовании. Московские главы открываются сценой встречи на Патриарших прудах столичного литератора, главы писательской организации Массолит с князем тьмы, Воландом. Атеист Берлиоз, соприкоснувшись с иррациональным, таинственным, с тем, чего, по его рациональному мировоззрению, «быть никак не может», «внезапно перестал икать, сердце его стукнуло и на мгновение куда-то провалилось, потом вернулось, но с тупой иглой, засевшей в нем» (8). В ранней редакции романа («Великий канцлер») писатель достаточно четко обозначил одно из главных противоборствующих начал, определяющих внутренний конфликт произведения, его подводное течение – противостояние разума сердцу: «Ни с того ни с сего <...> черная рука протянулась и сжала его <Берлиоза. – *И. У.*> сердце».<sup>26</sup>

Более того, именно мотивы головы и сердца, центральные в структурно-композиционной организации романа, идейно «скрепляют» «древние» и «современные» главы. Они выступают единым лейтмотивом, актуализирующим развитие смежных мотивов-сателлитов. Так, мотив духовной окаменелости, замкнутости осуществляется через варьирование «каменной» темы, развитие которой рождает метафорический образ каменного сердца и каменной головы

---

<sup>25</sup> Булгаков С. Н. Пророчество. С. 7.

<sup>26</sup> Булгаков М. Великий канцлер. М., 1992. С. 26.

Пилата, противопоставленных одухотворенному сердцу и «осердеченному» уму Иешуа. В художественном мире «Мастера и Маргариты» часто наблюдается одна из реализаций мотива – потеря головы, устойчиво используемого автором и имеющего глубоко философское значение. Буквально навсегда теряет голову Берлиоз, уповающий на разум и испытывающий «горе от ума», а также Майгель – расчетливый предатель; временно лишается ее Бенгальский, требующий рассудочного «разоблачения» тайн «черной магии»; мнимо без головы оказываются Мастер, заключенный в «сумасшедший» дом из-за его причастности к явлениям, выходящим за пределы понимания «здравомыслящими» людьми, и Бездомный, соприкоснувшийся с нечистой силой и открывший смысл бытия в клинике для душевнобольных.

Своей высоты и остроты мотив головы и сердца достигает в «ершалаимских» главах, особенно в сцене допроса «бродячего философа», где знаменитый вопрос Понтия Пилата – «что такое истина?» – обретает новое содержание после ответа Иешуа: «Истина прежде всего в том, что у тебя *болит голова*, и болит так сильно, что ты малодушно помышляешь о смерти» (26; курсив наш. – И.У.). За внешне простыми словами Га-Ноцри кроется удивительно точное проникновение вглубь, в самую сущность душевного расстройства Пилата. Головная боль прокуратора приобретает символичное звучание, за которым скрывается уверенность художника в невозможности исключительно рациональным путем прийти к познанию истины. Напротив, полное упование на разум оборачивается трагедией: отдав на казнь Га-Ноцри, осуществив разумный долг наместника, Понтий Пилат неожиданно для себя поражен открытием – выполненный им формальный закон повлек за собой нравственное преступление. Оттого еще сильнее у всемогущего прокуратора приступ «ужасной болезни гемикрании, при которой болит полголовы», от которой «нет средств, нет никакого спасения», разве только «*не двигать головой*» (20; курсив наш. – И. У.).

Видимо, не случайно писатель делает акцент на том, что болит все-таки полголовы: Пилат не утратил до конца способность мыслить ясно, т. е. в согласии с миром и самим собой. И хотя, по признанию римского наместника, допрашивающего Га-Ноцри, «ум» ему «не служит <...> больше», все же и в его голове наступают редкие мгновения просветления, и тогда Пилат не может найти «ни малейшей связи между действиями Иешуа и беспорядками, происшедшими в Ершалаиме недавно». В такие минуты «в светлой <...> и легкой голове прокуратора складывается формула» (30), по которой невиновный мудрец, освобожденный из-под стражи, отправляется вместе с ним в Кесарию Стратонову в качестве его личного библиотекаря.

Однако только «осталось это продиктовать секретарю», как внезапно в воображении Пилата «голова арестанта уплыла куда-то, а вместо нее появилась другая» – «плешивая голова» императора Тиберия. Видение римского властителя, вызвавшее даже отвращение у прокуратора, заставило тем не ме-

нее его безоговорочно исполнить свой служебный долг – наказать виновника, преступившего «Закон об оскорблении величества». Это произошло потому, что Понтий Пилат остался верен закону, то есть логике, рассудку, расчету и не почувствовал сердечной благодати. «Законом человек утверждается, – верно замечает современный богослов М. Дунаев. – Благодатью спасается. Предпочтение тому или другому зависит от понимания предназначенности человека. Желающие самоутвердиться на земле предпочитают Закон, стремящиеся к спасению в горнем мире – Благодать».<sup>27</sup>

Понтий Пилат действительно карьерно утверждается, принимая не справедливое, но удобное Риму и Синедрionу решение. Но в вечности ему суждено все же искупить страданиями свой головной выбор. Прокуратор в полной мере исполнит незыблемый закон мироздания – «каждому будет дано по вере его» (265). И за свое каменное сердце он, «около двух тысяч лет» прикованный к «тяжелому каменному креслу», изнемогая от нравственной муки, будет мечтать о прощении Иешуа, лелеять надежду «поменяться своей участью с оборванным бродягой Левием Матвеем» (370), оказавшимся единственным учеником Га-Ноцри.

Однако в момент утверждения смертного приговора Иешуа Понтий Пилат, уже осознавая, что совершает нравственное преступление, подавляет в себе голос совести (пробуждающееся «живое сердце») и рабски подчиняется закону, сочиненному самодовольным рассудком: он «<...> задрал голову и уткнул ее прямо в солнце. Под веками у него вспыхнул зеленый огонь, от него загорелся мозг» (41), который не укоренен в сердечной спасительной глубине, а высушен рациональным расчетом, поэтому он и «загорелся». Игнорирование голоса собственного сердца, «устанавливающего особую связь с Богом и ближним», ведет Пилата к величайшему предательству Того, Кто есть воплощенная сердечность мира.

В христианской антропологии сформировалось представление о внутреннем гармоничном состоянии человека, при котором «сердце всегда должно быть горячим», а «ум холодным, ибо ум следует за сердцем».<sup>28</sup> Булгаков, безусловно, учитывал это наблюдение, передавая душевное состояние прокуратора в момент обострения нравственной болезни, когда ум его перестал быть холодным («загорелся мозг»), а сердце начало остывать, хотя писатель прямо и не говорит об этом. Однако в произведении тому есть достаточно косвенных доказательств, главное из которых – непонимание Понтием Пилатом «скрытой

---

<sup>27</sup> Дунаев М.М. Своеобразие русской религиозной живописи: Очерки русской культуры XII–XX вв. М., 1997. С. 109.

<sup>28</sup> Буланов А.М. «Ум» и «сердце» в русской классике: Соотношение рационального и эмоционального в творчестве И.А. Гончарова, Ф.М. Достоевского, Л.Н. Толстого. Саратов, 1992. С. 15.

глубины»<sup>29</sup> (т.е. сердца) Иешуа Га-Ноцри. Эта глубина оказалась для римского наместника закрытой и неподвластной рассудку, «недоступной для взора». Поэтому неудивительно, что прокуратор совершенно не понял редкого смирения Га-Ноцри.

Христианское смирение чаще всего истолковывается «как внешняя пассивность, как примирение со злом, как бездействие и даже низкопоклонничество или же как неделание во внешнем смысле».<sup>30</sup> На самом же деле это величайшая добродетель, которая, по мысли С.Н. Булгакова, заключается «во внутреннем и незримом подвиге борьбы с самостью, с своеволием, с самообожанием».<sup>31</sup> Именно таким смирением обладает герой М.А. Булгакова: ему в полной мере свойственна и «внешняя пассивность» (кажущееся равнодушие Иешуа к своей судьбе), и будто бы «примирение со злом» (неприятие какой бы то ни было борьбы, даже борьбы за добро), и «низкопоклонничество» (внешнее преклонение перед прокуратором), и « неделание во внешнем смысле» (нежелание оправдываться перед судьей, чтобы убедить его в своей невинности).

Здесь возникает ситуация духовного парадокса, сущность которого очень точно определена Б.П. Вышеславцевым: «Чем больше чувствует человек <обладающий редким даром смирения. – И. У.> свое бессилие, тем острее ощущает он ту мистическую силу, которая "не от мира сего"».<sup>32</sup> Эти мысли философа, явившиеся результатом его жизненных наблюдений, вполне применимы к образу Иешуа. Они помогают определить источник его моральной твердости, находящийся не вовне, а внутри самого персонажа – в его сердце. Вот почему Га-Ноцри жертвует жизнью, но не отступает от своего нравственно-этического учения, от любви к каждому, который, по убеждению героя, всегда «добрый человек». И в этом смысле Иешуа, как и евангельский Христос, оставляет миру, по выражению П.Д. Юркевича, «теплую и жизненную заповедь любви, – заповедь, которая так многозначительна для сердца».<sup>33</sup>

Вообще Булгакову было очень важно подчеркнуть сердечность своего героя, откликающегося на страдания Пилата, с любовью и добром воспринимающего Марка Крысобоя, дарящего частицу своего сердечного тепла любому, кто в этом нуждается. Он готов добровольно принять страдания во имя высшего идеала – добра и любви, и потому его мученическая смерть, когда палач «тихонько кольнул Иешуа в сердце» (177), оказывается предзнаменованием трагедии человечества, вставшего на путь рационального преображения мира.

---

<sup>29</sup> *Вышеславцев Б.П.* Сердце в христианской и индийской мистике // Вопросы философии. 1990. № 4. С. 63.

<sup>30</sup> *Булгаков С.Н.* Героизм и подвижничество // Вехи. Из глубины. М., 1991. С. 58.

<sup>31</sup> Там же.

<sup>32</sup> *Вышеславцев Б.П.* Этика преображенного Эроса. М., 1994. С. 297.

<sup>33</sup> *Юркевич П.Д.* Сердце и его значение в духовной жизни человека по учению Слова Божия // Юркевич П.Д. Философские произведения. М., 1990. С. 77.

В эстетической структуре романа «Мастер и Маргарита» Иешуа Га-Ноцри есть не что иное, как воплощенное сердце – глубинный центр идейно-композиционной системы произведения, созданного Булгаковым в тесной связи с духовными исканиями русской интеллигенции рубежа веков. Писатель на новом витке исторической спирали продолжил традиции нравственно-этического крыла русского философско-богословского ренессанса, духовные вожди которого видели свое главное предназначение в поиске «живого Бога». В образе Иешуа, с которого снят налет догматизма и экзальтированный мистический флер, Булгаков воплотил свое представление о «живом Боге», созвучное с религиозными идеями Бердяева и Вышеславцева. Изображая Га-Ноцри Человеком, открывшим миру, что истина – в сердце, писатель в художественных образах развивает магистральную идею русской религиозной философии, высказанную Франком: «Живая личность – если можно так выразиться – истиннее всякой отвлеченной мысли, то есть <...> истина в своей основе есть не суждение, а живое бытие, данное в форме личности».<sup>34</sup>

«Живое бытие» это и есть «живое сердце» (И. А. Ильин), исследованию тайн и загадок которого посвящен роман «Мастер и Маргарита». В образах, созданных М.А. Булгаковым, «жизнь сердца» определяет смысл человеческого существования: преодоление рациональной ограниченности, победа над самоуверенным разумом, преграждающим путь к свету, сердечной глубине, доверие к своей душе, жаждущей добра и справедливости, духовно преображает Левия Матвея, но, напротив, полнейшее равнодушие к собственному сердцу, одолеваемому страстями, ввергает Иуду из Кириафа в величайший грех, лишаящий его надежды на спасение.

---

<sup>34</sup> Франк С. Л. Указ. соч. С. 90.

## ЧТО ТАКОЕ ИСТИНА?

(ОТВЕТ ИЕШУА ГА-НОЦРИ)

Александр Кораблев (Донецк)

Роман «Мастер и Маргарита», хотя и называется философским, но обычно прочитывается вовсе не философски: исследователи либо сами начинают философствовать на темы, затронутые в романе, чаще всего – на темы добра и зла<sup>1</sup>, либо находят соответствия с какой-нибудь философской традицией – экзистенциализмом<sup>2</sup>, гностицизмом<sup>3</sup>, русской религиозной философией<sup>4</sup> или, в частности, с воззрениями Григория Сковороды<sup>5</sup>, Бердяева<sup>6</sup>, Канта<sup>7</sup>, Ницше<sup>8</sup> и др.

---

<sup>1</sup> См.: *Звезданов Н.* Етико-философската основа на «Майсторът и Маргарита» от Михаил Булгаков // *Литературна мисъл.* 1982. 2, XXVI. С. 87–108; *Яблоков Е.А.* «Я – часть той силы...» (Этическая проблематика романа М. Булгакова «Мастер и Маргарита») // *Русская литература.* 1988. № 2. С. 3–31; *Киселева Л.Ф.* Диалог добра и зла в романе «Мастер и Маргарита» // *Литературные традиции в поэтике Михаила Булгакова.* Куйбышев, 1990. С. 69–85; *Ионин Л.Г.* Две реальности «Мастера и Маргариты» // *Вопросы философии.* 1990. № 2. С. 44–56.

<sup>2</sup> *Виноградов И.* Завещание мастера // *Вопросы литературы.* 1968. № 6. С. 54–56; *Bazzarelli E.* La 'liberazione' come momento esistenziale ed estetico nel 'Maestro e Margherita' // *Atti del convegno "Michail Bulgakov".* Milano 1986. P. 19–27.

<sup>3</sup> *Круговой Г.* Гностический роман М. Булгакова // *Новый журнал.* Нью-Йорк. 1979. №134. С. 47–81; *Gourg M.* Le Maître et Marguerite et la tradition gnostique // *Atti del convegno «Michail Bulgakov».* Milano, 1986. P. 207–218.

<sup>4</sup> *Черникова Г.* О некоторых особенностях философской проблематики романа Михаила Булгакова «Мастер и Маргарита» // *Analele Universităţii din Timişoara.* 1971. Seria ştiinţe filologice, 9; *Abraham P.* Роман «Мастер и Маргарита» М.А. Булгакова. Brno, 1993. С. 95–144; *Соколов Б.* Булгаковская энциклопедия. Москва, 1996.

Сдержанное отношение к философии булгаковского романа объясняется довольно просто: «М. Булгаков – не теоретик, и роман его – не философский трактат», – заключает, например, И. Виноградов, а вместо пояснений иронизирует:

Действительно: в какие стройные и изящные комбинации сразу же укладываются все эти таинственные образы, какие четкие философские формулы начинают сразу же составляться из этих комбинаций, как только мы догадываемся сбросить с героев мистифицирующие оболочки их частного, личностного бытия в качестве конкретных персонажей романа, и они предстанут перед нами прозрачными и ясными идеальными истечениями чистой философской субстанции!»<sup>9</sup>

Подобные опасения понятны: читатели не хотят профанации романа, превращения живых образов в схемы, пусть даже идеальные. Но возникают вопросы: если эти схемы проступают так легко, изящно и стройно, не являются ли они такой же неотъемлемой частью художественного целого, как и облекающие их образы? И не правильнее было бы делать заключения о трактатности или нетрактатности книги Булгакова не в начале, а в конце исследования? Если столь очевидна ее философская насыщенность, концептуальность, структурность, то почему не предположить, что «Мастер и Маргарита» – это именно трактат, только не философский, а *художественно-философский*, предполагающий не извлечение скелета из живой плоти (чему, действительно, трудно не воспротивиться), а рассмотрение этого произведения во всей полноте и сложности его художественно-философской природы.

Можно вспомнить, что точно так же возражал актер М.С. Щепкин, гениальный, как о нем говорят, исполнитель роли Городничего, когда услышал от Гоголя, что персонажи «Ревизора» – это не просто люди, но определенные философские символы:

Я так свыкся с городничим, Добчинским и Бобчинским в течение десяти лет нашего сближения, что отнять их у меня и всех вообще – это было бы действие бессовестное. Чем вы их мне замените? Оставьте мне их, как

---

<sup>5</sup> Галинская И. Л. «Мастер и Маргарита» М. А. Булгакова: К вопросу об историко-философских источниках романа // Изв. АН СССР. Серия литературы и языка. 1983, 42, № 2. С. 106–115.

<sup>6</sup> Barratt A. Between the Two Worlds // Bulgakov M. The Master and Margarita. Oxford, 1987.

<sup>7</sup> Немцев В.И. Вопросы изучения художественного наследия М.А. Булгакова. Самара, 1999.

<sup>8</sup> Немцев В. Трагедия истины. Самара, 2003.

<sup>9</sup> Виноградов И. Указ. соч. С. 46.

они есть. Я их люблю, люблю со всеми слабостями, как и вообще всех людей. Не давайте мне никаких намеков, что это-де не чиновники, а наши страсти... Нет, я их вам не дам! не дам, пока существую. После меня переделайте хоть в козлов; а до тех пор я не уступлю вам Держиморды, потому что и он мне дорог.<sup>10</sup>

Столь же показателен ответ Гоголя, формулирующий принцип концептуального прочтения художественных произведений: «Прочитать “Ревизора” я именно хотел затем, чтобы Бобчинский сделался еще более Бобчинским, Хлестаков Хлестаковым, и – словом – всяк тем, чем ему следует быть». Нет нужды говорить, насколько значимы и авторитетны были для Булгакова гоголевские суждения о литературном творчестве. И уже сама податливость его романов философскому структурированию указывает на «гоголевскую» особенность их образности – им присуща такая же философическая интенциональность, т.е. направленность образа к своей сущности, к самопроявлению идеи, которая всецело предопределяет образ героя – его облик, поступки, способ мышления и т.д.

Художественная конфигурация главных героев «Мастера и Маргариты», а значит, и главных идей романа, впечатляюще симметрична: пара героев, встречающихся на первых страницах и вскоре расстающихся навсегда, противопоставлена другой паре, тоже встретившейся и расставшейся, но силой любви навсегда воссоединившейся. Единство этих концептуально-драматических пар обусловлено не только пространственно-временными, сюжетными, стилистическими и прочими параметрами, но, для большей несомненности, также именными созвучиями: с одной стороны – БЕРлиоз и БЕЗдомный, с другой – МАстеР и МАРгарита. Вдобавок ко всему инициалы этих героев – «М» и «Б» – почему-то образуют вензель самого Михаила Булгакова. Духовное и мировоззренческое различие этих пар очевидно, и оно тоже выражено структурно – в отношении к евангельским событиям, и конкретнее – в их соотношениях с главными героями тех событий – Понтием Пилатом и Иешуа Га-Ноцри, и еще конкретнее – относительно вопроса, который они обсуждают: «Что такое истина?»

Остается добавить, что в центре этих трех пар, а также между ними, находится дьявол, меняющий свое обличье сообразно тому, насколько удалены эти герои от истины или насколько они к ней приближены.

Поэма, обсуждаемая Берлиозом и Бездомным, и роман, сблизивший Мастера и Маргариту, тоже составляют концептуальную пару, во многих отно-

---

<sup>10</sup> Из письма Гоголя М. С. Щепкину, около 10. VII. 1847// Гоголь Н.В. Собр. соч.: В 6 т. Т. 6. М., 1959. С. 529. 1959. С. 416.

шениях антитетичную, которая обращает читательское внимание к общему для этих произведений предтексту – к Евангелиям. Отрицая их как недостоверные или не вполне достоверные, оба произведения – и поэма Бездомного, и роман Мастера – утверждают свои версии евангельских событий как достоверные и тем самым тоже отвечают на вопрос, что такое истина.

В Евангелии от Иоанна читаем:

Пилат сказал Ему: итак Ты Царь? Иисус отвечал: ты говоришь, что Я Царь. Я на то родился и на то пришел в мир, чтобы свидетельствовать о истине; всякий, кто от истины, слушает гласа Моего. Пилат сказал Ему: что есть истина? И, сказав это, опять вышел к Иудеям и сказал им: я никакой вины не нахожу в Нем (Ин. 18: 37–38).

Ответ Иисуса Христа не зафиксирован – должно быть, его и не было. Психологически это молчание выглядит достоверно: в самом деле, а что хотел услышать прокуратор Иудеи – философскую дефиницию? Да и обстановка не располагала к философской дискуссии, не говоря уже о том, что не было самой ситуации диалога: вопрос прокуратора прозвучал, как можно понять, риторически, может быть, даже иронически и, по-видимому, не предполагал ответа.

Можно было бы уподобить молчание Христа «великому молчанию» Будды, которым тот отвечал на вопросы, не имеющие человеческого ответа, но ответ на вопрос Пилата в Евангелии есть, и ответ достаточно определенный, правда, высказанный не Пилату, а ученику Фоме: «Я есмь путь и истина и жизнь...» (Ин. 14: 6). Об этом же слова другого ученика, Иоанна, объясняющие исторический смысл пришествия Христа: «...ибо закон дан чрез Моисея; благодать же и истина произошли чрез Иисуса Христа» (Ин. 1: 17). Спрашивая об Истине, которая стоит перед ним, Пилат невольно выразил суть философского рационализма, «невидящего знания», что в структуре мистического романа оказывается репликой длящегося во времени и сквозь время спора, в который вовлечены не только Пилат и Иешуа, но и другие герои.

Трудно предположить, как отвечает на вопрос Пилата очерченный черными красками Иисус Христос в поэме Ивана Бездомного, но в романе Мастера Иешуа Га-Ноцри дает неожиданно пространственный ответ:

Истина прежде всего в том, что у тебя болит голова, и болит так сильно, что ты малодушно помышляешь о смерти. Ты не только не в силах говорить со мной, но тебе трудно даже глядеть на меня. И сейчас я невольно являюсь твоим палачом, что меня огорчает. Ты не можешь даже и думать о чем-нибудь и мечтаешь только о том, чтобы пришла твоя собака, единствен-

ное, по-видимому, существо, к которому ты привязан. Но мучения твои сейчас кончатся, голова пройдет.<sup>11</sup>

Столь явное отступление от евангельского канона, наверное, должно вызвать у правоверных христиан мысль о неадекватности, неистинности образа Христа в булгаковском романе, а значит, и вообще всей изложенной в нем евангельской истории. У философски настроенного читателя этот ответ тоже должен вызвать неудовлетворенность, поскольку такое определение истины само по себе нуждается в толковании и уж, конечно, никак не может войти в философские словари. Между тем Иешуа Га-Ноцри, избежав отвлеченных понятий и логических умозаключений, дает возможность ощутить, что такое истина. Понтий Пилат, у которого болит голова и который малодушно помышляет о смерти, не может не признать, что в словах Иешуа, выразивших его состояние, действительно содержится истина.

Так же поступает и Мастер – он не доказывает, а показывает угаданную им истину. И не просто показывает, а вынуждает читателя поверить в истинность слов Иешуа. Достигается такой эффект достаточно просто: в начале главы читатель узнает о физическом недомогании Понтия Пилата, а затем, когда о том же говорит Иешуа, читатель волей-неволей воспринимает эти слова как истинные. Моментом истины для читателя оказывается не просто совпадение двух мнений, но тождественность двух информации, исходящих от принципиально различных инстанций: повествователь и герой представляют разные планы художественного бытия, а значит, и разную степень обладания истиной.

Другое дело, что булгаковский герой, как выясняется впоследствии, не ограничен бытийными границами художественного мира: Иешуа не только читает роман, персонажем которого он является, но и принимает участие в судьбе автора. Этим как бы подтверждается особая, «сверххудожественная» и «сверхчеловеческая» природа Иешуа: он потому и знает истину, что он «не от мира сего», именно потому ему открыто не только настоящее, но также прошлое и будущее, не только внешнее, но и глубоко внутреннее. Знание Иешуа целостно, оно не замкнуто ни временными, ни пространственными границами, это ясное видение мира в единстве его явлений и сущностей. К такому же расширенному сознанию побуждается и читатель – уже тем, что ему приходится мыслить вневременными категориями, сопрягая разные эпохи и культуры. Философский спор, начатый в первой главе, не прерывается второй главой, он продолжается спором Пилата и Иешуа – это один и тот же спор, длящийся не одно тысячелетие: «Что такое истина?»

---

<sup>11</sup> Булгаков М. Мастер и Маргарита // Собр. соч.: В 5 т. Т. 5. М., 1990. С. 26. Далее ссылки на это издание даны в тексте статьи с указанием страницы в скобках после цитаты.

Но обратим внимание, что произносится на стыке этих глав, переключающих читательское сознание на восприятие не просто другой эпохи – другой реальности:

- Видите ли, профессор, – принужденно улыбнувшись, отозвался Берлиоз, – мы уважаем ваши большие знания, но сами по этому вопросу придерживаемся другой точки зрения.

- А не надо никаких точек зрения! – ответил странный профессор, – просто он существовал, и больше ничего.

- Но требуется же какое-нибудь доказательство... – начал Берлиоз.

- И доказательств никаких не требуется, – ответил профессор и заговорил негромко, причем его акцент почему-то пропал. – Все просто: в белом плаще... (19)

Сказав так, «странный профессор» противопоставил два типа мышления – научное, основанное на «точках зрения» и требующее «доказательств», и мистическое, основанное на вере и никаких доказательств не требующее.

В чем же странность? Разве не о том же говорит и русская православная традиция, и русская классическая литература, и русская религиозная философия? Это и «сущее всеединое» Вл. Соловьева, и «интуиция-дискурсия» П.А. Флоренского, и парадоксализм В.В. Розанова. Но, пожалуй, с наибольшей категоричностью декларировал а-системность истины Н.А. Бердяев:

Философия ни в каком смысле не есть наука и ни в каком смысле не должна быть наукой. <...> Зависимость от доказательств есть рабская зависимость. Вечное требование доказательств – требование пониженного духовного общения, внутренней разобщенности, при которой все ощущается как необходимость, а не как свобода. Откуда так твердо известно, что истинное есть наиболее доказанное? Быть может, *доказательство стоит на пути познания истины как препятствие встреченной необходимости.* <...> В философии истина показывается и формулируется, а не доказывается и обосновывается.<sup>12</sup>

Русская традиция в этом смысле – противоположность немецкой, с ее Кантом и Гегелем, с ее доказательностью и системностью, поэтому, действительно, немного странно, что на расспросы о национальности профессор ответил задумчиво: «Да, пожалуй, немец...».

Другая странность: у дьявола вроде бы нет национальности, а ведь Вольтанд никогда не унижается до прямой лжи. Что же тогда означает это признание? Помимо завтрака у Канта, упоминания о Брокене и некоторых других

---

<sup>12</sup> Бердяев Н. А. Философия свободы: Смысл творчества. М., 1989.

подробностей, включая эпиграф к роману, которые как бы удостоверяют германское то ли происхождение, то ли подданство «профессора», назовем еще одну аллюзию, не слишком очевидную, но, как кажется, заслуживающую внимания.

Если соединить два философских спора, московский и ершалаимский, представленные в первых двух главах романа (как, собственно, и должно происходить в читательском сознании), то мы получим более чем наглядное пособие по феноменологии – едва ли не самой влиятельной философской методологии XX века.

Когда на первой странице романа перед Михаилом Александровичем Берлиозом сгустился воздух и явился некий гражданин, его реакция была вполне естественной: «Этого не может быть!..» Между тем читатель, побуждаемый доверять более повествователю, нежели герою, слышит иронически-сочувственное: «Но это, увы, было...». У соразмышляющего читателя не может не возникнуть вопроса: почему же, если это *было*, Берлиоз почти инстинктивно утверждает обратное? Да потому, сказано в романе, что *так складывалась жизнь* Михаила Александровича, и сложилось она в определенную *систему* представлений, своего рода фильтр, отсеивающий все аномальные явления как несуществующие. Метод же феноменологии заключается в том, чтобы снимать эту ограничительную призму – вынося за скобки как суждения об окружающем мире, так и суждения о самом сознании. Берлиоз и Бездомный представляют два крайних случая феноменологической редукции: в первом мировоззренческая призма снимается вместе с головой, поскольку стала заменой живому, непосредственному мышлению; во втором – практически нечего снимать – на момент эксперимента Иван Николаевич Понырев был, как он сам признает, девственно невежественный человек.

Конечно, невежество Бездомного – это не феноменологическое достигнутое незнание, но все-таки оно оказывается предпочтительнее знания Берлиоза, мешающего воспринимать мир и заключенную в нем истину непосредственно, в свободном «потоке сознания». Не имея достаточного философского опыта, Иван тонет в этом потоке, не в силах соотносить и осмыслить открывающееся и настоящее, и прошлое, и даже будущее. На этом, заметим, роман заканчивается, оставляя надежду, что профессор института истории и философии однажды совладеет со свои беззаконным знанием.

В 1-й главе романа говорится о необходимости философской редукции; во 2-й – эта необходимость объясняется феноменологической трактовкой истины как самоочевидности. Никакие доказательства для ее постижения не требуются, а требуется только очищенное сознание, способное воспринимать истину, заключенную в феноменах жизненного мира. Таким образом, методологическая установка, высказанная профессором Воландом, является прямым комментарием к определению истины, данному Иешуа. Случайны или преднамеренны эти соответствия? Изучал ли Булгаков работы Гуссерля или Хайдеггера, хотя бы

потому, что они были его знаменитыми современниками? Вряд ли. Об отношении к такого рода писаниям в романе сказано достаточно определенно: «Оно, может, и умно, но больно непонятно».

А о том, как Булгаков работал с философскими текстами, можно судить, например, по тому, как он излагает в «Жизни господина де Мольера» философию Гассенди:

- Единственно, что врожденно людям, – говорил Гассенди своим ученикам, пощипывая острую ученую бородку, – это любовь к самому себе. И цель жизни каждого человека есть счастье! Из каких же элементов складывается счастье? – вопрошал философ, сверкая глазами. – Только из двух, господа, только из двух: спокойная душа и здоровое тело. О том, как сохранить здоровье, вам скажет любой хороший врач. А как достичь душевного спокойствия, скажу я вам: не совершайте, дети мои, преступлений, не будет у вас ни раскаяния, ни сожаления, а только они делают людей несчастными.<sup>13</sup>

Вроде бы все точно, живо и по существу, но откроем Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона и прочитаем статью об этом философе:

Единственное, что врожденно нам – это любовь к самому себе... <...> Единственная цель жизни – счастье. Истинное счастье заключается в здоровом теле и спокойной душе – а спокойствие дает только добродетель, так как она не сопровождается ни раскаянием, ни сожалением».<sup>14</sup>

Столь же очевидны в «Мастере и Маргарите» энциклопедические заимствования из статей «Бог», «Фома Аквинат», «Богословие» и др.<sup>15</sup> Булгаков поступал по-мольеровски: брал то, что считал своим. По-видимому, и в отношении других философских учений он использовал тексты-посредники. Что же касается феноменологии, то посредником мог быть его знакомый по «пречистенскому кругу» Густав Густавович Шпет, на чьи работы до сих пор ссылаются в энциклопедиях при изложении этого учения. Если же говорить об отношении Булгакова к философии в целом, то оно выразилось в короткой записи в его записной книжке: «Философия! Философия!» Интонационно это напоминает известное евангельское наставление Христа: «Марфа! Марфа! ты заботишься и суетишься о многом, а одно только нужно...» (Лк. 1: 41-42). Философия для Булгакова – это, действительно, думание о многом, но не о едином, оттого она и множественна и оттого, как сказано в его романе, «все теории стоят одна другой».

<sup>13</sup> Булгаков М. Жизнь господина де Мольера // Собр. соч.: В 5 т. Т. 4. М., 1990. С. 248.

<sup>14</sup> Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона. СПб., 1892. Т. 8, С. 189.

<sup>15</sup> Покровский Б. О чем беседовал Воланд с Берлиозом: Философские проблемы романа Булгакова *Мастер и Маргарита* // Записки русской академической группы в США. Нью-Йорк, 1991. Вып. 24. С. 143–162.

Теория – способ восприятия истины, особая точка зрения. Но возможен и другой взгляд на истину, «беспредпосылочный», как сказали бы феноменологи, или, как сказал незнакомец на Патриарших: «А не надо никаких точек зрения!»

Истина и точка зрения, истина и мнения о ней – это известное еще с древних времен разграничение представляется формой существования любого явления, в том числе и литературного, в том числе и романа «Мастер и Маргарита». С одной стороны – истина и жизнь, заключенные в романе, с другой – множество интерпретаций, выражающих ту или иную точку зрения на роман. «Жизнь и интерпретации» – так знаменательно была названа одна из первых монографий о Михаиле Булгакове.<sup>16</sup> Но сам роман Булгакова не безразличен к такому положению вещей: его философский и назидательно-методологический смысл определяется иерархией героев, от Берлиоза до Иешуа, в зависимости от того, насколько они свободны от своей «точки зрения».

Разумеется, писателя Булгакова, как нетрудно понять, больше волнует не судьба Берлиоза, которому уже ничем не помочь, и не судьба профессора Понырева, у которого все будет хорошо, а судьба читателя, которого он вынуждает сделать выбор между берлиозовским «Этого не может быть!..», отрицающим мистическое содержание романа, и безумной, «бездомной», но спасительной верой в то, что все это, «увы, было».

«Там есть истина», – говорил умирающий писатель о своем романе, и это звучало почти так же, как сказанные об истине слова Иешуа: истина прежде всего в том, что однажды весной, в час небывало жаркого заката, в Москве, на Патриарших прудах, встретились два гражданина... И для того, чтобы видеть эту истину, не надо никаких точек зрения и не требуется никаких доказательств – «все просто»: надо просто открыть роман и, не ограничивая себя частными ракурсами, или, как сказано в романе, не портя ложными замечаниями сеанс, позволить истине самой проявиться в нашем сознании. Что, в общем-то, и происходит, несмотря на наши усилия ее не видеть и не узнавать.

---

<sup>16</sup> Wright A. C. Mikhail Bulgakov: Life and Interpretations. Toronto, Buffalo, London, 1978.

# ДВОЕНИЕ, ВАРИАТИВНОСТЬ, ТРАНСФОРМАЦИЯ, СТЕРЕОСКОПИЧНОСТЬ КАК ОСНОВОПОЛАГАЮЩИЕ ПРИНЦИПЫ В «МАСТЕРЕ И МАРГАРИТЕ»

М.Н. Капрусова (Борисоглебск)

## 1. Один из аспектов музыкальной темы

Прием двоения (образов, приемов, ситуаций, высказываний) – один из основных в романе «Мастер и Маргарита». Он призван усилить значимость отдельных слов или ситуаций или объединить героев в пары. Частным случаем применения Булгаковым принципов двоения или выбора одного варианта из нескольких являются его манипуляции с персонажами-музыкантами на балу Воланда. Первоначально в романе действовали Гуно, Паганини, Шпор, Массар, Уле Буль (Оль-Буль), Крейцер, Виотти, Штраус и Вьетан. В окончательной редакции из названных музыкантов остались только два последних.

Чем объясняется выбор музыкантов – первоначальный и окончательный: национальностью героев (отметим, что все они иностранцы)? связью с Россией или отсутствием этой связи? названием и темами сочинений? судьбой художника? Вопрос тем более закономерен, что в черновых вариантах музыкантов-иностранцев, приглашенных на бал, больше и среди них такие легендарные фигуры, как, например, Паганини. На первый взгляд, легендарный скрипач, как никто, должен был подойти для сочинения Булгакова, но у писателя своя логика, понять которую мы и постараемся.

Вот как в одном из вариантов романа был представлен Маргарите и читателям Паганини, человек с непонятной, какой-то двойной функцией: то ли гость-слуга, то ли приглашенный артист.

<...> – Паганини... играет сегодня у нас...

Горящие, как угольки, глаза, изжеванное страстью лицо склонилось перед Маргаритой...

– Я счастлива услышать дивные звуки...

– Барон Паганини! – Коровьев кричал и тряс руки Паганини <...>. Не беспокойтесь, ваш Страдиварий уже в зале... он под охраной... Ни одно существо в мире не прикоснется к нему... За это я вам ручаюсь!<sup>1</sup>

Паганини появляется, как и все, из камина, скрипка его, ради которой, согласно легенде, погублена душа, вновь у Воланда – договор потерял силу после смерти маэстро, отсюда муки неуголенной страсти к музыке: видимо, играть он имеет право лишь один раз в году, по решению Воланда. Изображая оркестрантов, повествователь уделяет больше всего внимания скрипачам. Это дань и мифологической традиции, и традиции литературной (вспомним «Волшебную скрипку», «Скрипку Страдивариуса» Н. Гумилева).

Важно, что Булгаков не актуализирует в окончательном варианте своего романа традиционные мифологические сюжеты: «скрипач, продавший душу дьяволу», «скрипка – инструмент дьявола» и т.д. Паганини среди действующих лиц нет. И Воланд – не дьявол, и природа творчества сложнее, как бы говорит повествователь.

В одном из вариантов романа оркестр представлен Маргарите так: «Вьетан за первым пультом! Рядом с ним Шпор, Массар, Оль-Булль! Крейцер, Виотти...»<sup>2</sup> Канонический вариант: «<...> глядите налево, на первые скрипки, и кивните так, чтобы каждый думал, что вы его узнали в отдельности. Здесь только мировые знаменитости. Вот этому, за первым пультом, – это Вьетан».<sup>3</sup> Почему из всех мировых величин Булгаков выбрал именно Вьетана? На первый взгляд, подходили и другие. Например, Уле Булль: он неоднократно концертировал в России, а его романтический стиль сложился под влиянием Н. Паганини,<sup>4</sup> сработал бы прием удвоения. Тот же прием сработал бы и в случае с Виотти – предшественником Паганини.<sup>5</sup> Интересен в роли первой скрипки был бы и Крейцер – солист Королевской капеллы в Париже и Парижской оперы, камер-виртуоз двора Наполеона I и Людовика XVIII. Но ближе всех к идеалу был, по видимому, Людвиг Шпор. Он выступал в России, создал одну из первых романтических опер («Фауст!»). Для Булгакова, изобразившего Князя тьмы с украшением в виде жука-скарабея на груди, Шпор, выступающий на балу сатаны

---

<sup>1</sup> Булгаков М. Великий канцлер. М., 1992. С. 386.

<sup>2</sup> Булгаков М. Великий канцлер. С. 378.

<sup>3</sup> Булгаков М. Мастер и Маргарита // Собр. соч.: В 5 т. Т. 5. М., 1990. С. 255. Далее ссылки на роман будут даны в тексте с указанием страницы в скобках после цитаты.

<sup>4</sup> Музыкальный энциклопедический словарь. М., 1990, С. 86.

<sup>5</sup> Там же. С. 110.

и основывающий общество святой Цецилии<sup>6</sup>, на роль «приглашенного, но не грешника» подходил бы идеально... если бы не было такого скрипача, как Вьетан. Отец музыканта – тоже скрипач – играл в церковном оркестре, а двенадцатилетний Анри увлекался поэзией Гете. Вьетан был знаком с Паганини, восхищался его игрой, и мэтр заметил талант юного скрипача. Вьетан был представлен итальянскому артисту в частном музыкальном собрании, где они вместе сыграли квартет. Паганини отнесся к юному коллеге очень благожелательно и даже сделал лестную запись в его дневнике.<sup>7</sup> Учителем Вьетана был учитель Г. Берлиоза – А. Рейх (имя Гектора Берлиоза еще вспомнится читателю романа). Вьетан не просто концертировал, а несколько лет жил в России, причем с февраля 1846 года являлся придворным скрипачом и солистом императорских театров.<sup>8</sup> Начиная с 1851 года Вьетана в критике называют «одним из царей скрипки», «одним из первейших скрипачей (если не самым первым) в свете».<sup>9</sup> Гектор Берлиоз неоднократно восторженно отзывался о Вьетане. Но главное даже не это. Он был романтиком, продолжателем направления Н. Паганини, обладал, как и тот, способностью «электризовать массы», но, как выражались критики, «абсолютный хозяин своего инструмента», он «ухитряется, если можно так выразиться, придать ему благородство и величие своей души; души, которая говорит каждому слушателю с чистотой и энергией *божественного* вдохновения».<sup>10</sup> Л. Гинзбург свидетельствует: «Можно полагать, что, сознательно или подсознательно, он был близок к позиции другого великого виртуоза-романтика – Ф. Листа, который призывал не копировать игру Паганини, а идти другим путем – воспламенять у слушателей восторг перед прекрасным, чувством, *«родственное добру»*».<sup>11</sup>

Заметим, среди *гостей* Воюанда – все грешники, они – его гости, но и слуги, они не могут не прийти на бал. Однако ни в одной из известных нам редакций по лестнице не поднимаются ни Штраус, ни Вьетан. Видимо, они Воюанду не подчинены. Они выступают перед гостями, но они не слуги, они могли отказаться (это подчеркивает и Бегемот – 255). Гете, Гуно и Паганини в более ранней редакции поднимаются по лестнице вместе с другими грешниками. В окончательной редакции этой сцены нет: Булгаков избегает прямолинейности.

Как неоднократно отмечалось, эффект двоения и путаницы достигается в романе и с помощью «музыкальных» фамилий: Берлиоз, Стравинский. Пута-

---

<sup>6</sup> Там же. С. 643.

<sup>7</sup> Гинзбург Л. С. Анри Вьетан. М., 1983. С. 17.

<sup>8</sup> Музыкальный энциклопедический словарь. М., 1990. С. 118; Гинзбург Л. С. Указ. соч. С. 5, 12, 15–17.

<sup>9</sup> Гинзбург Л. С. Указ. соч. С. 42, 65.

<sup>10</sup> Там же. С. 70.

<sup>11</sup> Там же. С. 83.

ница с «двумя Берлиозами», а особенно «с этим никому не известным композитором-однофамильцем» (113) мучила Ивана Бездомного дважды: в разговоре с профессором Стравинским и при составлении заявления в милицию (69 и 113). О том, почему фамилии именно этих композиторов обыграл в романе Булгаков, убедительно пишут, например, Б.М. Гаспаров, Д.М. Магомедова, Е.А. Яблоков.<sup>12</sup>

Обычно исследователи объясняют интерес Булгакова к творчеству Г. Берлиоза тем, что тот был автором «Фантастической симфонии». Однако не стоит забывать и о том, что Берлиоз был автором «Реквиема», причем сам композитор отдавал этому сочинению предпочтение перед всеми другими. «Если бы мне угрожало видеть гибель всех моих произведений, кроме одной партитуры, – писал он <...> в 1867 году, – я просил бы пощады для "Мессы о мертвых"».<sup>13</sup> Как считает искусствовед, «Реквием» Берлиоза – один из наиболее примечательных образцов героического и монументального музыкального искусства. Написанный в память погибших в июльские дни 1830 г., он насыщен огромным драматизмом, духом действия и борьбы. <...> Его определяют не чувства покаяния и покорности перед грозным судом, не обреченность и страх, а острое ощущение надвигающихся бурь, беспокойство и страстный протест <...> «Реквием прославлял погибших героев, их гражданскую и воинскую доблесть, высокое сознание долга – все, что шло во имя жизни, а не смерти».<sup>14</sup>

Таким образом, сочинение Берлиоза могло вызвать ассоциации, актуальные для 1930-х годов. Революция породила таких, как секретарь Массолита Михаил Александрович Берлиоз. Булгаков к моменту написания романа хорошо понимал, как ошибалась интеллигенция, зовя «Русь к топору», а люди, подобные Берлиозу, вызывали у писателя явное неприятие. В то же время это были сильные идейные противники, в чем-то вызывающие уважение. Недаром Булгаков подчеркивал, как начитан, образован и логичен в своих рассуждениях Берлиоз. Выбирая фамилию своему герою, Булгаков, возможно, вспомнил Г.Берлиоза именно как автора «Реквиема». Тогда писатель уже фамилией своего персонажа дает понять, что это его идейный оппонент. Важно также, что тема «Реквиема» скрыто присутствует в романе Булгакова и в наименовании одной из глав. Так, итоговая 32-я глава называется «Прощение и вечный приют», а

---

<sup>12</sup> Гаспаров Б.М. Литературные лейтмотивы. М., 1993. С. 39–43; Магомедова Д.М. «Никому не известный композитор-однофамилец» (О семантических аллюзиях в романе М.А. Булгакова «Мастер и Маргарита») // Изв. АН СССР. Сер. лит. и яз. Т. 44. 1985. №1. С. 83–86; Яблоков Е.А. Художественный мир Михаила Булгакова. М., 2001. С. 113.

<sup>13</sup> Хохловкина А. А. Берлиоз. М., 1960. С. 238.

<sup>14</sup> Там же. С. 238–239.

это отсылает нас к первой строке латинского текста «Реквиема»: «Вечный покой даруй им, Господи...»

В определенном смысле принцип двоения применялся Булгаковым и в отношении образа Иоганна Штрауса. В романе подчеркнуто, что дирижировать оркестром на Весеннем балу полнолуния он приглашен не случайно: Иоганн Штраус – король вальсов. В комментариях к редакциям романа В. Лосев пишет: «Запись в рабочей тетради Булгакова: "Штраус Иоганн (1825–1899). Король вальсов. "An der schönen blauen Donau" ("На прекрасном голубом Дунае" – нем.) И тут же вторая запись: "Лист Ференц... Мефисто-вальс". Видимо, Ференц Лист был второй кандидатурой на "роль" дирижера оркестра».<sup>15</sup> Объяснений, почему писатель остановился на кандидатуре Штрауса, на наш взгляд, по крайней мере три. Во-первых, создатель «Мефисто-вальса», как и Паганини, Гете или Гуно, зависим от Воланда: они не только гости, но и слуги. Булгакову же на роль приглашенного дирижера нужен был «свободный» художник, к тому же имевший опыт проведения придворных балов. Штраус же с 1863 по 1871 год занимал должность руководителя придворных балов в Вене.<sup>16</sup> И, наконец, третье наше обоснование выбора Булгакова – он решил еще раз использовать принцип двоения образов и ситуаций: известно, что в истории музыки было два Иоганна Штрауса, обоих называли королями вальсов, оба были руководителями придворных балов.<sup>17</sup> В черновой тетради Булгаков поставил даты жизни Штрауса-сына, но читатель этого не знает, значит, интрига и путаница сохраняются.

Итак, Булгаков в своем романе рассказал не просто историю, произошедшую в Москве, как первоначально собирался, а обратился к всемирной истории. Называя имена западных музыкантов, он побуждал читателя вспомнить историю их жизни, судьбу художников и, главное, темы их основных произведений. Вводя новые семантические планы в свой роман, Булгаков делал текст более многогранным и емким и усиливал уже заявленный, явно или скрыто – через упоминание имени сочинителя или название произведения – полемический компонент (как в случае с двумя Берлиозами).

Для усиления мистической линии романа, а также для подчеркивания необычности происходящего на Весеннем бале полнолуния Воланд приглашает именно иностранных музыкантов. Все должно потрясать, все должно быть «потусторонним». Значение слова «потусторонний» в связи с музыкантами-иностранцами прочитывается двояко: это посланцы мира мертвых и мира Запада, который для советского человека столь же недостижим и не понятен.

---

<sup>15</sup> Булгаков М. Великий канцлер. С. 553.

<sup>16</sup> Мейлих Е.И. Иоганн Штраус: Из истории венского вальса. Л., 1975. С. 113.

<sup>17</sup> Мейлих Е.И. Иоганн Штраус: Из истории венского вальса. Л., 1975. С. 25, 113, 130; Майлер Ф. Иоганн Штраус. М., 1980. С. 12, 19, 24.

## 2. О функции немецкой темы и о смысле названия романа

Двойным является в романе само понятие «иностранец». Как показывает Е.А. Яблоков, «образ „демонического инородца“ в полной мере развит уже в первом булгаковском романе». <sup>18</sup> Иногда это слово прямо означает «враг», «вредитель» (в разговоре Берлиоза и Бездомного на Патриарших). Иногда это просто «другой» – лучше и иначе одет, больше может себе позволить и т.д., таковы начало сцены на Патриарших и сцена с «сиреневым» господином в Торгсине. Наконец, слово «иностранец» иногда означает просто «турист» (в устах простодушной Прасковьи Федоровны). Для Мастера и Маргариты Воланд естественно наднационален. В подсознании же читателя остается информация, что Воланд – немец, и это неспроста. « – Вы – немец? – осведомился Бездомный. – Я-то?.. – переспросил профессор и вдруг задумался. – Да, пожалуй, немец... – сказал он» (18).

Разумеется, читатель понимает, что это только отговорка. Недаром и Воланд «вдруг задумался». Он – существо наднациональное, он существует вне пространства и времени. Однако Воланд прибыл в Россию. Он отвечает то, чего от него подсознательно ждут: «Да, я немец, иностранец, я – нечто чужое, опасное для вас, потустороннее». Словарь «Славянская мифология» прямо соотносит понятие «инородец» с категориями «чужого», «опасного», «потустороннего». <sup>19</sup> На уровне подсознания Берлиоз и Бездомный воспринимают незнакомца именно так. Сквозь идеологические штампы пробивается мифологическое сознание, прапамять. «Инородцы и нечистая сила тесно связаны в народном сознании. <...> Облик черта-инородца – это человек в «немецком» или «литовском» платье, во фраке, в высокой шляпе...». <sup>20</sup> При этом на Руси издавна любого иностранца называли «немцем», то есть «немым». В свою очередь иностранный язык мог восприниматься как язык нечистой силы (ласточка могла заговорить по-немецки, а немец по-вороньи). <sup>21</sup> Отвечая, Воланд следует русской народной традиции и фактически раскрывает свое инкогнито: я – немец, черт. Е. Яблоков отмечает: «Он соглашается признать себя „немцем“ – однако „внутренняя форма“ этого слова создает образ существа, вообще не владеющего „человеческим“ языком (“немой“»». <sup>22</sup>

Немецкая линия в романе прослеживается постоянно и отчетливо: это и эпиграф из «Фауста» Гете, и разговор о Канте, и появление Воланда и Коровье-

---

<sup>18</sup> Яблоков Е. А. Указ. соч. С. 148–150.

<sup>19</sup> Славянская мифология: Энциклопедический словарь. М., 1995. С. 213.

<sup>20</sup> Там же. С. 214.

<sup>21</sup> Там же. С. 213.

<sup>22</sup> Яблоков Е.А. Указ. соч. С. 89.

ва в образе рыцарей, и то, что на представлении в Варьете Коровьев считает именно по-немецки, и другое (7, 13–14, 49, 118, 265, 368 и др.). Наконец, в «немецком» облике (парике с косой) совершает свой последний полет «романтический» Мастер. Случайно ли такое перевоплощение героя? Думается, нет. У Булгакова, как у любого большого художника, мало случайного.

Особый случай двоения в романе – соотнесенность между собой образов Воланда и Мастера. Их роднит повествование о Понтии Пилате и Иешуа (присутствовавший на балконе Прокуратора Воланд рассказывает о произошедшем словами романа Мастера), для обоих главные ценности – Истина и Справедливость, оба связаны с немецкой линией романа.

Обратимся к названию «закатного» романа. Так ли однозначно его прочтение, или прием двоения присутствует и здесь? Однозначна ли фигура, «парная» Маргарите? Основное прочтение названия булгаковского романа, конечно, традиционное: Маргарита и ее возлюбленный. Однако «сквозь магический кристалл» просматривается и еще один герой – тот, чьим именем был назван роман в более ранних редакциях («Великий канцлер», «Черный маг», «Копыто инженера»); хозяин бала, носитель одного из главнейших нравственных начал (Маргарита – любовь, Иешуа – милосердие, Воланд – справедливость). На первый взгляд, гипотеза чересчур смелая, но есть доказательства.

Мастер – одно из традиционных определений дьявола (чаще всего в сочетании «удивительный мастер». «Дьявол удивительный мастер: может он творить такие художества, которые кажутся натуральными...» – пишет Филипп Меланхтон.<sup>23</sup> Итак, имя создателя романа об Иешуа совпадает с одним из имен дьявола. Не парадокс ли это, возможна ли такая ситуация? Как выясняется, возможна, и ничего удивительного в этом нет. «Как ни странно, но и сооружение готических соборов, по народным верованиям, не обходилось без дьявола; так, Кельнский собор остался неоконченным, потому что мастер Герард, его легендарный строитель, вырвал из рук дьявола план, но самый ценный его кусок остался в руках «удивительного мастера». И далее: «Единственно, от чего дьявол систематически уклонялся, это – увенчать свое здание крестом».<sup>24</sup> «Не увенчан крестом» и роман Мастера: в нем действует не Иисус Христос, а Иешуа Га-Ноцри, не помнящий своих родителей и говорящий кощунственные, с точки зрения богословия, вещи: «Ходит, ходит один с козлиным пергаментом и непрерывно пишет. Но я однажды заглянул в этот пергамент и ужаснулся. Решительно ничего из того, что там записано, я не говорил» (24). Сам же роман «Мастер и Маргарита» называют Евангелием от Булгакова, роман Мастера – Евангелием от Воланда, иногда говорят о ереси, содержащейся в булга-

---

<sup>23</sup> Меланхтон Филипп. Свидетельства о Фаусте, 14; Сад демонов: Словарь inferнальной мифологии средневековья и Возрождения. М., 1998. С. 177.

<sup>24</sup> Там же.

ковском сочинении. За это роман «Мастер и Маргарита» подвергается критике со стороны священников и верующих (церковных) людей, во всяком случае отношение к роману неоднозначно.

Косвенно нашу мысль подтверждает суждение о романе «Мастер и Маргарита» друга писателя П. С. Попова, высказанное в письме к Е. С. Булгаковой после знакомства с полным текстом произведения: «Вторая часть – для меня очарование. Этого я совсем не знал – тут новые персонажи и взаимоотношения – ведь Маргарита Колдунья это Вы и самого себя Миша ввел. И я думал по новому заглавию, что Мастер и Маргарита обозначают Воланда и его подружку».<sup>25</sup>

По нашему мнению, Булгаков, выступивший в своем романе против абсолютов и однозначности, вполне мог дать своему главному (и автобиографическому) герою столь неоднозначное имя, тем более что роман Мастера по сути заканчивают двое: Воланд, показавший последнюю сцену, и Мастер, сказавший последнюю фразу (369–371).

Как отметила еще Л. М. Яновская, «Булгаков заменил латинскую «вэ» на букву «дубль вэ», чтобы графически связать имя этого персонажа с именами главного героя и героини: перевернутая буква «дубль вэ» похожа на русскую букву «эм». К сходным выводам, правда, не формулируя их до конца, приходят в своей статье И.В. Фоменко и О. Н. Минько:

Если роман назван именами двух персонажей, мы вправе ожидать, что их ономастические зоны соотносимы. В булгаковском романе ономастическая зона *Маргариты* гораздо обширнее, полнее и насыщеннее зоны *мастера* <...> сопоставление этих ономастических зон позволяет говорить о том, что роман мог бы называться *Маргарита и мастер*, и такое заглавие полнее отвечало бы структурным особенностям ономастической системы этой книги. Хотя следует уточнить: «отвечало бы полнее» совсем не значит, что отвечало бы полностью, потому что самая обширная, самая наполненная, самая богатая по разнообразию имен ономастическая зона, которая распространяется на все пространства, в которой коммуникативные события не только неизбежно завершают все коммуникативные ситуации, но и прогнозируются, – это ономастическая зона *Воланда*. И с этой точки зрения роман должен был бы называться его именем.<sup>26</sup>

---

<sup>25</sup> Письмо П.С. Попова Е. С. Булгаковой от 27 декабря 1940 года // Булгаков М. Письма: Жизнеописание в документах. М., 1989. С. 533.

<sup>26</sup> *Фоменко И.В., Минько О. Н.* Заглавие-антропоним и система имен (на материале романа М. Булгакова «Мастер и Маргарита») // Эйхенбаумовские чтения – 5 (Ч. II). Воронеж, 2004. С. 112.



освящение: и древний суд, и медицина, и поэзия – все это принадлежало религии и вместе с нею составляло единое целое.<sup>28</sup>

Таким образом, и Маргарита, и Мастер, с языческой точки зрения, – ведунья (ведьма) и ведун. Ведь Мастер – не только творец и человек, способный угадывать то, что было сотни лет назад, но и заклинатель огня:

Я открыл дверцу <печки – М. К.>, так что жар начал обжигать мне лицо и руки, и шептал:

– Догадайся, что со мною случилась беда... Приди, приди, приди!..

Но никто не шел. В печке ревел огонь, в окна хлестал дождь. Тогда случилось последнее. Я вынул из ящика стола тяжелые списки романа и черновые тетради и начал их жечь (143).

Мастер закликает огонь, недаром использовано и троекратное повторение. Огонь слышит, но требует жертвы (потому и «ревет»). После того как жертва принесена и роман сожжен, среди ночи появляется «услышавшая» Мастера Маргарита. Но дело даже не в том, что она его «услышала» (на то она и ведунья; впрочем, у многих влюбленных вещие сердца). Огонь в печке – часть мирового огня (стихии). Мастер произнес заклинание перед огнем, принес ему жертву,<sup>29</sup> и огонь вспыхнул во всю свою силу и... на заводе, где занимал ответственный пост муж Маргариты. Потому она и смогла прийти.

Несколько иначе трактует эту сцену Э.Б. Корман. Он замечает, что «в своеобразной поэтике романа, поэтике намека и шифра, одновременность событий почти наверняка означает наличие связи между ними»:

Мастер разжигает в печке огонь, чтобы сжечь рукопись. Одновременно вспыхивает пожар на заводе, где работает муж Маргариты <...> Маргарита получает возможность прийти к Мастеру и спасти фрагмент рукописи. <...> Пожар вспыхивает с легкой руки Воланда, чтобы Маргарита спасла фрагмент. Но спасение фрагмента нужно Воланду не само по себе, а для будущей сцены в Александровском саду, то есть, чтобы Маргарита приняла приглашение Азazelло – и чтоб была королевой бала – и чтоб в награду был спасен Мастер и восстановлена рукопись.<sup>30</sup>

Для исследователя чудо с огнем – дело рук Воланда. Мы же считаем, что на это оказался способен Мастер, еще раз (после написания романа) явивший

---

<sup>28</sup> Афанасьев А.Н. Поэтические воззрения славян на природу: В 3 т. Т. 3. М., 1994. С. 426–427.

<sup>29</sup> О сожжении рукописи как жертвоприношении см.: Кульюс С.К. «Эзотерические» коды романа М. Булгакова «Мастер и Маргарита» (эксплицитное и имплицитное в романе). Тарту, 1998 С. 23–25.

<sup>30</sup> Корман Э.Б. Зачем горят рукописи. Иерусалим. 2004. С. 161–162.

ведовские способности. Но это его последнее чудо, потом его дар угасает.<sup>31</sup> Назовем природные элементы, способствующие трансформации образа Мастера (переход от творца к усталому человеку): майское солнце – майские грозы – косой дождь – осень – сырость – сумерки – тьма-«чернила» – осенний дождь – зима – метель – мороз (138–142, 145–146). Еще одна трансформация произойдет с Мастером во время последнего полета, но она будет скорее внешней.

Если смотреть на роман Булгакова как на произведение, имеющее языческую основу, то получится, что Воланд, Мастер, Маргарита – персонажи одного ряда и имя Воланда в названии вполне может «просвечивать» сквозь имя Мастера. Соотнесенность образов Воланда и Мастера (до прямого наложения) – не случайность, это особый случай двоения в романе. Этот прием тем более действен, что проявляется в заглавии (в сильной, доминантной позиции текста). Такое заглавие – вечная интрига, кладезь толкований и интерпретаций.

Булгаковская криптограмма – МиМ – внешне напоминает о приеме двоения, зеркальности и о том, что главных, действующих на всех временных уровнях, героев все-таки трое. Важно и значение получившегося слова. «Мимика – искусство объяснять мысли и чувства свои не словами, а лицом, телодвижениями; сценическое, театральное искусство».<sup>32</sup> Мим – актер, играющий с помощью мимики и жеста, без слов. Дальше толкование может быть двояким:

- 1) мим – актер – шут – черт – Воланд и свита
- 2) мим – творец в советской России, вынужденный молчать, – Мастер

Возможно еще одно толкование. Мим в эпоху античности – вид представления народного театра (короткие сценки из повседневной жизни).<sup>33</sup> Булгаковский «мим» – повествование о Москве 1930-х годов (и библейских временах) и судьбе Маргариты. По отдельности ни одно из толкований не убеждает, вместе они дают ощущение стереоскопичности, многомерности романа, что вполне соответствует логике текста и современному взгляду на роман.

Мимика в романе часто предшествует речи или ее заменяет. Причины этого явления разные.

1. Это могут быть неподконтрольные движения души, которые следовало бы скрыть, но не удалось (20, 25, 26 и др.).
2. Слова не могут выразить всей силы переживаемого (32 и др.).
3. Притворство (36 и др.).

Автор, образно говоря, – тоже мим в своей стране, обреченный на молчание, «немой», но жаждущий обрести право говорить и быть услышанным.

---

<sup>31</sup> Капрусова М. Н. Указ. соч. С. 80–81.

<sup>32</sup> Даль В. Толковый словарь живого великорусского языка: В 4 т. Т. 2. СПб, 1999. С. 327.

<sup>33</sup> Словарь античности. М., 1989. С. 355.

Подобная трактовка делается тем более возможной, что одним из домашних имен-прозвищ М.А. Булгакова являлось Мим.<sup>34</sup>

Что касается «немецкой» линии в романе, то она не столько национальная, сколько мистическая. Воланд – наднациональное существо, в силу русской мифологической традиции превратившееся в немца. «Онемечивание» облика Мастера в конце романа, с одной стороны, включает его в культурную парадигму (Фауст, Гете и т.д.), с другой – делает его мистическим персонажем, с третьей – позволяет читателю ощутить необъяснимую, на первый взгляд, близость этого персонажа к Воланду. Все же вместе раскрывает многозначность названия романа.

---

<sup>34</sup> Земская Е. А. Михаил Булгаков и его родные: Семейный портрет. М., 2004. С. 169.

## ИМПЕРАТОР ИЛИ CAESAR

Сергей Бобров (Пятигорск)

«На свете не было, нет и не будет никогда более великой и прекрасной для людей власти, чем власть *императора* Тиверия»<sup>1</sup> <выделено нами. – С. Б.>. Эти слова, вложенные Булгаковым в уста наместника Иудеи, его герой произнести не мог. *Императором* римляне первых веков своей истории называли главнокомандующего римской армией. Во время второй Пунической войны (218–201 годы до н.э.) стало обычаем давать это звание главнокомандующему после первой большой победы. Этот титул можно было получить и несколько раз. Юлий Цезарь ставил титул *император* после своих собственных имен наряду с другими титулами. Гай Юлий Цезарь Октавиан, известный как император Август, первый стал писать этот титул впереди собственных имен. Тем самым он дал слову *император* смысл наследственного имени главы государства, подобно тому, как это случилось с именем Цезарь. Преемник Августа Тиберий не последовал примеру отчима и тестя. Приняв после долгих уговоров верховную власть, он стал именоваться Tiberius Caesar Augustus. Требовательно следя за соблюдением внешних признаков республиканского устройства государства, «звание императора, прозвище отца отечества, дубовый венок над дверьми он отверг; даже имя Августа, хоть он и получил его по наследству, он употреблял только в письмах к царям и правителям».<sup>2</sup>

При Тиберии был в последний раз провозглашен императором полководец. В 22 году после победы над вождем нумидийцев Такфаринатом Тиберий «милостиво позволил воинам Блеза провозгласить его императором – старин-

---

<sup>1</sup> Булгаков М. Мастер и Маргарита // Собр. соч.: В 5 т. Т. 5. М., 1990. С. 32. Далее в тексте все ссылки на это издание будут даны с указанием страницы в скобках после цитаты.

<sup>2</sup> Гай Светоний Транквилл. Жизнь двенадцати Цезарей. М., 1993. С. 85.

ная почесть, которую охваченное радостным порывом войско оказывало своему успешно закончившему войну полководцу; одновременно бывало несколько императоров, и они не пользовались никакими преимущественными правами. И Август дозволил некоторым носить этот титул, но дозволение этого рода, данное Тиберием Блезу, было последним».<sup>3</sup>

Писатели I века употребляют термин *император* только в связи с военными заслугами. Так, Тацит об Агриппине пишет: «<...> она поднялась на Капитолий в двуколке, и эта почесть, издавна воздававшаяся только жрецам и святыням, также усиливала почитание женщины, которая – единственный донине пример – была дочерью императора, сестрою, супругою и матерью принцепсов».<sup>4</sup> В этом списке подразумеваются Германик, имевший титул императора за военные заслуги, но не правивший в Риме, а также Калигула, Клавдий и Нерон, последовательно являвшиеся верховными правителями Рима – принцепсами. Современное значение титул *император* получил после Карла Великого, коронованного в Риме в 800 году и принявшего титул *Imperator Augustus* – император Священной Римской империи.

Имя Цезарь, в тогдашнем произношении – Кесар, от которого произошли такие непохожие слова, как *царь* и *кайзер*, первые римские императоры в современном значении этого слова до Нерона включительно и их сыновья носили по праву родства кровного или по усыновлению.

Поэтому Вителлий, не состоявший в родстве ни с Юлиями, ни с Клавдиями и захвативший власть в 69 году всего на восемь месяцев, после Гальбы и Отона, последовательно правивших и того меньше после самоубийства Нерона, не разрешил называть себя Цезарем.<sup>5</sup> Только при Флавиях, правивших после Вителлия, имя Цезарь окончательно превратилось в титул. Евангелия тоже называют Августа и Тиберия только кесарь. Нерон в Деяниях апостолов назван Августом и кесарем – все авторы Нового завета, младшие современники Иисуса и Пилата, не употребляют слова *император*.

Отдаленный от описываемых событий двумя тысячелетиями писатель мог и ошибиться, не почувствовав различия между античным и современным значением слова *император*. Но совершенно исключено, что так мог бы ошибиться его искушенный многолетней военной и гражданской службой герой – жестокий пятый прокуратор Иудеи всадник Понтий Пилат.

---

<sup>3</sup> Тацит Корнелий. *Анналы*. Малые произведения. История. М., 2001. С. 144–145.

<sup>4</sup> Тацит Корнелий. Указ. соч. С. 274.

<sup>5</sup> Там же. С. 558.

## РОЛЬ ПОВЕСТВОВАТЕЛЯ В РОМАНЕ М.А. БУЛГАКОВА «МАСТЕР И МАРГАРИТА»

Фридрих Хюбнер (Киль)

Значение повествователя в романе «Мастер и Маргарита» привлекает внимание булгаковедов уже давно и в различных аспектах. Уже с 1960–1970 годов изучаются те стилистические элементы, которые являются характерными для отдельных сюжетных линий романа, причем обращается внимание и на стилистические особенности повествователя. Другой подход – это изучение отношения автора к своим персонажам.<sup>1</sup> Однако и в том и в другом случае роль повествователя (далее П), т.е. нарратора, повествующего в личной форме и являющегося фигурой в тексте, не стоит в центре внимания. Именно этому П, его роли, его функции в романе посвящены наши заметки. Для того, чтобы отличить его от действующих лиц романа, вовлеченных в сюжет, имеющих свою индивидуальную судьбу, свое имя и т.д., назовем его «фигура», а не «персонаж».

Стилистическую характеристику П московских глав дает Taranovski-Johnson.<sup>2</sup> Белобровцева и Кульюс посвящают вопросу о «повествователе в романе» в своем комментарии несколько страниц,<sup>3</sup> где обрисовывают его генезис в процессе истории создания романа и предлагают свою собственную трактовку этой фигуры. Об этой трактовке речь пойдет ниже.

В своих заметках нам хочется сфокусировать внимание на вопросе о функции П. После краткой общей характеристики форм повествования, встре-

---

<sup>1</sup> Стойкова Т. Авторская оценка образа Воланда // Булгаковский сборник. Таллин: TLÜ kirjastus, 2001. С. 80–86.

<sup>2</sup> Taranovski-Johnson V. The Thematic Function of the Narrator in *The master and Margarita* // Canadian-American Slavic Studies. XV. 1981. 271–286.

<sup>3</sup> Белобровцева И., Кульюс С. Роман Михаила Булгакова «Мастер и Маргарита»: Опыт комментария. Таллин: TLÜ kirjastus, 2004. С. 50–52.

чающихся в романе, подвергнем подробному анализу те его главы, где П выступает как фигура в тексте. Начнем с краткой характеристики повествовательных форм романа. Общеизвестной особенностью текста является то, что Белобровцева/Кульяс называют «дробление повествования». Разные сюжетные линии романа рассказываются совершенно различными способами. В объективированном повествовании ершалаимских глав фигура П фактически отсутствует, и в нашем контексте мы можем ими не заниматься.<sup>4</sup>

В московских главах и в конце романа П то отсутствует, то присутствует, так что возникают два вопроса: 1) Какие формы повествования являются характерными для тех глав, где отсутствует П и какие функции имеют эти формы? 2) Чем обосновано присутствие П в остальных главах?

Первая московская глава, где П отсутствует, это глава 4-я («Погоня»), в которой Бездомный после смерти Берлиоза бежит по Москве за Воландом и его свитой. Повествование на протяжении всей главы ведется с точки зрения Бездомного, т.е. одного персонажа. Характерным признаком этой повествовательной формы является несобственно-прямая речь, временами переходящая во внутренний монолог. В качестве примера приведем размышления Бездомного, вызванные именем «Аннушка»:

– Аннушка.. Аннушка?.. – забормотал поэт, тревожно озираясь.

– Позвольте, позвольте...

К слову «Аннушка» привязались слова «подсолнечное масло», а затем почему-то «Понтий Пилат». Пилата поэт отринул и стал вязать цепочку, начиная со слова «Аннушка». И цепочка эта связалась очень быстро и тотчас привела к сумасшедшему профессору.

Виноват! Да ведь он же сказал, что заседание не состоится, потому что Аннушка разлила масло. И, будьте любезны, оно не состоится! Этого мало: он прямо сказал, что Берлиозу отрежет голову женщина?! Да, да, да! Ведь вожатая-то была женщина! Что же это такое? А? (48–49).

Ту же форму повествования мы находим и в тех главах, которые рассказывают о дальнейшей судьбе Бездомного. Она характерна и для многих других московских глав. С точки зрения одного или двух персонажей рассказываются глава 6-я (точка зрения <далее: т.з.> Рюхина), гл. 7-я (т.з. Лиходеева), гл. 9-я и 15-я (т.з. Босого), гл. 10-я и 14-я (т.з. Римского, Варенухи), гл. 17-я (т.з. Ласточ-

---

<sup>4</sup> Можно и здесь найти краткие, беглые формулировки, указывающие на присутствие какого-то П, напр: «Куда направились двое зарезавших Иуду, не знает никто, но путь третьего человека в капюшоне *известен*» (Булгаков М. Мастер и Маргарита // Собр. соч.: В 5 т. Т. 5. М.: Худ. литература, 1990. С. 308; далее в тексте ссылки на это издание даны с указанием страницы в скобках после цитаты). Но тут скорее можно говорить о незначительном повествовательном жесте, чем о присутствии какой-то фигуры П.

кина), гл. 18-я (т.з. Поплавского, буфетчика), а также главы второй части романа, начиная с 19-й и кончая 24-й (т.з. Маргариты).

В главах 12-й, 17-й, 28-й повествование также ведется с точки зрения персонажей, отдельных или целой группы (напр., публика варьете в 12-й главе). Такое ограничение кругозором персонажей и отсутствие всего, что выходит за его рамки, – одна из характерных форм повествования в фантастических текстах вообще. Вторжение фантастического в повседневный быт загадочно, непонятно, персонажи не знают, с кем или с чем они имеют дело, что с ними происходит, что происходит вообще, и их дезориентация особенно убедительно передается через их собственное восприятие событий. Это субъективированное повествование исчезает, когда московские главы кончаются, когда действие происходит в потустороннем мире (29–32 гл.). Как раз 32-я глава («Прощение и вечный приют») и по повествовательной форме, и по стилю мало отличается от ершалаимских глав.

П как фигура выступает, прежде всего, в начале романа (гл. 1-я, 3-я, 5-я) и в его конце (гл. 28-я, эпилог). Кроме того, он присутствует на стыке 18-19 глав и в начале 32-й главы, т.е. на переходе от первой ко второй части, и в начале последней главы, где рассказывается об окончательной судьбе любящей пары и Пилата.<sup>5</sup>

Иными словами, П выступает преимущественно в тех местах романа, которые имеют основное значение для архитектуры сюжета: в начале и в конце произведения; его первое краткое выступление связывает первую и вторую часть романа, а второе вводит в важнейшую последнюю главу, где герои оказываются в инобытии. Такое распределение выступлений П указывает на ту значительную роль, которую придает ему автор. В чем именно заключается его конкретная тематическая и конструктивная функция, может показать только конкретный анализ его появлений.

В начале 1-й главы романа П выступает, кажется, как компетентный собеседник читателя, как достоверный свидетель и наблюдатель, хорошо знакомый не только с персонажами, но и с событиями, которые он умеет передать в логичной и хронологической последовательности. После ознакомления читателя с Берлиозом и Бездомным он представляет «первую странность этого страшного майского вечера» – кругом «не оказалось ни одного человека» (7). И, как положено, после первой следует «вторая странность»: «Берлиоза охватил необосно-

---

<sup>5</sup> Следует отметить краткие появления П и в некоторых главах, где в основном повествование ведется с точки зрения какого-либо персонажа, напр., в 4-й главе: «Никому не известно, какая тут мысль овладела Иваном...» (53). Подобные места можно найти и в 9-й и 10-й главах. В 7-й главе П рассказывает предысторию «нехорошей квартиры» (75–76). Однако к общему облику интересующей нас фигуры эти краткие выступления ничего нового не добавляют.

ванный, но <...> сильный страх» (8). Интересно, что, передавая эмоции Берлиоза, повествователь явно «нарушает конвенцию» – он передает то, чего не может знать наблюдающий свидетель.

После «второй странности» заинтригованный читатель ждет какой-нибудь третьей странности. Однако третьей странности нет, П как бы забывает о своих намерениях. Самая большая странность 1-й главы, появление Воланда, не идет у него в счет. Воланда П вводит по-другому: «И вот как раз в то время, когда Михаил Александрович рассказывал поэту о том, как ацтеки лепили из теста фигурку Вицлипуцли, в аллее показался первый человек» (10).

Вероятно, жестокий бог ацтеков, которому приносили в жертву тысячи людей, фигурирует в романе Булгакова не случайно. Однако здесь он называется не своим настоящим именем (H)uitzilopochtli, а искаженной немецкой формой Вицлипуцли (Vitzliputzli), звучащей не совсем серьезно.<sup>6</sup> Еще более значим тот факт, что такой подчеркнутой синхронностью рассказа о лепящих фигурку ацтеках с появлением Воланда абсурдно сопоставляется несопоставимое, известный прием, которым дискредитирует своего некомпетентного повествователя и Н.В. Гоголь. Вспомним: «Иван Иванович несколько боязливого характера. У Ивана Никифоровича, напротив того, шаровары в таких широких складках, что если бы раздуть их, то в них можно бы поместить весь двор с амбарами и строением».<sup>7</sup>

Абсурдность и мнимая компетенция П проявляется и в наименованиях. Берлиоза и Бездомного он представляет читателю как «граждан» (7), Коровьева – как «прозрачного гражданина» (8), Воланд же вводится в роман как «первый человек». Далее следует описание Воланда, включающее безапелляционную, но абсурдную характеристику его зубов («с левой стороны у него были платиновые коронки, а с правой – золотые» – 10) и увенчанное совершенно неожиданным выводом – «Словом – иностранец» (11). Введение Воланда в роман – это пик абсурда всей 1-й главы.

Уже в 1-й главе наблюдается близость П к Берлиозу. Особенно ему импонирует начитанность, эрудиция редактора. В 3-й главе происходит еще более тесное сближение. П разделяет не только его мнение: передавая размышления Берлиоза о душевном состоянии Воланда, он пользуется даже собственно-пря-

---

<sup>6</sup> Margret Fieseler утверждает в своей диссертации, будто имя «Вицлипуцли» в традиции немецких народных и кукольных спектаклей обозначает дьявола (см.: *Fieseler, M. Stilistische und motivische Untersuchungen zu Michail Bulgakovs Romanen <...>*, Hildesheim 1982, S. 222). Но она не приводит никаких примеров. Самое известное употребление этого имени в немецкой литературе – стихотворение Г. Гейне «Vitzliputzli».

<sup>7</sup> Псевдологичное связывание фактов П мы находим и в начале 8-й главы: «Как раз в то время, когда сознание покинуло Степу в Ялте, <...> оно вернулось к Ивану Николаевичу Бездомному» (84).

мой речью, говорит как бы его устами: «Да, действительно объяснилось все: и страннейший завтрак у покойного философа Канта, и дурацкие речи про подсолнечное масло и Аннушку, и предсказание о том, что голова будет отрублена, и все прочее, – профессор был сумасшедший» (45).

Идентичность отношения П к незнакомому Воланду с отношением к нему Берлиоза да, в основном, и более скептического Бездомного можно наблюдать и в плане лексики. В присутствии Воланда все трое нередко чертыхаются, и при его наименовании их лексика почти не различается: «иностранец» (П), «интурист» (П), «заграничный гусь» (Бездомный), «удивительный иностранец» (П), «заграничный чудак» (П), «заграничный гость» (П), «иноземец» (П), «неизвестный» (П), «престранный субъект» (Берлиоз), «незнакомец» (П), «профессор» (П), «ученый» (П), «странный профессор» (П), «полоумный немец» (П), «больной» (П), «безумный» (П), «сумасшедший немец» (Бездомный), «сумасшедший» (Берлиоз). Меняющиеся наименования отражают неспособность как персонажей, так и П определить статус и характер Воланда. На это явление указывает и Стойкова. В звуковом плане постоянное повторение корня «стран-» (странность, странный, престранный, иностранец) вызывает ассонансы и приводит к «остранению».

Итак, П во встрече на Патриарших прудах способен к некоторой иронии («Жизнь Берлиоза складывалась так, что к необыкновенным явлениям он не привык» – 8), но в конце концов он оказывается отнюдь не компетентнее московских персонажей, например, Берлиоза. Иногда он напоминает даже абсурдного повествователя Гоголя. Отношение к нему автора похоже на отношение автора к некомпетентному и непоследовательному повествователю у Достоевского, например, в романах «Бесы» и «Братья Карамазовы». И здесь повествователь представляется как достоверный свидетель событий, но он разделяет ограниченную позицию вводимых им персонажей и постоянно перешагивает свои компетенции, пока автор его не бросает, как автор «Мастера и Маргариты» бросает своего П в конце 3-й главы, перед смертью Берлиоза.

Близостью к изображаемым персонажам и знакомством с местом действия отличается П и в 5-й главе. Он фамильярно обращается к Амвросию, одному из членов Массолита (58), как если бы он сам был членом этой организации. Так же фамильярно он именует Дом Грибоедова просто «Грибоедов». В дальнейшем сближение с изображаемым миром доходит до полной идентификации: П превращается в писателя, называя самого себя «автором этих правдивейших строк» (57) или обращаясь к читателю с требованием: «Но довольно, ты отвлекаешься, читатель! За мной!..» (58). Под конец своего выступления он даже формально включает себя в круг членов Массолита, употребляя первое лицо множественного числа («Но мы-то ведь живы!»; «Да ведь мы-то живы!» – 62).

Но как только изменяются обстоятельства и атмосфера, изменяется и тональность П: когда под «Аллилуйя!» начинаются всеобщие пляски и «Грибоедов» становится московским вариантом ада с Арчибальдом Арчибальдовичем во главе, П меняет и тональность, и стиль и пользуется даже восклицанием Пилата: «О боги, боги мои, яду мне, яду!...» (61).

Значит, в 5-й главе П оказывается менее контурным, чем в предыдущих главах. Или: он сводится автором к чистой функции настраивания читателя. И когда автор в нем больше не нуждается, он бросает его, так же как и в 3-й главе, – перед выступлением Бездомного П исчезает.

28-я глава, последняя из московских, является как бы бурлескной репризой, повторяющей и обыгрывающей мотивы и темы первой части романа. В Торгсине играют дьявольские патефоны. Женщины примеряют обувь, так же как и в Варьете. Там, в 12-й главе, в сердца публики «стучится иногда милосердие» (123), она сочувствует обезглавленному Бенгальскому. Так и здесь, в 28-й, публика сочувствует «бедному» Бегемоту, цапнувшему мандарины и шоколад (340).

В той же пародийной форме намекается на исходную ситуацию 1-й главы: два персонажа, один «маленький» и один «длинный», наблюдают какого-то чужака, внешность которого подробно описывается. Одному из персонажей чужак нравится («и иностранец очень симпатичен»), другому активно не нравится («В лице сиреневого джентльмена чего-то не хватает, по-моему» – 338). Интересны и меняющиеся наименования незнакомца: «иностранец», «сиреневый джентльмен», «сиреневый», «сиреневый гражданин». Говорит он то на ломаном, то на чистом русском языке. Но вместо Воланда перед нами какой-то банальный безымянный персонаж<sup>8</sup>, а вместо Берлиоза/Бездомного – Коровьев/Бегемот.

П адаптируется и к этой бурлескной репризе. Напомним, как в 1-й главе он назвал читателю первую и вторую странность, а о других «странностях» как бы забыл. Здесь он называет «первое чудо» (сочувствующий Бегемоту старичок атакует «сиреневого» – 340), «второе чудо» («сиреневый» внезапно заговаривает на чистом русском языке – 341). И вновь П упускает в своем перечислении самые важные «чудеса»: появление и внезапное исчезновение Коровьева/Бегемота в Торгсине и в «Грибоедове» он комментирует опять в самом первом приближении («куда они непосредственно отправились, <...> не знает никто» – 336; «чего не знаем, того не знаем» – 341).

Во второй части репризы П ведет себя так же, как и в начале романа, где действие происходит в «Грибоедове». Отметим только, что он и здесь постоянно переходит границы своих полномочий. Там он цитировал Пилата, здесь упоминает нож, «украденный Левием Матвеем» (338). Он информирует читателя о на-

---

<sup>8</sup> «на деле лже-иностранец, агент ГПУ» (Белобровцева И., Кульюс С. Указ. соч. С. 295).

мерениях Арчибальда Арчибальдовича так, как это обычно делает всеведущий автор. И в конце главы он приближается к объективированному авторскому повествованию. Последний абзац главы звучит чуть ли не менее величаво, чем начало 2-й главы романа. Уход Арчибальда Арчибальдовича прочитывается как пародийная аллюзия на выступление Понтия Пилата. Сопоставим:

В белом плаще с кровавым подбоем, шаркающей кавалерийской походкой, ранним утром четырнадцатого числа весеннего месяца нисана в крытую колоннаду между двумя крыльями дворца Ирода Великого вышел прокуратор Иудеи Понтий Пилат (19).

Заблаговременно вышедший через боковой ход, никуда не спеша, как капитан, который обязан покинуть горящий бриг последним, стоял спокойный Арчибальд Арчибальдович в летнем пальто на шелковой подкладке, с двумя балыковыми бревнами под мышкой (348).

Непоследовательность П коррелирует с его недовоплощенностью, расплывчатостью. Но важно и другое: если учесть, что введение Пилата открывает ершалаимские главы, а прощание с Арчибальдом закрывает московские, то такое соответствие не кажется случайным: ведь московская сюжетная линия – гротескная пародия ершалаимской.

Мы уже говорили о другой функции П для композиции сюжета. В начале романа он вводит читателя в места действия московской линии, а затем сопровождает его в последней московской главе, соединяя тем самым всю эту линию в единое целое. Подобную роль он выполняет и в конце 1-й/ начале 2-й частей романа (209–210). Уже знакомой читателю фразой «За мной, читатель!» он завершает первую часть и ею же начинает вторую. Здесь он также адаптируется к новой сюжетной линии, к рассказу о Маргарите: не избегая эмоциональной интонации, он пользуется даже метрической прозой:<sup>9</sup>

За мной, читатель! Кто сказал тебе, что нет на свете настоящей, верной, вечной любви? Да отрежут лгуну его гнусный язык!

За мной, мой читатель, и только за мной, и я покажу тебе такую любовь! (209–210).

Но так как он вводит читателя не в «диковинный» мир московских обывателей, а в историю настоящей любви настоящих героев, он лишен своей обычной несерьезности. Он сопровождает читателя до дома Маргариты (иронизируя над самим собой, он признается, что знает даже адрес) и исчезает. Далее повествование не выходит за рамки точки зрения Маргариты.

---

<sup>9</sup> Белобровцева И., Кульяс С. Указ. соч. С. 52.

Чисто вводную функцию П выполняет и в начале 32-й главы (367). Воланд со свитой и любящая пара покидают землю, начинается путешествие в потусторонность. Краткий лирически окрашенный монолог П наводит мост между миром страданий мастера, да и Понтия Пилата, с одной стороны, и тем миром, где они найдут покой, с другой. На этот переход настраивает читателя П.

В последний раз П появляется в эпилоге. Опять он представляется как достоверный свидетель происходивших событий <«Пишущий эти правдивые строки *сам лично*» - 373; курсив мой – Ф.Х.> и встает на позицию «культурных людей», обнаруживая при этом такую же наивность и ограниченность, как и они. В последней части эпилога, где рассказывается о Поныреве, он, как и в других случаях, исчезает, уступая свое место всеведущему автору.

Подведем итоги: Повествователь в романе «Мастер и Маргарита» – не до конца воплощенная и скорее расплывчатая фигура. В ходе своего повествования он часто переходит на позиции, которые несовместимы с ролью достоверного свидетеля. Он не только разделяет мнения московских персонажей, но и передает их размышления в форме несобственно-прямой речи или даже в форме внутреннего монолога. С другой стороны, он часто оккупирует позицию всеведущего автора. Он то присутствует, то отсутствует, как бы растворяясь в изображаемом им мире.

В силу своей некомпетентности и непоследовательности повествователь дискредитируется автором так же и с теми же целями, как дискредитируются соответствующие повествователи у Гоголя и Достоевского.

Однако повествователь выступает не только в московских главах и в эпилоге, но и в других частях романа, где он оказывается вполне компетентным провожатым читателя. Это привело к различению повествователя «иронического» и повествователя «лирического».<sup>10</sup> Первому отводится московская сюжетная линия и конец 18-й главы, второму – некоторые абзацы 5-й и начало 32-й глав. Подобная «парность повествователей» соответствовала бы «двойственному характеру любого компонента» романа. Нам кажется, что подобная трактовка фигуры повествователя возможна, но не обязательна. Во-первых, выступления «лирического» повествователя по своему объему минимальны, так что в этом случае трудно говорить о самостоятельной фигуре. А главное, и расплывчатость повествователя, и его присутствие именно в «несущих» частях сюжетной конструкции говорит скорее об одном повествователе, способном меняться, точнее, об одной единой повествовательной функции, изменяющейся в зависимости от контекста, с целью настраивания на него читателя.

---

<sup>10</sup> Белобровцева И., Кульюс С. Указ. соч. С. 52.

# РОМАН «МАСТЕР И МАРГАРИТА» В КОНТЕКСТЕ ИДЕЙ ТРАКТАТА ВЛ. СОЛОВЬЕВА «ТРИ РАЗГОВОРА»

Масако Омори (Кобе)

## 1

В статье будет показано, как трактат Вл. Соловьева «Три разговора» повлиял на роман «Мастер и Маргарита» М. Булгакова. Известно, что в семейной библиотеке Булгаковых имелись два тома собрания сочинений Соловьева, в одном из которых были «Три разговора».<sup>1</sup> Поэтому можно утверждать, что писатель действительно читал этот трактат, значение которого возросло в эпоху младосимволистов, т.е. современников Булгакова.

Булгаков не был равнодушен к ним, равно как и к Соловьеву. Сестра Булгакова, Надежда Земская, вспоминает круг чтения семьи и среди многих русских писателей называет имя Вл. Соловьева: «<...> читали декадентов и символистов, спорили о них и декламировали пародии Соловьева "Пусть в небесах горят паникадила – в могиле тьма". Спорили о политике, о женском вопросе <...> о науке и религии, о философии, непротивлении злу насилием и сверхчеловеке».<sup>2</sup> Последние строки относятся как раз к «Трем разговорам». В этом трактате Соловьев подвергает критике толстовские идеи, в том числе идею «непротивления злу насилием», и изображает сверхчеловека как антихриста.

---

<sup>1</sup> Т. 7 (СПб.: Обществ. Польза, 1894–1897) и Т. 10 (под ред. и с примеч. С.М. Соловьева и Э.Л. Радлова, 2-ое изд. СПб.: Просвещение, 1914) – см.: *Кончаковский А.* Библиотека Михаила Булгакова: Реконструкция. Киев, 1997. С. 119. В Т. 7 была напечатана статья «Оправдание добра. Нравственная философия», в Т. 10 – «Три разговора» и «Статьи из энциклопедического словаря».

<sup>2</sup> *Земская Е.А.* Из семейного архива // Воспоминания о Михаиле Булгакове / Под ред. Е.С. Булгаковой и С.А. Ляндреса. М., 1988. С. 57–58.

Кроме того, он затрагивает отношения между добром и злом – переключки с этим мотивом мы находим и в романе Булгакова. Это дает основания рассмотреть работу Соловьева в качестве одного из источников романа «Мастер и Маргарита», а также исследовать влияние Толстого на роман Булгакова в рамках идей трактата «Три разговора».

Некоторые исследователи уже отмечали черты сходства между романом «Мастер и Маргарита» и идеями Соловьева. Например, Г. Черникова в своей статье проводит параллель между фокусами мага Аполлония в «Краткой повести об Антихристе» Соловьева и фокусами свиты Воланда на сеансе черной магии.<sup>3</sup> П. Абрагам находит в романе Булгакова три вида зла (индивидуальное, общественное и физическое), о которых пишет и Соловьев в «Трех разговорах».<sup>4</sup> Но поскольку оба исследователя уделяют мало внимания различию идей писателя и философа, мы видим свою задачу в более полном анализе сходства и расхождений между романом Булгакова и трактатом Соловьева, а также в изучении на основе этого анализа особенностей мировоззрения Булгакова, отразившихся в романе «Мастер и Маргарита». Особо будут рассмотрены следующие два аспекта, которые эти булгаковеды еще не исследовали подробно в свете философской идеи Соловьева: проблему «добра и зла» и тему «доброго человека». При этом мы обратим внимание на эволюцию идеи Соловьева о проблеме «добра и зла» и сопоставим роман Булгакова с другим трактатом Соловьева.

## 2

Вначале рассмотрим проблему «добра и зла» в романе Булгакова в контексте идей Соловьева. Как известно, роман начинается с эпиграфа из «Фауста» Гете: «Я – часть той силы, что вечно хочет зла и вечно совершает благо».<sup>5</sup> Для Булгакова проблема «добра и зла» была столь же актуальной, как и для Соловьева. Булгаков считает зло действительной силой, неслучайно один из главных героев «Мастера и Маргариты» дьявол. В начале романа, признав, что Христос действительно существовал, Воланд спрашивает у Берлиоза: «– А дьявола тоже нет? – <...> после хохота впал в другую крайность – раздражился и крикнул сурово: – Так, стало быть, так-таки и нету?» (45) Таким образом, Воланд намекает на существование дьявола.

---

<sup>3</sup> Черникова Г. О некоторых особенностях философской проблематики романа Михаила Булгакова «Мастер и Маргарита» // *Analele Universitatii Din Timisoara. Seria Stiinte Filologice*. IX. 1971. С. 215.

<sup>4</sup> Абрагам П. Роман «Мастер и Маргарита» М. А. Булгакова. Врно, 1993. С. 105.

<sup>5</sup> Булгаков М. Мастер и Маргарита // *Собр. соч.* В 5 т. Т. 5. М., 1990. С. 7. Далее ссылки на роман будут даны по этому изданию с указанием страницы в скобках после цитаты.

В предисловии к «Трем разговорам», ставя вопрос о том, «есть ли зло только естественный недостаток, несовершенство, само собою исчезающее с ростом добра, или оно есть действительная сила»,<sup>6</sup> Соловьев устами Господина Z делает вывод, что «зло действительно существует».<sup>7</sup> Как мы узнаем из предисловия к «Трем разговорам», в 1898 году с Соловьевым происходит загадочное событие, которое резко меняет его отношение к вопросу о зле. Как объясняет К. Мочульский, «до сих пор Соловьев склонялся к точке зрения блаженного Августина: зло не имеет субстанции <...>. Раньше он не верил в черта, а теперь он в него поверил».<sup>8</sup> Поэтому можно сказать, что проблема существования зла и воплощения его в человеческой жизни интересовала и Булгакова, и Соловьева. Каким же образом оба писателя описывают отношения между добром и злом?

Соловьев видит всемирную историю как борьбу добра и зла. В предисловии к «Трем разговорам» он пишет: «Если с известной точки зрения всемирная история есть всемирный суд Божий <...>, то ведь в понятие такого суда входит долгая и сложная тяжба (процесс) между добрыми и злыми историческими силами, а эта тяжба для окончательного решения с одинаковою необходимостью предполагает и напряженную борьбу за существование между этими силами, и наибольшее их внутреннее, следовательно, мирное развитие в общей культурной среде».<sup>9</sup> В «Краткой повести об Антихристе» Соловьев считает фигуру Антихриста кратким торжеством зла и решительным падением. Важно, что он изображается как абсолютное зло. В сверхчеловека вселяется сатана и обещает ему помощь. Далее сверхчеловек становится императором, однако в конце повести Антихрист и маг, обвиненные и преследуемые народом, погибают во время землетрясения. Таким образом, зло оказывается побеждено в конце истории.

В своем романе «Мастер и Маргарита» Булгаков тоже ставит проблему «добра и зла», но описывает их дуализм совсем по-другому. В романе Булгакова нет борьбы между добром и злом, о которой часто упоминают булгаковеды,<sup>10</sup> связывающие дуализм в романе Булгакова с отражением в мировоззрении

---

<sup>6</sup> Соловьев Вл. Предисловие к «Трем разговорам» // Сочинения: В 2 т. Т. 2 / Под ред. А.В. Гулыги, А.Ф. Лосева. М., 1988. С. 636.

<sup>7</sup> Там же. С. 727.

<sup>8</sup> Мочульский К. Гоголь. Соловьев. Достоевский. М., 1995. С. 206.

<sup>9</sup> Соловьев Вл. Предисловие. С. 640.

<sup>10</sup> См.: Круговой Г. Гностический роман М. Булгакова // Новый журнал. 1974. № 134. С. 48; Белза И. Генеалогия «Мастера и Маргариты» // Контекст. М., 1978. С. 194–195; Галинская И. Альбигойские ассоциации в «Мастере и Маргарите» М. А. Булгакова // Известия АН СССР. Сер. лит. и яз. № 4. Т. 44. М., 1985. С. 366; Williams G. Some Difficulties in the Interpretation of Bulgakov's *The Master and Margarita* and

писателя манихейских, гностических, богомильских, альбигойских и иных дуалистических концепций. Можно сказать, что в романе даже отрицается представление о мироздании как о борьбе между добром и злом и описывается их взаимодействие и нераздельность.

Воланд, возражая Левию Матвею, считающему, что мир построен на двух враждебных началах, и называя Воланда «духом зла и повелителем теней», говорит: «Ты произнес свои слова так, как будто ты не признаешь теней, а также зла <...>. Что бы делало твое добро, если бы не существовало зла, и как бы выглядела земля, если бы с нее исчезли тени? Ведь тени получаются от предметов и людей» (349-350). И Иешуа просит Воланда через Левия Матвея: «Он прочитал сочинение мастера и просит тебя, чтобы ты взял с собою мастера и наградил его покоем. Неужели это трудно тебя сделать, дух зла?» (350). Таким образом, добро и зло не могут существовать друг без друга. Как справедливо отмечает М. Булатов, «Иешуа и Воланд воплощают собой две равнозначимые и равнонеобходимые составляющие мироздания. Они друг другу никоим образом не враждебны, а взаимодополняют и обуславливают друг друга».<sup>11</sup> Поэтому в отличие от соловьевского Антихриста Воланд у Булгакова не является абсолютным злом.

Как мы видели, в романе «Мастер и Маргарита» описывается то взаимодействие добра и зла, которое чуждо идеям трактата «Три разговора». Однако если трактовать «добро и зло» как «свет и тьму», то можно усмотреть сходное соотношение между ними в другом трактате Соловьева – «Жизненная драма Платона». Философ цитирует последние строфы «Свет из тьмы!» из своего стихотворения. Приведем здесь его стихотворение целиком:

Мы сошлись с тобой не даром,  
И не даром, как пожаром,  
Дышит страсть моя:  
Эти пламенные муки -  
Только верные поруки  
Силы бытия.

В бездну мрака огневую  
Льет струю свою живую  
Вечная любовь.  
Из пылающей темницы  
Для тебя перо Жар-птицы  
Я добуду вновь.

---

the Advantages of a Manichaeian Approach, with Some Notes on Tolstoi's Influence on the Novel // The Slavonic and East European Review. Vol. 68. 1990. № 2. p. 241–242.

<sup>11</sup> Булатов М. Вечность зла и бессмертие добра: Нравственно-философское содержание романа М.А. Булгакова «Мастер и Маргарита». Махачкала, 1999. С. 136.

Свет из тьмы! Над черной глыбой  
Вознестися не могли бы  
Лики роз твоих,  
Если б в сумрачное лоно  
Не впивался погруженный  
Темный корень их...<sup>12</sup>

Соловьев в своей поэзии показывает взаимодействие света и тьмы как необходимое условие красоты. Возможно, Булгаков знал стихотворение «Мы сошлись с тобой не даром...» и использовал в романе эстетическую идею Соловьева. При этом у Булгакова тьма олицетворяется, став Воландом, и взаимодействует с образом света, т.е. Иешуа<sup>13</sup>.

Оказывается, что Булгаков как бы согласился с идеей Соловьева о существовании дьявола в «Трех разговорах» но, отказавшись от понятия дьявола как зла, отделенного от добра, пришел к точке зрения Соловьева в «Жизненной драме Платона», написанной перед его душевной переменой.

### 3

Теперь сопоставим развитие в романе Булгакова и в трактате Соловьева мотива «добротного человека» и посмотрим, как разговор о нем построен в обоих произведениях. Можно выделить в них сходные диалоги между Иешуа и Пилатом и между Князем и Господином Z.

Иешуа считает, что все «люди добротные» и «злых людей нет на свете» (29). Иуда для него «очень добротный и любознательный человек» (31), и даже Марк Крысобою «добротный». Иешуа говорит: «Если бы с ним <Марком Крысобою> поговорить, <...> я уверен, что он резко изменился бы» (29). А Пилат подвергает сомнению убеждения Иешуа: «Итак, Марк Крысобою, холодный и убежденный палач, люди, которые, как я вижу, – прокуратор указал на изуродованное лицо Иешуа, – тебя били за твои проповеди, разбойники Дисмас и Гестас,

---

<sup>12</sup> Соловьев Вл. Стихотворения. Изд. 7-е. / Под ред. С.М. Соловьева. М., 1921. С. 112.

<sup>13</sup> Отметим, что в трактате «Жизненная драма Платона» Соловьев высказывает ту же идею о двойственности любви, которая обнаруживается и в романе «Мастер и Маргарита». Он пишет: «И ад, и земля, и небо с особым участием следят за человеком в ту роковую пору, когда вселяется в него Эрос» (см.: Соловьев Вл. Предисловие. С. 616). Следует отметить, что за любовью Мастера и Маргариты следят Иешуа и Воланд. Наверное, интересно было бы сопоставление романа Булгакова и с «Жизненной драмой Платона», однако оно, по нашему мнению, заслуживает отдельного исследования.

убившие со своими присными четырех солдат, и наконец, грязный предатель Иуда, – все они добрые люди?» (32-33).

Таким образом, мнение Иешуа о «добром человеке» оказывается противопоставленным образу мыслей Пилата, причем Пилат, несколько раз используя риторические вопросы, косвенно высказывает мысль о том, что не все люди добрые.

В трактате «Трех разговоров» герои тоже обсуждают тему «доброто человека»: в разговоре первом Князь вступает в полемику с Генералом, рассказывающим о том, как он испытал счастье, убив много башибузуков, которые зверски расправились с целой деревней. Князь возражает Генералу: «Я только сказал, что человек, исполненный истинного евангельского духа, нашел бы возможность и в этом случае, как и во всяком другом, пробудить в темных душах то добро, которое таится во всяком человеческом существе».<sup>14</sup> Но тут в разговор вступает Господин Z: «А то, что если я желаю знать: почему же Христос не подействовал силою евангельского духа, чтобы пробудить доброе, сокрытое в душах Иуды, Ирода, еврейских первосвященников и, наконец, того злого разбойника, о котором обыкновенно как-то совсем забывают, когда говорят о его добром товарище <двух разбойниках, которых распяли вместе с Иисусом Христом. – М.О.>? Как бы вы ни исказили и ни обрубали для своей цели текст четырех Евангелий, главное-то в нем для нашего вопроса останется все-таки бесспорным, а именно, что Христос подвергся жестокому преследованию и смертной казни по злобе своих врагов».<sup>15</sup>

Как и булгаковский Иешуа, Князь считает, что все люди добрые и можно пробудить добро в душах злых людей, тогда как Господин Z, подобно Пилату, относится к этому мнению скептически, также использует риторические вопросы и дает Князю негативный ответ на вопрос о добром человеке. Кроме того, если Соловьев устами Господина Z говорит о толстовском Евангелии, то Булгаков, изменив содержание четырех евангелий в ершалаимских главах романа, намеренно не избегает вопроса о том, добрый ли человек Иуда, и изображает, как «Христос подвергся жестокому преследованию и смертной казни по злобе своих врагов».

Таким образом, в словах Иешуа чувствуются отзвуки речей Князя у Соловьева, следовательно, речей А. Толстого о Христе. Как известно, в «Трех разговорах» Соловьев прозрачно намекает на личность своего оппонента, т.е. Толстого, который не считал зло естественным, переделал Евангелие, считал, что Христос не воскрес, и, по Соловьеву, проповедовал «Христианство без Христа».<sup>16</sup> Булгаковеды Г. Эльбаум и Г. Уильямс в своих работах отмечают, что

---

<sup>14</sup> Соловьев Вл. Предисловие. С. 666–667.

<sup>15</sup> Там же. С. 667.

<sup>16</sup> Там же. С. 637.

толстовские религиозные труды (по мнению Г. Эльбаума, это «Царство Божие внутри вас», «Круг чтения», «Ответ на определение Синода», «Исследование догматического богословия», «В чем моя вера?»; по мнению Г. Уильямса, кроме вышеуказанных, это еще один труд Толстого – «Краткое изложение Евангелия») оказали влияние на Булгакова.<sup>17</sup> Оба исследователя находят общие черты между булгаковским и толстовским Христом. По мнению Г. Уильямса, оба писателя считали Христа сыном неизвестного отца, обычным человеком. Иешуа говорит: «...я не помню моих родителей. Мне говорили, что мой отец был сириец» (22). Как отмечает Г. Эльбаум, неслучайно в главе 2-й автор четыре раза подряд называет своего героя «человеком».<sup>18</sup> Кроме того, Христос у Толстого отрицает государство, а Иешуа говорит: «всякая власть является насилием над людьми и <...> настанет время, когда не будет власти ни кесаря, ни какой-либо иной власти. Человек перейдет в царство истины и справедливости, где вообще не будет надобна никакая власть» (32). Эльбаум показывает близость идей Булгакова к толстовской этике не только в словах Иешуа о власти, но и в его сентенции о человеческой доброте, находит в речи Иешуа о доброте Марка Крысобоя («...он, правда, несчастливый человек. С тех пор как добрые люди изуродовали его, он стал жесток и черств» – 29) переключку со словами Толстого в «Круге чтения» о том, что «Доброта – основное свойство души. Если человек не добр, то только потому, что он подвергся какому-либо обману, соблазну, страсти, которые нарушили его естественное свойство».<sup>19</sup> Таким образом, можно предположить, что толстовский Христос частично отражен в булгаковском Иешуа.

Но на этом основании вряд ли можно утверждать, что Князь является прототипом Иешуа, поскольку в трактате Соловьева Князь предстает «на той <антихристовой> линии».<sup>20</sup> У Соловьева речи Князя оспариваются всеми другими героями, тогда как Иешуа изображается положительно, как нравственный идеал человека. По нашему мнению, Булгаков использовал диалог Соловьева о добрых людях, но не так решительно отказался от учения Толстого, как Соловьев, и сосредоточился на создании образа Иешуа как абсолютного идеала.

Иешуа у Булгакова является носителем положительного авторского начала, как другой «князь» Мышкин из «Идиота» и Христос из «Легенды о Великом Инквизиторе» в романе «Братья Карамазовы» Достоевского.<sup>21</sup> Кроме

---

<sup>17</sup> См.: Эльбаум Г. Анализ Иудейских глав «Мастера и Маргариты» М. Булгакова. Апп Арбор, 1981. С. 40–44; Williams G. Указ. соч. С. 254–255.

<sup>18</sup> Эльбаум Г. Указ. соч. С. 43.

<sup>19</sup> Там же.

<sup>20</sup> Соловьев Вл. Предисловие. С. 70б.

<sup>21</sup> Сходство Иешуа с Мышкиным и Иешуа с Христом из «Легенды о Великом Инквизиторе» отмечает А. Эрстова (см.: Эрстова А. «Легенда о Великом Инквизиторе»

того, влияние последнего на сцену разговора между Иешуа и Пилатом в романе «Мастер и Маргарита» можно анализировать и с точки зрения авторской позиции в романах Достоевского. М. Бахтин утверждает, что «авторское сознание не превращает другие чужие сознания (то есть сознания героев) в объекты и не дает им заочных завершающих определений. Оно чувствует рядом с собой и перед собою равноправные чужие сознания, такие же бесконечные и незавершимые, как и оно само. <...> Но чужие сознания нельзя созерцать, анализировать, определять как объекты, как вещи, – с ними можно только *диалогически общаться* <курсив Бахтина>».<sup>22</sup> Неслучайно в романе Булгакова тема «доброго человека» развивается в виде диалога «противоборствующих правд»<sup>23</sup> между Иешуа и Пилатом. Можно сказать, что у каждого героя своя правда, поэтому у них возникает диалог.

Такой равноправный диалог можно усмотреть и в «Трех разговорах». Как мы видели, в предисловии к трактату Соловьев пишет, что стоит на точке зрения безусловно-религиозной, т.е. Господина Z, но в то же время признает относительную правду других героев, т.е. Генерала и Политика,<sup>24</sup> хотя не признает правды Князя, олицетворяющего Толстого. В свою очередь Булгаков вслед за Достоевским признает правду всех героев, в том числе Князя у Соловьева, и создает равноправный диалог между Иешуа и Пилатом.

#### 4

Подведем итоги.

Булгаков, без сомнения, был внимательным читателем Соловьева и заметил эволюцию его мировоззрения. При этом писатель изобразил дьявола реально существующим, как и Соловьев в «Трех разговорах», но не согласился с идеей философа о борьбе между добром и злом. Он показывает взаимодействие добра и зла, о котором чуть раньше писал Соловьев в «Жизненной драме Платона». Что касается темы «доброго человека», Булгаков развил содержание диалога между господином Z и Князем в «Трех разговорах». Но, в отличие от Соловьева, воспринимая идеи Толстого, которого Соловьев считал своим оппонентом, и одновременно используя образы абсолютного идеала у Достоевского, Булгаков создал равноправный диалог между Иешуа и Пилатом по принципу диалога в романах Достоевского и в трактате Соловьева «Три разговора».

---

Ф.М. Достоевского и роман М. Булгакова «Мастер и Маргарита» // Традиции и новаторство русской прозы и поэзии XIX–XX веков. Нижний Новгород, 1992. С. 165–173.

<sup>22</sup> Бахтин М. Проблемы поэтики Достоевского // Собр. соч.: в 7 т. Т. 6. М., 2002. С. 80.

<sup>23</sup> Там же. С. 87.

<sup>24</sup> Соловьев Вл. Предисловие. С. 640.

# МИХАИЛ БУЛГАКОВ И ИОГАНН ВОЛЬФГАНГ ГЕТЕ

(«МАСТЕР И МАРГАРИТА» И «ФАУСТ»)

Федор Федоров (Даугавпилс)

Магия булгаковского романа не только в его ритме, совпавшем с читательским ритмом 1960-х и последующих годов, но и в его таинственной многоуровневой структуре, провоцирующей «разгадочный» механизм и профессионалов, и непрофессионалов; рационально-иррациональное поле романа, образованное множеством прототекстов, находящихся в сложных сцеплениях друг с другом, то выдвигавшихся на авантест, то скрывавшихся в глубинах подтекста, не только не прояснилось, но, как кажется, затемнилось; процесс его дешифровки превратился в процесс его «зашифровки». Тем более, что роман оказался необыкновенно удобным материалом и для постмодернистских и постструктуральных экзерсисов. При достаточно определенной фабуле как евангельской, так и московской части роман, начиная с его названия, продуцирует странное мерцание смыслов, которые, употребляя слова князя П. Вяземского, сказанные, естественно, по другому поводу, «никак не наткнут на палец».

Один из важнейших пластов структурно-семантической вертикали романа – немецкий уровень, в котором при всей важности романтического, в частности, гофмановского субстрата, доминирует Гете, и прежде всего «Фауст», но в котором присутствует и идеология «Западно-восточного дивана» и даже «Избирательного сродства», но это предмет особого разговора. Присутствие «Фауста» настолько велико, что позволяет включить «Мастера и Маргариту» в мировую фаустиану XX века наряду, скажем, с «Доктором Фаустусом» Томаса Манна. Об ориентации на «Фауста» свидетельствует ранее всего эпиграф из третьей сцены Первой части «Studierzimmer» («Кабинет», «Рабочая комната»), по всей вероятности, в авторском, т.е. в булгаковском, переводе.

Goethe:

<...> wer bist du denn?  
– Ein Teil von jener Kraft,  
Die stets das Böse will und stets das Gute schafft.<sup>1</sup>

Булгаков:

...так кто ж ты, наконец?  
– Я часть той силы,  
Что вечно хочет зла  
и вечно совершает благо.<sup>2</sup>

Эпиграф не только вводит в роман драму Гете, но и утверждает дьявола, т.е. Воланда, как одного из главных действующих лиц, если не главного. Эпиграф до появления Воланда на Патриарших Прудах указывает не только на его статус, не только на его функцию, но и на итог романного действия. Ничего еще не сказано, но, в сущности, все сказано. И, прежде всего, сказано, что роман, который имеет только название, кстати говоря, тоже апеллирующее к «Фаусту», что очевидно в контексте эпиграфа, если и не будет уложен в «Фауста» как в матрицу, то несомненно будет помещен в его коннотационное пространство. Эпиграф указывает на роман как неомифологическую структуру.

Эпиграф интересен еще одной информацией. Он состоит из вопроса Фауста и ответа Мефистофеля, хотя, на первый взгляд, не было никакой необходимости в вопросе, поскольку ответ содержит безусловный, завизированный Гете постулат, и этот постулат развернут в драме Гете как доказательство мефистофелевской самооценки. Тем не менее, вопросительная часть эпиграфа для Булгакова важна как приглашение к аналитическому действию, к «смыслию», к диалогу, отсюда и побудительное обращение к читателю непосредственно в романе: «За мной, читатель!» (209).

Есть и еще одна функция эпиграфа. Он апеллирует не только к самооценке Мефистофеля, которая в качестве истины утверждается в «Прологе на небе», во время беседы Господа и Мефистофеля. Эпиграф предлагает прочтение первой главы романа «Никогда не разговаривайте с неизвестными» в контексте первых сцен драмы Гете: 1) «Ночь»; 2) «У ворот»; 3) «Кабинет» (I и II). Первая сцена содержит беседу Фауста с Духом в пасхальную ночь; Дух отказывает Фаусту в его демиургическом первоначале, что склоняет Фауста к самоубийств-

---

<sup>1</sup> *Goethe J. W. Faust: Urfaust. Faust I und II. Paralipomena. Goethe über «Faust».* Berlin und Weimar: Aufbau Verlag. 1975. S.104. Далее ссылки на это издание даются с указанием страницы в скобках после цитаты.

<sup>2</sup> *Булгаков М. Мастер и Маргарита // Собр. соч.: В 5 т. Т. 5. М.: Худ. литература, 1990. С. 7.* Далее ссылки на это издание даются с указанием страницы в скобках после цитаты.

ву, от которого его спасает «колокольный звон и хоровое пение», в том числе троекратный «хор ангелов».

Во второй сцене рассказано о прогулке Фауста и Вагнера, его ученика, по загородным полям, среди горожан, празднующих Пасху; Фауста при этом сопровождает пудель, Мефистофель.

В третьей и четвертой сценах Фауст в результате длительных бесед с Мефистофелем, ослабленный мировоззренческим кризисом, заключает с ним договор.

Первая глава романа – пародийно-ерническая, выворачивающая наизнанку первые гетевские сцены. Прогулка и беседа Берлиоза с Иваном Бездомным проецируется на прогулку и беседу Фауста и Вагнера, которая сопровождается присутствием нечистой силы – Воланда и Коровьева, при этом Берлиоз и Бездомный изображены как современные Фауст и Вагнер, только с противоположным знаком: вместо трагически сомневающегося Фауста – самоуверенный Берлиоз, вместо ученого Вагнера – неуч Бездомный, т.е. Псевдофауст и Псевдовагнер, к тому же под заимствованными, «чужими» именами, под псевдонимами. Кстати говоря, псевдоним Бездомный определен не только советской псевдонимоманией, в том числе литераторов – Бедных, Голодных, Горьких и т.д., но и Вагнером, который живет не в собственном доме (или квартире), а у Фауста, рядом с той «узкой, готической комнатой со сводчатым потолком», в которой происходит действие в первой сцене: Вагнер входит к Фаусту «в сальном колпаке и халате» со словами: «Verzeiht! Ich hör Euch deklamieren; / Ihr last gewiß ein griechisch Trauerspiel?» (82) («Простите, я слышал, как Вы декламировали; / Конечно же, из греческой трагедии?»).

Фауста от смерти спасает хор ангелов. Безбожника, материалиста Берлиоза от смерти ничто спасти не может. Что же касается воскресения, то своего рода пародийным воскресением является бал Сатаны.

Эпиграф определяет и статус Маргариты, т.е. расшифровывает название, но не все название, а лишь его вторую часть – это не некая Маргарита, с которой надлежит читателю познакомиться в процессе чтения, это Маргарита «Фауста»; в контексте «фаустовского» эпиграфа Маргарита названия несомненно апеллирует к Маргарите Гете. Но одновременно эпиграф в соотносительности с Маргаритой, как и только что сказанное о Берлиозе и Бездомном, демонстрирует одну из существенных структурных особенностей романа – его семантическую *перевернутость* по отношению к «Фаусту»; в некотором смысле «Мастер и Маргарита» – это зеркальное отражение «Фауста». И действительно, Маргарита Булгакова – это энергия действия, в то время как Маргарита Гете – это покорность, Маргарита Булгакова – это победительница, в то время как Маргарита Гете – это жертва, и т.д. В этой связи возникает вопрос о главных персонажах романа. Название в центр романного мира ставит Мастера и Маргариту и утверждает в качестве основной части московскую часть; но мос-

ковская часть в качестве основного вершителя судеб имеет Воланда; Воланд осуществляет наказание за все московские преступления; московская часть в этом плане – это своего рода «преступление и наказание», *историческое* преступление и его *метафизическое* наказание. Но эпитафия свидетельствует о том, что Воланд – действующее лицо не только московской истории, но и библейской, он, так сказать, не локален, а субстанциален, о чем как бы невзначай сообщается во время беседы на Патриарших Прудах: на утверждение Берлиоза, «что никто не может подтвердить» реальность происходивших в Ершалаиме событий, следует возражение Воланда: «<...> я лично присутствовал при всем этом. И на балконе был у Понтия Пилата, и в саду, когда он с Каифой разговаривал, и на помосте, но только тайно, инкогнито...» (47). Но тут же возникает вопрос: что делал Воланд в Ершалаиме, был соглядатаем происходящего или действующим лицом?

Чрезвычайно существенна соотнесенность гетевского Мефистофеля и булгаковского Воланда. На первый взгляд, они принципиально различны. Мефистофель – ерник, сводник, сластолюбец, убийца, одним словом, «мелкий бес»; Фаусту он является в образе пуделя, традиционный мотив из «черно-книжного» фольклора; в первоначальных свидетельствах об историческом Фаусте говорится: «Были у него собака и конь, которые, полагаю, были бесами, ибо они могли выполнять все, что угодно».<sup>3</sup> Мефистофель, несомненно, профанен. (А. А. Аникст даже утверждает, что в драме Гете «комическое в его острейшей сатирической форме связано с Мефистофелем».)<sup>4</sup> Но в высшей степени значимо, что он действует не по собственной злой воле, не вопреки Господу, а с согласия и по поручению Господа, о чем сказано в «Прологе на небе». «Пролог на небе» – это ключ к «Фаусту», но это и ключ к «Мастеру и Маргарите». Мефистофель впервые явлен в «Прологе на небе», на приеме у Господа, которого окружает «небесное воинство», поющее «славу» «божьиим делам»:

Der Anblick gibt den Engeln Stärke,  
Da keiner dich ergründen mag,  
Und alle deine hohen Werke  
Sind herrlich wie am ersten Tag (74).

(Достаточно «вольный» перевод Пастернака при всей его «вольности» дает достаточно точное представление о сути архангельского песнопения:

<sup>3</sup> Легенда о докторе Фаусте. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1958. С. 18.

<sup>4</sup> Аникст А. Творческий путь Гете. М.: Худ. литература, 1986. С. 388.

Мы, ангелы твои господни,  
Окинув взоров весь предел,  
Поем, как в первый день, сегодня  
Хвалу величию божьих дел.<sup>5</sup>)

Мефистофель является в драму как дух отрицания, утверждающий несовершенство созданного Богом мира и человека, является, чтобы сообщить о реальном положении дел, а не произносить, подобно архангелам, «высокие слова».

Von Sonn' und Welten weiß ich nichts zu sagen,  
Ich sehe nur, wie sich die Menschen plagen.  
Der kleine Gott der Welt bleibt stets von gleichem Schlag  
Und ist so wunderbarlich als wie am ersten Tag.  
Ein wenig besser würd er leben,  
Hättst du ihm nicht den Schein des Himmelslichts gegeben;  
Er nennt's Vernunft und braucht's allein,  
Nur tierischer als jedes Tier zu sein (74).

(У Холодковского перевод вначале точен – первый стих переведен почти буквально: «Мне нечего сказать о солнцах и мирах...» – но постепенно, особенно с пятого стиха, становится чрезмерно описательным, за счет чего фрагмент увеличивается на два стиха.

У Пастернака при определенных отступлениях от оригинала сохраняется и гетевская энергия, и суть сугей фрагмента:

Я о планетах говорить стесняюсь,  
Я расскажу, как люди бьются, маясь.  
Божок вселенной, человек таков,  
Каким и был он испокон веков.  
Он лучше б жил чуть-чуть, не озари  
Его ты божьей искрой изнутри.  
Он эту искру разумом зовет  
И с этой искрой скот скотом живет (16)).

В процессе разговора Господь и Мефистофель заключают пари: господь дает полномочия провести Фауста через все превратности жизни, и уверен в его конечном торжестве. Мефистофель же уверен в обратном: «Staub soll er fressen, und mit Lust...» (75). («Прах должен он жрать, и с восторгом».) Разговор заканчивается взаимными реверансами.

---

<sup>5</sup> Гете И.В. Фауст / Пер. Б. Пастернака // Собр. соч.: В 10 томах. Т. 2. М.: Худ. Литература, 1976. С. 16. Далее ссылки на этот перевод даются в тексте с указанием имени автора перевода и страницы после цитаты.

Господь:

Du darfst auch da nur frei erscheinen;  
Ich habe deinesgleichen nie gehaßt.  
Von allen Geisten, die verneinen,  
Ist mir der Schalk am wenigsten zur Last (75).

Тогда <когда одержит верх над Фаустом> ко мне являйся  
без стеснения.  
Таким, как ты, я никогда не враг.  
Из духов отрицанья ты всех мене  
Бывал мне в тягость, плут и весельчак.  
Из лени человек впадает в спячку (Пастернак, 18).

Мефистофель:

Von Zeit zu Zeit seh ich den Alten gern,  
Und hüte mich, mit ihm zu brechen.  
Es ist gar hübsch von einem großen Herrn,  
So menschlich mit dem Teufel selbst zu sprechen (76).

Рад видеть старика я хоть на миг один,  
Боюсь в немилость впасть, конечно.  
Прекрасно, что такой великий господин  
И с чертом речь ведет так человечно.<sup>6</sup>

Мефистофель – это инструмент творения человека и мира. Он, в сущности, есть *иное* Бога. Бог творит человека (Фауста) посредством Мефистофеля. В пятом акте второй части посредством Мефистофеля Господь творит нормативное будущее. «Фауст» – это драма творения, альтернативная творению в Книге Бытия. Творя мир, Бог каждый день восклицает: «И это хорошо». В шестой день подводит итог: «И увидел Бог все, что Он создал, и вот, хорошо весьма». «И совершил Бог к седьмому дню дела Свои, которые Он делал, и почил в день седьмой от всех дел Своих, которые делал. И благословил Бог седьмой день, и освятил его...» (Быт I: 31; Быт II: 1-3). У Гете механизмом творения является отрицание, гегелевская диалектика. Мефистофель на протяжении всей драмы вершит зло; достаточно вспомнить, что в первой части он предстает как виновник гибели Маргариты (Гретхен), в пятом акте второй части по его поручению убивают Филемона и Бавкиду. Но от начала и до конца трагедии Мефи-

---

<sup>6</sup> Гете И. В. Фауст/ Перевод А. А. Фета. СПб.: Изд. А.Ф. Маркса, 1901. С. 31. Далее ссылки на это издание даются в тексте с указанием имени автора перевода и страницы после цитаты.

стофель, творя зло, творит добро, исполняет божественную функцию, являет себя как Бога. Важна начальная пространственная семантика: Мефистофель – дух отрицания – беседует с Богом *на небе*. Мефистофель – не тот дьявол, сатана, который, как у Данте, низвержен с небес в самую бездну ада, а собеседник и партнер Бога, исполнитель его замысла; ему всегда открыто небо: «Du darfst auch da nur frei erscheinen...» («Ты можешь сюда являться свободно...»).

В гетевскую картину мира входят бури, взрывы, катастрофы. Но они не разрушают, а создают гармонию. Хаос входит в космос как строительный материал. Одно из принципиально важных, отправных сочинений для Гете, сочиняющего «Фауста» – «Теодицея» Лейбница. «Что касается несчастий, которые постигают хороших людей, то можно сказать с уверенностью, что в конечном счете посредством их достигается еще большее благо; и это справедливо не только в телеологическом, но и в физическом смысле. Брошенное в землю зерно страдает, прежде чем произвести плод. И можно утверждать, что бедствия, тягостные временно, в конечном счете благодетельны, поскольку они суть кратчайшие пути к совершенству...»<sup>7</sup> Если рассматривать «Фауста» сквозь призму «Теодицеи», то Мефистофель предстает как основное звено творения, ибо счастье невозможно без несчастья, добро без зла, красота без безобразия, творение без уничтожения и т.д. В этом плане теодицея есть одновременно и дьяволодицея. Широко распространившееся в конце XIX века иудеооправдание Булгаков в «Мастере и Маргарите» отвергает через «дьяволооправдание».

Гете время от времени возвращает читателя к «Прологу на небе»; читатель, которому рассказывается о дьявольских акциях Мефистофеля, должен помнить, что Мефистофель есть «Ein Teil von jener Kraft, / Die stets das Böse will / Und stets das Gute schafft» (см. эпиграф к роману). Между Богом и Мефистофелем разговор ведется не только в «Прологе на небе», но и на протяжении *всей* драмы. Вознесение Фауста в финале предопределено Мефистофелем. Можно утверждать, что Господь выиграл спор, но можно сказать и иначе: в Мефистофеле творчество возобладало над отрицанием, т.е. в Мефистофеле возобладал Бог.

В драме Фауст переводит Евангелие от Иоанна: «В начале было Слово, и Слово было у Бога, и Слово было Бог...» (Ин I: 1). В Комментарие И.З. Белобровцевой и С.К. Кульюс многократно говорится о Евангелиях как об отправной точке булгаковских построений, булгаковского их «перевода», будь то «постоянно присутствующий в романе» евангельский подтекст или апокрифический характер ареста и распятия Иешуа.<sup>8</sup> Но все дело в том, что, приступив к переводу «священного оригинала», Фауст переводит его не только с греческого

<sup>7</sup> Лейбниц Г.В. Соч.: В 4 томах. Т. 4. М.: Мысль, 1989. С. 477

<sup>8</sup> Белобровцева И., Кульюс С. Роман М. Булгакова «Мастер и Маргарита»: Комментарий. Таллин: Argo, 2006. С. 41.

(Grundtext – первотекст) на немецкий, благодаря чему обретает ореол Лютера, но и с канонического на апокрифический, выдвигая целый ряд «апокрифем»: *Im Anfang war das Wort!* → *Im Anfang war der Sinn* → *Im Anfang war die Kraft* → и, наконец, *Im Anfang war die Tat* (101). (Слово – мысль/сознание; Фет перевел: Ум; чувство – Сила – Дело), благодаря чему обретает ореол Гердера, автора *Erläuterungen zum Neuen Testament* (1775), предложившего следующие версии греческого λόγος: *Gedanke! Wort! Wille! Tat! Liebe* (мысль/идея – слово – воля – дело – любовь). Исходя из апокрифического ряда, предложенного Гете, а вслед за ним и переводчиками, Булгаков – автор, с одной стороны, и Мастер, автор «текста в тексте», с другой стороны, содержат в себе Фауста, постигающего истину и в процессе постижения истины уходящего от истины «священного оригинала», но приближающегося к истине апокрифической современности.

Но, с другой стороны, знаменитое изречение «рукописи не горят», обретшее в «постМастерский» период мифологический смысл (или смысл мифологического заклинания), при всей его апокрифичности имеет Евангельскую коннотацию: Слово-Творение не уничтожимо. Весьма существенно, что изречение это произносит Воланд и произносит по праву – как Творец или, точнее, Со-Творец, чья функция получена им от Гете, от гетевского Мефистофеля.

Но монолог Фауста имеет еще один существенный вариант гетевской мысли. Фауст первоначально предстает как переводчик-«буквалист»: «В начале было Слово!» Эта формула предполагает, однако, одномоментный акт творения: «И сказал Бог...» – «И стало так» (Быт 1: 24, 30). В процессе же перевода Фауст из «буквалиста» превращается в мыслителя-творца; утверждая в качестве истины «В начале было Дело!», Фауст далеко уходит от Евангелия, ибо дело – процессуально. Драма Гете излагает Дело творения, которое в отличие от Слова творения растягивается не только на одну жизнь, но на жизнь, впитавшую в себя целые эпохи, и которое невозможно без Мефистофеля, чья функция и заключена в Деле. Перевод Евангелия от Иоанна в начале «Фауста» апеллирует к пятому акту второй части, непосредственно изображающей *дело*.

Мефистофель, трансформирующий на земле, в человеческом мире Слово Господне в Дело Господне, являет себя в низких обликах весьма широкого диапазона, обречен на травестию.

Травестирован и Воланд. Но он выведен Булгаковым из сферы бурлескного «комикования», которое существенно в Мефистофеле. Фигурально говоря, Воланд всегда «на небе», т.е. в пространстве гетевского «Пролога на небе», даже тогда, когда он в «грязной и заплатанной» «ночной рубашке» и в «стоптанных ночных туфлях»; он в московской квартире, но он – и в пятом измерении; он «пространственен» и «внепространственен», онтологичен; в этом единстве заключена суть квартиры № 50 дома № 302-бис на Садовой улице в городе Москва. В отличие от Мефистофеля, Воланд величественен, царственен. Поэтому Булгаков, отправной точкой романских построений сделавший

«Фауста», называет своего героя не Мефистофелем, а Воландом, он – Воланд, *другой*, поэтому Булгакову необходимы были оперные контексты, и, прежде всего, апелляция к Мефистофелю-Шаляпину. В статье 1934 года Шаляпин писал:

Я стремился создать реальный образ Мефистофеля. <...> Прежде всего, черт не так страшен и безобразен, как его малюют. Он скорее красив, <...> Не следует трактовать Мефистофеля как олицетворение злых и темных адских сил <...>. Мефистофель – символ земных дел, людских страстей, человеческих достоинств и недостатков. <...> Я создал свою собственную, отличную от традиционной, концепцию роли. Злой дух был по этой концепции частицей души Фауста, его таинственным alter ego.<sup>9</sup>

Важным является указание в последней, 32-й главе романа: Воланд и его свита летит «в своем настоящем обличье» (367).<sup>10</sup> Скажу в скобках, что интерпретации Воланда как «щита-медиатора» и т.п.<sup>11</sup> продиктованы не столько анализом романа, сколько внероманными соображениями, восходящими к фаустiane Н. Бердяева, Ф. Степуна и др.

Тем не менее в Воланде несколько раз отмечены черты, связывающие его с гетевским прототипом. *Первое: пудель.*

1) Первый портрет Воланда: «Он был в дорогом сером костюме, в заграничных, в цвет костюма, туфлях. Серый берет он лихо заломил на ухо, под мышкой нес трость с черным набалдашником в виде головы пуделя» (15).

2) Канун бала: «Откуда-то явился Коровьев и повесил на грудь Маргариты тяжелое в овальной раме изображение черного пуделя на тяжелой цепи. Это украшение чрезвычайно обременило королеву» (254). И еще раз: «Какой-то чернокожий подкинул под ноги Маргарите подушку с вышитым на ней золотым пуделем, и на нее она, повинувшись чьим-то рукам, поставила, согнув в колене, свою правую ногу» (256).

Мефистофель, получивший от Господа полномочия «гнать» Фауста, «пока он жив», является Фаусту во второй сцене, во время его праздничной прогулки с Вагнером, и пуделю отведено много места.

Фауст. Заметил, черный пес бежит по пашне?

Вагнер. Давно заметил. Что же из того?

Фауст. Кто он? Ты в нем не видишь ничего?

---

<sup>9</sup> Федор Иванович Шаляпин: В 2 томах. Т. I. М.: Искусство, 1960. С. 318–319.

<sup>10</sup> О художественных импульсах формирования образа Воланда в романе см.: Яновская Л. Творческий путь Михаила Булгакова. М.: Сов. писатель, 1983. С. 265–273.

<sup>11</sup> Петровский М. Мастер и город: Киевские контексты Михаила Булгакова. Киев: Дух і Літера, 2001. С. 84.

Вагнер. Обыкновенный пудель, пес лохматый  
Своих хозяев ищет по следам.  
Фауст. Кругами, сокращая их охваты,  
Все ближе подбирается он к нам.  
И, если я не ошибаюсь, пламя  
За ним змеится по земле полян  
(Пастернак, 44). И т.д.

Фауст возвращается домой с пуделем. И вся третья сцена построена как высокий ямбический 4-стопный монолог Фауста, ведущий к переводу Евангелия от Иоанна, и дактилическое 4-стопное обращение к пуделю, затеявшему «беготню и вытье». В результате заговора пудель воплощается в одежде Странствующего студента, но представляется как тот, кто «творит добро, всему желая зла». Эмблемы пуделя у Булгакова – это визитные карточки дьявола, но это и конкретно – «визитные карточки» Мефистофеля.

Второе: смена «масок».

Портрет Воланда и его команды, как уже было сказано, вынесен в финал, в 32-ю главу «Прощение и вечный приют», предшествующую московскому «Эпilogу». Если истинные «лики» «соратников» Воланда описаны, то портрет истинного Воланда лишен конкретных черт, он – неконкретен, он – в голосе, в словах, в действиях, в том, что ему сопутствует, с ним связано, но не в нем самом, поскольку он не подлежит конкретизирующему, воплощающему его описанию, не подлежит, поскольку он – всё, ночное всё.

И, наконец, Воланд летел тоже в своем настоящем обличье. Маргарита не могла бы сказать, из чего сделан повод его коня, и думала, что возможно, что это лунные цепочки и самый конь – только глыба мрака, и грива этого коня – туча, а шпоры всадника – белые пятна звезд (367).

Другой портрет Воланда – в начале романа, Воланда, воплотившегося в Москве, причем это портрет официальный, паспортный, очищенный от толкований, объективный:

Раньше всего: ни на какую ногу описываемый не хромал, и росту был не маленького и не громадного, а просто высокого. Что касается зубов, то с левой стороны у него были платиновые коронки, а с правой – золотые. Он был в дорогом сером костюме, в заграничных, в цвет костюма, туфлях. Серый берет он лихо заломил на ухо, под мышкой нес трость с черным набалдашником в виде головы пуделя. По виду – лет сорока с лишним. Рот какой-то кривой. Выбрит гладко. Брюнет. Правый глаз черный, левый почему-то зеленый. Брови черные, но одна выше другой. Словом – иностранец» (15).

Между двумя портретами – начальным и финитным – Воланд предстает в меняющихся обличьях. Он действительно меняется, подобно тому, как он меняет «акценты». Меняют свои обличья и спутники Воланда. Наконец, есть непрерывные образы Воланда и его спутников в сознании тех людей, которым «посчастливилось» с ними встретиться. Модель: определения национальности Воланда в первой главе: немец, англичанин, француз, поляк, в конечном итоге – «иностранец», что в каком-то смысле правильно.

И, если обратиться к «Фаусту», то Мефистофель протестичен от начала до конца – от разговора с Господом в «Прологе» до осознания своего поражения – в финале.

Bei wem soll ich mich nun beklagen?  
Wer schafft mir mein erworbenes Recht?  
Du bist getäuscht in deinen alten Tagen,  
Du hast's verdient, es geht dir grimmig schlecht.  
Ich habe schimpflich mißgehandelt,  
Ein großer Aufwand, schmähdlich! ist vertran,  
Gemein Gelüst, absurde Liebschaft wandelt  
Den ausgepichten Teufel an.  
Und hat mit diesem kindisch-tollen Ding  
Der Klugerfahrne sich beschäftigt,  
So ist fürwahr die Torheit nicht gering,  
Die seiner sich am Schluß bemächtigt (417).

Кому теперь я жаловаться стану?  
Кто за ущерб меня вознаградит?  
На старости стать жертвою обмана!  
Но я позором поделом покрыт.  
Погибло сразу все, единым махом,  
Труд стольких лет, надежды, тьма затрат!  
Развесить уши пред толпой ребят  
Влюбленным, поглупевшим вертопрахом!  
Прожженный старый черт с такой закалкой  
Сыграл к концу такого дурака!  
Ведь эта глупость до того жалка,  
Что даже потерпевшего не жалко!  
(Пастернак, 431)

Но вернемся к трагедии у Воланда. Функция Мефистофеля в романе Булгакова разделена на Воланда и его команду, и именно команда играет профанно-«разрушительную» роль; Воланд выведен из зоны непосредственных профанно-«разрушительных» действий, подобно тому как во время представления в варьете он сидит в кресле и только комментирует творимое Коровье-

вым и Бегемотом и, наконец, исчезает незамеченным. Хотя, конечно, он – идеолог той действенной инспекции и той судебной-репрессивной функции, которые выполняет его команда.

В особом разговоре нуждается Бал, во имя которого Воланд со свитой прибывает в Москву и во имя которого и в результате которого совершаются основные романские действия. Пробразом Бала является Вальпургиева ночь на Брокене, где происходит не только шабаш, но и парад лиц сомнительного типа, находящихся в сфере мифистифелевских интересов (генерал, министр, разбогатевший делец, писатель). Но у Гете действительно шабаш с его «дионисийским» разгулом, а у Булгакова – Бал, торжественный великосветский прием, хотя и у Гете шабаш однажды назван балом: *Was will denn der auf unserem Ball* (187).<sup>12</sup> Сверх того, поют два хора, исполняется интермедия, в интермедии играет оркестр и т.д. Мефистофель на Брокене в ряду всех участников шабаша. Воланд же, хотя и выходит в «последний великий выход» «в грязной заплатанной сорочке» и в «стоптанных ночных туфлях» (265), являет себя во всем своем могуществе и чародействе: «Исчезла заплатанная рубаха и стоптанные туфли. Воланд оказался в какой-то черной хламиде со стальной шпагой на бедре» (267).

Но главное – в другом. Отличие Воланда от Мефистифеля заключено в его милосердии, что в высшей степени проявляют однофункциональные ситуации: Фрида, задушившая ребенка, по просьбе Маргариты от наказания освобождена. Гретхен, которая утопила ребенка, от наказания не освобождена, хотя Фауст и заставляет Мефистифеля покинуть Брокен, чтобы вызволить Гретхен из тюрьмы. Функцию, которую выполнил Воланд, у Гете выполняет Господь: «Спасена».

Есть и другие аналоги, например: Наташа является на бал на Николае Ивановиче – борове. *Die alte Baubo kommt allein; / Sie reitet auf einem Mutterschwein* (182).<sup>13</sup> Модель персониферы у Булгакова построена всецело на «перевернутости» главных персонажей. Персонажным парам Господь – Мефистифель и Фауст – Маргарита соответствуют персонажные пары Иешуа – Воланд и Мастер – Маргарита, но семантически они различны. Но если с человеческой парой все более или менее понятно, то сакральная пара Булгакова не является адекватом пары Гете, хотя парность и утверждается. Во-первых, Бог-Отец заменен Иешуа, Богом-Сыном, т.е. энергия творения заменена энергией смирения, энергия Дела – энергией Духа. Во-вторых, в библейских главах Воланд непосредственно не изображен, хотя первой библейской главе – «Помитий

---

<sup>12</sup> «Что взъелся он на наш невинный бал?» (Пастернак, 159).

<sup>13</sup> У Холодковского: «Старуха Баубо в стороне / Летит на Матушке-свинье!» (Гете И. В. Фауст/ Пер. Н.А. Холодковского. М.: Изд-во АСТ, 2004. С. 170). Далее в тексте ссылки на этот перевод будут даны в тексте с указанием автора перевода и страницы после цитаты.

Пилат» – предшествуют слова, сказанные Воландом на Патриарших Прудах о том, что он присутствовал в Ершалаиме во время евангельских событий. Знаком присутствия Воланда в Москве и Ершалаиме является неожиданно возникающая темнота. Есть и еще один знак – в 26-й главе («Погребение»): «Один раз он <Понтий Пилат. – Ф. Ф.> оглянулся и почему-то вздрогнул, бросив взгляд на пустое кресло, на спинке которого лежал плащ. Приближалась праздничная ночь, вечерние тени играли свою игру, и вероятно, усталому прокуратору померещилось, что кто-то сидит в пустом кресле» (300). Очевидная цитата Достоевского, уподобляющая Понтия Пилата Ивану Карамазову. На авансцене библейской части Иешуа и Понтий Пилат. Кстати говоря, в одном из сегментов заговора пуделя Фаустом речь идет о казни Иисуса, тем самым Иисус, Мефистофель и Понтий Пилат связываются в единое целое, хотя Понтий Пилат непосредственно не назван,<sup>14</sup> как не назван и Мефистофель, но, будучи дьяволом, он не может не быть причастным к этому событию.

Verwortnes Wesen!  
Kannst du ihn lessen?  
Den nie Entsproßnen,  
Unausgesprochenen,  
Durch alle Himmel Gegoßnen  
Freventlich Durchstochnen? (103)

Проклятое создание!  
Прочтешь ли ты название  
Его, несотворенный,  
Его, неизреченный,  
И смерть и ад поправшего,  
И на кресте страдавшего

Холодковский, 57

В контексте «Фауста» совершенно очевидно, что Воланду в Ершалаиме отведена та роль, которую выполняет по поручению Господа Мефистофель. Воланд – участник всемирно-исторической драмы, посредством которой осуществляется казнь Иешуа во имя воскресения и спасения. Воланд представляет от имени Бога-Отца, и в земном, ершалаимском пространстве он действует через Понтия Пилата. Понтий Пилат – орудие Промысла, осуществляемое Воландом. С этим связан еще один его афоризм в финале романа: «Все будет правильно, на этом построен мир» (369).

Мефистофелевские коннотации Воланда определяют его отношения с Иешуа, которое проявляется в отношении Воланда к Левию Матвею.

---

<sup>14</sup> Он назван в: Пастернак, 49.

<...> Ты с чем пожаловал, незванный, но предвиденный гость?

– Я к тебе, дух зла и повелитель теней, – ответил вошедший, исподлобья недружелюбно глядя на Воланда.

– Если ты ко мне, то почему же ты не поздоровался со мной, бывший сборщик податей? – заговорил Воланд сурово.

– Потому что я не хочу, чтобы ты здоровствовал, – ответил дерзко вошедший.

– Но тебе придется примириться с этим, – возразил Воланд, и усмешка искривила его рот, – не успел ты появиться на крыше, как уже сразу отвисел нелепость, и я тебе скажу, в чем она, – в твоих интонациях. Ты произнес свои слова так, как будто ты не признаешь теней, а также и зла. Не будешь ли ты так добр подумать над вопросом: что бы делало твое добро, если бы не существовало зла, и как бы выглядела земля, если бы с нее исчезли тени? <...> Не хочешь ли ты ободрать весь земной шар, снеся с него прочь все деревья и все живое из-за твоей фантазии наслаждаться голым светом? (348–349).

Финал романа демонстрирует высшее «надмирное» торжество Иешуа и Воланда, хотя сфера Воланда – бездна, а сфера Иешуа – небо, свет, и общение ведется посредством Левия Матвея, преданного и профанного ученика Иешуа, истинного воплощения христианина, одновременно смиренного и нетерпимого. Как и Господь и Мефистофель у Гете, Иешуа и Воланд – полюсы, существующие как единство. Левий Матвей явился к Воланду с двумя просьбами: «Он прочитал сочинение мастера <...> и просит тебя, чтобы ты взял с собою мастера и наградил его покоем». «Он просит, чтобы ту, которая любила и страдала из-за него, вы взяли бы тоже...» И если на первую просьбу Воланд отвечает: «Передай, что будет сделано...», то на вторую раздраженно: «Без тебя бы мы никак не догадались об этом» (349). В отношении Воланда к Иешуа есть независимость, если не старшинство, то равенство как сотворца Бога-Отца по отношению к Богу-Сыну или как Ветхого Завета (не Танаха) по отношению к Новому Завету. Когда же Иешуа *просит* Воланда «наградить» Мастера «покоем», *просит* не столько или не только в силу их манихейского равенства, а по той же причине, по которой бьющего его Марка Крысобоя называет «добрым человеком». Это не «вежливость», но это и не свидетельство равенства, это свидетельство *высшей власти*, власти добра, смирения и терпимости.

Функция Воланда и К<sup>о</sup> – это не функция зла, но функция *правосудия*, которую никто кроме них выполнить не может. Иешуа – из-за своего онтологического статуса, статуса абсолютного добра, света. Сподвижники Иешуа, которых представляет Левий Матвей, – в силу своего юродства; неравновелики силы зла и силы юродивых. Воланд и его сподвижники карают историческое зло, карают смертью, смехом и страхом. Не менее важно, что Воланд и его сподвижники благосклонны к Мастеру и Маргарите, поэтому просьба Левия Матвея о Мар-

гарите раздражает Воланда. Отличие Воланда от Мефистофеля еще и в том, что, будучи движущей силой эволюции, Мефистофель творит зло истинное – на его совести не только гибель Маргариты, но и совершенное по его приказу убийство Филемона и Бавкиды. Заметим, что Мефистофель – виновник гибели Маргариты, а Воланд избирает Маргариту в королевы бала и благосклонен к ней. Гете признает неизбежность зла во имя будущего технократического рая, будущей свободы. Булгаков отрицает какое бы то ни было право на зло, право на то, что декламировалось в поговорке: «лес рубят – щепки летят». Филемон и Бавкида – это и есть «щепки» прошлого, которыми можно пренебречь во имя будущего. Контекст «Фауста» позволяет осознать и принципиальное отрицание Булгаковым двух мифов, созданных европейцами XIX и XX века, в том числе и Гете, – мифа о технократическом рае и мифа о свободе, во имя которых работают Фауст и Мефистофель; для Булгакова – это не что иное, как псевдомифы.

И здесь необходимо коснуться убийств, совершенных в романе. И, прежде всего, это убийство Иуды из Криафа, соглядатая и доносчика. Предательский донос Иуды предопределил казнь Иешуа, Бога; отсюда архетипический статус Иуды, отсюда и архетипический статус его убийства. Предательство – это высшее преступление, которое неизбежно карается смертью, что и подтверждается судьбой барона Майгеля. Убийство Иуды, как и убийство Майгеля, – это кара, свершение правосудия. Майгеля по велению Воланда убивают Абадонна и Аззелло: «Абадонна оказался перед бароном и на секунду снял свои очки. В тот же момент что-то сверкнуло в руках Аззелло, что-то негромко хлопнуло, как в ладоши, барон стал падать навзничь...» (267). Иуду по приказу Пилата убивают люди Афрания. Высказанное предположение, что Афрания – это и есть Воланд, сомнительно, поскольку не соответствует его статусу. Даже Мефистофель, творящий зло, не убивает Филемона и Бавкиду *лично*, и это достаточно подробно описано Гете. Фауст дает распоряжение Мефистофелю: «Переселяй их со двора!». Мефистофель «пронзительно свищет», появляются «трое сильных», которые и совершают убийство. Мефистофель виновен во многих грехах, но он сподвижник Господа, и он не может убить. Воланд – судья, но не убийца и палач. Для «палаческих» акций у него, как и у Мефистофеля, есть сподвижники. Афрания из их числа. Воланд в Ершалаиме осуществляет контроль над свершением предопределения. Ершалаимскую модель поведения Воланда объясняет модель его поведения в 1-й главе. Смерть Берлиоза – атеиста и материалиста, отвергающего не только христианство, но и любое инобытие – предопределена, и это предопределение ведомо Воланду. «Все сбылось», – говорит Воланд голове Берлиоза, и «это – факт». И далее: «<...> ваша теория и солидна и остроумна. Впрочем, ведь все теории стоят одна другой. Есть среди них и такая, согласно которой каждому будет дано по его вере. Да сбудется же это! Вы уходите в небытие, а мне радостно будет из чаши, в которую вы превращаетесь, выпить за бытие» (265–266).

Теперь о четвертом члене субъектных пар романа – о мастере, единственном, не имеющем имени и в этой своей безымянности претендующем на некий символично-мифологический образ, именно безымянностью мастер входит в систему трех остальных абсолютов, архетипов, но не только; символично-мифологический статус безымянного творца библейского «текста в тексте», санкционированного Иешуа, позволяет увидеть в мастере Евангелиста. В мастере есть черты, роднящие его с Левием Матвеем. Это один коннотационный круг мастера. О двух других кругах сказано Воландом лично, во избежание недоразумений. «<...> о, трижды романтический мастер, неужто вы не хотите днем гулять со своею подругой под вишнями, которые начинают зацветать, а вечером слушать музыку Шуберта? Неужели ж вам не будет приятно писать при свечах гусиным пером? Неужели вы не хотите, подобно Фаусту, сидеть над ретортой в надежде, что вам удастся вылепить нового гомункула? Туда, туда» (370). Во-первых, «туда, туда» – это *dahin, dahin* из песни Миньоны, соединяющее Гете и всех европейских романтиков, сделавших это *dahin, dahin* своей важнейшей мифологемой. Романтическая природа мастера – это особый разговор, поскольку романтический (немецко-романтический) пласт романа помимо гетевского, может быть, самый важный. Да и само слово *мастер* одно из самых почитаемых, «культовых» среди романтиков, начиная от Ваккенродера и Тика и вплоть до Гофмана, но и после Гофмана. Здесь же скажу, что и структура учитель – ученик, т.е. мастер – Иван Бездомный, точнее, уже не Иван Бездомный, а Иван Николаевич Понырев – это магистральная структура всего гофмановского творчества, начиная с первой новеллы – «Кавалер Глюк».

Вернемся к Фаусту. О гомункуле не буду говорить, о нем много писали, в частности, гомункул – это бесспорный знак Фауста. Хотя, как мне кажется, «новым гомункулом» Воланд несколько снимает возвышенно-романтический пафос своего обращения, это своего рода жест романтической иронии. Мастер – Фауст хотя бы потому, что при Воланде должен быть Фауст по причине персонажной системности. Но, как и в других случаях, у Булгакова все восходящее к прототекстам «перевернуто». Отправным моментом в идентификации мастера как Фауста, на мой взгляд, является все тот же монолог «В начале было Слово!», являющийся декларацией фаустовской энергии творчества, энергии мысли, энергии дерзания; это своего рода творческое соперничество Фауста с Иоанном; переосмысление Евангелия, создание его новой версии. Но, с другой стороны, монолог – это уже прощание со сферой науки, мысли, с декартовой верой в достижение конечной истины, с идеей богоравности. Это идеологическое обоснование союза с Мефистофелем, уход в земную сферу Дела. Фауст творит, переводя Евангелие от Иоанна, его начало. Фауст – переводчик. О мастере сказано: «работал в одном из московских музеев, а кроме того, занимался переводами» (137). Фауст тоже занимается переводами «кромe того». Но путь мастера от некоего музейного профанного Дела к Слову – к роману. Роман

Булгакова – это утверждение Слова как высшей истины. Парадокс заключается в том, что Фауст, который в земной жизни не знал удовлетворения блаженства, который вступил в союз с Мефистофелем, который погряз в сомнительном Деле, удостоен высшего небесного круга, света. Мастер же, опровергший Дело во имя Слова, заслужил только инобытийный покой, но, по Булгакову, – это и есть высшая награда для человека.

В романе Булгакова лишь ученик сохраняет ученический статус, даже если в нем происходит некая семантическая трансформация, он, тем не менее, не в состоянии покинуть ученическую матрицу. Персоносфера «Фауста» – это матрица персониферы Булгакова, но значительно усложненная, прежде всего удвоенная: историческая (московская) и мифологическая (библейская). Левий Матвей, евангельский ученик, – архетип ученика; другой архетип, интерполированный в Левия Матвея, – это Вагнер, перекочевавший в драму Гете из народной книги, в которой он, как и у Гете, был фамулузом доктора Фауста. Кстати говоря, гетевский Вагнер – несомненный прототип для булгаковских музыкальных фамилий – Берлиоза, Стравинского... Булгаковские персонажи с музыкальными фамилиями – омонимическая игра, имеющая травестийную функцию; это не что иное, как десакрализация музыкальных культов – не только Берлиоза и Стравинского, но и Вагнера, более того, через Берлиоза и Стравинского – именно Вагнера с его музыкальными драмами, утверждающими мифологические модели как модели современной жизни, современного мира.

Крайняя степень травести, музыкальной, но и не только, – это Римский, своего рода «полуфабрикат» Римского-Корсакова. Римский, по всей вероятности, понадобился Булгакову, чтобы сблизить Римского-Корсакова и Рихарда Вагнера на мифологической основе их оперной драматургии и оценить одного посредством гетевского Вагнера, а другого посредством Римского и обоих – посредством друг друга.

«Мастер и Маргарита» – роман далеких, «далековатых» ходов. Как мне кажется, в романе с его мифологической первоосновой содержится то отрицание мифологии, которое с беспредельной безоглядностью было осуществлено А.Ф. Лосевым в его «Диалектике мифа» (1930) и которое результатом своим имело арест и ГУЛАГ. Через музыкальный, точнее, композиторский ряд, который существенно проявляет весь «творческий» ряд, играющий в романе исключительную роль как своего рода идеологическая (религиозная) «обслуга» власти, Булгаков касается одной из важнейших основ советского мифостроительства.

Позволю себе процитировать ключевые теоретические постулаты А.Ф. Лосева.

1. Миф – не идеальное понятие, и также не идея и не понятие. Это есть сама жизнь. Для мифического субъекта это есть подлинная жизнь, со всеми ее надеждами и страхами, ожиданиями и отчаянием, со всей ее реаль-

ной повседневностью и чисто личной заинтересованностью. Миф не есть бытие идеальное, но – *жизненно ощущаемая и творимая, вещественная реальность и телесная, до животности телесная, действительность*.<sup>15</sup>

2. Наука и мифология. Наука – *система логических и числовых закономерностей*. Это – наука-в-себе, наука сама по себе, чистая наука. Как такая, она *никогда не существует*. Существующая реально наука всегда так или иначе мифологична. Чистая отвлеченная наука – не мифологична. Немифологична механика Ньютона, взятая в чистом виде. Но реальное оперирование с механикой Ньютона привело к тому, что идея однородного пространства, лежащая в ее основе, *оказалась единственно значимой идеей*. А это есть вероучение и мифология. <...> мне могут возразить: как же наука может быть мифологичной и как современная наука может основываться на мифологии, когда целью и мечтой всякой науки почти всегда было ниспровержение мифологии? На это я должен ответить так. Когда «наука» разрушает «миф», то это значит только то, что *одна мифология борется с другой мифологией*.

<...> Научные функции духа слишком отвлечены, чтобы лежать в основании мифологии. Для мифического сознания нет ровно никакого научного опыта. Его ни в чем нельзя убедить.

<...> Итак, миф – *внеаучен и не базируется ни на каком «научном» «опыте»*.<sup>16</sup>

3. Миф начисто и всецело реален и объективен; и *даже в нем никогда не может быть поставлено и вопроса о том, реальны или нет соответствующие мифические явления*. Мифическое сознание оперирует только с реальными объектами, с максимально конкретными и сущими явлениями.<sup>17</sup>

4. Всякий миф если не указывает на автора, то он *сам есть всегда некий субъект*. Миф всегда есть живая и действующая личность. Он и объективен, и этот объект есть живая личность. А чистое научное положение и внеобъективно, и внесубъективно. Оно есть просто то или иное логическое оформление, некая смысловая формула.<sup>18</sup>

5. Миф – не гипотетическая <как наука. – Ф.Ф.>, но *фактическая реальность, не функция, но результат, вещь, не возможность, но действительность, и притом жизненно и конкретно ощущаемая, творимая и существующая*. <...> В мифе есть своя *мифическая истинность, мифическая достоверность*. Миф различает или может различать истинное от кажущегося и представляемое от действительного. *Но все это происходит не научным, но чисто мифическим же путем*.<sup>19</sup>

---

<sup>16</sup> Лосев А.Ф. Философия. Мифология. Культура. М.: Политиздат, 1991. С. 27.

<sup>16</sup> Лосев. Указ. соч. С. 32–33, 34, 35.

<sup>17</sup> Там же. С. 36.

<sup>18</sup> Там же. С. 37.

<sup>19</sup> Там же. С. 39.

6. Миф не есть метафизическое построение, но есть *реально, вещественно и чувственно творимая действительность, являющаяся в то же время отрешенной от обычного хода явлений и, стало быть, содержащая в себе разную степень иерархичности, разную степень отрешенности.*<sup>20</sup>

7. Миф не есть религия, но религия есть мифическое творчество и жизнь. Мифология шире религии. Религия есть специфическая мифология, а именно мифология жизни, точнее же *жизнь как миф*. Религия без мифа была бы личностным самоутверждением – без всякого выражения, выявления и функционирования личности. *Миф <...> не есть субстанциальное самоутверждение личности в вечности, но он – энергийное, феноменальное самоутверждение личности, независимо от проблемы взаимоотношения вечности и времени.*<sup>21</sup>

8. Материализм – «особого типа мифология» и «некое специальное догматическое богословие».

*Мертвое и слепое вселенское чудовище* – вот вся личность, вот все живое и вот вся история живой личности, на которую только и способен материализм.

<...> Материализм основан на господстве отвлеченных функций человеческого рассудка, продукты которого проецируются вовне и в таком абстрактном виде абсолютизируются. В особенности отвратителен, и сам по себе и как обезьяна христианства, тот популярный, очень распространенный в бездарной толпе физиков, химиков, всяких естественников и медиков «научный» материализм, на котором хотят базировать все мировоззрение.<sup>22</sup>

9. *...миф не есть догмат, но – история.* Энергийное, смысловое или феноменальное проявление и становление бытия личностного в мифе есть становление *историческое*. Короче: *миф есть личностное бытие, данное исторически.*<sup>23</sup>

10. *Миф есть чудо.* Вот эта давножданная и уже окончательная формула, синтетически охватывающая все рассмотренные антиномии и антитезы.<sup>24</sup>

11. «Окончательная диалектическая формула»: *«миф есть в словах данная чудесная личностная история».*<sup>25</sup>

Независимо от того, был или не был знаком Булгаков с сочинениями Лосева, обильно печатавшимися (с 1927 по 1930 год – 8 книг), нельзя не отметить, что он и Лосев обращаются к проблеме мифа, в сущности,

---

<sup>20</sup> Там же. С. 41.

<sup>21</sup> Там же. С. 99.

<sup>22</sup> Лосев. Указ. соч. С. 114–115.

<sup>23</sup> Там же. С. 129.

<sup>24</sup> Там же. С. 136.

<sup>25</sup> Там же. С. 165.

одновременно, в 1928–1929 годах, и это тем более важно, что 1929 год в советской историографии значился как «год великого перелома», т.е. как год теоретического и практического провозглашения советской имперской государственности с единодержавным правителем во главе, как год окончательного построения и утверждения советской мифологии<sup>26</sup>. «Диалектика мифа», будучи книгой философской, по силе страсти и соответствующему этой страсти языку, – книга публицистическая, посвященная не античной, а современной – творющейся – мифологии, как в Советском Союзе, так и на Западе, в Германии. Лосев увидел в современности торжество единомыслия, торжество фетишизации определенной системы идей, мифотворчество как образ жизни государств и обществ. Отсюда его яростные, по его собственному определению, «контрабандные вставки», «эпатажи», «инвективы», «прошивающие» его философские сочинения, и особенно «Диалектику мифа», прямые номинации для «непонятливых» в философском дискурсе.

Музыкальный код в «Мастере и Маргарите» – это антимифологический код, который обнаруживает себя не сразу, не в тот момент, когда в первой главе появляется странный человек со странной фамилией «Берлиоз», совершенно нестранными именем и отчеством, хотя и достаточно «говорящими», мифологическими, а когда сопрягается с французским композитором Гектором Берлиозом, и не просто Гектором Берлиозом, а автором сочинений на фаустовскую тему, прежде всего «Осуждения Фауста», тогда Берлиоз-«фаустианец» неизбежно «воссоединяется» с эпиграфом из гетевского «Фауста». И все становится на свои места: «гражданин», «одетый в летнюю серенькую пару», «маленького роста», упитанный, лысый, с хорошо выбритым лицом, с очками «сверхъестественных размеров», «в черной роговой оправе», «с приличной шляпой в руке» – это мифолог, это «учитель», это претендент на статус мастера, Фауста.

Именно здесь, в первых абзацах, Булгаков начинает изображать советское мифологическое пространство, начинает с одного из идеологов, «строителей» и одного из его воспитанников, «учеников». Но здесь же, в этом советском мифологическом пространстве, но на Патриарших Прудах, появляется Воланд и его команда, представляющая новозаветное мифологическое пространство, которое одновременно есть европейское культурное пространство, и его базовым сегментом, или его ядром является «Фауст», но тот «Фауст», который пропущен сквозь авторское, т.е. булгаковское, сознание. Именно в этом смысл начального двоимирия, двуголосия булгаковского романа: первая глава – современный мир; вторая глава –

---

<sup>26</sup> См.: Геллер М. История Российской империи: В 3 томах. Т. 3. М.: МИК, 1997. С. 280; История России: XX век. М.: АСТ, 2001. С. 259–279.

евангельский мир («Понтий Пилат»); зеркальное взаимоотражение двух стилистически и ритмически антитетичных миров, в силу зеркальности взаимопроницаемых. Тем более что между первой и второй главами, между второй и третьей есть материальные (речевые) скрепы, и подобные скрепы неоднократны. Первая глава завершается словами: «Все просто: в белом плаще...». Вторая глава начинается: «В белом плаще с кровавым подбоем...». Конец второй главы: «Было около десяти часов утра». Начало третьей главы: « – Да, было около десяти часов утра, досточтимый Иван Николаевич, – сказал профессор». И т.д. Первая и вторая главы – представление пространств и их героев. Третья глава во многих отношениях ключевая: в финале обезглавлен (в прямом смысле слова) Берлиоз, творец советской мифологии. Его «странные похороны» совершаются в начале второй части, в 19-й главе. Важно не реальное, фиксированное время, а время структурное – оно сверхэпично: между актом «казни» (обезглавливания) и актом похорон голова была похищена: московское пространство осталось без головы. Воланд и его команда произвела в Москве большой переполох, но жизни были лишены только Берлиоз, идеолог, и барон Майгель, «наушник и шпион» (аналог Иуды).

Но «Эпилог» свидетельствует, что советское мифологическое пространство сохранило свою жизнеспособность. И это, может быть, главная констатация.

Возвращаюсь к романным ученикам – к Левию Матвею, ученику Иешуа, и Ивану Бездомному, сначала ученику Берлиоза, а потом ученику Мастера. Если «учителя» – это полнота воплощения, то «ученики» – это *неполнота*, незавершенность, ограниченность, не позволяющая им не только явить себя миру, но и исполнить должное, задуманное; как в мысли, так и в деле «ученики» от «учителей» опаздывают на шаг, на мгновенье; и в этом своем «недовоплощении» они комичны, если не жалки; ученики вторичны, как вторичны подобию. Весьма значимо первое появление Вагнера. Фауст переживает кульминацию своего мировоззренческого и жизненного кризиса; ему, воспитаннику рационализма, уверовавшему в неограниченные возможности разума, посредством которого можно познать *всё* и тем самым уподобиться Абсолюту, Богу, вызванный им Дух отвечает: *Di gleichst dem Geist, den du begreifst / Nicht mir!* (81). («О нет, с тобою схож / Лишь дух, который сам ты познаешь, – / Не я!») (Пастернак, 25)). Слова Духа – потрясение, откровение, событие не только персональное, но всемирно-историческое, потому что Фауст в начале драмы – персонализация рационалистической культуры (науки). И Гете пишет об этом в предельно точных, в предельно «голых» словах, абсолютно лишенных поэтического, которое при всей точности смысла есть у Пастернака.

Nicht dir?  
Wem denn?  
Ich Ebenbild der Gottheit!  
Und nicht einmal dir! (81)

(Равен «Не тебе? / Тогда кому? / Я подобие божества! / И даже не тебя!»)

У Пастернака (в ответ на: «Не я!»):

Не ты?  
Так кто ж?  
Я, образ и подобье божье,  
Я даже с ним,  
С ним, низшим, несравним!  
Пастернак, 26

Левий Матвей изображен Булгаковым как трагическое начало, постоянно проявляющее себя как жалкое, не способное на адекватность замысла и осуществления. В этом отношении характерна «хартия», в которой Левий Матвей записывает слова Иисуса:

Левий порылся за пазухой и вынул свиток пергамента. Пилат взял его, развернул, расстелил между огнями и, щурясь, стал изучать малоразборчивые чернильные знаки. Трудно было понять эти корявые строчки, и Пилат морщился и склонялся к самому пергаменту, водил пальцем по строчкам. Ему удалось все-таки разобрать, что записанное представляет собой несвязную цепь каких-то изречений, каких-то дат, хозяйственных заметок и поэтических отрывков. Кое-что Пилат прочел: «Смерти нет... Вчера мы ели сладкие весенние баккуроты...» (315).

Вагнер, будучи протоучеником, естественно определяет и ученическую ограниченность, и исторический статус учеников Булгакова, и, прежде всего, Ивана Бездомного. Весьма значимо, что Вагнер занимает кабинет Фауста, покинувшего сферу науки и мысли. Вагнер – «местоблюститель» Фауста. Подобно Вагнеру, Иван Бездомный занимает кабинет мастера (право на это ему дает мастер: « – Прощай, ученик, – чуть слышно сказал мастер и стал таять в воздухе» – 363), только не в Музее, а в гораздо худшем месте – в Институте истории и философии. Иван Бездомный, волею Мастера отказавшийся от поэтической и атеистической псевдонимности, так сказать, отрекшийся от первого своего учителя – Берлиоза, вернувшийся к имени, поселившись в Институте истории и философии, далеко от псевдонима не уходит; он обретает гофмановскую двойническую двуличность: служа в Институте, он остается Бездомным, и только в полнолуние

он возвращается к имени, т.е. к себе самому, только в полнолуние он – Иван Николаевич Понырев. Но имя – не панацея, панацея – безымянность. Булгаков выстраивает своего рода триаду «эволюции»: имя – бездомность – безымянность.

Ученики занимают места, которые покинули учителя. Учителя определяли ход истории, всемирно-исторические «прорывы». Ученики большое пространство истории погрузили в не менее большое профанное пространство. Левий Матвей особенен, он взят в свет, он – не местоблюститель, но представитель, о характере его «представления» свидетельствует «пергамент».

Основная же идея Булгакова заключена в полемике с Гете, с «Фаустом», с итогом фаустовского жизнетворения: «Народ свободный на земле свободной...» (*Auf freien Grund mit freiem Volke stehn*, 410). Москва, которую посещает Воланд с командой, – это и есть та будущая реальность, видение которой стало конечным выводом Фауста и его высшим земным «мигом».

И самое последнее. М.О. Чудакова пишет:

Примерно двумя годами раньше <т.е. в последние месяцы жизни И. Ильфа, который умер в апреле 1937 г. – Ф. Ф.> Булгаков, как рассказывала нам Елена Сергеевна, читал роман (или часть его) И. Ильфу и Е. Петрову. И едва ли не первой их репликой после чтения была такая: «Уберите «древние» главы – и мы беремся напечатать». Реакцию Булгакова Елена Сергеевна передавала своим излюбленным выражением: «Он побледнел». Он был поражен именно неадекватностью реакции на услышанный текст тех людей, которых он считал среди слушателей квалифицированных. Их добрая воля была вне сомнения, но это-то и усугубляло, надо думать, состояние автора: соображения слушателей о возможностях и условиях напечатания романа на его глазах не только опережали бескорыстное читательское впечатление (которого он, несомненно, ожидал), но в значительной мере разбивали его. Роман при первых же чтениях оказывался непонятым. Реакция автора была насмешливой, с тщательно скрываемой саркастичностью («это-то уж напечатает?»).<sup>27</sup>

Болезненная реакция Булгакова естественна, потому что писатели-коллеги не поняли самого главного в романе: не столько органичного единства московской и библейской части, сколько его обширной подтекстной семиосферы (в том числе гетевской), одним из уровней которой являлся «Фауст» Гете.

---

<sup>27</sup> Чудакова М.О. Жизнеописание Михаила Булгакова. М.: Книга, 1988. С. 462

## ВСЕВОЛОД КОЧЕТОВ ПРОТИВ МИХАИЛА БУЛГАКОВА

Валерий Шилов (Москва)

Я уверен, что современным и грядущим  
литературоведам еще много придется  
поразмывать над художественным миром  
писателя Всеволода Кочетова...

Иван Стаднюк

Вопреки пророчеству Ивана Стаднюка, много поразмывать над «художественным миром» Всеволода Анисимовича Кочетова (1912–1973) литературоведы, кажется, так и не собрались. Его репутация сложилась столь давно и была настолько специфической, что даже ультрасоветские литературные критики с опаской приближались к этой скользкой теме... Разумеется, тщанием соратников покойного писателя появлялись на свет то сборник воспоминаний, то еще какие-то книжки о нем, но в целом задолго до 1991 года Кочетов оказался фигурой, всецело принадлежащей далекому прошлому. А уж представить, чтобы кто-то стал всерьез заниматься этими самыми «размышлениями» после крушения советской власти, и вовсе казалось невозможным. Несмотря на это, в истории литературы Кочетов, разумеется, остался. Но – остался лишь как многолетний главный редактор журнала «Октябрь», ведшего ожесточенную идейную борьбу с «Новым миром» А.Т. Твардовского.

Многочисленные же сочинения Кочетова стали анахронизмом еще при жизни их автора. Проследовали в Лету семейство Журбиных, братья Ершовы, секретари обкома. И лишь бьющие по вершинам молнии освещали их унылый уход. В памяти сохранились смутные воспоминания о прочитанном некогда романе да о двух пародиях на него, за чтение которых можно было серьезно поплатиться. Роман этот, под настойчиво вопрошающим названием «Чего же

ты хочешь?» (далее – ЧТХ)<sup>1</sup> был напечатан в трех, с 9-ой по 11-ю, книжках журнала «Октябрь» за 1969 год и вызвал... не то чтобы бурю, – таковые в принципе не были возможны в советском обществе того времени. Скорее, колыхание густой тины в затхлом болоте.

Действительно, Кочетов, всем сердцем приветствовавший отказ от политики Хрущева, увидел в ползучем возрождении сталинизма возрождение и своих мечтаний, начало возвращения к утраченным идеалам<sup>2</sup> – и откликнулся на новые (еще не забытые старые) веяния. Прочитав роман как политический текст, современники справедливо восприняли его – кто с нескрываемым удовлетворением, кто с плохо скрываемым испугом, как предвестие скорого закручивания несколько ослабших идеологических гаек. И... угодило зернышко меж двух жерновов. Либералы в совокупности дружно предали кочетовский роман анафеме, хотя либеральные читатели по отдельности с несколько мазохистским удовольствием охотно смаковали щедро рассыпанные по тексту перлы махрового мракобесия. Однако и официальные инстанции пребывали по прочтении романа в превеликом смущении – Кочетов высказал свои заветные, выстраданные мысли (пусть и отвечавшие линии партии) чересчур явно, с вызывающей прямоотой. Тем самым он нарушил неписанные правила, сложившиеся за послереволюционные полвека. Обнажив тайные стремления власти, Кочетов поставил ее в неудобное положение. В верхах даже возникла мысль – а не наказать ли его за проявленное не по разуму усердие?

По литературным делам мне хотелось бы сказать об одном: сейчас вокруг романа Вс. Кочетова «Чего же ты хочешь?» идут споры, разногласия. Мне кажется, что не надо ударять по Кочетову. Он попытался сделать важное и нужное дело, приемом памфлета разоблачая проникновение в наше общество идеологических диверсантов. Не всегда написанное им в романе – на должном уровне, но нападать сегодня на Кочетова вряд ли полезно для нашего дела.

Я пишу об этом потому, что уже находятся охотники обвинить Кочетова во всех грехах, а – по моему мнению – это будет несправедливо.

---

<sup>1</sup> Название это очевидно апеллирует к той же образности и выдержано в той же стилистике, что и знаменитые плакаты вроде «Ты записался добровольцем?»

<sup>2</sup> С точки зрения Кочетова оттепель была откатом от ленинизма (точнее, не углубляясь в существо – имеющихся? – между ними различий, от дорогого ему сталинизма). Чего стоит его мысль о хрущевских «десяти годах неуважения к человеку» (согласно Всеволоду Анисимовичу, при Сталине такое уважение в наличии имелось, притом в избытке).

Ваш М. Шолохов.  
Москва.  
11 ноября 1969 г.<sup>3</sup>

Мнение Михаила Шолохова, высказанное в письме к главному коммунисту страны, было, разумеется, учтено. Однако если на голоса растревоженных отечественных либералов можно было внимания не обращать, то шум, поднявшийся за границей, полностью проигнорировать было невозможно. И «ударить» по Всеволоду Анисимовичу все-таки пришлось. Не слишком сильно, конечно, скорее для проформы,<sup>4</sup> – хотя для верного Руслана даже это было чуждо строго. Он к такому не привык.

Одиозность автора помешала разглядеть в ЧТХ явление, имеющее не только политическую (несомненную), но и эстетическую составляющую. Роман, как уже было сказано, не переиздавался и спустя недолгое время отошел в область литературных преданий. И только совсем недавно о нем вспомнил известный прозаик Евгений Попов, перечитал и понял, что Кочетов – это круто!<sup>5</sup> Его статья напомнила общественности о существовании полузабытого романа забытого писателя. Впрочем, публикация Попова, практически полностью состоящая из обильных цитат из романа и пародий на него да скупых – и в основном относящихся к бытовому слою – комментариев автора, была все-таки не попыткой исследования ЧТХ, а обычным концептуалистским этюдом.

Но на самом деле роман Кочетова, если только при его чтении снять очки идейной предубежденности, способен подарить нам множество интереснейших открытий. И самое главное из них – то, что Всеволод Кочетов, фактически возродивший в отечественной словесности давно зачахший жанр «романа с ключом» (скажем, до катаевского «Алмазного венца» оставалось еще девять лет), по праву может быть назван одним из отцов российского постмодернизма. Более того, обычно скучный до ломоты в скулах, серый советский литгенерал в этом романе вступил в неравную литературную борьбу, попытавшись создать произведение, конгениальное – ни много ни мало – «Мастеру и Маргарите» Михаила Афанасьевича Булгакова!

---

<sup>3</sup> Воспроизводится по публикации на сайте Федеральной электронной библиотеки. На автографе, хранящемся в РГАСПИ, имеется виза: «т. Цуканову Г.Э. Иметь у себя. Л. Брежнев».

<sup>4</sup> Нельзя же считать серьезным наказанием, например, то, что роман позволили издать отдельной книгой только однажды – в 1970 г. в Минске. Или, тем более, быстрое силовое сворачивание дискуссии вокруг романа в критике.

<sup>5</sup> *Попов Е.* Всеволод Кочетов как предтеча концептуализма. Главы из романа В. Кочетова «Чего же ты хочешь?» с комментариями и отрывки из пародий З. Паперного и С. Смирнова // Октябрь. 2004. № 8. Конечно, для Попова концептуально принципиален был факт публикации именно в бывшем кочетовском журнале.

Несмотря на так и не отмененную партийную установку на замалчивание книги, многолетний заместитель Кочетова по «Октябрю» Петр Строков все-таки сумел в своей монографии<sup>6</sup> уделить роману несколько страниц. И он – кажется, единственный! – сумел уловить то, чему посвящена настоящая статья:

Чем-то этот роман В. Кочетова, пусть и отдаленно, напоминает «Мертвые души» Гоголя. Чичиков в своей бричке объезжает помещичьи усадьбы, чтобы скупать мертвые души крестьян. Порция Браун и Ко разъезжает, чтобы развращать живые души. (Художественная условность избранной В. Кочетовым формы путешествий очевидна.)<sup>7</sup>

Несомненно, Строков понял уровень притязаний автора, понял, что ЧТХ – это не просто роман, а заочный спор, полемика с кем-то из великих. Правда, он не сумел угадать, с кем именно: Гоголь, будучи официально узаконенным классиком, объектом полемики, разумеется, стать никак не мог.

Настоящая статья имеет своей целью дать прочтение романа В. Кочетова именно в сопоставлении с книгой М. А. Булгакова. И прежде всего необходимо указать на множество несомненных параллелей, имеющих в двух произведениях, начав с системы персонажей.

## Мастер

В идейном эпицентре романа Кочетова находится мастер. Точнее, даже Мастер, – Мастер соцреализма, писатель Василий Петрович Булатов.

Булатов, как и мастер у Булгакова, щедро наделен автобиографическими чертами. Несомненно, Булатов – это идеал человека, гражданина и писателя, которому Кочетов по мере возможностей хотел бы соответствовать. Ему дана образцовая советская биография – здесь и завод, и фронт, и писательство. К нему тянутся за советами люди, особенно молодежь. Но самое главное – он не-сгибаемый боец за социализм (фамилия писателя явно вписана в семантический ряд: сталь, булат и т.п.), проявляющий в идеологических дискуссиях не только булатную закалку убеждений, но и завидную находчивость (вспомним, как он словно взмахом булатного клинка отбрил Порцию Браун!). Но этого мало: пятидесятилетний Булатов еще и видный мужчина, по которому тоскует роскошная ренуаровская красавица.<sup>8</sup>

---

<sup>6</sup> *Строков П.* Всеволод Кочетов: Страницы жизни, страницы творчества. М.: Современник, 1985.

<sup>7</sup> Указ. соч. С. 341.

<sup>8</sup> (Авто?)портрет, нарисованный Кочетовым, умиляет. И, пожалуй, свидетельствует о едва ли не детской простоте и наивности его создателя.

Впрочем, Булатов не столько сопоставлен, сколько противопоставлен булгаковскому мастеру. Действительно, он пишет не на сомнительные историко-религиозные темы, а романы и повести о «людях труда» – летчиках (с оригинальным названием «Широкие крылья»), «врачах, партийных работниках, лесоводах, обводнителях среднеазиатских пустынь» (260).<sup>9</sup> За свое пронизанное партийным духом творчество Булатов претерпевает непрерывные поношения от литературных критиков, в силу своей принадлежности к интеллигенции занимающих (конечно, тщательно маскируемую) антипартийную и антисоветскую позицию. Однако он, в отличие от мастера (и самого Булгакова – созвучие фамилий здесь вряд ли случайно), в уныние никогда не впадает и продолжает делать свое правое дело: «Жить и работать под постоянным огнем было не легко, не просто, но в то же время интересно и по-своему радостно» (260). Булатову нужен вечный бой, а не покой, который вряд ли ему снится.

## Маргарита

У Мастера-Булатова есть своя Маргарита. Это Ия Паладьина, та самая ренуаровская красавица (но при этом еще и интеллектуалка – полиглот, востоковед; ср. у Булгакова: «Она была красива и умна»). Правда, отношения Ии с ее мастером по сравнению с романом Булгакова носят зеркально симметричный характер. У нее мужа уже нет, зато у него жена еще есть. И от жены, отношения с которой давно уже его тяготят, Булатов не уходит, причем не потому, что боится заявления в партком – этот шаг для него нравственно неприемлем. Он вполне мог бы повторить вслед за Маргаритой: «Моя драма в том, что я живу с тем, кого я не люблю, но портить ему жизнь считаю делом недостойным».

Ия, подобно Маргарите, живет только своим мастером:

Все дни Ия проводила в библиотеках. Иино внимание было сосредоточено на этот раз на публикациях, связанных с идеологической борьбой, особенно в области литературы и искусства. Во всем она искала теперь Булатова, видела Булатова. <...> Читая злословные писания, Ия чувствовала, понимала, как необходимо было противнику сокрушить бастион партийности, народности, социалистического реализма, в рядах защитников которого находился Василий Петрович. <...> Как только не обзывали Василия Петровича, в каких только грехах не обвиняли! (436–437).

Только после встречи с Булатовым жизнь Ии обретает утраченный было смысл (жизнь не только как индивидуальное существование, но и как социаль-

---

<sup>9</sup> Все ссылки на ЧТХ даются по изданию: *Кочетов В.* Чего же ты хочешь? Минск: Беларусь, 1970; с указанием страницы в скобках после цитаты. Роман М.А. Булгакова цитируется по: Собр. соч.: В 5 т. Т. 5. М.: Худ. литература, 1990.

ное бытие). Ия восхищается его произведениями, ищет в них ответы на волнующие ее общественные вопросы. Как и Маргарита, она готова сражаться с идейными врагами своего избранника.<sup>10</sup> Но при этом она никогда не согласится принять помощь дьявола. Если Маргарита ради спасения любимого готова стать королевой сатанинского бала, то Ия, напротив, с именем избранника на устах кладет конец бесовскому шабашу, организованному в ее квартире: «Что-то надо было делать. Но что? Не за милиционером же бежать. "К Булатову, к Булатову!.." – было первой мыслью» (451)

## Иванушка

У кочетовского Мастера есть и ученик, это инженер Феликс Самарин, чья роль в романе отчасти схожа с ролью Ивана Бездомного в «Мастере и Маргарите». Феликс тоже пробует писать и тоже пишет плохо, ибо по молодости лет не обладает еще ни жизненным опытом, ни достаточным уровнем культуры, потребными для истинного советского художника. Не зря Ия уже по первому впечатлению дает ему следующую характеристику: «– <...> От природы вы неглупы. Но ум ваш неоткультивирован. У вас нет должной школы. Так сказать, одно самоусовершенствование. Но и оно для начала неплохо» (86).

Однако в трактовке Кочетовым образа ученика опять имеет место прямая полемика с Булгаковым. Если Иванушка по просьбе мастера бросает писать: «– Не пишите больше! – попросил пришедший умоляюще. – Обещаю и клянусь! – торжественно произнес Иван (131), поняв всю непосильность для себя этой судьбы, то с Феликсом ситуация развивается в противоположном направлении. В самом деле, писательство – дело отнюдь не личное, не частное, а партийное (писатель – это солдат партии), и отказ от него равносителен дезертирству с передовой. Поэтому, в отличие от Иванушки, Феликс к писательству в конце концов приходит. Приходит в результате общения со своим Мастером, что должно символизировать неодолимую силу истинно партийного искусства.

Нельзя не отметить также, что если псевдоним булгаковского поэта вполне многозначителен, то имя молодого прозаика многозначительно не меньше. Причем ни сам Кочетов, ни его герой этого значения отнюдь не скрывают:

- Да Феликс же это, Феликс! – опять объяснял Генка.
- Надеюсь, не Дзержинский? – Кирилл усмехался.

---

<sup>10</sup> Именно с идейными. Ию особо привлекает в Василии Петровиче его идейная убежденность. Ведь и сама она тоже боец за коммунизм (хотя пока что больше стихийный). Не случайно Булатов в одно из редких свиданий не находит ничего лучшего, как привезти Ию к ближней даче Сталина – просто чтобы постоять у ее запертых ворот.

«– И все? – удивленно спросила Ия. – Все, – ответил он. – Пошли назад» (355).

– Но названный так в его память! – Феликс скользнул взглядом по лицу Кирилла (452).

А при этом еще и отца Феликса зовут Сергеем Антроповичем! Если учесть, что Юрий Андропов совсем недавно, в 1967 году, стал Председателем КГБ СССР, то такое нечасто встречающееся отчество не может быть случайностью. Не зря и Сергей Антропович, ответственный работник какого-то министерства, непосредственного отношения к органам вроде бы не имеющий, при необходимости заходит на Лубянку, как к себе домой:

Сергей Антропович отправился куда следует и рассказал обо всем, что услышал от Антонина. Он просил навести справки <...> Через некоторое время Сергея Антроповича пригласили на площадь Дзержинского, и майор госбезопасности сказал <...> (78).

То есть смело можно сказать, что Феликс Самарин – отнюдь не б(Б)ездомный. У него есть и любимый отчий дом, и родной Большой дом. А в этом доме добрые самаритяне встречались не часто...

## Понтий Пилат

Понтия Пилата в романе Кочетова замещает синьор Умберто Карадонна, а на самом деле русский эмигрант, еще первой волны, сын царского сановника Петр Сабуров. Его грехи (грехи перед Родиной) многочисленны и тяжким грузом лежат на его совести.

Это и сочинение под псевдонимом Серафим Распятых<sup>11</sup> в 1920-1930-е годы лихих антисоветских романов «в духе» генерала Краснова. Это и служба (пусть недолгая) в войсках СС. Это и участие (пусть и без оружия в руках) в походе гитлеровцев на Восток и разграблении культурных сокровищ России.

Грехи его не могут быть искуплены ни запоздалым прозрением, ни самым искренним раскаянием. Пусть недолгое пребывание в СССР открыло Сабурову глаза, пусть ему все здесь нравится<sup>12</sup> (а то, что не очень нравится, находит оправдание). Пусть Сабуров мучается тоской по Родине – все равно, в отличие от случайного собеседника, некогда тоже эмигранта Маркова, на постоянное жительство в рай (т.е. в СССР) Кочетов его не определит. Точнее, Сабуров и сам понимает, что советского света он не заслужил. Однако за свои искренние попытки разобраться, «что есть истина», он, согласно Кочетову, все-таки достоин «покоя» – жена, дети, уютный домик у теплого моря. Что еще надо человеку, чтобы встретить старость...

---

<sup>11</sup> Обратим внимание на этот псевдоним, крайне примечательный для персонажа, являющегося несомненным заместителем в ЧТХ булгаковского Пилата.

<sup>12</sup> «Он в восторге от России. <...> Это, говорит, не страна, а учебник жизни» (234).

Прощаемся мы с Сабуровым, когда он, подобно булгаковскому Пилату, сидит на вершине холма над ласковым итальянским морем, предаваясь мучительным размышлениям. И именно в уста кающегося грешника Сабурова-Кардонны вкладывает Кочетов монолог, резюмирующий философию романа:

<...> Он углубился в ущелье, оставил там автомобиль и медленно, еще медленнее, чем год назад, поднялся на вершину холма <...> Он сел на то место, где сидел в тот раз, и стал смотреть на далекое море <...> – А ты чего хочешь? – вдруг спросил он самого себя. <...> Я спросил так потому, что много ошибался в своих желаниях. На ошибках же учатся, и если мне уже учиться нечему, то не хотелось бы, чтобы мои ошибки повторяли другие. Пусть на них учатся они. Человек обязан знать, чего же он хочет (476–477).

## Иуда

Иуда в ЧТХ тоже есть. Более того, их в романе Кочетова целых два.

Первый – это Голубков, некогда советский журналист, во время войны пошедший в услужение к фашистам. Он предал свой народ, свою Родину и коммунизм. Его настоящее имя – Кондратьев, в Голубкова он превратился незадолго до разгрома своих фашистских хозяев, дабы замести следы и скрыться от заслуженного возмездия. И получил он по воле автора именно эту фамилию не случайно. Несмотря на кажущуюся кротость звучания, она для Кочетова имеет резко негативную окраску. Писатель явно указывает, что миролюбивое голубиное обличье всего лишь маскировка, призванная скрывать звериный оскал врага.

Действительно, голубь – это символ не наш, не марксистский:

Эмблемой вашей стал библейский голубь с пальмовой ветвью в клюве. Кто только вам его подсунул вместо серпа и молота? Голубь – это же из библии, из так называемого «священного писания», он не из марксизма, Феликс (98).

Столь же не случайно и то, что Кочетов дал своему Иуде фамилию одного из главных героев булгаковской пьесы «Бег». Более того, для Булгакова приват-доцент Голубков – это один из заветных героев, во многом выражающий взгляды автора. Тем символичнее, что его однофамилец у Кочетова – законченный мерзавец. Но имеется в этом антибулгаковском выпаде и второй план, поскольку «Голубков» – это анаграмма фамилии Булгакова. Принципиально и то, что кочетовский Голубков – «интеллигент», хотя бы по первой своей журналистской профессии. Ведь если для Булгакова интеллигенция – самая главная общественная группа (вспомним, как он в письме правительству СССР от 28 марта 1930 года называет русскую интеллигенцию «лучшим слоем в нашей стра-

не» и заявляет, что «кровно связан» с ней), то Кочетов очевидно придерживается известной ленинской формулы «интеллигенция не мозг нации, а г...о».

Здесь уместно заметить, что среди отрицательных персонажей ЧТХ нет ни единого представителя рабочего класса или трудового крестьянства. Напротив, молодые рабочие, как советские, так и итальянские, все как на подбор люди идейно выдержанные и обладающие безупречным классовым мировоззрением. Гниль заводится исключительно в душах отдельных представителей интеллигентской «прослойки», – разумеется, не всех, а только не имеющих под ногами твердой классовой почвы, не получающих от нее, подобно былинному Святогору, постоянной подпитки.

Второй Иуда – это итальянец Бенито Спада. Будучи формально членом итальянской компартии, на самом деле он – ревизионист (слова *еврокоммунист* тогда еще не было). Он не ходит на демонстрации трудящихся, протестующих против американских военных баз, не любит революционную музыку и Маяковского, отрицает классовую борьбу. Понятно, что для Кочетова такие люди (нелюди?) – ревизионисты, оппортунисты, прочие ликвидаторы и отзовисты<sup>13</sup> даже хуже, чем иуды, ибо предали не мифического Христа, а самое святое – дело Ленина! Не зря же из бесчисленного сонма врагов ленинизма Спада с особенным пиететом относится именно к Троцкому – Иудушке (В.И. Ленин).

Еще раз подчеркнем, что в системе образов Кочетова имена персонажей крайне важны. Если фамилия иуды Голубкова имеет двойную негативную нагрузку, то и для второго иуды имя выбрано не случайно. Это в романе подчеркнуто особо: «– <...> Вам, может быть, неизвестно, но родители вашего мужа называли своего первенца, вашего Бенито, именно в честь Муссолини» (24).

При этом если Феликс Самарин гордится тем, что назван в честь главы ВЧК, то и Бенито Спада, в свою очередь, не только не стыдится, что его нарекли именем дуче, но даже не пытается скрыть своего восхищения им:

- Он был незаурядной личностью, сильной, он превратил разоренную первой мировой войной, побежденную Италию...
- В первоклассное фашистское государство! – перебила его Лера.
- Ну и что! Может быть. Но он повел за собой народ (25).

Разумеется, даже всех приведенных наблюдений было бы недостаточно для констатации наличия «творческого спора» Кочетова с Булгаковым. Особенно если бы в ЧТХ отсутствовал Иешуа. Однако он в романе также имеется.

---

<sup>13</sup> За другими градациями негодаяства, не перечисленными в ЧТХ, можно обратиться к «Краткому курсу истории ВКП (б)».

## Иешуа

Иешуа Га-Ноцри, столь привлекательному в изображении Булгакова, требовалось дать альтернативу. Кроткий философ, проповедующий всеобщее братство и убежденный в том, что люди добрые, не может служить в наше сложное время образцом для подражания молодежи. (Ибо сказано было: «Будьте кротки, аки голуби» – а по поводу голубей Кочетов уже высказался). Безропотно позволить распять себя во искупление грехов человечества – что может быть нелепее с точки зрения интересов пролетариата и классовой борьбы. Сама мысль о такой возможности разоружает перед лицом безжалостного врага, ведь даже смерть отдельного бойца должна работать на общее дело.

Поэтому Кочетов предлагает свой вариант образа Христа – у него он является мартовской ночью 1943 года в деревне Чудово, расположенной между Новгородом и Ленинградом, в облике простого советского мальчика-партизана, попытавшегося с помощью бутылки с зажигательной смесью поджечь здание бывшей школы, в котором расположились немецкие солдаты.

Как попытка булгаковского Иешуа нести слово истины не возымела немедленного и прямого эффекта, так и попытка кочетовского мальчика утвердить свою правду делом окончилась неудачей: школу поджечь ему не удалось. В результате оба героя оказываются в руках палачей.

<...> солдаты ... били русского парня по щекам своими увесистыми ладонями, а Клауберг лишь повторял по-русски: “Где партизаны? Где партизаны?” Русский молчал, вместе с кровью выплевывая на пол классной комнаты сломанные зубы. Лицо у него было круглое, под глазами и вокруг носа осыпанное мелкими веснушками <...>; глаза его, желтые как у зверя, злобно смотрели и на тех, кто бил его, и на Клауберга в черном мундире эсэсовского офицера. Попробуй развяжи руки, отпусти его, он тотчас кинется на своих истязателей, он станет кусаться, вытыкать пальцами глаза (216).

Но Иешуа у Кочетова не станет покорно ждать смерти. Он будет сражаться до конца, до последней возможности.

– Фашисты, сволочь! – Парень рвался из веревок, из рук солдат к Клаубергу. Солдаты крепко его держали.

– О, о! – Клауберг еще улыбался, но начинал злиться. – Уж не коммунист ли ты с таких лет, мальчик?

– Не твое дело! – резал словами русский. – Когда вас разобьют, когда тебя будут вешать, собака, тогда узнаешь, кто я такой!

– Молчать! – взорвался Клауберг, забыв о том, что он интеллигент.<sup>14</sup> – Я из тебя сделаю свиный фарш!

---

<sup>14</sup> Еще один смачный плевок в сторону интеллигенции.

И в этот момент его хлестнуло, ожгло по лицу. Парень плюнул ему прямо в глаза. Клаубергу показалось, что он весь в слюне – в ядовитой, все сжигающей, как та смесь из бутылки.

Он не отдавал отчета в своих дальнейших движениях. Рука сама выхватила из кобуры «вальтер» и сама три раза подряд нажала на спуск прямо в эти звериные глаза, в эти веснушки, в эту пасть с распухшими, обкусанными губами... (217)

С тех пор долгие годы, много десятилетий Клауберга терзают ярость и ненависть. Он понимает, что проиграл поединок. Моральная победа осталась за мальчиком, имени которого он так и не узнал. «Последнее слово осталось за русским, русский ушел победителем, оставив его, немецкого офицера, человека высшей расы, жить на земле оплеванным, униженным» (219). Можно также добавить, что Иуда-Голубков, предавший свой народ, предал в том числе и мальчика-партизана, т.е. Христа.

Воспроизведена отчасти Кочетовым и ситуация с Понтием Пилатом, непосредственно не виновным в распятии Христа. Пилат-Сабуров тоже не имел прямого отношения к гибели юного партизана – поскольку находился в тот момент в совершенно другом месте. Однако он виновен уже в том, что пришел на родную землю вместе с врагами, а потому кровь этой жертвы – также и на его руках...

Итак, мы видим, что в романе Всеволода Кочетова имеется целый ряд персонажей, в некотором роде дублирующих функции основных героев романа Булгакова, но при изображении которых те или иные присущие им идейные изъяны Кочетовым несколько «исправлены».

## СЮЖЕТ

Теперь укажем на второй центральный момент нашего анализа – очевидное заимствование Кочетовым основной сюжетной линии булгаковского романа. Действие в «Мастере и Маргарите» начинается с приезда в Москву группы иностранцев во главе с Сатаной. В ЧТХ мы видим то же самое: в Москву приезжает группа зарубежных идеологических диверсантов. Приезжает по заданию неназванных западных спецслужб. Но ведь в восприятии правоверного коммуниста эти спецслужбы являются несомненным воплощением сил мирового зла... Впрочем, и в этой группе Сатана все-таки также явно персонифицирован – в мрачном и немногословном Клауберге, убийце, бывшем эсэсовце и нынешнем неонацисте. Разумеется, Сатана национальности не имеет, но все-таки на вопрос Ивана Бездомного Воланд отвечает: «– Я-то? – переспросил профессор и вдруг задумался. – Да, пожалуй, немец...».

Военный преступник Уве Клауберг тоже, разумеется, немец. Но имеются и другие, более примечательные совпадения. Например, Клауберг подобно Воланду и столь же безосновательно именуется профессором. А самое главное, вспомним знаменитый монолог Воланда во время сеанса в Варьете, начинающийся словами: « – Ну что же, – задумчиво отозвался тот, – они – люди как люди. Любят деньги, но ведь это всегда было...» (268). А вот начало одного из монологов Клауберга: « – Вздор! – сказал Клауберг. – Люди как люди. Деньги любят – валюту подавай. Баб обожают...» (290). Думается, что этот фрагмент романа лучше любых иных доводов указывает на объект, избранный Кочетовым для творческого соревнования.

## Мотив искушения

Одним из важнейших в романе Булгакова является мотив искушения. Но еще более важен этот мотив для Кочетова, который зачастую цитирует Булгакова практически дословно. Например, если на сеансе в варьете московскую публику искушают модной (= иностранной) одеждой, обувью и парфюмерией, то теми же самыми предметами западные эмиссары пытаются соблазнить советских людей и в ЧТХ – плюс, конечно, ибо время на месте не стоит, «Классный магнитофон. Кинокамера. Цветной телек. То да се» (107).

В «Мастере и Маргарите» значительную роль играет мотив иностранной валюты (берет взятку в валюте управдом Никанор Иванович Босой; в главе «Сон Никанора Ивановича» чекисты призывают валюту сдавать; превращается в десятидолларовую бумажку червонец, полученный Аннушкой). Не меньше ее роль и в ЧТХ: валюта, на которую можно купить дефицитные продукты в магазине «Березка»,<sup>15</sup> является объектом вождения отдельных нестойких советских граждан:

Сто долларов в мировой, свободно конвертируемой валюте – это не шуточки. В валютном магазине на нее можно сорок бутылок виски отхватить. Или какого хочешь барахла охапками: ботинок, туфель, галстуков, пиджаков, отрезов на костюмы, плащей (464).

Но если булгаковские персонажи искушения валютой не выдерживают, то у Кочетова даже самые слабые и идейно незрелые, – такие как студент-недочка и фарцовщик Генка Зародов<sup>16</sup> или модный художник Антонин Свешников находят в себе силы (пусть и не сразу) отказаться от нее до того, как успевают окончательно погубить свою душу.

---

<sup>15</sup> Точно так же, как в магазине Торгсина в «Мастере и Маргарите».

<sup>16</sup> «Бумажка в сто долларов жгла ему карман. Он хотел во что бы то ни стало отделаться от нее, это была позорная бумажка» (465).

Вообще, Сатана-Клауберг и его подручные на всем протяжении романа испытывают советских людей, и в основном получают от них решительный отпор. В этом принципиальное отличие ЧТХ от «Мастера и Маргариты», в котором нет ни единого персонажа, способного устоять перед Воландом и его шайкой. Впрочем, это и понятно, ибо на имевшуюся в их арсенале защиту от сатанинских сил вряд ли можно было всерьез положиться: «Кухарка, простонав, хотела поднять руку для крестного знамения, но Азazelло грозно закричал с седла: – Отрежу руку!». Советского же человека надежно защищает не крестное знамение, а нечто куда более сильное – коммунистические идеалы, перед которыми рассыпаются в прах дьявольские (заграничные, т.е. в прямом смысле слова по-ту-сторонние) козни. Яркой иллюстрацией сказанного служит эпизод с хоровым пением. В романе Булгакова сотрудники советских учреждений бессильны противиться сатанинской воле и хором, не в силах остановиться, распевают «Славное море священный Байкал». В то же время в ЧТХ наши люди с чужого голоса песен не поют. Даже отнюдь не самые лучшие и достойные (и притом уже изрядно разгоряченные алкоголем) представители советской молодежи гневно отвергают предложение спеть «антисоветскую» песню о батальонном разведчике и вместо нее с грозным воодушевлением затягивают «Священную войну»: «А песня все гремела, сотрясая нелепо раскрашенные стены <...> Песне было в этих стенах тесно, она рвалась за окна, за двери, на улицу» (332).

## Другие эпизоды и мотивы

Вообще количество эпизодов «Мастера и Маргариты», переосмысленных и перевоплощенных Кочетовым, поистине удивляет. Укажем еще на некоторые из них.

Великому балу у Сатаны, с его сатанинской джазовой музыкой, соответствует организованная Генкой Зародовым грандиозная попойка, сопровождаемая прослушиванием пластинок с рок-музыкой. А чтобы никаких сомнений в природе рок-н-ролла у читателей не возникло, Кочетов прямо называет его «дьявольским танцем» (325). Здесь же можно отметить совпадение в обоих романах мотива преображения помещения, в котором сатанинское действие происходит. Нет необходимости приводить описание обычного состояния «нехорошей квартиры», достаточно напомнить ее вид во время бала: «В следующем зале не было колонн, вместо них стояли стены красных, розовых, молочно-белых роз с одной стороны, а с другой – стена японских махровых камелий. Между этими стенами уже били, шипя, фонтаны, <...>».

Несмотря на все различие масштабов двух мероприятий, комната Ии изменяется столь же разительно. В обычном своем состоянии она крайне была непрезентабельна:

<...> неудобная, угрюмая комната со столом и стульями, у которых ножовкой укоротили ножки, с провалившейся до пола тахтой (93).

<...> Вот только мебель... Эх, ну и мебель же у тебя! Дрова! Утиль! И пол... Ну что это за пол! Плахи с Лобного места (259).

После практически мгновенного по советским меркам (всего за трое суток! – такая скорость может быть объяснена только вмешательством сверхъестественных сил) ремонта все в ней меняется до неузнаваемости:

Куда подевались грязные обои, где теперь та ветхая, жуткая мебель, где все, что здесь было прежде? Две стены били по глазам оранжевым цветом, две другие умеривали впечатление – они светились небесно-голубым. Мебель была до того легкой и сверхсовременной, что садиться на нее было страшно (316).

Таким образом, как и квартира № 50, обиталище Ии превратилось в «вертеп для приема знатных иностранцев» (317).

А вот еще один едва ли не дословно заимствованный Кочетовым эпизод.

Стукнула калитка, и на плитках дорожки послышались шаги.

«Это Николай Иванович, по шагам узнаю, – подумала Маргарита, – надо будет сделать на прощание что-то очень смешное и интересное».

Маргарита рванула штору в сторону и села на подоконник боком, охватив колено руками. Лунный свет лизнул ее с правого бока. Маргарита подняла голову к луне и сделала задумчивое и поэтическое лицо.

Маргарита, собирающаяся на бал к Сатане, полагает «смешным и интересным» смутить своей наготой соседа Николая Ивановича. Точно так же Ия «лишь в трусах и лифчике» часами просиживает за пишущей машинкой перед открытым окном, поскольку в доме напротив:

– <...> один старый идиот сидит с подозрной трубой. Окно, заметь темное. Он гасит свет и глазееет на меня. Жена в это время на кухне жарит котлеты. У них бывают жуткие побоища, когда она ловит его возле трубы. Он по всем окнам шарит, не я одна в поле его зрения.

– А ты бы задернула занавеску.

– Зачем! Пусть его. Ты не представляешь, какие у них изумительные ссоры (382).

То есть, как и Маргариту, описанная ситуация Ию забавляет. Вообще наготы Геллы, Маргариты, домработницы Наташи и других мелькающих на страницах романа Булгакова женщин у Кочетова соответствует стриптиз Порции Браун и «девушки с лошадиным лицом» (451).

## Еще параллели

В обоих романах у групп иностранцев, прибывающих в Москву, имеется схожая «легенда прикрытия» – старинное искусство. В разговоре на Патриарших прудах Воланд заявляет, что приехал в Москву для ознакомления со старинными рукописями:

– Тут в государственной библиотеке обнаружены подлинные рукописи чернокнижника Герберта Аврилакского, десятого века. Так вот требуется, чтобы я их разобрал. Я единственный в мире специалист.

Аналогично, официальная цель приезда в Советский Союз группы Клауберга такова:

– Одно очень солидное издательство <...> оно в Лондоне <...> хочет издать несколько альбомов старого русского искусства» (12).

При этом истинная (пусть и не афишируемая) цель Воланда – спасение из небытия рукописи мастера, запрещенной советской цензурой и уничтоженной автором. Основная цель Порции Браун – сбор рукописей советских диссидентов, которые не могут быть напечатаны в Советском Союзе ввиду цензурных ограничений и – тем самым – также как бы пребывают в небытии.

Один из членов группы Клауберга, Юджин Росс – имеет немалое сходство с Азazelло. Азazelло – это демон убийства, Росс тоже убийца (по крайней мере, он к этому занятию, как намекает Кочетов, вполне подготовлен<sup>17</sup>). И оба они демонстрируют виртуозное владение оружием.

Азazelло <...> вынул из кармана фракных брюк черный автоматический пистолет, положил дуло его на плечо и, не поворачиваясь к кровати, выстрелил, вызвав веселый испуг в Маргарите. Из-под простреленной подушки вытащили семерку. Намеченное Маргаритой очко было пробито.

В отличие от Азazelло, Юджин Росс из пистолета стрелять не может (в СССР обладание им совершенно немислимо). Но зато ножом он пользуется столь же мастерски, как его прототип огнестрельным оружием:

– Я художник, но я стреляю из пистолетов, из винтовок, из пулеметов и получаю от этого удовольствие. Я художник, но я могу метнуть нож... – Юджин Росс выхватил из кармана кожаный футляр, достал из него большой складной нож с костяной ручкой, раскрыл его и коротким движением, почти не целясь, пустил в дверь. Нож впилился лезвием в самую середину верхней филенки (331).

---

<sup>17</sup> Забавно, что, называя Росса «зеленым беретом», Кочетов искренне считает, что сотрудники западных спецслужб тоже используют эти слова в качестве бранного эпитета.

Кстати, нож – это также и один из важнейших атрибутов Азazelло: «<...>прихрамывающий, обтянутый черным трико, с ножом, засунутым за кожаный пояс, рыжий, с желтым клыком, с бельмом на левом глазу». В ранних редакциях романа он даже доносчика барона Майгеля убивал не из револьвера, а ножом. И еще один интересный момент: Б. Соколов отмечает, что в Азazelло сочетаются способности к обольщению и убийству<sup>18</sup>. То же можно сказать и про Юджина Росса, который предстает перед московской золотой молодежью своим в доску парнем:

Юджин Росс оказался подлинной душой общества. Вот бы увидели его такого Клауберг и Сабуров! Глазам бы не поверили. Он танцевал, он пел, он рассказывал анекдоты (325).

## Еще детали

Действие романа Кочетова не привязано к конкретному времени. С одной стороны, в нем упоминается 50-летие Октябрьской революции, с другой – говорится, что после войны прошло уже более «трети века». Есть намек на Чехословакию, «в которой что-то готовится» темными силами, но ни слова нет о подавлении пражской весны. И в этом Кочетов также следует за Булгаковым, ведь в спорах относительно времени действия московских глав «Мастера и Маргариты» до сих пор ломают копья литературоведы...

Еще можно добавить, что хотя архитектура ЧТХ не только не изысканна, но и попросту элементарна, «исторические главы» в этом романе тоже имеются.

\* \* \*

Естественно, возникает вопрос: не есть ли все, сказанное выше, досужая игра ума, не постмодернистский ли это стеб? Нет. К сожалению, неизвестно, читал ли Всеволод Кочетов роман Булгакова. Но вряд ли приходится сомневаться в том, что не только читал, а просто не мог не прочитать. Он никак не мог пройти мимо произведения, публикация которого, завершившаяся в 1967 году, произвела эффект не атомной, а скорее даже водородной разорвавшейся бомбы. И столь же мало приходится сомневаться, что роман этот должен был правoverного большевика Кочетова возмутить.

Кочетов в принципе не любил Бабеля и прочих писателей из числа «напрасно реабилитированных» врагов народа. В подтверждение можно привести отрывок из ЧТХ:

Для тебя существуют лишь Мандельштам, Цветаева, Пастернак, Бабель, а я росла – даже и в руки не брала их книг. А когда взяла, они меня не тронули. Они из иного мира. На книгах совсем других писателей формировался мой мир (131),

---

<sup>18</sup> Булгаковская энциклопедия. М.: Локид; Миф, 1996. С. 9.

– так говорит одна из положительных героинь романа Кочетова.<sup>19</sup> Под этими словами вполне мог бы подписаться и сам Всеволод Кочетов. Его мир действительно формировался на книгах других писателей. Михаил же Булгаков, по милосердию (или недосмотру) советской власти участи Бабеля и, к сожалению, многих других избежавший, для Кочетова несомненно находился по другую сторону баррикад. То есть уже сам факт публикации булгаковского романа Кочетов должен был расценить как еще одно подтверждение сдачи идеологических высот, обоснованности своей выплеснутой на страницы ЧТХ тревоги за судьбы социализма.

Но ведь содержание романа «Мастер и Маргарита» тем более не могло его удовлетворить! Например, сильнейшее неприятие должна была вызвать у него вся евангельская линия. Разумеется, для воинствующего атеиста Кочетова (среди его ранних произведений имеется, в частности, антирелигиозная повесть «Половодье» – кстати, датированная 1937 годом) неприемлемой была даже не столько трактовка Булгаковым событий двухтысячелетней давности, сколько сам факт обращения к ним. Для него «Мастер и Маргарита» – это несомненная апология религии и мистики, «заигрывание с боженькой». Апология тем более опасная, что «Иисус в его изображении получился, ну совершенно как живой, некогда существовавший Иисус». Именно поэтому так важно было Кочетову, как уже говорилось выше, в образе безымянного мальчика-партизана дать свою альтернативу безропотно страдающему Иешуа.

Итак, как верный солдат партии (а скорее даже, если воспользоваться известной формулой Михаила Шолохова, ее «автоматчик»), Кочетов должен был дать отпор! При этом, согласно неписанным советским канонам, ответ должен был оказаться не прямым (ибо явная полемика может привлечь нежелательное внимание неустойчивых элементов к идейно чуждому явлению), а косвенным.

Кстати, обращает на себя внимания тот многозначительный факт, что в редактировавшемся Кочетовым журнале не появилось ни одного отклика на роман Булгакова. «Октябрь» остался едва ли не единственным советским толстым журналом, не сказавшим своего слова в бурной дискуссии, развернувшейся в 1967-1970 годах вслед за публикацией «Мастера и Маргариты». В этой дискуссии приняли участие не только «Знамя» и «Наш современник», не говоря уже о «Москве», но и провинциальные «Подъем», «Сибирские огни» и «Волга». Один только «Октябрь» хранил молчание. Даже знаменитая статья В.Лакшина в антагонистическом «Новом мире», вызвавшая взрыв ярости у консерваторов, не вынудила редколлегию «Октября» это молчание прервать.

---

<sup>19</sup> Здесь Кочетов, разумеется, лукавил, ведь «взять в руки» произведения упомянутых писателей было невозможно по той простой причине, что в СССР их практически не издавали.

Более того, при Кочетове в журнале, если не считать походя брошенного как-то раз Строковым в адрес «Театрального романа» уничижительного эпитета («расхожая ветошь с чужого плеча»), о творчестве Булгакова вообще не появилось ни единой публикации! Вероятно, это тоже не случайно. Кочетов готовился дать свой ответ, но – как это и положено художнику – в художественной форме, не размениваясь на сиюминутную публицистику.

И он его дал. ЧТХ – книга для Кочетова совершенно удивительная. Она не только резко публицистична и на свой манер сатирична, но также (конечно, тоже на свой, специфический, манер) – и лирична. Одновременно это и философский роман, ведь в нем Кочетов высказал свои самые заветные, выношенные и выстраданные мысли.<sup>20</sup> Не подлежит сомнению, что ЧТХ можно с полным основанием назвать «закатным романом» Всеволода Анисимовича.

И вся его книга – это яростная полемика со ставшим сенсацией (но идейно неприемлемым и даже вредным, на взгляд Кочетова), остро актуальным романом Булгакова. Poleмика, не понятая ни современниками, ни потомками. Уникальная ситуация – литература, посвященная имевшим якобы место заимствованиям Булгакова у тех или иных писателей, совершенно необозрима. А едва ли не единственный в русской литературе случай, когда книга действительно была создана в полемике с романом Булгакова, остался незамеченным!

## Р. S.

В уже цитировавшейся книге П. Строкова есть страницы, посвященные еще одному, незавершенному и опубликованному посмертно роману Всеволода Кочетова «Молнии бьют по вершинам».<sup>21</sup> Его «наша литературная критика словно бы и не заметила».<sup>22</sup> Это действительно так, а жаль, ибо в нем попадают совершенно блестящие фрагменты: «– Слушай, – сказал в разговоре Шурка. – А вот твой брат, Степан. Он в ГПУ. Он людей расстреливал?

– А я не знаю, – просто ответила Зинка. – Может быть. Но про это у нас дома разговоров не было.»<sup>23</sup>

Или:

Она <мать инженера Дмитрия Павловича. – В. Ш.> была женщина весьма строгих правил. <...> Она воспитывала в нас, в своих детях, честность, непредвзятость, известное человеколюбие. Конечно, все это в рамках того класса, к которому мы принадлежали<sup>24</sup> (117).

<sup>20</sup> Оставляя в стороне вопрос их глубины и т.д.

<sup>21</sup> Кочетов В. Молнии бьют по вершинам. М.: Современник, 1975.

<sup>22</sup> Всеволод Кочетов: Страницы жизни, страницы творчества. М.: Современник, 1985. С. 344.

<sup>23</sup> Кочетов В. Молнии бьют по вершинам. С. 112.

<sup>24</sup> Кочетов В. Молнии бьют по вершинам. С. 117.

Они вполне достойны лучших строк ЧТХ! Да и вообще весь этот роман удивительным образом похож на своего предшественника. Пусть в нем чуть меньше броских сцен, но это – продолжение все того же разговора, только перенесенное в прошлое, в первые годы советской власти. Весь роман пронизан пафосом борьбы против троцкизма. Его сверхзадача – доказать, что враги социализма всегда применяли одни и те же приемы: соблазнение молодежи сексом и красивыми тряпками, подкуп интеллигенции и т.д. Даже некоторые эпизоды практически без изменений перекочевали в этот роман из ЧТХ. Например, пьянке, организованной Юджином Россом, соответствует организованный Шумовым «кружок с танцами, песнопениями и чтением "лекций" антисоветского пошиба». Как и в ЧТХ, неодобрительно цитируются стихи эмигрантских поэтов (Игоря Северянина) и т.д.

### **P. P. S.**

В хорошем хозяйстве всякое лыко в строку. Кочетовский метатекст, наряду с сочинениями Петра Павленко, Ивана Шевцова, Семена Бабаевского, Георгия Маркова, Сергея Сартакова и других видных трубадуров коммунистической химеры послужил отличной навозной основой для возрастания цветов зла в виде концептуализма, который, будучи тенью, пытался по всем известным канонам заместить оригинал, но ему это, кажется, тоже не удалось: русская литература и это переварила, у русских крепкий желудок.

Так резюмировал Евгений Попов свои заметки о ЧТХ. С некоторыми его соображениями, конечно же, можно согласиться. Например, с тем, что у русских крепкий желудок. В самом деле, переварила русская литература в частности и поповский концептуализм, значение которого вряд ли в итоге оказалось выше, чем того же Семена Бабаевского.

А вот низводить творчество Кочетова до роли удобрения, «навозной основы» – это слишком несправедливо. Проведенный анализ неопровержимо свидетельствует о том, что он – при внимательном прочтении – может быть небезынтересен.

# «ИЗ СТАРЫХ ЗАПЫЛЕННЫХ КНИГ»<sup>1</sup>

(МИХАИЛ БУЛГАКОВ И ВИКТОР ГЮГО)

Татьяна Рогозовская (Киев)

В 2006 году посреди больших и малых булгаковских дат – юбилеев исполнилось 40 лет со времени публикации романа «Мастер и Маргарита» в журнале «Москва» и выхода в свет романа «Белая гвардия» в томе «Избранной прозы».

Исследователи (Я.С. Лурье, М.О. Чудакова, Е.А. Яблоков, Р.М. Янгиров, Л.М. Яновская и др.) достаточно подробно разбирали историю прижизненных публикаций первого романа. За последние годы вышло несколько собраний сочинений писателя и отдельные издания «Белой гвардии». Текст (не только в массовых изданиях) нередко печатается без указания источника.

В Киеве в 1989 году полумиллионным тиражом в двухтомнике Булгакова появилась «Белая гвардия». Автор комментариев и составитель Л.М. Яновская сообщала: «<...> с новой сверкой, уточнениями и исправлениями по прижизненным публикациям и сохранившимся архивным материалам. Роман впервые публикуется без сокращений».<sup>2</sup> В том же 1989 году вышел в свет первый том из пятитомного собрания сочинений со статьей–послесловием к роману «Белая гвардия» Я.С. Лурье, включивший раннюю редакцию последней главы романа «Белая гвардия», опубликованную в «Новом мире» М.О. Чудаковой.<sup>3</sup>

В феврале 1991 года И.Ф. Владимиров приобрел «в московском букинистическом магазине вместе с пачкой старых дореволюционных газет»<sup>4</sup> одну из

---

<sup>1</sup> Булгаков М. Юрий Слезкин // Спохохи. 1922. № 12.

<sup>2</sup> Булгаков М. Избр. произв.: В 2 т. Т.1 / Сост., предисл., коммент. Л.М. Яновской. Киев, 1989. С. 748.

<sup>3</sup> Булгаков М. Ранняя редакция последней главы романа «Белая гвардия» / Публ. М.О. Чудаковой // Новый мир. 1987. № 2. С. 138–163.

<sup>4</sup> Булгаков М.А. Белая гвардия / Послесл. И.Ф. Владимирова. М., 1998. С. 269.

машинописных копий заключительной главы романа с авторской правкой. Через год эта глава публикуется в журнале «Слово», а в 1993 году – в булгаковском томе под названием «Из лучших произведений» (текстологическая подготовка, предисловие, комментарии В. И. Лосева). Только в 1998 году роман, как подчеркнуто в аннотации от издательства

*...впервые* предлагается читателю в подлинной авторской версии, восстановленной по гранкам и машинописной рукописи, правленной автором. Эта редакция заметно отличается от якобы канонического текста романа, за который было принято парижское издание 1927–1929 гг., полное искажений, купюр, неточностей и скорее всего частично фальсифицированное.

Кроме того, *впервые* роман выходит в полном виде – с последней 21-й главой, найденной в 1991 году.<sup>5</sup>

В послесловии под названием «"Алый мах" всадника из Апокалипсиса» И.Ф. Владимиров отмечал:

Реконструкция полного текста журнальной редакции 1924–1925 гг. и сравнение ее с "парижской" версией романа позволили сделать ряд предварительных наблюдений и выводов, которые, впрочем, могут быть в дальнейшем уточнены либо оспорены. При сравнительном анализе текста заключительной части парижской публикации романа с целью выяснить, насколько точно могла быть соблюдена авторская воля и для формального выявления последней творческой воли автора, обнаружилось довольно странные различия. Сразу же бросились в глаза явные и грубые попытки исказить главную идею и разрушить внутреннюю художественную логику произведения, создав тем самым еще и благоприятные условия для фальсификации авторского текста. Примерно пять страниц повествования в парижской версии, явно не принадлежащие перу автора, содержат и такие строки:

Заплатит ли кто-нибудь за кровь?

Нет. Никто.

Просто растает снег, взойдет зеленая украинская трава, заплетет землю... выйдут пышные всходы... задрожит зной над полями, и крови не останется и следов. Дешева кровь на червонных полях, и никто выкупать ее не будет.

Никто.<sup>6</sup>

Не будем оспаривать сейчас те фразы, которые приводит публикатор как примеры написанных и скомпонованных «человеком, слабо владеющим русским литературным языком».

---

<sup>5</sup> Булгаков М.А. Белая гвардия / Послесловие И.Ф. Владимирова. М., 1998. С. 2.

<sup>6</sup> Там же. С. 272.

Из того, что включено в текст романа на самом деле впервые, выделим строки из журнальной публикации, вычеркнутые Булгаковым и «обнаруженные» в киевском музее Булгакова (в 1996 году) во время сверки текстов разных публикаций:

Зелеными, красными, тисненными золотом и желтыми обложками и черными папками со всех четырех стен на Лариосика глядели книги. [Здесь были заключенные в темную зелень давние старые книги Писемского, толстый и уютный Гончаров, монументальный Лев Толстой, десятками желтых обложек стояли французские беллетристы, мелькнул замечательный Пикквик...] <...> за что ему взяться – [за Мопассана ли или за толстую историю искусств Гнедича] за что скорее взяться – за «Посмертные записки Пиквикского клуба» или за «Русский вестник» 1871 года. Стрелки стояли на двенадцати.<sup>7</sup>

Если бы слово «текст» не означало «сотканное», хотелось бы сказать, что слово «текстология», по выражению Булгакова, «соткалось» в то самое время, когда он писал свой первый роман. (В словаре Ушакова оно помечено «нов.филолог.».)

Б.В. Томашевский, инициатор передачи архива Булгакова в Пушкинский дом, в статье «Новое о Пушкине» писал:

...Сам автор не волен над своим произведением, и Гоголь, сжигающий свои рукописи, – такой же варвар и хищник, как и наследник, пренебрегающий наследием, как всякий случайный хозяин – захватчик поэтического документа, проповедующий, что все может быть объектом частной собственности: моя рукопись, мою и сжечь.<sup>8</sup>

Почему автор вычеркнул «толстого и уютного Гончарова» из турбинской «книжной», оставив его внизу, в «чрезвычайно уютном кабинетике» домохозяина Василисы? Это еще более необъяснимо на фоне восторженных восклицаний в письме Булгакова П.С. Попову в Ясную Поляну от 28 апреля 1934 года: «О, незабвенный Гончаров! Где ты?»<sup>9</sup> – пишет Булгаков, собираясь в заграничное (так никогда и не осуществившееся) путешествие. Через несколько месяцев, сообщив о телеграмме «по случаю пятисотразного юбилея Вашего детища» и поздравляя автора с пятисотым спектаклем «Дни Турбиных», П.С. Попов скажет о том лирическом колорите у Булгакова, «который роднит с Диккенсом и всеми теми, у кого звучит этот общечеловеческий голос».<sup>10</sup> Книга Диккенса о

<sup>7</sup> Булгаков М. Белая гвардия // Россия. 1925. № 5. С. 61–62

<sup>8</sup> Рейсер С.А. Палеография и текстология. М.: Просвещение, 1970. С. 86.

<sup>9</sup> «Когда я вскоре буду умирать...»: Переписка М.А. Булгакова с П.С. Поповым (1928–1940) / Сост. В. В. Гудкова. М.: ЭКСМО, 2003. С. 175.

<sup>10</sup> Там же. С. 183.

Пиквике *на английском*, помеченная владельческой надписью Булгакова черными чернилами (или тушью) и датой «1922 год», была представлена на булгаковской выставке в Российской государственной библиотеке в 2000 году. (О)хранитель булгаковского фонда заявил, что книга «конечно же, на русском» языке. После закрытия выставки появилась возможность ознакомиться с этим экземпляром. На страницах книги много пометок карандашом, но принадлежат ли они Булгакову, выяснить пока не удалось. Н.А. Булгакова-Земская (в письме к К.Г. Паустовскому) любимым писателем Михаила Афанасьевича «из западных» называет Диккенса.<sup>11</sup>

«Толстая история искусств Гнедича» попала в турбинскую книжную явню «снизу», от Василисы – Лисовича, где «мягко блестели корешки Гончарова и Достоевского и мощным строем стоял золото-черный конногвардеец Брокгауз-Ефрон».<sup>12</sup>

Достоевский присутствует «наверху», у Турбиных и в книжной: в «Русском вестнике» за 1871 год (где «изящным отделом заведовал» *Писемский*, «выпавший» из текста, печатались «Бесы»); в спальне Алексея: страницей «первой попавшейся ему книги» (потом окажется, что это «недочитанный Достоевский»), где «глумятся «Бесы» отчаянными словами...»; в столовой: в горячих речах Мышлаевского и Турбина.

«Монументальный Лев Толстой» был отмечен критиками сразу же после появления в журнале «Россия» первых глав романа (позднее о толстовских мотивах и персонажах у Булгакова писали Лурье, Лесскис и др.).

*Мопассан* – один из тех, к кому Булгакову пришлось обратиться как либреттисту: тринадцать страниц рассказа «Мадмуазель Фифи» (с использованием некоторых других рассказов) были превращены в пятиактную пьесу, музыку для оперы «Рашель» должен был писать Дунаевский, а

...текстами Булгаков пользовался не в переводах, а в оригинале – на французском языке. Обращаясь к Мопассану, либреттист отправлялся прежде всего от своей собственной концепции в трактовке поведения незаурядной человеческой личности, напряженно собирающей духовные силы перед лицом смертельной опасности <...> Работая над «Рашелью», Булгаков одновременно отделял пьесу по мотивам Сервантеса «Дон Кихот» и заканчивал главную книгу своей жизни – «Мастер и Маргарита».<sup>12</sup>

---

<sup>11</sup> *Земская Е. А.* Из семейного архива // Воспоминания о Михаиле Булгакове / Ред. Е. С. Булгакова и С. А. Ляндрес. М.: Худ. литература, 1988. С. 57 (далее в тексте: Воспоминания).

<sup>12</sup> См.: *Булгаков М.* Оперные либретто. Павлодар, 1998 / Сост., вст. статья и комм. Н.Г. Шафера. С. 189, 194. (Н.Г. Шафер нашел в архиве нотную запись Дунаевского, который взял за основу несколько тактов, сочиненных писателем для «Рашели». В Казахстане вышла пластинка «Исаак Дунаевский в гостях у Михаила Булгакова», на которой «озвучена» полька М. Булгакова).

## Sans livres françaises...

Работой я буквально задавлен. Не имею времени писать и заниматься как следует французским языком. Составляю себе библиотеку (у букинистов – наглой и невежественной сволочи – книги дороже, чем в магазинах)<sup>13</sup>.

*Sans livres françaises...* (по интонации было понятно, что «без французских книг»). Эту фразу мы услышали от одной дамы из Швейцарии в музее, в «книжной», где речь шла о книгах из романа «Белая гвардия». В 1990 году на булгаковских чтениях в Ленинграде профессор Эридано Баццарелли заявил доклад на тему «Михаил Булгаков и Анатолий Франс». При полном сочувствии слушателей организатор первых булгаковских чтений в Италии вынужден был признаться, что поиски не дали положительного результата. Между тем А. Франс упомянут сразу после Мольера среди книг западных авторов, стоявших в кабинете Булгакова на Большой Пироговской.<sup>14</sup> Любопытно, что Гюго в этом списке нет.

Говоря о «французских беллетристах» и их популярности у булгаковского поколения, нельзя не обратиться к однокашнику Булгакова Паустовскому:

Мы увлекались поэзией и литературой. Но понимание русской литературы, всей ее классической ясности и глубины, пришло к нам позже, чем понимание более легкой литературы Запада.

Мы были молоды, и западная литература привлекала нас изяществом, спокойствием и совершенством рисунка. Холодный и прозрачный Мериме был легче для нас, чем мучительный Достоевский. У Мериме или у Флобера все было ясно, как в летнее утро, а Достоевский надвигался, как гроза с ее тревогой и желанием спрятаться под надежную крышу. И Диккенс не знал сомнений. И Гюго. И Бальзак.

А может быть, в увлечении нашем западной литературой повинны и дешевые желтенькие книжки «Универсальной библиотеки». Они наводняли тогда книжные магазины. За двадцать копеек можно было прочесть «Монт Ориоль», «Евгению Гранде», «Дикую утку» и «Пармский монастырь». Мы

---

<sup>13</sup> Из письма М. Булгакова Н. А. Булгаковой-Земской от 24 марта 1922 г. (Цит. по: *Булгаков М.* Собр. соч.: В 5 т. Т. 5. М.: Худ. литература, 1990. С. 412)

<sup>14</sup> *Белозерская Л.Е.* Страницы жизни. Воспоминания... С. 220. См. также: «А. Франс рассказывал своему биографу, что, учреждая "Парнас", молодые поэты обратились к ссыльному Гюго за поддержкой-напутствием и получили ответ: "Молодые люди, я – прошлое, вы – будущее. Я только лист, вы – лес. Я не более, чем свеча, а вы – волхвы. Я не больше ручейка, вы – океан. Я не больше холмика, взрытого кротом, вы – Альпы. Я только..." и т.д и т.д. Так продолжалось на протяжении четырех страниц и было подписано именем Виктора Гюго, чему они сначала не поверили». (*Эйзенштейн С. М.* Неравнодушная природа. Собр. соч.: В 6 томах. Т. 3. М., 1964. С. 404).

читали все это запоем.<...> Так возникал в нашем наивном представлении Париж.

Мы росли, и постепенно могучая и, быть может, величайшая в мире русская литература овладевала нашими сердца́ми и вытесняла на второй, хотя и почетный, план литерату́ру Запада.<sup>15</sup>

Даме из Швейцарии в музее были «предъявлены» тотчас фразы из «Белой гвардии» – «Полный мизерабль, как у Гюго», а также «мирные времена и прекрасные страны. Например, Париж и Людовик с образками на шляпе, и Клопен Трульефу <...>»<sup>16</sup> Правда, «образки на шляпе» и кое-что другое, похоже, появились не из французской литературы, а из прочитанного в детстве романа Вальтера Скотта «Квентин Дорвард». Как заметил В.Я. Лакшин, «Быстро отошло полудетское увлечение Виктором Гюго и Вальтером Скоттом».<sup>17</sup> Оценку произведений Гюго как детских разделял и Сергей Эйзенштейн: «Достаточно младенческая по глубине социальной своей программы, но страстная в своем изложении проповедь Гюго о социальной несправедливости как раз на том уровне, чтобы зажечь и увлечь подобными идеями тех, кто юн и только вступает в жизнь идей».<sup>18</sup>

На первый и второй взгляд примеры из Гюго относятся в «Белой гвардии» к Николке Турбину. Но все-таки Салтыков-Щедрин и Гоголь «не отменяют» для Булгакова и великого француза.

Первый биограф Булгакова – сестра Надежда – вспоминает о круге чтения брата:

Читатель он был страстный, с младенческих же лет. Читал очень много, и при его совершенно исключительной памяти он многое помнил из прочитанного и все впитывал в себя. Это становилось его жизненным опытом –

---

<sup>15</sup> Паустовский К. Повесть о жизни. Кн. первая. Далекие годы // Собр.соч.: в 6 т. Т. 3. М., 1957. С. 199–200.

<sup>16</sup> Булгаков М. Белая гвардия // Собр. соч.: В 5 т. Т. I. М., 1989. С. 268 и 320. Далее в тексте – БГ с указанием страницы после цитаты.

<sup>17</sup> Лакшин В. Мир Михаила Булгакова // Булгаков М. Собр. соч.: В 5 т. М., 1989. Т. I. С. 12.

<sup>18</sup> Эйзенштейн С. Воспоминания детства. Souvenir d'enfance // Собр. соч.: В 6 т. Т. I. М., 1964. С. 225. Ср. оценку Л.Н. Толстого: в списке книг, «которые произвели наибольшее впечатление в различные периоды жизни» в период с 20 до 35 лет, назван «Собор Парижской богородицы», а само впечатление обозначено как «очень большое»; в период с 35 до 50 лет – «Miserables» произвели на Толстого «огромное» впечатление. В письме петербургскому издателю М.М. Ледерле от 25 октября 1891 г. он сообщает об «Отверженных»: «Они питали мою музу...» (Книги в жизни и творчестве писателей. М., 1986. С. 249).

то, что он читал. <...> Он прочитал «Собор Парижской богоматери» чуть ли не в 8-9 лет...<sup>19</sup>

Перечитывая не только два упомянутых Булгаковым романа, но и «Девяносто третий год», наталкиваешься на многостраничные описания патриарха французского романтизма, у Булгакова откликающиеся только строчкой. В «неупомянута» романе привлекало внимание многое:

и «гражданская война – язва, разъедающая внутренности»;

и противостояние белых и синих;

и мальчишки, предлагающие прохожим «новости дня»;

и Михаил-архангел – «здешний покровитель» (и покровитель Киева – Города и автора);

и лестница (Николка вспомнил Ната Пинкертон на картинке и по лестнице не полез, не воспользовались ею и в «Девяносто третьем годе»);

и цена поездки на фиакре «шестьсот франков в один конец» (ср. в «Белой гвардии»: «Знал бы, за пятьсот не поехал» – 303);

«С тех пор, что мы с вами не виделись, мы шли каждый своей дорогой: я – дорогой чести, а вы – в противоположном направлении» (это напомним о словах булгаковского Дон Кихота: «презираю земные блага, но не честь!»), но в последнем крупном произведении Виктора Гюго можно найти и другие переключки с первым романом Булгакова, названным Омри Роненом «*последним русским произведением о чести*» (в неопубликованной работе – личное сообщение).

Внимания заслуживает и Тургская башня – роковой итог прошлого, «который в Париже именовался Бастилией, в Англии – Лондонской башней, в Германии – Шпильбергом, в Москве – Кремлем, в Риме – замком св. Ангела».<sup>20</sup> Ср. в БГ: «<...> ибо башни, тревоги и оружие человек воздвиг, сам не зная, для одной цели – охранять человеческий покой и очаг» (40). Возможно, что для «сопоставления» этого мало, но не вызывает сомнения, что и этот роман Гюго был прочитан Булгаковым.

С произведениями Гюго Булгаков встречался в жизни и на сцене нередко. Так, например, в 1927 году «2-й МХАТ к этому дню <10-летия Октября. – Т. Р.> решил поставить "1793 год" по Гюго, и вдруг пьесу эту вовсе запретили к постановке. Вообще Блум теперь свирепствует сильно».<sup>21</sup>

<sup>19</sup> Земская Е.А. Из семейного архива. Воспоминания. С. 47.

<sup>20</sup> Гюго В. Девяносто третий год. Ташкент, 1988. С. 359.

<sup>21</sup> Письма О. С. Бокшанской Вл. И. Немировичу-Данченко: В 2-х т. Т. 1. М., 2006. С. 506. Попутно отметим отношение к Гюго одного из булгаковских героев: «Я <Юрий Анненков. – Т. Р.> спросил, что представляет собой "любимый отец народов". – Великий человек! – усмехнулся Толстой. – Культурный, начитанный! Я как-то заго-

Судя по многоликому присутствию в творчестве Булгакова других писателей, следы детского чтения неизгладимы. Видны они не только в первом романе писателя, но в настоящей статье мы ограничимся примерами из «Белой гвардии». Еще раз процитируем Паустовского:

Я украсил свою каморку портретами Байрона, Лермонтова и Гюго. По вечерам я зажигал кухонную лампочку. Она освещала только стол и портрет Гюго. Бородатый писатель сидел, грустно подперев голову рукой в круглой крахмальной манжете, и смотрел на меня. У него было такое выражение, будто он говорил: «Ну-ну, молодой человек, что же вы будете делать дальше?»

Я увлекался в то время «Отверженными» Гюго. Пожалуй, больше, чем самое содержание романа, я любил вылазки старика Гюго в историю.<sup>22</sup>

Примерно с тем же чувством относится к Гюго младший член семьи Турбиных: «Прямо чудо. Это уж чудо господ бога, – думал Николка, поднимаясь, – вот так чудо. „Собор Парижской богородицы. Виктор Гюго“» (314).

Удалось, наконец, найти дореволюционные издания Гюго, которые читали в начале века киевские «господа гимназисты» и «гимназистки в зеленых передниках на бульваре». Переводов было много, в том числе и хороших, с комментариями. (Были и «Несчастные» и «Отверженные» в разных изданиях.) Есть множество переключек между «Собором Парижской богородицы»<sup>23</sup> и «Белой гвардией». Не вдаваясь в их семантику, попытаемся отметить подобные переключки.

СПБ: Толпа росла непрерывно и, подобно водам, выступающим из берегов, постепенно вздымалась вдоль стен, вздувалась вокруг столбов, заливала карнизы, подоконники, все рхитектурные выступы, все выпуклости скульптурных украшений (12).

Ср. в БГ: Сотни голов на хорах громоздились одна на другую, свешивались на балюстрады между древними колоннами, расписанными черными

---

ворил с ним о французской литературе, о "Трех мушкетерах". "Дюма, отец или сын, был единственным французским писателем, которого я читал", – с гордостью заявил мне Иосиф. "А Виктора Гюго?" – спросил я. "Этого я не читал. Я предпочел ему Энгельса", – ответил отец народов. Но прочел ли он Энгельса, я не уверен, – добавил Толстой» (Анненков Ю. Дневник моих встреч. М., 1991. С. 129.)

<sup>22</sup> Паустовский К. Повесть о жизни. Книга первая. Далекые годы. Собр. соч.: В 6 т. Т. 3. М., 1957. С. 183–184.

<sup>23</sup> Гюго В. Собор Парижской богородицы. М., 1976. С. 314. Далее в тексте СПБ с указанием в скобках после цитаты номера страницы.

фресками. Крутясь, волнуясь, напирая, давя друг друга, лезли к балюстраде, стараясь глянуть в бездну собора, но сотни голов, как желтые яблоки, висели тесным, тройным слоем (381).

*Интонационно-иронические совпадения «наоборот»:*

СПБ: Куда это вы трусите, Тибо, Tugalde ad dados, *задом к Университету* <здесь и далее курсив мой. – Т. Р.> и передом к Городу? (16)

БГ: ...каштаны и май, и, главное, вечный маяк *впереди* – *университет...* (252)

СПБ: Какой-то оборванный нищий, настолько затертый в толпе, что это мешало ему просить милостыню, и не нашедший, по-видимому, достаточного возмещения за понесенный им убыток в карманах соседей, вздумал взобраться на местечко повиднее, желая привлечь к себе взгляды и подаяния.

– Да ведь это Клопен Трульфу, клянусь душой! Эй, приятель! Должно быть, твоя рана на ноге здорово тебе мешала, если ты перенес ее на руку? (23–24)

БГ: Вот оно, налетело страшное времечко.<...> Ведь вот же были мирные времена и прекрасные страны. Например, Париж и Людовик с образками на шляпе, и Клопен Трульфу полз и грелся в таком же огне. И даже ему, нищему, было хорошо (320).

БГ: Карманные воры с черными кашне работали сосредоточенно, тяжело, продвигая в слипшихся комках человеческого давленого мяса ученые виртуозные руки. Хрустели тысячи ног, шептала, шуршала толпа (383).

*Текстуальные совпадения:*

СПБ: – Слава! Слава! – закричала толпа (20, 34, 41, 195).

БГ: – Слава! Слава! – кричали с тротуаров (388, 392, 393).

*Панорама Парижа в СПб открывается сверху:*

... но мы опустили главное, а именно картину Парижа, открывавшуюся с высоты его башен» (95); «С высоты птичьего полета эти три части – Ситэ, Университет и *Город* – представляли собой густую сеть причудливо перепутанных улиц» (99); «Центр Города был загромажден жилыми домами. <...> Это скопление жилищ, тесно лепящихся друг к другу, словно ячейки в улье, не лишено было своеобразной красоты» (107); «Великолепное, пленительное зрелище представляет собой Париж, – особенно же Париж того времени, – с высоты башен Собора Богородицы в летнее раннее утро, веющее прохладой» (409) и т.д.

Именно с высоты птичьего полета даны описания Киева, называемого Городом, в четвертой главе БГ.

Некоторые образы и детали СПБ в БГ воспроизводятся, как нам кажется, весьма точно:

СПБ: Однажды утром, проснувшись, она нашла у себя на окне два сосуда, наполненные цветами. Один из них – красивая хрустальная ваза, но с трещиной. Налитая в вазу вода вытекла, и цветы увяли. Другой же – глиняный, грубый горшок, но полный воды, и цветы в нем были свежи и ярки (315).

БГ: <...> образовалась какая-то трещина в вазе турбинской жизни, и добрая вода уходила из нее незаметно. Сух сосуд (194).

Цепкая память Булгакова сохранила и образы романа «Отверженные»,<sup>24</sup> увидевшего свет через 31 год (1862) после «Собора Парижской Богоматери». Г.А. Лесскис утверждает:

«Булгаков, однако, полемизирует в «Белой гвардии» не с одним только Гюго, но со всей романтической концепцией, следы которой обнаруживаются до сих пор».<sup>25</sup> Однако здесь прочитывается не только полемика. На первый (и второй) взгляд – покажется, что в выбранных нами отрывках много лишнего. Но они касаются не только отца Александра в романе, но и Александра Александровича Глаголева, духовника семьи Булгаковых, венчавшего Михаила Бул-

---

<sup>24</sup> Гюго В. Отверженные: В 2-х т. Киев, 1987. Далее в тексте О с указанием в скобках тома и страницы после цитаты.

<sup>25</sup> Лесскис Г.А. Триптих М.А. Булгакова о русской революции. М., 1999. С. 94. Любопытно отношение к Гюго (и к романтической традиции в целом) еще одного известного писателя эпохи, переданное К.И. Чуковским в его дневнике (запись от 28 октября 1918 года): «Обсуждали вопрос <речь идет о заседаниях «Издательства Всемирной Литературы». – Т.Р.> о Гюго: сколько томов давать? Горький требует поменьше. "Я позволю себе предложить изъять „Несчастных“... да, изъять, не надо „Несчастных“" (он любил повторять одно и то же слово несколько раз – эту черту я заметил у Шаляпина и Андреева). Я спросил, почему он против „Несчастных“. Горький заволновался и сказал:

– Теперь, когда за катушку ниток (вот такую катушку... маленькую...) в Самарской губернии дают два пуда муки... два пуда (он показал руками, как это много: два пуда), вот за такую маленькую катушку.

Он закашлялся, но и кашляя показывал руками, какая маленькая катушка.

– Не люблю Гюго.

Он не любит „Мизераблей“ за проповедь терпения, смирения и т.д.

Я сказал:

– А „Труженики моря“?..

– Не люблю.

– Но ведь там проповедь энергии, человеческой победы над стихиями, это мажорная вещь... (Я хотел поддеть его на его удочку.) – Ну если так, – то хорошо. Вот вы и напишите предисловие. Если кто напишет такое предисловие – отлично будет» (Чуковский К. Дневник 1901–1929. М., 1991).

гакова с Татьяной Лаппа, отпевавшего Варвару Михайловну Булгакову. Таким он сохранился в памяти тех, кто его знал.

О: ...не стремился изгладить скорбь забвением, напротив, он старался углубить и просветлить ее надеждой. Он говорил:

– Относитесь к мертвым, как должно. Не думайте о тленном. Вглядитесь пристальней, и вы увидите живой огонек в небесах – то душа вашего дорогого усопшего (1, 20).

...Французская революция – это самое могучее движение человечества со времен пришествия Христа. – Да? А 93-й год? (1, 36)

– А Людовик Семнадцатый?

– Я оплакиваю всех, – сказал епископ (1, 37).

Первое доказательство милосердия священника, а епископа в особенности, – это его бедность.

...скромный, бедный, чудаковатый, не был причислен к «значительным особам» (1, 45). Звездообразные следы утиных лапок на мягкой грязи болота они принимают за созвездия в бездонной глубине неба. Праведнику надо верить на слово.

В чем же выражался этот избыток любви? В спокойной доброжелательности...

Он жил, не зная презрения (1, 47). высокое небо заменяло потолок <...> Садик для прогулок и вся беспредельность для грез <...> Немного цветов на земле и все звезды на небе (1, 49).

Источником познания для этого человека было его сердце, и мудрость его была соткана из того света, который излучает это сердце. <...> не был гением <...> избрал кратчайшую тропу – Евангелие (1, 50).

...их злая участь идет за ними следом.

...и забыв об усталости, как это бывает в минуты уныния... (1,53).

...раскрытые фолианты, груды книг на табурет... (1, 85).

БГ: Отец Александр, от печали и смущения спотыкающийся, блестел и искрился у золотеньких огней (179).

...наложил белую руку, выпростав ее из темного рукава ряски, на пачку книжек и раскрыл верхнюю, там, где она была заложена вышитой цветной закладкой.

– Уныния допускать нельзя, – конфузливо, но как-то очень убедительно проговорил он. – Большой грех – уныние... Хотя кажется мне, что испытания будут еще. Как же, как же, большие испытания, – он говорил все увереннее. Я последнее время все, знаете ли, за книжечками сижу, по специальности, конечно, больше всего богословские... (182).

*И вот еще строки из «конфиденциальной записки»:*

О: Священники все на один лад – жадны и скупы. Этот притворился для начала порядочным человеком. Теперь он поступает, как все. <...> Ох уж эти мне попы!

– Поверьте, ваше сиятельство, до тех пор, пока император не освобождает нас от всех этих долгополых, ничего хорошего не будет (1, 11).

БГ: «Попы-то», – я говорю... Тут он и рукой махнул: «Ты мне, Жилин, про попов лучше и не напоминай. Ума не приложу, что мне с ними делать. То есть таких дураков, как ваши попы, нету других на свете. По секрету скажу тебе, Жилин, срам, а не попы».

«Да, говорю, уволь ты их, господи, вчистую! Чем дармоедов-то тебе кормить?»

«Жалко, Жилин, вот в чем штука-то», – говорит (237).

*Совпадают и некоторые вещи:*

О: Какие красивые стенные часы! Какие красивые ковры! Какие красивые ливреи! <...> Скажем мимоходом, что ненависть к роскоши – ненависть неразумная. Она влечет за собой ненависть к искусству (1, 42) .

...в суровом стиле Людовика XIV (2, 241).

БГ: В ответ бронзовым с гавотом, что стоят в спальне матери, а ныне Еленки, били в столовой черные стенным башенным боем. <...> потертые ковры, пестрые и малиновые, с соколом на руке Алексея Михайловича, с Людовиком XIV, нежащимся на берегу шелкового озера в райском саду, ковры турецкие с чудными завитушками на восточном поле, что мерещились маленькому Николке в бреду скарлатины <...> золоченые чашки, серебро, портреты, портьеры... (180–181).

О: Платье Батистины было скроено по фасону 1806 года: короткая талия, узкая юбка, *рукава с наплечниками*, клапаны и пуговицы (1, 61).

БГ: ...когда женщины носили смешные, *пузырчатые у плеч* рукава (180).<sup>26</sup>

*И некоторые ситуации:*

О: «Любите друг друга!» - говорил он, считая, что этим сказано все... (1, 51).

---

<sup>26</sup> В экспозиции музея М. Булгакова в Киеве находится фотография В.М. Булгаковой в платье с подобными рукавами. См. также: *Рогозовская Т.* В поисках компаса (Из «Дома Турбиных» к «Белой гвардии») // Булгаковский сборник IV. Таллин, 2001. С. 208.

О: ...имя твоей матери...я ухажу... Любите друг друга. Любить друг друга – нет ничего на свете выше этого (2, 574).

БГ: ...мать <...> молвила:

– Дружно... живите.

<...> Мать сказала детям:

– Живите (181).

О: ...сдал город <...> несколько раньше, чем следовало... (1, 96).

БГ: Гетманский Город погиб часа на три раньше, чем ему следовало бы... (289)

О: Он был явно *взволнован и потрясен*. Но что означало это волнение... (1, 86)

БГ: Мелкие капельки выступили у врача на лбу. Он был *взволнован и потрясен* (412).

О: ...Он пошел на баррикаду, и там...

– Он убит! – воскликнул старик страшным голосом...» (2, 464).

БГ: Сухонькая дама-мать метнула в Николку взор черный и, как показалось ему,

ненавистный и вдруг крикнула звонко, так, что отозвалось сзади Николки в стекле:

– Феликс убит! (400).

«Прямая цитата» из Бунина «подсвечивается» Гюго:

О: *Вокруг него мрак, туман, одиночество, бессмысленное буйство, бесконечная рябь свирепых вод.* <...> Ветры, тучи, вихри, дуновения, бесполезные звезды! <...> исчезает, навеки поглощенный *темными глубинами океана* (1, 80).

БГ: Перед Еленой остывающая чашка и «Господин из Сан-Франциско».

Затуманенные глаза, не видя, глядят на слова: «мрак, океан, вьюгу» (187).

Николка «пересказывает» вечные истины, почерпнутые в том числе и у Гюго:

О: ...принял этот удар грудью, как русский солдат (1, 160)

Ложь – это воплощение зла. Солгать чуть-чуть – невозможно; тот, кто лжет, лжет до конца; ложь – это олицетворение дьявола; у Сатаны есть два имени: он зовется Сатаной, и он зовется Ложью (1, 172).

БГ: Но честного слова не должен нарушать ни один честный человек, потому что нельзя будет жить на свете. Так полагал Николка (321).

*В столовой у Турбиных кричат те же слова, что на поле битвы при Ватерлоо:*

О: ... было много новобранцев. Молодые солдаты яростно сопротивлялись нашим грозным пехотинцам; отсутствие опыта восполняла неустрашимость; особенно блестяще проявили они себя как стрелки: солдат-стрелок, предоставленный собственной инициативе, является, так сказать, сам себе генералом <...>. Новички сражались с воодушевлением (1, 251).

Идя навстречу неминуемой смерти, гвардия кричала: «Да здравствует император!» История не знает ничего более волнующего, чем эта агония, исторгающая приветственные клики (267).

БГ: ...я предлагаю тост: здоровье его императорского величества! <...> да здравствует император! – Турбин крикнул и поднял стакан (212).

О: ...императорская гвардия почувствовала, как дрогнули вокруг нее войска, как всколыхнулась огромная волна беспорядочного отступления, услышала крики: «Спасайтесь, кто может!» вместо прежнего «Да здравствует император!» и, зная, что за ее спиной бегут, все же продолжала наступать, осыпаемая градом снарядов, с каждым шагом теряя все больше людей. Всякий солдат в этом полку был героем, равно как и генерал. Ни один человек не уклонился от самоубийства (1, 267).

БГ: – Бегите, бегите с нами! Спасайся, кто может! (310)

Конная сотня, вертясь в метели, выскочила из темноты сзади и перебила всех юнкеров, четырех офицеров. Командир, оставшийся в землянке у телефона, выстрелил себе в рот (323).

*Схожесть маршрутов братьев Турбиных (отмеченная исследователями) напоминает и о Гюго:*

О: Эти четыре тени были его четыре преследователя. Жан Вальжан задрожал, как пойманный зверь.

...Ему показалось, что он может довериться этой тихой улочке. Он пошел по ней (1,352).

Жан Вальжан уже не пошел, а стремительно бросился вперед, надеясь найти боковую улицу и, скользя в нее, еще раз сбить загонщиков со следа. Он добежал до какой-то стены ... Снова надо было решать, куда идти: направо или налево.

...Вот где было спасение! Он ощупал ворота и обнаружил, что они забиты как снаружи,

так и изнутри (1, 353).

...бездна, едва приоткрывшаяся и тотчас снова замкнувшаяся (2, 7).

Прийти сюда и отступить? Приблизиться к опасности и бежать? (2, 323).

БГ: Нужно было бы Турбину повернуть сейчас от Золотых ворот влево по переулку, а там, прижимаясь за Софийским собором, тихонечко и выbralся бы к себе, переулками, на Алексеевский спуск. Если бы так сделал Турбин, жизнь его пошла бы по-иному совсем, но вот Турбин так не сделал. Есть же такая сила, что заставляет иногда глянуть вниз с обрыва в горах... Тянет к холодку, к обрыву (345).

*Пушки «всамделишные»,-mortиры «зеркально» разместились в двух романах:*

О: – Пушки во дворе музея! С какой стати? К чему там пушки? <...>

В мое время я видел хаос, а теперь вижу *кутерьму*.

Школяры, обсуждающие судьбы национальной гвардии! (1, 542).

БГ: Это очень просто. Была бы *кутерьма*, а люди найдутся (238).

Почему страшные тупорылые-mortиры торчат под шеренгою каштанов у решетки, отделяющей внутренний палисадник у внутреннего парадного хода? Почему в гимназии цейхгауз? Чей? Кто? Зачем? (253)

*Использованы в «Белой гвардии» и сюжетные ходы Гюго:*

О: – Да скажешь ли ты, наконец, куда идешь, злодей?

– Господин генерал, – ответил Гаврош, – я ищу доктора для моей супруги, она рожает (2, 353).

БГ: – Стый! Ты куды? <...>

– Я, панове, мирный житель. Жинка родит. Мне до бабки треба (286).

Р. S. 10 марта 2007 года в киевском музее М.А. Булгакова по традиции, единственный день в году, была выставлена посмертная маска писателя. Столетие со дня смерти Афанасия Ивановича Булгакова (14 марта) решено было отметить выставкой (соавторы Людмила и Бадри Губианури). Во время подготовки выставки появилась возможность ознакомиться с книгой «CATALOGUE de livres et journeaux français de la biblioteque de Leon IDZIKOVSKI a Kieff, rue Krestchatik, maison Popoff, №29. Kieff. 1897» (хранится в Национальной библиотеке им. В.И. Вернадского). Владельческая надпись: «Собственность А. Булгакова. 1897 года, 10 января», а на титульном листе дарственная надпись: «В знак глубокой признательности глубокоуважаемому Профессору Афанасию Ивано-

вичу Булгакову благодарный составитель И. Самоне. 10. I. 1897». В книге множество помет, вклеек и т.п. Напомним, что помимо службы в Киевской Духовной Академии отец писателя исполнял обязанности Киевского отдельного цензора по иностранной цензуре.<sup>27</sup> Среди авторов в каталоге числится и Виктор Гюго, в частности, издания “Les Misérables” в восьми, в пяти и в десяти томах (ср. в БГ: «*Полный мизерабль, как у Гюго*» – 268).

Р. Р. С. Литературно-мемориальные музеи Виктора Гюго в Париже и М.А. Булгакова в Киеве отличаются не только по времени создания, месту расположения, но и по коллекциям и концепциям. Возможно, что схожи они лишь тем, что писателей продолжают не только почитать, но и читать во всем мире. Из авторского предуведомления к «Отверженным» приведем финальную фразу Гюго: «<...> до тех пор, пока на земле не перестанут царить нужда и невежество, – книги, подобные этой, будут, пожалуй, бесполезны». Это в полной мере касается первого романа Булгакова, который также «принесет еще сюрпризы».

---

<sup>27</sup> см. *Рогозовская Т.* Отец. Афанасий Иванович Булгаков: SINE ARTE, NIHIL // Сборник научных трудов в дар профессору Миливойе Йовановичу. Белград; Москва, 2002. С. 229–239.

## ПЬЕСЫ М. БУЛГАКОВА НА ТЕАТРАЛЬНОЙ СЦЕНЕ ЛАТВИИ

Сильвия Радзобе (Рига)

Тема «Пьесы Михаила Булгакова на театральной сцене Латвии» делится на три основных сюжета. Первый сюжет, которому посвящена моя статья, связан с тремя постановками работ М.Булгакова режиссёром Рудольфом Унгерном в Рижском театре Русской драмы в 20-30-х годах прошлого столетия. Второй сюжет – постановки пьес Булгакова «Мольер» и «Дни Турбиных» в рижской Русской драме в 1970-е годы и рецензия о «Мольере», написанная Бернхардом Рейхом в 1970 году. Напомню, что в 1929 году Б. Рейх был одним из тех, кто в составе группы «Пролетарский театр» поставил свою подпись под адресованным Сталину печально известным письмом, после которого были изъяты из репертуара московских театров все постановки пьес М. Булгакова. Третий сюжет – постановка «Мольера» в 1978 году на сцене Национального театра Латвии (в то время – Академического театра драмы имени А.Упита) в режиссуре Адольфа Шапиро.

История Рижского театра Русской драмы до 1941 года – тема, совершенно не исследованная. Вопрос, каким был художественный уровень Русской драмы в 20-30-е годы, остаётся открытым, несмотря на то, что рижская русская печать того времени отзывалась о театре в основном восторженно. Исключительный статус театра точно фиксирует М.Ганфман: «Это единственный русский театр за пределами России, и его значение осознают все».<sup>1</sup>

Действительно, в 20–30-х годах Рижский театр Русской драмы был единственным стационарным, постоянно работающим русским театром за пределами России. И создаётся впечатление, что театр в печати получал комплиментарные отзывы, в большей степени, благодаря самому факту своего су-

---

<sup>1</sup> Ганфман М. В добрый час! // Сегодня. 1927. 3 сент. С. 1.

ществования, а не высокохудожественным свершениям. Задуматься об этом заставляют и некоторые цифры, содержащиеся в составленной Татьяной Власовой хронике театра, которая хранится в фондах рижского Музея письменности, музыки и театра.

Все три пьесы М. Булгакова в 20–30-х годах поставил режиссёр Рудольф Унгерн. В течение 14 лет, пока он занимал пост главного режиссёра театра Русской драмы, было поставлено 516 пьес, 220 из них поставил сам Р. Унгерн. В конце 20-х и в начале 30-х годов количество премьер во всех рижских театрах резко возросло. Это было связано с мировым экономическим кризисом. Но самое большое количество премьер давалось в театре Русской драмы.

Например, если в сезон 1926/27 Национальный театр выпустил 23 премьерных спектакля, то Русская драма – 44, 12 из них в постановке Унгерна. В сезон 1929/30 – 26 премьер в Национальном театре, 44 – в Русской драме, 26 спектаклей в постановке Унгерна. Соответствующие цифры сезона 1933/34: 24, 40 и 21 спектакль.

Такое конвейерное производство премьер – режим, прибегнуть к которому театр вынуждали плачевные финансовые обстоятельства и ограниченный круг зрителей, со временем творчески истощал актёров и режиссёров, в их числе и самого Р. Унгерна, о чем свидетельствуют его письма Ю. Ракитину в 30-е годы. В частности, 15 июня 1937 года он пишет: «<...> форма нашего театра не созвучна эпохе, другое что-то нужно, а что – кто ответит?»<sup>2</sup> Отчаянное письмо он отправляет и 19 августа 1932 года:

<...> сломалась душа моя, и я на старости лет готов клясть то, чему отдал половину своей жизни: мне опротивела сцена, мне осточертел театр <...> Это сделали пошлость, враньё и предательство, которые плотно угнездились в нашем театре и злобно подавляют всякую мысль, всякое желание хоть немного впустить снова свежий воздух.<sup>3</sup>

Архивы высокое количество премьер даёт основание заключить, что вместо художественных процессов в Русской драме стали главенствовать процессы производственные, и часто важнейшим лицом в спектакле становился суфлёр, а не актёры и режиссёр. Новые премьеры выпускались каждые 4–5 дней.

Лев Максим в рецензии на спектакль «Семья Турбиных» заключает, что «репетиционный процесс пьесы Булгакова был необыкновенно длинным – театр ставил пьесу в 5 репетициях, в то время, как обычно обходился 2–3 репетициями».<sup>4</sup> Постановки Булгакова стали исключением и в другом аспекте: самая лучшая постановка в этом театре жила недолго, а посредственные снима-

---

<sup>2</sup> Иванов Вл. Когда весь мир – чужбина // Мнемозина. М., 2004. С. 279.

<sup>3</sup> Там же.

<sup>4</sup> Максим Л. «Семья Турбиных» // Сегодня. 1927. 6 окт. С. 8.

лись с репертуара уже недели через две. Но, как пишет газета «Сегодня вечером» в 1933 году в связи с постановкой «Мольера»: «А что пьеса Булгакова долго удержится в репертуаре – тому гарантия прежние пьесы Булгакова, с которыми мы имели возможность познакомиться до сих пор».<sup>5</sup>

Рудольф Унгерн в 1926 году по приглашению дирекции Русской драмы переехал в Ригу из России, сразу же став главным режиссёром театра. Этот пост он занимал 14 лет – до весны 1940 года. Владислав Иванов пишет, что Унгерн «принадлежал к древнему роду немецкого происхождения баронов Унгерн-Штернбергов. <...> Семейное гнездо Унгернов находилось в Ревеле. Однако имение родителей располагалось в Беляевке Харьковской губернии, где и родился будущий режиссёр в 1874 году».<sup>6</sup> Образование он получил во Втором Петербургском кадетском корпусе и восемь лет прослужил офицером в Варшаве, где занимался любительским театром в качестве не только актёра, но и постановщика.

Самым большим авторитетом в театральном мире для Р.Унгерна стал Всеволод Мейерхольд, в труппу которого, «Товарищество новой драмы», работавшую тогда в Херсоне, он был принят в качестве актёра в 1903 году после демобилизации. Позже Унгерн работал у Мейерхольда «режиссёром-репетитором» в петербургском театре Комиссаржевской. Унгерн самостоятельно вывел на сцену довольно много спектаклей в провинциальных городах России, однако его самой яркой режиссёрской работой российского периода считается пародия на оперу «Вампука – принцесса африканская», поставленная в 1909 году в петербургском кабаре «Кривое зеркало».

О схожести теоретического восприятия театра Унгерном и Мейерхольдом свидетельствуют и две лекции, прочитанные Унгерном воспитанникам студии рижской Русской драмы в 1930 году. Текст лекций хранится в рижском Музее письменности, музыки и театра; речь в них ведётся о концепции игрового, а не реалистического театра, ощущается даже некоторое влияние системы биомеханики, выработанной в начале 20-х годов Мейерхольдом. Унгерн пишет:

Искусство не подражание, а преобразование. В искусстве не столь важно, что изображает художник, но как он изображает. Это последнее зависит от степени таланта и техники художника. <...> В чём же заключается «сущность» искусства актёра? В творческом переведении ритмов своих внутренних переживаний, возбуждённых автором-поэтом, чьим созданием актёр «заражается», истекающих вне времени и пространства, в ритмы внешних движений во времени (голос актёра) и в пространстве (тело актёра) и в воздействии через посредство этих последних на творческие способности

---

<sup>5</sup> Квик. Юр. Юровский и Р.А. Унгерн о пьесе «Комедианты господина» // Сегодня вечером. 1933, 25 февр. С. 3.

<sup>6</sup> Иванов Вл. Указ. соч. С. 279.

зрителя. <...> Актёр – художник должен быть господином своего голоса и тела, должен настолько подчинить их своей воле, чтобы управление ими стало чисто механическими, бессознательными <...><sup>7</sup>

О пристрастии Унгерна к игровому театру свидетельствует и то, что в связи с его постановками пьес Булгакова критики пишут об элементах гротеска и импровизации в духе итальянской комедии дель арте. По сохранившимся фотографиям видно, что он ставил спектакли в декорациях, слегка напоминающих эстетику конструктивизма, и даже деформировал предметы в духе экспрессионизма.

Поставленные Унгерном в Русской драме пьесы делятся на четыре группы: первая, самая обширная, – русская классика; вторая группа – советская драматургия; третья – пьесы западноевропейского модернизма и четвёртая – западноевропейские бульварные пьесы: легковесные мелодрамы и комедии. За 14 лет Унгерн поставил пятнадцать пьес советских авторов, среди них – «Квадратура круга» В. Катаева, «Враги» Б. Лавренева, «Любовь Яровая» К. Тренева, «Дальняя дорога» А. Арбузова, «Воздушный пирог» Б. Ромашова. Унгерн чаще, чем другие режиссёры его театра, ставил советские пьесы, в их числе и три пьесы М. Булгакова.

В 20–30-х годах в Латвии насчитывалось девять драматических театров. Русские советские пьесы, помимо театра Русской драмы, ставились ещё только в Рижском рабочем театре в режиссуре Юрия Юровского, являвшегося премьером Русской драмы и игравшего во всех трёх постановках Булгакова, воплощая на сцене и Алексея Турбина, и Херувима, и Мольера.

Хронологическая последовательность постановок Булгакова в театре Русской драмы такова: 5 октября 1927 года, ровно через год после премьеры «Дней Турбиных» в Московском Художественном театре, состоялась рижская премьера этой пьесы, спектакль Унгерна шёл под названием «Семья Турбиных»; премьерный спектакль «Зойкиной квартиры» в Риге давался 29 ноября 1927 года (преьера пьесы в Москве – в театре Вахтангова – 28 октября 1926). И, наконец, 28 февраля 1933 года на сцене Русской драмы появляются «Комедианты господина» – под таким названием в Риге Унгерном был поставлен «Мольер» Булгакова. Рижская премьера этой пьесы на три года опередила московскую. Как известно, Московский Художественный театр своего «Мольера» представил лишь 15 февраля 1936 года.

В связи с постановками пьес Булгакова актуализируется вопрос – какими путями попадали в Ригу тексты Булгакова? В Советском Союзе его пьесы не печатались, некоторые из них, например, «Дни Турбиных», Главреперткомом

---

<sup>7</sup> Унгерн Р. Лекции по теории «Искусства речи» // - Rakstniecības, teātra un mūzikas muzejs. 273377-943310, RKrT R2/2.

были разрешены только для одного театра – МХТа. О правах драматурга передать пьесу заграничным театрам и речи не было. Прямой ответ на поставленный вопрос даёт анонимная статья под названием «Белая гвардия» вырвалась из СССР» в газете «Сегодня»:

Каждому понятно, что Булгаков ни на какие письма с запросами, нельзя ли получить у него пьесу, никому не отвечает. Но нет такого печатного или писаного материала, который не проникал в конце концов из заграницы в СССР или из СССР за границу. И если можно было, несмотря на бдительность ока всяких властей, снять копии с писем Александры Фёдоровны, дневника Николая II и др. тщательно охранявшихся документов, то ещё проще было стенографистке посидеть на нескольких представлениях «Дней Турбиных» и небольшими отрывками постепенно записать пьесу. А провезти записанную таким образом пьесу в Берлин было и совсем легко. Итак, пьеса в Берлине. Дальнейшее совсем просто. Один из корреспондентов «Сегодня» встречается с лицом, имевшим пьесу – в Берлине она, конечно, уже переписана в нескольких экземплярах и идёт по рукам – а из Берлина пьеса пришла самым обычным путём – воздушной почтой – в нашу редакцию. Вчера в тесном редакционном кругу «Сегодня» пьеса Булгакова была прослушана с величайшим интересом и вниманием.<sup>8</sup>

Далее следуют два вопроса, на которые пока ответов нет. Первый: получил ли театр пьесу от редакции «Сегодня» или каким-то иным путем. Второй вопрос: получило ли рижское издательство «Литература» от «Сегодня» текст пьесы «Дни Турбиных» для пиратского издания 1927 года «Белой гвардии», где вместо третьей части романа опубликован сокращённый пересказ событий в диалогах пьесы.

Тем не менее, театр Русской драмы, хотя и не был очевидно театром новаторским в эстетическом плане, играл в Риге важную роль. Наряду с развлекательной функцией, Русская драма дала возможность русской общине города, которую после революции 1917 года пополнило довольно большое количество переселившихся беженцев из Советской России, ощутить, прочувствовать особую идентичность русских эмигрантов. Такая специфическая общественная позиция театра привела к тому, что в рецензиях очень мало говорится о постановочно-концептуальном решении и эстетических достоинствах спектакля. Центральное место занимает анализ самой пьесы как литературного первоисточника, а также фиксация тех умонастроений и эмоций, которые во время спектакля переживали зрители, видевшие в постановках нередко лишь то, что было важно и близко им самим. Это касается и рецензентов.

---

<sup>8</sup> «Белая гвардия» вырвалась из СССР // Сегодня. 1927. 26 авг. С. 3.

Например, рецензент Н. Анинь в рецензии на «Дни Турбиных» о своём ощущении пишет так:

Пьеса воспринималась не как художественное произведение, а как «кусочек жизни», поданный на сцене. Пьеса очень волновала, вызывала не эстетические эмоции, а чувства особого порядка, вызывающие моментами чуть ли не физическую боль. <...> Вот почему надо было сделать над собой большое усилие, чтобы, сбросив с себя известного рода «наваждение», подойти к данному спектаклю как к художественному произведению.<sup>9</sup>

Получается довольно яркий и живой, порою даже трагический портрет духовной жизни русских жителей Риги 20-30-х годов. Из рецензий видно, что люди в театре пытаются отыскать хоть какие-нибудь намёки на белую, навеки утраченную Россию. Зрители желают увидеть и правду о жизни в новой России, отличающуюся от официальной советской пропаганды. Они, как кажется, хотят найти подтверждение тому, что нормальному человеку оставаться в большевистской России невозможно. Пьесы Булгакова в полной мере отвечают этим требованиям.

Вот как оценивали пьесы Булгакова зрители и критики. О «Днях Турбиных» Н. Бережанский:

После «Белой гвардии» просто стало психологически невозможно ставить на сцене и смотреть всю ту театральную-писарскую пошлость, которая стряпалась на темы гражданской войны служащими драматических дел подмастерьями по «высочайше установленным образцам». Рецепт для таких горе-драм был хотя прост, но глуп. Желавший быть приятным, красный драмодел должен был вдохновляться Марксом, руководствоваться «заветами Ильича» и авторитетными указаниями Будённого. <...>

М. Булгаков – очень талантливый беллетрист – оказался и очень талантливым драматургом. Как подлинный художник и человек со вкусом он мужественно пренебрёг установившимся трафаретом. <...> Читая эту хорошо сработанную пьесу, в которой так много драгоценной человечности, душевности, право, кажется, что если бы был жив Чехов, и он захотел бы посмотреть – как в годы гражданской войны вели бы себя офицеры из «Трёх сестёр» Вершинин, Тузенбах, Солёный и др. Он не мог бы написать пьесу иначе, как написал Булгаков своих Турбиных.<sup>10</sup>

А Лев Максим по поводу постановки «Зойкиной квартиры» пишет:

---

<sup>9</sup> Анинь Н. «Семья Турбиных» («Белая гвардия») в Русской драме (Премьера) // Слово. 1927. 6 окт. С. 8.

<sup>10</sup> Н. «Белая гвардия» // Слово. 1927. 2 окт. С. 3.

<...> и «Белую гвардию», и «Зойкину квартиру» только и мог написать один и тот же. Об одном говорят обе, обе всё время оглядываются – тихо смотрят назад, где была Россия. В «Белой гвардии» это разливается широкой струёй, в «Зойкиной квартире» – одна тонкая звенящая нота, но она проходит через всю пьесу – ею начинается, ею кончается – тонкая, щемлящая, тоскливая: «напоминают мне она другую жизнь и берег дальний». Это Гаев тоскует по вишневому саду, который вырубил.<sup>11</sup>

По рецензиям видно, что очень большой успех у публики и критики имели постановки «Семьи Турбиных» и «Зойкиной квартиры», а «Слуги господина» вызвали довольно вялый интерес, воспринимаясь как отвлечённый сюжет о персонажах истории Франции. Трудно теперь понять, почему не была воспринята содержательная суть этой пьесы, являющейся философской притчей, повествующей об отношениях художника и власти в тоталитарном государстве. Виновен ли театр с его приблизительной постановкой или зрители и критики, которые в рассказе о Мольере и короле Солнце не разглядели судьбу творческой личности в Советской России.

Канвой драмы Булгаков берёт общеизвестную легенду <...> будто Мольер женился на своей собственной дочери. <...> Есть и история Тартюфа. <...> Вот вкратце содержание необыкновенно своеобразной и интересной булгаковской пьесы. <...> Прелестнее всего её форма, напоминающая манеру самого Мольера. <...> Как Мольер, Булгаков дал ряд сцен совершенно в стиле комедии дель арте. Он вводит всё, что такая комедия допускает – весёлую буффонаду, блестящую лёгкую импровизацию, смешной маскарад, музыку, а драма... Драма идёт своим путём.<sup>12</sup>

В постановке «Дни Турбиных» все рецензенты в качестве самых лучших выделяют сцены за «кремовыми шторами», говорят о чеховских интонациях. Например, Лев Максим:

Лучше всего удалась сцена чисто семейные, где много истинной прелести. <...> Главным образом благодаря Бунчук (Лена), которая отлично угадала роль и всю её провела в чудесных чеховских тонах, с большой теплотой, мягко и красиво. Вот такой и рисуется нежная, «ясная» Лена, душа всей семьи, душа всей этой кучки погибающих «белых», милая русская женщина, милая даже в своих слабостях и ошибках.<sup>13</sup>

---

<sup>11</sup> Максим Л. «Зойкина квартира» М. Булгакова // Сегодня. 1927. 1 дек. С. 8.

<sup>12</sup> Максим Л. Спектакль Ю. Юровского // Сегодня. 1933. 2 марта. С. 8.

<sup>13</sup> Максим Л. «Семья Турбиных» // Сегодня. 1927. 6 окт. С. 8.

О военных сценах тот же критик пишет:

<...> тускловат и численно мал <...> дивизион Турбина, не даёт сильного впечатления и приход петлюровцев в Александровскую гимназию, действие как бы вдруг падает. <...> На сцене офицеры в массе, во всех своих офицерских доспехах выдавали иногда свою штатскость. <...> Юровский – Алексей Турбин, взявший в начале превосходный тон, игравший вообще очень вдумчиво, с большим тактом, но в последней, наиболее сильной сцене, в последней речи давший больше лирику, чем железо.<sup>14</sup>

Н. Анинь, в свою очередь, спрашивает: «Алексей Турбин – Юровский... Не слишком ли только был он "интеллигентен"?»<sup>15</sup>

Пожалуй, самой удачной из трёх постановок Булгакова была «Зойкина квартира». В рецензиях говорится о чёткой интерпретации пьесы и о стилистически выдержанной актёрской игре – остром гротеске. Например, в анонимной рецензии читаем, что «Зойкина квартира» – пёстрый балаган, где танцуют трагические <а не смешные. – С. Р.> фигуры», что «Обольянинов и Алла глубоко несчастны».<sup>16</sup> Н.Притисский, в свою очередь, пишет:

«Весёлый дом» вырастает в наших глазах в какой-то символ «коммунистического рая», обитатели которого потеряли свой настоящий человеческий облик и, тоскуя по нём в глубине своей измотавшейся, испепелённой души, танцуют дикий пляс, втаптывая каждый на свой лад последнее, что осталось хорошее в их душах.<sup>17</sup>

Похожим образом видит «Зойкину квартиру» Н. Анинь:

«Зойкина квартира» – это действительно весёлый дом, устроенный Зоей для того, чтобы вырваться за границу. В этом «доме» зарабатывают такие, как Алла, только для того, чтобы опять-таки вырваться за границу. Мечты об этой загранице есть своеобразный лейтмотив пьесы, сообщающий вдруг ей элегический характер.<sup>18</sup>

---

<sup>14</sup> Максим Л. «Семья Турбиных».

<sup>15</sup> Анинь Н. «Семья Турбиных» («Белая гвардия») в Русской драме. (Премьера) // Слово. 1927. 6 окт. С. 8.

<sup>16</sup> «Зойкина квартира» // Сегодня. 1927. 25 ноября. С. 4

<sup>17</sup> Притисский Н. «Зойкина квартира» // Слово. 1927. 27 ноября. С. 4.

<sup>18</sup> Анинь Н. «Зойкина квартира» Булгакова.

Перед премьерой «Мольера» Р. Унгерн даёт интервью газете «Сегодня вечером»:

Мы <...> хотим соединить начала сценического реализма с началами театрального гротеска. <...> В фигуре Мольера, нарисованной Булгаковым, есть что-то и от «Тартюфа», и от мольеровских роконосцев.<sup>19</sup>

Лев Максим подчёркивает, что спектакль «строится на контрасте яркой, шумной и весёлой буффонады и серьёзном, трагическом Мольере, Мольер Юровского – злосчастный гений». «Но, – замечает рецензент, – Юровский, как актёр, имел и наибольший успех.<sup>20</sup> Это наводит на мысль, что Юровский понял образ сродни Станисловскому, как трагического гения, а не как гениального художника и довольно часто смешного, даже жалкого, но живого человека, каким его видел Булгаков.

Несмотря на противоречивость мнений в прессе, ясно, что три постановки пьес Булгакова в Рижском театре русской драмы в 20-30-х годах имели большой резонанс, стали событием.

---

<sup>19</sup> *Квик. Юр. Юровский и Р. А. Унгерн о пьесе «Комедианты господина» // Сегодня вечером. 1933. 25 фев. С. 3.*

<sup>20</sup> *Максим Л. Спектакль Ю. Юровского.*

# ЭМИГРАНТСКАЯ КРИТИКА О «БЕЛОЙ ГВАРДИИ»

(ПЕТР ПИЛЬСКИЙ)

ПРЕДВАРИТЕЛЬНЫЕ МАТЕРИАЛЫ

Светлана Кульюс (Таллин)

Критика русской эмиграции 1920 – начала 1930-х годов при всем своем стремлении следить за наиболее заметными явлениями советской литературы парадоксальным образом почти не затронула имя М. Булгакова, обращаясь к нему лишь эпизодически. Булгаков выпал даже из обзорного сборника Марка Слонима «Портреты советских писателей» (Париж, 1933), куда попали фигуры менее значительные. Обошел Слоним Булгакова вниманием и в многочисленных статьях и рецензиях, опубликованных им в журналах «Воля России» и «Современные записки», игравших значительную роль в интеллектуальной жизни русской эмиграции, где критик размещал обзоры литературы и рецензии на книги советских писателей.<sup>1</sup>

Такая степень отсутствия М. Булгакова в наблюдаемом издаелека литературном мире большевистской России обусловлена разными причинами, прежде всего, тем, что начиная с 1929 года писатель не напечатал на родине ни одной строки и самые значительные его произведения были неизвестны не только эмигрантскому, но и советскому читателю. Достаточно вспомнить признание Евг. Габриловича (кроме прочего, соседа Булгакова по писательскому дому в Нащокинском переулке), считавшего в 1930-е годы Булгакова хоть и «своеоб-

---

<sup>1</sup> Исследователи указывают, что причина замалчивания имела идеологический характер: М. Слоним склонен был излишне оптимистически смотреть на происходящее в СССР. См. об этом: *Долинский М., Шайтанов И.* [Вступ. заметка к публикации статей Г. Адамовича и Вл. Ходасевича] // Литературное обозрение. 1991. № 5. С. 41. О Булгакове «глазами русской эмиграции» см. также: Янгиров Р. Михаил Булгаков и русская эмиграция // Русская мысль. 1995. 28 июня. № 3885. С. 10.

разным», но мелким писателем-неудачником.<sup>2</sup> Были и другие причины. Далеко неоднозначно оценивались степень свободы художника и условия бытования литературы в Советской России после Октября (в 1920-е годы даже жесткий аналитик Вл. Ходасевич поначалу склонен был допускать ее свободное существование при новом режиме). Особую роль сыграло как стремление Булгакова встать *над* «красными» и «белыми», которое соответственно поляризовало и отношение к нему разных эмигрантских кругов, так и сам факт советского гражданства писателя. До появления «Белой гвардии» эмигрантский читатель знал Булгакова преимущественно как автора гротескно-сатирических произведений первой половины 20-х гг. Публикация романа заставила эмиграцию задуматься о позиции Булгакова. В любом случае благожелательных отзывов о романе о гражданской смуте в эмигрантской критике было неизмеримо больше, чем в критике родной страны.

В эмигрантской среде 1920-х – начала 1930-х сложились, в сущности, две основные (с небольшой вариативностью) точки зрения на первый роман Булгакова. Одна была заявлена ведущим критиком многих изданий Георгием Адамовичем, опубликовавшим в 1927 году в своих «Литературных беседах» задолго до выхода второй части романа (его двухтомное парижское издание вышло в издательстве «Concorde» в 1927–1929 годах) статью «"Дни Турбиных" М. Булгакова» («Звено», 1927. № 6). Замечания о «небрежности» и «неудачности» некоторых страниц первого тома никак не повлияли на общий апологетический тон статьи, возвестившей появление в «совдепии» крупного писателя, роман которого «в смысле "надежд" и "обещаний" дает больше, чем какая-либо другая русская книга за эти годы»: «В "Днях Турбиных" есть широкий и свободный размах, уверенность настоящего дарования, что оно с чем угодно справится, и та расточительность, на которую только большое дарование способно».<sup>3</sup>

В романе Адамович увидел столь важное для него соединение правды творчества с «правдой чувства» и отсутствие традиционной черной подсветки в описании Белого движения. Критику, безусловно, импонировало, что роман отвечал требованию «человечности» и достоверно описывал судьбы отдельных людей в водовороте трагического для России времени: «Никакого искажения, ни малейшего привкуса фальши в его очерках и обрисовках нет, — как это ни удивительно для "советского" писателя!»<sup>4</sup> Ум и зоркость автора, очевидца событий, обращение к судьбам побежденных – все представлялось критику условием создания «первого действительно "художественного" произведения, имеющего отношение к революции». Соотнесенность с Л. Толстым придавала рома-

---

<sup>2</sup> Габрилович Е. Вещичка // Воспоминания о Михаиле Булгакове. М., 1988. С. 344–346.

<sup>3</sup> Адамович Г. «Дни Турбиных» М. Булгакова // Литературное обозрение. 1991. № 5. С. 42.

<sup>4</sup> Там же.

ну Булгакова еще больший вес. Вместе с тем отмеченное Адамовичем стремление писателя подняться на ту высоту, когда «сливаются для глаза красное и белое», затрудняло признание Булгакова полностью «своим». Как верно заметил один из исследователей, это означало бы в известной мере признать «собственное историческое поражение».<sup>5</sup> Последнее обстоятельство несколько отступало в тень, благодаря масштабу личности Булгакова и его писательского дарования, несомненных для Адамовича.

Давний оппонент Адамовича, Вл. Ходасевич высказал отношение к «Белой гвардии» несколькими годами позже («Возрождение», 1931, 29 октября) и, безусловно, с учетом статьи своего литературного противника, отказав роману в «белогвардейском» его характере и сделав попытку объяснения столь удивившей эмиграцию возможности публикации в СССР подобного произведения. Обнаружив немалую осведомленность в истории создания пьесы по булгаковскому роману и ее постановки, Ходасевич высказал убеждение в том, что эмиграция была введена Булгаковым в заблуждение. Приговор Ходасевича был жестким: в пьесе «нет не только ни малейшего сочувствия белому делу (чего и ждать от советского автора было бы полнейшей наивностью), но нет и сочувствия людям, посвятившим себя этому делу или с ним связанным».<sup>6</sup>

Отдав должное отступлению писателя от традиционного советского вульгарного лубка, изображающего белую армию «в виде банды извергов и мерзавцев», Ходасевич приписал Булгакову сложную диалектику его отношения к объекту описания: «не испытывает острой вражды», «почти их не осуждает», отличается «почти любовным отношением к своим персонажам», но при этом наносит расчетливый удар: белая гвардия гибнет в силу своей «духовной бессодержательности». И, словно забывая об угнетенном положении художника в Советском Союзе, Ходасевич бросает упрек: «Ни единого слова о смысле и цели ее существования, о пафосе ее борьбы не произносит никто из ее участников». Ходасевич не хочет прочувствовать истинную модальность булгаковского текста, вырастающую из самой компоновки событий и различных сцен. Исходя из неверной посылки, что в советской стране априори не может быть сочувствующего Белому стану автора, он не хочет признать булгаковского умения не лгать. Вместе с тем, как заметил много позже А. Солженицын, «умолчание в напряжённом тексте уже было формой крика из задавленного горла».<sup>7</sup>

Ходасевич считал, что цензура адекватно восприняла произведение Булгакова и пропустила его, а критика, напротив, либо не поняв, либо посчитав

---

<sup>5</sup> Янгиров Р. Михаил Булгаков и русская эмиграция // Русская мысль. 1995, 28 июня, № 3885. С. 10.

<sup>6</sup> Ходасевич Вл. Колеблемый треножник. М., 1991. С. 580.

<sup>7</sup> См.: Солженицын А. Награды Михаилу Булгакову при жизни и посмертно: Из «Литературной коллекции» // Новый мир. 2004. № 12; выделено автором.

его слишком отступающим от канонов изображения белогвардейцев, накинулась на него. Стоит в этом случае признать странным поведение цензуры, пропустивший текст, где баланс дозволенного был нарушен в такой мере, что вызывал симпатии к представителям «тонущего, обреченного мира» и сочувствие к их судьбе и «здесь», и «там» (хорошо известно, как напряженно и сочувственно зритель принимал постановку «Дней Турбиных» в МХТ).

Один из пассажей Ходасевича обнаруживает, несмотря на четырехлетнюю разведенность по времени, прямую полемику с «Возрождением»: «Но так ужасна там обстановка психологическая, что хотя бы одно лишь отсутствие прямых личных клевет и грубых издевательских оскорблений по адресу белых, хотя бы лишь сколько-нибудь человеческое отношение к белым со стороны автора – способны показаться и чудом, и смелостью, и даже чем-то вроде сочувствия. На это сочувствие, пусть ничтожное, пусть даже обидное в своей сущности, публика ответила сочувствием пьесе <...>. Успех пьесы, направленной против врагов советской власти, силою вещей превратился в демонстрацию против самой советской власти. До нас этот успех докатился в виде легенды о контрреволюционном смысле булгаковского произведения и весьма многих за гипнотизировал: многие в этот смысл уверовали».<sup>8</sup>

Мутация «Белой гвардии» в антибольшевистский текст для Ходасевича – недоразумение и «причуда судьбы». В сущности, Булгаков оказался, по Ходасевичу, гением расчета (даже признанная критиком объективность булгаковских описаний представляется ему таковым), который и позволил, «не пороча» прямо белое движение, удовлетворить своей пьесой большевистский режим. Ходасевич отказал Булгакову, таким образом, и в «дерзкой смелости», и в искренности его творчества. Создается, однако, ощущение, что логика объяснения скрытых целей Булгакова основана скорее на впечатлениях от спектакля Пражской труппы (которые, кстати, и послужили поводом к написанию статьи), чем от самого романа, емкого, многоаспектного и сложно выстроенного. Да и последующая судьба Булгакова и его поведение в различных жизненных обстоятельствах опровергли подобное прочтение романа, автор которого хотел быть выше идеологических барьеров.

«Белая гвардия» привлекла внимание и ближнего зарубежья и, в частности, прибалтийской критики.<sup>9</sup> Так, Петр Пильский (1879–1941) опубликовал, кроме небольших анонсов и заметок, по крайней мере две приметные статьи о

---

<sup>8</sup> Ходасевич Вл. Указ. соч. С. 583.

<sup>9</sup> См.: «Белая гвардия» снова в Москве // Старый Нарвский листок. 1927. 22 окт. № 3122; Как «Белая гвардия» попала за границу // Старый Нарвский листок. 1927. 29 окт. № 3125; Н.С. «Белая гвардия» в Юрьеве // Вести дня. 1928. 11 янв. № 10. С. 2; Вести дня. 1928. 3 янв. С. 2; «Дни Турбиных» в Ревеле // Вести дня. 1928. 17 янв. С. 2; [П. Пильский?]. «Белая гвардия» М. Булгакова: Автор «Белой гвардии» о себе // Сегодня, 1927, 28 августа, № 192. С. 5 и др.

первом романе писателя. Известнейший критик, театральный и литературный рецензент к моменту выхода приведенных ниже статей (1927) оставил за спиной яркий и довольно пестрый доэмигрантский период жизни и журналистской деятельности: там были и фронтовой опыт, и участие в самых разных (от эсеровских до казачьих или поддерживающих правительство А. Керенского и иных газет – центральных и провинциальных) изданиях, директорство в созданной им Первой Всероссийской школе журнализма, антибольшевистские выступления, подобные нашумевшей статье «Смирительную рубаху!» (1918), объявившей лидеров партии большевиков многолетними пациентами психиатрических лечебниц, революционный трибунал, аресты и бегство из России. Судя по многим свидетельствам, будучи человеком и авантюрным, и богемного склада,<sup>10</sup> «забиякой» и скандалистом,<sup>11</sup> шкипером «Летучего Голландца», человеком с «севильским темпераментом» (А. Куприн), Пильский оставался таковым и в эмиграции, культивируя сложившийся имидж и сохраняя, по возможности, богемный образ жизни.

Вместе с тем очевидно и другое – страсть к литературе, необыкновенная работоспособность (за рубежом были опубликованы сотни его материалов), целеустремленность, умение завоевать себе место в новой эмигрантской реальности (выступая порой в роли серого кардинала), способность в любых обстоятельствах держать руку на пульсе времени. В 1927 году он добился гражданства Эстонии, стал сотрудником многих эмигрантских изданий (прежде всего, рижских и ревельских), сотрудником и ведущим литературного отдела «долгоиграющей» рижской газеты «Сегодня». Стоит согласиться с мнением, высказанным Ю. Абызовым относительно деятельности критика в эмиграции: «То, что в Париже совместными усилиями делали в области критики и рецензирования Г. Адамович, Г. Иванов, В. Вейдле, М. Осоргин, В. Ходасевич и др., – в Риге проделывал один Пильский, пропуская сквозь себя десятки альманахов, сборников, мемуаров, исследований.<sup>12</sup> Действительно, он внимательно следил за новинками и эмигрантской, и советской литературы и был критиком, мнение которого было интересно и читателям, и коллегам по перу. Трудно представить себе, чтобы Пильский, следивший и за театральными афишами, прошел мимо столь «сенсационного» материала, как вызвавшая шквал нападок на Булгакова постановка его пьесы в театре Станиславского.

Поколение писателей, появившихся в советской России, вызывало у Пильского особенный интерес. Его размышление о «Серрапионовых братьях» вполне

---

<sup>10</sup> См. об этом *Слоним М.* Петр Пильский: К 15-летию со дня смерти // Новое русское слово. 1956. 30 дек. С. 8.

<sup>11</sup> *Абызов Ю.* Петр Пильский: Опыт столичной и провинциальной биографии // Балтийский архив. Т. 1. Таллин. С. 189–201.

<sup>12</sup> Там же. С. 196.

может быть распространено на многих писателей эпохи: «Все они – дети последних грозных лет, это – души, выварившиеся в котле революции и гражданских войн, вынесшие на себе все тягости их потрясений, обожженные их страшным огнем, люди, наблюдавшие всю тьму российских бедствий, горя, ужасов, голодания, мешечничества, разрухи, общей вшивости, повальных сыпняков, бродившие по колено в лужах крови».<sup>13</sup> М. Булгаков был для критика одним из тех, кто пережил все это и в полной мере осознал масштабы случившегося с Россией. По классификации Пильского, пристально следившего за процессом глубокого перерождения литературы, Булгаков, без сомнения, мог быть отнесен к разряду писателей, «тяготеющих к объективизму и правде», в отличие от многих других советских писателей, которым доставались нелицеприятные и резкие характеристики критика.

Приведенное ниже предисловие Пильского к изданию первого романа М. Булгакова в общих чертах разделяло основной пафос статьи Г. Адамовича. Пильский, как и многие в эмиграции, удивился тому, что булгаковский роман (как и написанная на его основе пьеса) прошел через советскую цензуру. Подобно Адамовичу, он приветствовал объективность автора и «чудесный дар художественной инстинктивной правды», позволившей ему не «сгущать черные краски» и сохранять чувство меры. Пильский, судя по всему, не задавался вопросом о несвоевременности попыток соединить две правды рассеченной надвое культуры. В отличие от Адамовича, беспристрастность писателя его не пугала: он склонен был считать, что булгаковский текст именно этим своим качеством и отсутствием какой бы то ни было тенденциозности и должен был «разгневать советскую власть, зажечь злым огнем бдительность коммунистических цензоров, вызвать бешеную полемику красных критиков».

Вторая из приведенных ниже статей, газетная, и написана в ином стилистическом ключе. Хотя она вполне соответствует привычному для Пильского девизу «живость, злободневность и колючесть», сложившемуся некогда в период сотрудничества с К. Чуковским,<sup>14</sup> будучи по времени появления более ранней, она менее отточена и несет на себе следы некоторой спешки. По-видимому, критик, о талантливости и легкости пера которого не раз писали, сам порой тяготился газетной рутинной и необходимостью постоянно и по многим поводам высказываться: сопоставляя себя с ведущими критиками эмиграции – Адамовичем и Ходасевичем - он осознал себя порой «легкомысленным плясуном».<sup>15</sup>

---

<sup>13</sup> Пильский П. Без героя. О новых русских писателях // Балтийский Альманах. 1924. № 2. С. 65–69.

<sup>14</sup> Абызов Ю. Указ. соч. С. 193.

<sup>15</sup> Абызов Ю. Указ. соч. С. 198.

Основной пафос статьи Пильского обнаруживал несомненное сочувствие таланту двух художников – Станиславского, на сцене театра которого увидела свет постановка «Дней Турбиных», и Булгакова – поставленных властью в «обидное и оскорбительное положение». Для критика было очевидным, что эта ситуация продиктована стремлением советской власти подавить волю творческой интеллигенции.

Пильский выразил удовлетворение от импонирующей ему искренности таланта Булгакова и от созерцания «разъяренного» Булгаковым, но не «когтистого» врага. Стоит ли говорить о том, что год «великого перелома» был пока еще впереди, и когти свои в отношении Булгакова «враг» еще выпустит. И хотя Пильский верно отметил, что «Белая гвардия» «прочертила стезю мученичества» для Булгакова, вряд ли он мог предположить, что начиная с 1929 года немота писателя станет полной: ему больше не удастся опубликовать на родине ни одной строки.

## **Белая гвардия<sup>16</sup>** (Дни Турбиных)

Петр Пильский

Литературное счастье сразу осыпало Булгакова своими щедротами. Его имя прогремело. Роман «Белая гвардия» («Дни Турбиных») привлек и захватил общее внимание. Потом советская цензура, нападки большевиков на его пьесу, запреты, купюры, борьба, широчайший успех еще выше подняли интерес к молодому автору.

Литературный бог благословил Булгакова счастливой темой. И роман, и пьеса разворачивают одну из самых жутких и трагических картин российской революции. Оба заглавия уместны. Своим двойным наименованием произведение Булгакова вскрывает его авторские цели: на этих страницах встает не только борьба, не только история, но и частная, личная жизнь Турбиных, революция проходит в своих отражениях на простой человеческой психике.

---

<sup>16</sup> Статья П. Пильского представляет предисловие к публикации романа М. Булгакова «Белая гвардия» в Риге (1927). В том же виде она была опубликована и в «Нашей газете» (1927. 20 нояб. № 204. С. 3). Особенности орфографии автора в публикации сохранены. О рижском издании романа уничтожительно отозвалось парижское издательство «Сонcorde», опубликовавшее в 1929 г. второй том романа Булгакова. В заметке «От издательства» было указано на «халтурный» характер рижского издания, на «безграмотные» искажения и сокращения булгаковского текста и не имеющие к автору отношения последние страницы романа. Этот эпизод в истории издания булгаковских произведений остается по-прежнему недостаточно проясненным.

И в книге, и на сцене живут люди, потрясенные грозным шквалом, революционной бурей, вихрями русского бунта. Турбины – обыкновенная, средняя интеллигентская семья. В наброске этих лиц Булгаков нигде не грешит ни лишним идеализированием, ни односторонностью. Его отношение к своим героям сдержанно и объективно.

Но именно это безпристрастие, нежелание сгущать черные краски, его безтенденциозность, его художественная правдивость должны были всполошить и разгневать советскую власть, зажечь злым огнем бдительность коммунистических цензоров, вызвать бешеную полемику красных критиков и рецензентов. Этот поход на Булгакова можно было бы назвать самоубийственным, если бы большевики вообще могли чего-нибудь бояться, дорожить чьим-нибудь мнением, опасаться позора. Но они никогда ничего не стыдились.

В сущности, что рассказывает Булгаков? Он набрасывает картину страдающий и мук русского человека, его жертвенность и гибель, трагедию скромного семейства, развал быта под ударами революционных громов. Своих скромных героев он не хочет освещать непременно розовым светом, не скрывает их недостатков, не заставляет нас сочувствовать офицеру Гальбергу, не украшает дела и личную жизнь Мышлаевского, не дарит ни одной лишней красивой черты ни Алексею, ни Николаю Турбиным, ничем не выделяет и не расцветчивает образа Елены. Ее женственность не подчеркнута, ее душа ни на минуту не окрылена одушевлением борьбы и протеста, а все действия, поступки, решения офицеров Турбиных предстают только выполнением долга, и спокойного, постороннего зрителя не поражают ни исключительностью, ни картинностью, ни пламенным героизмом, ни безумием отваги. Рисунок Булгакова целомудрен. Его нигде не покидает чувство меры. Он ни в кого не влюблен, ни одно из действующих лиц не вызывает его преклонения и безотчетных хвал.

Вот, почему так характерны борьба и гнев большевиков. Их гонения воздвигаются не только против явно враждебных книг, они преследуют не искажение действительности, – им нужна льстивая покорность, лобзающая ложь, подкрашенная и разукрашенная тенденциозность, наигранный восторг. С правдой они воюют. Быть честным там – значит быть гонимым.

Ни одной строкой Булгаков не задает большевиков. Им он не наносит решительно ни одного удара. Как пьеса, так и роман, говорят о многом, – о германской власти на Украине, о немцах, рассказывают о Петлюре, его генералитете, его армии, взятии Киева. Но о большевиках почти ни слова. Их нет. Они даже не появляются. О их приходе мы узнаем только по звукам музыки. На этом занавес падает. Решительно: большевикам нечего было страшиться. Они устранены и со сцены и со страниц книги. И, все-таки, Булгаков напугал. Чем? Только правдой. Даже скромное, даже осторожное проявление обычных чисто человеческих черт у «белогвардейцев» возмущает советскую власть, возбуждает ее неистовое, бешеное негодование. Большевики не могут допустить даже простой человечности у своего «классового» врага. А Турбины – трогательны.

Их судьба, их приговоренность, их душевные терзания должны вызывать глубокое волнение не только у тех, кто был свидетелем и участником тех дней, но и у всякого способного сочувствовать чужому страданию, чужой непоправимой беде и чужому великому горю.

Этого нельзя ни скрыть, ни затенить, ни заглушить. При всей осторожности, при всем своем желании избежать трений с цензурой Булгаков не захотел и не сумел стать лгуном. Над художником властвует прекрасная и непобедимая сила: искренность. И там, где начинает трепетать она, там бессильно все: запреты, угрозы, кары, ибо нет воли на земле, способной смять и растоптать чудесный дар художественной инстинктивной правды.

И в ее свете этот роман и пьеса, и их персонажи, эти жизни и дни проплывают и уходят, как потревоженные тени, светлые призраки, навсегда унесенные безжалостной судьбой, приливом взбудораженных волн истории, не щадящим ничего, равнодушным и холодным ко всему, как природа и рок, – и к слезам, и мукам, и грехам и даже заслугам.

## **«Белая гвардия» Булгакова и гнев большевиков<sup>17</sup>**

Петр Пильский

Никому сейчас я не завидую так искренне и сладко, как Булгакову – автору «Белой гвардии» («Семья Турбиных»), – этому верблюду, продравшемуся сквозь игольное ушко чекистской цензуры, пронесшему на глазах ее агентов свой природный горб.

Разве фокус, разве трудно пройти в широко отворенную дверь и к десятилетию позорной власти написать рассказ «Октябрь», поэму «Ленин», пьесу «Спартак» или роман «Пугачев»? Это очень легко, почетно и выгодно. В СССР самое убыточное ремесло быть искренним.

Какую бы ни таил в себе гордость, как бы ни презирал большевизм, все же надо иметь большой душевный героизм для того, чтобы ежедневно выслушивать базарные ругательства, стоять в толпе хотя бы только притворно негодующих, быть заушаемым <так!>, видеть презрительную гримасу свиного рыла. Пусть это даже не опасно, – все-таки это очень противно и надоедливо. Булгаков должен страдать.

Впрочем, не один он.

Должен страдать и страдает – вот уже второй год – также и Станислав-

---

<sup>17</sup> Статья была опубликована в популярной в Прибалтике русской эмигрантской газете «Сегодня» (Рига). 1927. № 249, 4 сент. С. 2.

ский. Всемирно признанный, большой художник, умудренный старик, на склоне лет, как должен он чувствовать всю унижительность, всю горечь своего положения умницы и таланта, попавшего в стаю и свору бездарных дураков!

С каким зубовным скрежетом вынужден он отстаивать перед невежественными чекистскими цензорами элементарные права своего театра защищать автора, выгораживать пьесу, ссылаться на полное безденежье предприятия, на свою опустевшую кассу, на голод своих актеров. – Боже мой, есть ли ужас страшней, может ли быть более обидное и оскорбительное положение?

Но приходится.

Что делать, если все кругом напугано, истерзано и в своей измученности покорно? Что делать, если страдание и малодушие привели к подлости?

Конечно, я не говорю о таких наемных «льстецах» большевизма, как, например, Эм. Бескин,<sup>18</sup> вдруг необыкновенно горячо заволновавшийся вопросом об «установке на октябрь».<sup>19</sup> Этот театральный проходимец, бывший наемник Корша, теперь наемник Луначарского, бутербродный рецензент переулочной газеты Казецкого, полуграмотный, никогда ничего не понимавший в театре, этот малоумный графоман, сейчас требует от русского театра преданности ленинизму и всю российскую актерскую братию приводит к присяге на верность служения коммунистическому занавесу во имя перспективного задника (применяю театральные термины).

А ведь таких Бескиных надо считать сотнями, и у каждого из них ослиное копыто. Когда много копыт, жить не очень приятно. Это не условие для спокойной работы.

Ежедневно проходить сквозь строй этих страшилищ, – воистину подвиг, и, во всяком случае, нужно иметь большое терпение, чтоб ежедневно выслушивать эту отъявленную ругань и тоже ежедневно созерцать занесенную над своей головой грязную, но угрожающую длань.

Своей пьесой «Белая гвардия» Булгаков проходит героический, но страдальческий путь. Что бы ни говорить, как бы ни презирать этих проходимцев, – нервы остаются нервами и человек человеком. Презрение не всегда лечебное средство. Не только удары, но и щипки, но и уколы оставляют свой след. И для Булгакова, и для Станиславского «Белая гвардия» прочертила стезю мученичества.

---

<sup>18</sup> Эммануил Бескин (1877–1940) – автор статьи «Кремевые шторы» (Жизнь искусства. 1926. № 41. С. 7; см. также: Булгаковский сборник. III. Таллин, 1998. С. 126–129).

<sup>19</sup> Это выражение, вероятнее всего, цитата из приведенного в парижском журнале «Звено» (редактируемом в это время М. Кантором) мнения о выступлении Марка Слонима на литературном вечере: «О бытовизме, о социальном заказе, об установке на октябрь и прочих прелестях он говорил красноречиво, с упоением неофита» (Звено. 1927. № 2. С. 112). Слово *октябрь* и в этом случае было написано с прописной буквы.

Пьесу запрещали, потом сокращали, затем разрешали «под условием», проводили через ряд цензур, снова вымарывали, наконец, допустили, чтоб снова запретить в этом году, – и опять приходилось хлопотать, отстаивать, грозить, добиваться, убеждать, – какая это мука!

А в это время товарищи-критики, товарищи-рецензенты, товарищи-редакторы стояли за оградой тюрьмы и гавкали, лаялись, рычали, – сладострастно наслаждались неудачами, злорадно любясь постыдным и горьким зрелищем: верблюд пропирается сквозь угольное ушко!

Представьте себе, – этот удивительный фокус Станиславский ухитрился проделать и вторично: пьеса разрешена и на этот сезон.

Как случилось это чудо?

А для того, чтобы получить это разрешение, актерам Московского Художественного театра нужно было пройти ... через голод!

Вот, когда театр вынужден был прекратить выдачу «заработной платы» своим актерам, когда возопяли не только они, но и камни, тогда, наконец, власти решили пойти на «планетарные» уступки: Луначарские и Менжинские разрешили Художественному театру еще немного поиграть, они позволили ему еще чуть-чуть пожить.

Они совсем не так кровожадны!

Правда, сделав этот вынужденный жест, скорчив постную физиономию застеночных схимников, заложив ручки в брючки и по-пилатски их умыв, они свиснули своим верным оруженосцам и прибежавшим на сей привычный зов чекистским Адонцам бросили приказ:

– Затравить!

И травля началась... Какие плохие подручные! Говорю совершенно искренно: я не держал бы таких болванов на жалованье.

Но разве так выражают гнев? Вы послушайте, как пишет адонцевская «Жизнь Искусства». Желая живо похоронить Булгакова, эти Иванушки-дурачки грозят ему тем, что он «накануне октябрьского юбилея ставит себя вне (?) радости и ликования миллионов и миллионов людей...» Ну, до чего же легкомыслен Булгаков. Разве можно было прозевать ликование миллионов, стоящих в очередях за подсолнечным маслом? Но этого мало. Советские тяжкодумы, воззрясь как баран на новые ворота, недоуменно вращают глазами и хитроумно вопрошают:

– Чем он в этом спектакле поздравляет советскую власть, что приносит на алтарь октябрьских торжеств? – Вот это действительно роковой вопрос. Как же это так: замечательное торжество, тут же алтарь, а на алтаре кукиш. Нехорошо!

Впрочем, это дело их, семейное дело большевистских пауков в российской банке. Для нас это только забавно, и при виде этих разгневанных каторжан мы с улыбкой можем процитировать великого Гомера: «Гнев, о богиня,

воспой!» А гнев безмерен. Знаете ли вы, как критические чекисты называют «Белую гвардию»?

Буквально:

– Пошлейшая из пьес десятилетия!

Замечательно! И все-таки мне больше понравилось их определение Московского Художественного театра. Эти великолепные полемисты его именуют так:

– Художественный организм!

Каково? Умри, Денис, лучше не напишешь!

Теперь вы понимаете мою зависть. Да, неприятно. Да, надоедливо. Да, противно. Но, с одной стороны, ведь и вообще жить там, с этой властью, среди сонма провокаторов, доносчиков, шпионов и тюремщиков, тоже неприятно и противно.

А – с другой стороны: разве это не радость, не истинное счастье сознавать, что враг разгневан до последней степени, но и бессилен до жалости, разъярен, но и безграмотен, лют, но не когтист.

Это большое счастье, это – большое, настоящее удовлетворение.

## ЗАБЫТЫЙ ПИСАТЕЛЬ МИХАИЛ БУЛГАКОВ?

Рашит Янгиоров (Москва)

Как известно, имя Михаила Афанасьевича Булгакова вернулось в отечественную литературу благодаря посмертным изданиям сборников его произведений, выпущенных нью-йоркским «Издательством имени Чехова» (1952), а следом – московским издательством «Искусство» (1955). Однако успех и читательский интерес к творчеству забытого автора пришли лишь в середине 1960-х – 1970-х годов, когда в СССР были напечатаны его главные сочинения, сразу же выдвинувшие Булгакова в ряд литературных классиков XX века.

Продолжая споры по вопросам биографии и творчества писателя, историки литературы сходятся в общем убеждении: завеса прижизненных цензурных запретов, окружившая писателя с начала 1930-х годов, была столь плотной, что память о нем была оборвана на многие десятилетия. У нас есть основания считать этот стереотип не соответствующим действительности. Исчезнув (как многим казалось, навсегда) из обихода советской литературы, Булгаков и его книги в полной мере сохранили притягательность для читателей, пусть и не имевших возможности выразить свое отношение к опальному писателю в официозной печати.

Лишь некоторые из них обрели голос в периодике 1940-х, издававшейся германскими властями для русскоязычной аудитории оккупированных территорий Европы и СССР. Эти печатные источники до сих пор не привлекают исследователей – отчасти по невниманию, но в большей степени – из-за стойкого пренебрежения к наследию «коллаборационистов» и «предателей родины».<sup>1</sup> К тому же далеко не все эти издания с должной полнотой представлены в российских и зарубежных хранилищах, что весьма затрудняет их изучение.

---

<sup>1</sup> Один из редких примеров – ценная работа Б. Равдина. См.: *Равдин Б.* На подмостках войны. Русская культурная жизнь Латвии времен нацистской оккупации (1941–1945). *Stanford Slavic Studies*. Vol. 26. Stanford, 2005.

Одним из первых, кто напомнил современникам о Булгакове, был, например, Р. Иванов-Разумник, опубликовавший в годы войны несколько глав своей известной книги «Писательские судьбы» на страницах берлинского еженедельника «Новое Слово». Описывая незавидное существование сатирического жанра в коммунистическом государстве 1920-х годов, он напоминал: «Насколько это вещь опасная – показала судьба Мих.Булгакова, который после двух довольно острых и остроумных повестей ("Роковые яйца" и "Дьяволиада") был вообще изгнан из литературы и больше уже ничего не мог напечатать».<sup>2</sup>

Несколько месяцев спустя сотрудник этой же газеты, выступавший под псевдонимом «Дм. Рудин», посвятил одну из статей нелегкой судьбе Булгакова-драматурга и истории пьес «Дни Турбиных», «Бег», «Мертвые души» и «Мольер» на мхатовской сцене, достаточно подробно и с достоверными деталями описав историю их создания и последующие цензурные мытарства.<sup>3</sup>

Особый интерес представляют местные издания, которые выходили на советских территориях, оккупированных германскими войсками. Одна из них – газета «Голос Крыма», выходившая в Симферополе в 1941–1943 годах, – аккумулировала на своих страницах немалый объем интересных историко-культурных свидетельств эпохи. Прежде всего, в этих публикациях представлена объемная картина жизни крымчан в годы оккупации, далекая от черно-белых стереотипов советского сознания. Разумеется, каждый номер газеты строился как пропагандистское послание в пользу коллаборационизма и преимуществ гитлеровского «нового порядка», но теперь, из другой эпохи, эти материалы представляются заслуживающими непредвзятого перечтения и осмысления.

По редакционному заявлению, газета особым образом «поддерживала театр и искусство, призывала служителей его к совершенствованию и подражанию высоким образцам, к изжитию провинциальной рутин». Поэтому в ней широко освещалась культурная жизнь Крыма, в которой сохранялся достаточно высокий уровень и разнообразие. Самыми интересными публикациями «Голоса Крыма» представляются литературные материалы. Газета регулярно рассказывала читателям о литераторах, художниках и деятелях культуры, чьи имена были вычеркнуты из советского оборота, – о Бальмонте, К. Богаевском, Рахманинове, Шаляпине, мастере художественной фотографии В. Сокорнове и др. 23 мая 1943 года к этим материалам прибавилась статья о Михаиле Булгакове. Она, как и многие другие публикации газеты, была подписана явным псевдонимом (И. Сольский), но можно предположить, что ее автором был человек литературы либо квалифицированный читатель, лично знавший писателя и следивший за его судьбой, возможно, со времен его посещения Крыма летом 1925 года.

---

<sup>2</sup> *Иванов-Разумник Р.* Писательские судьбы. Советская литература. II. Проза // Новое Слово (Берлин). 1943, 19 мая.

<sup>3</sup> *Рудин Дм.* Театр и большевики // Новое Слово (Берлин). 1943. 6 октября.

Через месяц в свет вышла еще одна статья о Булгакове – в газете «За Родину!» (Псков–Рига), выходившей в 1941–1944 годах. Это издание отличалось столь же высоким литературно-художественным уровнем: в нем перепечатывались стихи В. Сирина (Набокова), Г. Иванова, регулярно выступал с литературными очерками Борис Филистинский – известный в будущем историк литературы Б. Филиппов<sup>4</sup> и т.д. Автор статьи о Булгакове тоже скрыл свое имя за псевдонимом, но его оценки, во многом пересекающиеся с суждениями «И. Сольского», можно приписать бывшему ленинградцу, следившему за творчеством Булгакова с тех же 1920-х. Рискнем предположить (не настаивая, впрочем, на своей догадке), что В. Волхов идентичен другому сотруднику газеты В. Волкову,<sup>5</sup> а оба они – очередные газетные маски все того же Б. Филистинского. Во всяком случае, эта версия объясняет эрудицию автора и его интерес к опальным литераторам советской эпохи.

Как многие современники, булгаковские биографы 1940-х, статьи которых публикуются ниже, разумеется, не подозревали о существовании «Собачьего сердца», «закатного» романа «Мастер и Маргарита», равно как и о многих других фактах его биографии, известных сегодня, но художественная интуиция позволила им обобщить уроки судьбы писателя и его трагическую зависимость от советского диктата. При всей субъективности их характеристики достаточно точны и глубоки, а, главное, свободны от советских идеологем и почти на полвека превосходят современные оценки булгаковского творчества.

---

<sup>4</sup> Этот факт не упомянут в биографической справке: *Казак В.* Энциклопедический словарь русской литературы с 1917 года. Лондон, 1988. С. 798–800.

<sup>5</sup> Весной 1943 г. этот сотрудник газеты совместно с известным рижским журналистом и поэтом А. М. Перфильевым (1893–1973) собрал и подготовил к печати сборник «Русские поэты против большевизма», включив в него произведения С. Есенина, М. Волошина, В. Хлебникова (!), А. Вертинского и др. (За Родину! 1943. 18 июня). По всей видимости, книга не увидела свет по условиям военного времени.

## Писатель под запретом

И. Сольский

В царствование римского императора Констанция один опальный поэт, чтобы добиться помилования и возвратиться из ссылки, придумал довольно остроумную вещь: взяв знаменитое произведение Вергилия «Энеиду», он путем создания новых комбинаций из строф этой поэмы написал хвалебный гимн Констанцию. За оригинальную выдумку поэт был прощен и награжден.

В эпоху «великого вождя» Сталина особого остроумия, тонкости и оригинальности для прославления «гениального учителя» не требовалось. Если писатель или поэт подобно «водовозу» Лебедеву-Кумачу<sup>6</sup> на каждой странице склонял имя Сталина, он мог рассчитывать на милостивое внимание, на солидный гонорар и даже на звание «сталинского лауреата».

Печальна была судьба тех, кто не соблюдал этого неписаного ритуала.

Печать таланта или даже гения отнюдь не являлась для писателя или поэта «путевкой в литературу». Наоборот, всякого, кто хоть немного возвышался над серым уровнем казенных борзописцев, рассматривали как опасного человека. Его в лучшем случае обрекали на молчание, в худшем случае он замолкал в силу иных, понятных всех нам причин.

Такова судьба выдающегося, талантливого писателя Михаила Булгакова. Молодой киевлянин, врач по профессии, он в начале двадцатых годов, полный творческих сил, впервые выступил на литературном поприще. Одно из его первых произведений «Дьяволиада» – меткая красочная сатира на бюрократизм и неразбериху советских учреждений – сразу обратила на себя внимание читающей публики. Еще больший успех имела сатирическая повесть «Роковые яйца». Пародировав научно-фантастический роман – появление в результате действия «красного луча» полчища гигантских чудовищ – страусов, крокодилов, удавов, Булгаков в повести изображает отвратительные, злобные и хищные силы, которые в период «красной власти» буйно расцвели на советской земле и со звериной ненавистью растоптали и уничтожили культуру, мораль, честь и свободу.

В 1925 году в журнале «Россия» были помещены две части романа Булгакова «Белая гвардия». Третья часть, запрещенная цензурой, не увидела света. В этом произведении на фоне мрачных событий 1918 года в Киеве рисуется трагедия русской интеллигенции, олицетворенной в образах дружной, хорошей, высококультурной семьи Турбиных.

---

<sup>6</sup> Лебедев-Кумач Василий Иванович (1898–1949) – советский поэт, лауреат Сталинской премии (1941).

В романе выведен ряд прекрасных, незабываемых типов. В лице героини романа – Еленки рыжей – представлен чудный образ русской женщины, обаятельной и прекрасной, решительной и самоотверженной, неспособной на какие-либо компромиссы. Она воодушевляет своих братьев и друзей на борьбу с врагом, она презирает своего мужа – «генерального штаба карьериста» Тальберга, который, предвидя бесславный конец авантюры гетмана Скоропадского, торопится бежать за границу, бросая на произвол судьбы жену и своих близких.

Необычайно правдив и реален образ героя романа, военного врача Алексея Турбина (в лице которого Михаил Булгаков вывел самого себя), «человека-тряпки», честного, благородного, но раздираемого вечным интеллигентским противоречием, запутавшегося в нахлынувших событиях и идущего защищать гетмана Скоропадского, которого он ненавидит и презирает.

Бесконечно трогателен чистый и наивный Николка Турбин, семнадцатилетний юнкер, один из плеяды тех юнкеров, которые вынесли на своих плечах весь крестный путь борьбы с большевизмом.

Глубоко волнуют образы благородных офицеров – полковника Малышева и полковника Най-Турса. Первый, узнав о предательстве и бегстве гетмана, своею решительностью и твердостью спас от гибели несколько сот доверившихся ему добровольцев «студенческого дивизиона» – студентов, юнкеров и гимназистов. Второй, видя гибель белых частей и предательство высшего командования, предпочел умереть на поле сражения в единственном числе, у пулемета, защищая город от многотысячной армии врага.

Вскоре после своего выхода в свет роман был переделан в пьесу «Дни Турбиных», имевшую шумный успех. В течение семнадцати лет она не сходила со сцены Московского Художественного театра. Она была десятки раз перелицована и перекроена, и по своим художественным достоинствам стоит значительно ниже романа. Из нее выбросили все, что казалось сомнительным и способным навести зрителей на «ненужные мысли». Чудесные, благородные типы русских интеллигентов и офицеров были сознательно искажены и опошлены. Под занавес звучал неизбежный «Интернационал». И, тем не менее, советская власть не разрешила пьесы к постановке в провинциях.

После выхода в свет «Дней Турбиных» на творчество Булгакова был наложен запрет. Он не желал славословить Сталина, больше того, он был талантлив, а, следовательно, опасен. Произведения Булгакова исчезают с книжных полок, новые не разрешаются к выходу. Блестящая пьеса-сатира «Багровый остров» снимается с репертуара.

Писатель обречен на самое худшее для него – на молчание.

В 1930 году измученный, затравленный писатель обращается с письмом к Сталину, где, описывая создавшиеся для него невыносимые условия, просит дать ему возможность на некоторое время уехать за границу. На заявлении

Булгакова «вождь народов» пишет глубокомысленную резолюцию: «В выезде отказать, назначить литконсультантом в МХТ».

И вот Булгаков вынужден растрачивать свой большой талант на перекраивание и приведение в «созвучность эпохе» произведений классиков.

Невозможность творить чрезвычайно болезненно отозвалась на настроении и здоровье писателя и ускорила трагическую развязку. Незадолго до войны Булгаков скончался.

Так погиб человек, который справедливо может быть назван наиболее выдающимся писателем нашей эпохи, погиб потому, что не захотел повергнуть свой талант к ногам тирана.

**Голос Крыма** (Симферополь). 1943. 23 мая.

## Загубленный талант

Трагическая судьба Михаила Булгакова

В. Волхов

Михаил Булгаков – безусловно, один из самых выдающихся писателей, на долю которых выпал тяжелый крест жить и работать в Советском Союзе.

Творческая деятельность этого исключительно одаренного мастера художественного слова сама по себе являлась трагедией: Булгаков – многогранный и разносторонний писатель; он вошел в историю художественной литературы и как автор героических романов, и как своеобразный драматург, и как создатель <так!> иронически-сатирического направления в советской литературе (популярные авторы юмористических рассказов о советской действительности и советском обывателе Михаил Зощенко и Владимир Ветов<sup>7</sup> открыли нам новые возможности в том же жанре). И во всех перечисленных нами видах искусства Булгаков имел намерение создать значительные произведения, где бы отразилась эпоха крушения России и процесс одичания и обезличивания этой страны в период воцарения большевизма. Судя по тому, что ему удалось достичь, от Булгакова-человека, который умел трезво, объективно оценивать свои силы, – можно было бы ожидать исполнения задуманного. Но вся беда в

---

<sup>7</sup> Литературный псевдоним Владимира Сергеевича Трубецкого (1892–1937) – музыканта, мемуариста («Записки кирасира»), печатавшего в журнале «Всемирный следопыт» юмористические рассказы из жизни охотников. См. о нем: Веселый охотник Владимир Ветов: (О князе Владимире Сергеевиче Трубецком) // Московская охотничья газета. 1995, 3–9 сентября. №18 (44). С. 7.

том, что главари большевицкой культуры четвертовали его идеи, развеяли его намерения, духовно удушили его замыслы. В свое время, когда еще русской литературой руководил Воронский<sup>8</sup> (не смешивать с известным коммунистом В. Воровским) – бывший воспитанник духовной семинарии и богоискатель, пришедший еще до революции в партию, а позднее разочаровавшийся в большевизме, – человек честный, благородный, умеющий понимать и ценить настоящее искусство, Булгакову удалось опубликовать роман «Белая гвардия», имевший исключительный успех как в Советском Союзе, так и за рубежом. В этом романе паладины белого дела выведены честными, благородными и храбрыми людьми, готовыми жертвовать жизнью во имя своей идеи. В советской литературе, где уже примелькался стандартный тип красноармейца, вооруженного большевицкой саблей, которая с коммунистическим свистом срубает, как кочаны капусты, головы «беляков», такой метод изображения героев показался неслыханной смелостью, невероятной дерзостью. Большевицкие зоилы начали зверскую травлю писателя. Роман был изъят из массовых советских библиотек. Получить его можно было только узкому кругу специалистов-литературоведов.

Не менее горестная участь постигла и драматургические искания Булгакова. Роман «Белая гвардия» он переделал в пьесу «Дни Турбиных», принятую к постановке МХАТом. Руководителям театра, всемирно известным режиссерам К.С. Станиславскому и В.И. Немировичу-Данченко с огромным трудом удалось отстоять пьесу от цензурного разгрома. Но главари советского искусства приняли энергичные меры к тому, чтобы другие оригинальные пьесы драматурга ни в коем случае не увидели света рампы. Две его драмы запрещаются к постановке как «чуждые советскому искусству». Булгаков с болью в душе понял, что ему нечего больше делать на советской сцене. «Ненавидел, ненавижу и всегда буду ненавидеть редакторов и главлитов» (так назывались высшие сановники советской цензуры), говорит он в одной из автобиографических заметок.

Булгаков решает покинуть «советский рай» и удалиться за границу. Он пишет послание правительству, в котором бесстрашно и смело излагает причины, побуждающие его оставить Россию, ставшую для него мачехой. На прощании, не без вехома Сталина, соизволили начертать: «за рубеж не выпускать!».

Булгакову все же повезло. Его не расстреляли, как Пильняка или Тарасова-Родионова<sup>9</sup>, его не сгноили в концлагерях, как Клюева или Святополк-Мир-

---

<sup>8</sup> Воронский Александр Константинович (1884–1943) – деятель революционного движения, литературный критик, публицист, писатель.

<sup>9</sup> Тарасов-Родионов Александр Игнатьевич (1885–1938) – советский писатель.

ского.<sup>10</sup> Больше того, ему милостиво разрешили переделывать для сцены творения классиков русской и мировой художественной литературы.

Незадолго до смерти К.С. Станиславский поставил переделанные Булгаковым для сцены «Мертвые души» Гоголя. В бывшем Александринском театре в Ленинграде, незадолго до войны была, впервые поставлена пьеса «Дон Кихот» (по Сервантесу), написанная Булгаковым незадолго до смерти.

Слов нет, инсценировки писателя сделаны мастерски, с исключительным совершенством. Но было ли бы целесообразным запретить Пушкину создавать «Бориса Годунова», «Пир во время чумы», «Моцарта и Сальери» и заставить его переводить Шекспира или Расина; выиграли ли бы от этого русская культура и национальное искусство? Было ли бы целесообразным добиваться, чтобы Гоголь отказался от «Ревизора» и занялся бы переделкой для русской сцены комедий Мольера?

А Булгакова, действительно, постигла такого рода судьба...

Но, если как романист и драматург – пусть искалеченный, урезанный и обезличенный – писатель еще мог кое-как держаться в советском искусстве, то как сатирик он был обречен на молчание и бездействие. В годы ожесточенной войны политических фракций и оппозиционных группировок внутри большевизмской партии проскочила в печать его книга «Роковые яйца» – сборник сатирических рассказов и фельетонов, и это единственная сатира, увидевшая свет. Проф. Иванов-Разумник сообщает в берлинской газете «Новое слово», что у Булгакова осталось много ненапечатанных сатирических произведений.

По художественности эта книга занимает исключительное место в советской литературе. В чем же значение и сила ее?

Каждая эпоха создает только ей присущий бытовой характерный тип. Великий писатель умеет раскрыть этот тип, являющийся символом изображаемой им эпохи в художественно обобщенных образах, как на пример таких типов укажем на героев комедии «Недоросль» или на помещиков, выведенных Гоголем в «Мертвых душах» (Манилов, Собакевич, Плюшкин и др.), каждый из которых стал нарицательным.

Булгакову в своих сатирических работах удалось создать два художественно обобщенных типа.

В конце XIX и в первых десятилетиях XX века русская культура выдвинула титанов научной мысли, признанных всем миром: естествоиспытателей Сеченова, Тимирязева, психиатра Бехтерева, физиолога Павлова, универсального гения современной техники Циолковского и др. Гении и пророки в своей науке, эти люди в личной жизни часто отличались чудачествами и эксцентричной манерой поведения.

---

<sup>10</sup> Святополк-Мирский Дмитрий Петрович (1890–1939) – литературовед, литературный критик, публицист; с 1920 г. – в эмиграции; в 1932 г. вернулся в СССР.

Профессор Персиков, герой «Роковых яиц», является собирательным типом богатыря русской науки; Булгаков единственный в русской литературе писатель, которому удалось увлекательно и правдиво этот тип воспроизвести.

Советская действительность, где расцвела чудовищная бюрократия, невозможная и неслыханная ни при каком режиме, выдвинула тип мелкого служащего, затравленного, забитого и жалкого, но симпатичного и милого, с хорошей, хоть и искалеченной русской душой. В лице Короткова, героя рассказа «Дьяволиада», Булгаков выявил художественно обобщенный образ такого служащего.

Невероятные эпизоды, которые вымышлены Булгаковым смело, дерзко и сильно, подчинены главной идее, владеющей писателем: показать варварство и хамство советской системы и большевицкого режима, показать, что в советской стране гениальные идеи титанов научной мысли превращаются тупорылыми идиотами и обнаглевшими невеждами в какую-то пародию, в дела и поступки, уродующие, корежащие лик страны и душу народа, показать, что коммунистический режим втаптывает в грязь даже самые незначительные попытки среднего человека проявить инициативу и свое индивидуальное отношение к миру и к работе.

Профессор Персиков обнаружил луч жизни, способный повышать жизнедеятельность организма. Открытие взволновало весь мир.

Но, благодаря «мудрой» опеке народного комиссариата земледелия, достижение профессора Персикова взялся реализовать Александр Семенович Рокк.

Биография этого типа, облеченного доверием Кремля, небезынтересна. «Вплоть до 1917 года он служил в известном концертном ансамбле маэстро Петухова, ежевечерне оглашающем стройными звуками фойе уютного кинематографа "Волшебные грезы" в городе Екатеринославе. Но великий 1917 год, переломивший карьеру многих людей, и Александра Семеновича повел по новым путям». Он сменил флейту на губительный маузер. С тех пор началась политическая карьера товарища Рокка. «1927 и начало 1928 года застали Александра Семеновича в Туркестане, где он, во-первых, редактировал огромную газету, а засим, как местный член высшей хозяйственной комиссии, прославился своими знаменитыми работами по орошению Туркестанского края». В 1928 году Советский Союз постигла куриная эпизоотия. Куры гибли миллионами. На горе республики у Александра Семеновича Рокка родилась идея при помощи луча Персикова возродить в течение месяца кур в республике.

Тот, кто знает руководителей советской экономики, поймет, что ее направляют только такие типы, как Рокк. Искусством, наукой, промышленностью советского рая руководят люди, которые почти, как правило, ни черта не понимают в том деле, какое они возглавляют. И в этом – источник безалаберности,

бесхозяйственности и неорганизованности – язва советской экономики, ужа-сающих всякого, кто привык более или менее критически мыслить.

Художественный образ флейтиста Рокка, которому наличие партийного билета в кармане позволило спасти республику от куриной чумы, едко обна-жает эту язву советской системы.

И вот случилось, что уважаемый товарищ Рокк, используя лучи профес-сора Персикова, во имя мировой революции вывел в инкубаторе десятки мил-лионов змей и крокодилов невероятной величины (луч Персикова гигантизи-рует рост организмов). Все эти орды ползучих гадов двинулись на Россию, сме-тая на своем пути все живое. Для их истребления были мобилизованы десятки армий, снабженных самолетами, танками и дальнобойными орудиями.

Чудовищный гиперболический вымысел. Но он показывает, до чего мо-жет довести страну полуграмотное хамье, имеющее наглость руководить ду-ховной и экономической жизнью страны. И на этом фоне изображена трагедия профессора Персикова. Ученый надеялся, что его труд духовно поднимет чело-вечество. А на деле вышло, что его открытие, кроме невзгод и бедствий, ничего национальной культуре не дало. Персиков сознает это и мучается, не находя выхода из того морального тупика, куда его привела советская власть. Вот почему мы можем заявить, что в «Роковых яйцах» не только смех, но и горечь, незримые миру слезы. В этом произведении правдиво раскрыта трагическая судьба русской интеллигенции.

Страшен и мерзок советский быт, изображаемый Булгаковым. Но то, что он сделал, это только наброски, только этюды к большой эпопее, в которой от-разились вся советская страна, люди, ее населяющие и ею руководящие. Он мечтал об эпическом произведении такого размаха, как «Мертвые души» Гого-ля. Но писатель сошел в могилу, не осуществив и сотой доли своих грандиоз-ных замыслов.

**За Родину** (Псков <Рига>). 1943, 29 июня  
Републикация и комментарии *Рашида Янгирова*.



# ВОКРУГ БУЛГАКОВА

---





## ИЗ ПИСЬМА ФАБИАНА ГАРИНА

Публикация Т. Рогозовской

Из письма Фабиана Гарина, создателя газеты «Вечерний Киев» Виктору Некрасову (после появления очерка «Дом Турбиных», ОР РНБ, СПб):

А.Р. Орлинский <...> первый выступил против пьесы «Дни Турбиных». Говорил мне: «Булгаков – белогвардеец чистойшей воды, он ведь воевал против нас на Врангелевском фронте. Нам такие пьесы не нужны. Написал он еще "Бег" и "Багровый остров". Не видать им сцены». Орлинский был очень умным и культурным человеком, крови не пил, но люди эпохи военного коммунизма не принимали художественных произведений, если в них не воспевалась романтика красного знамени. Не удовлетворяли мейерхольдовские выкрутасы и король на горшке, уже посмеивались над «Синей блузой», когда ребята распевали: «Мы – красный чайник, чайник». Если бы Вам, Виктор Платонович, было бы в ту пору столько же лет, сколько мне и Орлинскому – возможно, и Вы также рассуждали. Ныне – переоценка прошлого, иное отношение.

Всё это предыстория. А вот и сама история. В те тяжелые для М. Булгакова дни позвонил я ему, сказал, кто я <в то время – зам. зав. московского отделения «Красной газеты» – Т. Р.> и просил заглянуть в отделение «Красной газеты». Михаил Афанасьевич пришел. Как-то так получилось, что с первой же минуты мы нашли общий язык. Я ему говорю: «Дайте отрывок из "Бега" для "Красной газеты"». – «Что вы, не напечатают». – «Чем вы рискуете? Я гонорар все равно выпишу». У него глаза потеплели, по-видимому, нужда заела, а никто доброго слова в ту пору ему не говорил, не помог. На другой день принес он отрывок – я его отослал в Ленинград, и он был опубликован. Посидели мы снова, как бы для приличия, поговорили. Рискнул я спросить: «Рассказывают, что вы звонили Сталину. Правда ли это?» –

«Правда! – ответил Михаил Афанасьевич. – Когда в МХАТе сняли "Дни Турбиных", я совсем растерялся. Ни Константин Алексеевич <sic – Т. Р.>, ни Владимир Иванович не могли ничем помочь. Из гордости не стал просить помощи у других. Как-то раз, размышляя над своей дальнейшей судьбой, не видя в тучах просвета, решил позвонить Сталину. Попытка – не попытка, а спрос – не беда. Как вы знаете, его телефон – домашний и служебный – в городской телефонной книге. Робость одолела меня. Не стал звонить. Лучше напишу, подробно изложу суть дела и стал представлять себе: не то Товстуха, не то Поскребышев ему подают мое письмо. Он читает и говорит: "За чем человека обижают?" О том, что я написал – никому не сказал, чтоб не засмеяли. Стал ждать. Несколько раз на день бегал к почтовому ящику. Ни ответа, ни привета. Ругал себя последними словами, понимаете, стыдно было. Я над каждым словом думал, когда писал, а мое письмо – в корзину для бумаг. И вдруг как-то вечером раздался телефонный звонок. Обрадовался, ведь давно мой телефон замерз. Приложил трубку к уху.

– Слушаю! Кто говорит?

– Вы мне писали. – Голос с выраженным акцентом, с хрипотцой. – Говорит Сталин.

Что за чушь! Не может этого быть. Я даже позабыл в ту минуту, что писал ему. По натуре я немного резкий. И ответил так:

– Нечего меня разыгрывать, неуместно шутите.

– Не верите – позвоните мне сейчас по телефону. И назвал мне номер телефона. Повесил трубку.

Меня охватило волнение. Ну, думаю, решается твоя судьба, если звонил действительно сам Сталин. Как быть? Позвонить ему или нет? Стал искать телефонную книгу. Нашел, сверил – все сходится. А позвонить боязно. Пересилил себя, позвонил. Свободно. Жду. И снова тот же голос:

– Алло!

Язык заплетается:

– Говорит Булгаков. Вы мне звонили?

– Да! Прочитал ваше письмо. Чего вы хотите?

Язык совсем отнялся. Кажется, что стою на краю пропасти – решается судьба моей пьесы, моего настоящего, моего будущего.

И вдруг робость как рукой сняло. Набрался смелости и говорю:

– У меня две просьбы. Первая – посмотрите, пожалуйста, мою пьесу "Дни Турбиных".

Предложите Станиславскому специально показать для вас.

– Хорошо! Какая другая просьба?

– Если понравится – пусть театр возобновит пьесу, а меня назначат зав. литчастью.

– Станиславский и Немирович-Данченко не будут возражать?

– По-моему, нет.

– Хорошо! До свидания!

Разговор оборвался. Я положил трубку. В эту минуту я понял, что меня очень жестоко разыграли и посмеялись надо мной. Поверите, хотелось заплакать.

Булгаков замолчал.

– А дальше что было, Михаил Афанасьевич?

– Как оказалось, Сталин позвонил наркому просвещения Бубнову, тот Феликсу Кону – главполитпросвет, а Кон – Станиславскому. Колесо закружилось. Меня вызвали, спектакль был объявлен, но закрытый. Присутствовал Сталин, Молотов и другие, потом от всех газет и специально приглашенные люди. Кто они – бог их ведает. Вот так и решилась моя судьба».

Насколько достоверно это воспоминание – через три с половиной десятилетия – обнародованное Ф.А. Гариним? В «длинном» (25 января – 24 февраля 1932 года) письме к П.С. Попову Булгаков напишет: «В половине января 1932 года, в силу причин, которые мне неизвестны и в рассмотрение коих я входить не могу, Правительство СССР отдало по МХТ замечательное распоряжение – пьесу «Дни Турбиных» возобновить. Для автора этой пьесы это значит, что ему возвращена часть его жизни. Вот и все». Во всяком случае, единственный фрагмент пьесы «Бег» был напечатан именно в «Вечерней Красной газете» 1 октября 1932 года<sup>1</sup> – это «сон седьмой», открывающийся знаменитым эпиграфом «...Три карты, три карты, три карты» и памятный всем зрителям фильма бенефисной игрой Корзухина-Евстигнеева и Чарноты-Ульянова.

Фабиан Абрамович Гарин называет в письме 1931 или 1932 год и заканчивает письмо таким пассажем:

Вы, Виктор Платонович, так скрупулезно собираете факты о Булгакове, что я решил Вам написать о единственной встрече с этим человеком, на редкость талантливым, которого оценили спустя много-много лет. Может, мое письмо и ни к чему – в этом случае у каждого писателя под письменным столом есть плетеная корзина.

(К счастью, Некрасов не воспользовался этим советом, но ответил на письмо, извинившись за опоздание.)

---

<sup>1</sup> Булгаков М. А. Пьесы 20-х годов. Л., 1989. С. 550.

## ПАСХАЛЬНАЯ НОЧЬ ПРИ НЕРОНЕ<sup>1</sup>

Римская легенда. Рассказ.

(после 13 апреля 1907)

Юрий Львович Слезкин

Публикация Т. Исмагуловой

### л. 1

Был тихий апрельский вечер. Вся природа, на закате дня, застыла в торжественном молчании.

Начинал замолкать и шумный Рим, погружаясь в сладкую дрему, под охраной сомкнувшихся вокруг него гор, казавшихся при свете догоравших лучей огромным аметистовым кольцом. Мир сходил на землю.

По проселочной дороге, полегавшей на краю обрыва, ехали два всадника, направляясь в Рим... Один из них был уже преклонного возраста, с важным, задумчивым лицом и в одежде знатного патриция. Глубокие морщины, прорезавшие его лоб, и горестные складки около рта свидетельствовали о каком-то душевном страдании или вечно мучившем его раскаянии. Другой был совсем молодой воин.

Спутники уже приближались к знаменитым башням императора Траяна, и им уже виделась чернеющая масса Колизея. До Рима оставалось полчаса пути.

Несмотря на позднее время и наступившие сумерки, по дороге шло много людей, а некоторые уже спускались

### л. 2

в обрыв. Это не ускользнуло от внимания юноши.

«Дядюшка, – сказал он, прерывая томившее его молчание, – уж не заговорщики ли это против цезаря Нерона? Смотри, как они таинственно идут куда-то, ведь говорят, что Рим готов к возмущению!»

---

<sup>1</sup> РНБ. Ф. 1000. Оп. 2. № 1270. 6 лл.

Старец продолжал ехать молча. Он и сам уже заметил необычное движение по дороге, и взор его старался усмотреть, куда могли стремиться люди, спускавшиеся в овраг.

Вдруг, движимый какой-то непреодолимой силой, он остановился и слез с лошади.

«Жди меня здесь, Сикст, – сказал он племяннику, и как бы долго я ни отсутствовал, я запрещаю тебе следовать за мной. Я хочу сам узнать, что там такое».

Передав лошадь юноше и спустившись в овраг, патриций смешался с шедшими людьми, толпа которых всё росла по мере движения. Влекомый людской волной, он через некоторое время очутился у входа в вырытый в стене обрыва коридор, из глубины которого до слуха его доносилось пение, прерываемое иногда чьей-то речью. Он понял, что это было собрание

### л. 3

христиан, но тем не менее, как бы против воли, он все шел вперёд и очутился в обширной, наполненной людьми зале, убранной миртами и гиацинтами и освещенной сотнями лампад. Все были так сосредоточены, что никто не обратил внимание на вошедшего незнакомца и лишь один, сидевший на возвышении и, по-видимому, руководивший собранием, заметил патриция – это был апостол Пётр. Слегка поблдев, и на мгновение закрыв глаза, как бы отгоняя тайное воспоминание, он повелительным жестом указал вошедшему на свободное место.

Простой народ, воины, дамы высшего римского общества, рабы, галлы и сирийцы, – все смешались в странном для патриция равенстве и напряженно слушали повествование молодого диякона о земной жизни, страданиях, крестной смерти и воскресении спасителя мира, в воспоминание о котором Пётр, его ученик, и глава новой церкви совершали божественную литургию.

Звонкий голос диякона отчетливо раздавался среди всеобщего молчания, и минувшие события ночи в Гефсиманском саду, предательство Иуды и отречение Петра живо рисовались слушателям. Обливаясь горькими слезами, Пётр бил себя в грудь и громко каялся в своём малодушном отречении от учителя.

### л. 4

Услышав правдивое сказание о Пилате, не находившем хотя вины в царстве иудейском, но тем не менее уступившем требованию первосвященников и отдавшим им Иисуса на распятие, старец низко опустил свою седую голову и закрыл лицо тогою.

Между тем богослужение продолжалось, и после повествования о воскресении Христа раздавалось общее радостное «Аллилуйя».

По знаку апостола молчание снова воцарилось.

«Помолимся, братья, – громко произнёс он, – помолимся за непрозревших отцов наших старого завета, за просветление язычников и их императора!

Молитесь за меня, да простится мне моё отрешение <так! – Т. И.>. Молитесь друг за друга, да укрепитесь в вере, несмотря на ожидающие вас муки. Молитесь за врагов, молитесь за этого человека, – закончил апостол, указывая на патриция.

Взоры всех обратились на пришельца, и столь всем известное имя Пилата Понтийского стало передаваться из уст в уста среди верующих.

Не будучи в силах преодолеть охватившего его волнения, Пилат вскочил с места и, подойдя к апостолу Петру, в крайнем смущении и путаясь в словах, стал говорить о своём искреннем неудавшемся желании спасти Иисуса Назаретянина и о невозможности борьбы против синедриона.

Горькое чувство раскаянья и вечной тревоги с тех пор его не покидает!  
«Тебе нечего оправдываться, – сказал Пётр,

## л. 5

здесь между нами ты не обвиняемый, ибо и Господь наш простил врагам своим и заповедал нам молиться за них. Да снидет и на тебя милосердие Божие и мир твоей душе!»

Два юноши подали апостолу корзину с хлебом, которым он наделил всех присутствовавших, и верные стали расходиться.

Христиане смиренно проходили мимо Пилата, и в обращенных на него взорах не было злобы. В них замечалось даже некоторое почтение, ибо кто же как ни он был лучшим и живым свидетелем как смерти, так и воскресения Христова.

Растроганный до глубины души, но с облегченным сердцем, вышел Пилат из катакомбы, сел на лошадь и поехал в свой дворец, не проронив ни одного слова и не подняв низко опущенной головы.

**Ave.**

## л. 6: конверт

Заказное бандерольное отправление

г. Санкт-Петербурга

В редакцию газеты «Петербургский листок»

Екатерининский канал 31

От Ю.Л. Слёзкина

Витебской губ., почтовая станция «Улла»

Штемпели: 13, 14 и 15 апреля 1905 года.



Ю. А. Слезкин



М. А. Бугаков

## ТЕАТРАЛЬНЫЙ РОМАН НАДЕЖДЫ БРОМЛЕЙ

Елена Толстая (Иерусалим)

### *Бармалей*

Надежда Николаевна Бромлей (1884–1966) родилась в Москве в 1884 году в богатой семье промышленника из обрусевших англичан. Братья Бромлей владели механическими заводами в Москве, Петербурге и по всей России. Переулок на Петроградской стороне в Петербурге, где, как видно, стоял один из этих заводов, до сих пор называется Бармалеев. Мать ее, художница, была дочерью художника и архитектора Шервуда, а тетка – матерью Владимира Фаворского. В детстве и юности Бромлей училась (прошла курс гимназии, выучила французский и немецкий языки) дома, подолгу жила в Европе, училась живописи в Мюнхене. В Москве она окончила Музыкально-драматическое училище при Филармонии. С 1908 года стала актрисой МХТ, играла графиню-внучку в «Горе от ума», Деревья и Воду в «Синей птице». Вспоминая о своем становлении как актрисы, она, однако, определяла эти годы ученичества как неплодотворные, ибо ее «костенило благоговение»:

В Камергерском переулке музыка «Синей птицы» повергла меня в некую заколдованность, и многое, что мне пришлось делать на этой сцене, носило весьма таинственный отпечаток: я сыграла одно из метерлинковских деревьев, потом Воду, фантазмагорическую даму в пьесе Андреева, призрак Агнесс в «Бранде» – думаю, что плохо, ибо меня костенило благоговение. Признаюсь, был такой случай в моей жизни – смертельная опасность благоговения – путь к художественному рабству и самоуничтожению. Но в кристаллизованной атмосфере старого МХТ угнездился незаконно дух юного авантюризма, страстное актерское «во что бы ни стало!», – отсюда начался новый театр. <...> Откровения смерти, революции, голода сорвали надо мною крышу старого дома искусства, где в давней тишине и теплоте глаз

приучались любить детали, где издавна творение человека цело мелким цветом иммортелей.<sup>1</sup>

Благоговение же в ее терминах было смертельной опасностью, путем к художественному рабству и самоуничтожению: «я искала того, что было мне необходимо найти в творчестве сцены: пределов патетики и сарказма, утверждения человеческого творчества в мире».<sup>2</sup>

Она нашла то, что искала, перейдя в 1918 году в 1-ю Студию МХТ и выйдя замуж за одного из создателей (1912) и руководителей студии Бориса Михайловича Сушкевича (1887–1946); это она была Сверчком в «Сверчке на печи», самом знаменитом спектакле Студии, который поставил Сушкевич; тогда же Бромлей начала пробовать силы в режиссуре и драматургии. К тому времени она была автором поэтического сборника «Пафос» (М., 1913) и сборника новелл «Повести о нечестивых» (М., 1918).

#### *С Вахтанговым: буря и натиск*

В 1922 году ее трагифарс «Архангел Михаил» начал репетировать (вместе с Сушкевичем) Е.Б. Вахтангов, который нашел в этой мечтательнице родственную душу. Бромлей писала, что именно этой дружбе она обязана новым «чувством беспредельных своих возможностей»:

Этим ощущением жизни обязана я искусству страдания, зрелищу великих времен и еще – вечная память – счастливой, трагической и фантазерской дружбе моей с Вахтанговым и вдохновенной его смерти.<sup>3</sup>

Поистине Бромлей лучше других актеров понимала Вахтангова. Ю. Смирнов-Несвицкий, автор книги «Вахтангов», писал:

С Бромлей, актрисой и режиссером Первой студии, поэтом, драматургом, Вахтангов крепко дружил. Ценил ее и Станиславский. Однажды написал на нее характеристику, отметив, что «нужна по лит[ературному] отделу для Студии».

Натура увлекающаяся, пылкая, Бромлей жила в мире романтических мечтаний. Это сближало ее с Вахтанговым. <...> Над Надеждой Николаевной, московской дамой с теософскими причудами, Дон-Кихотом в юбке,

---

<sup>1</sup> *Бромлей Н.Н.* Актеры и режиссеры. «Театральная Россия» / Сост. при близ. участии С. Кара-Мурза и Ю. Соболева. Ред. В. Лидина. М., 1928. С. 74–75.

<sup>2</sup> *Бромлей Н.Н.* Актеры и режиссеры. «Театральная Россия» / Сост. при близ. участии С. Кара-Мурза и Ю. Соболева. Ред. В. Лидина. М., 1928. С. 74–75.

<sup>3</sup> *Бромлей Н.Н.* [б. н.]. С. 76.

бесконечно иронизировали. Вахтангов не иронизировал. Для него отрешенность Бромлей была естественной. Он любил таких чудачков.<sup>4</sup>

Сохранилось несколько писем к ней Вахтангова: в сентябре 1921 года он обращается к «Н.Н. Бромлей, которая именинница» с настоящим признанием:

Надя, чудесная! В последнее время чувствую к Вам особую нежность и умиляюсь восторженно — мне радостно, что Вы такая талантливая писательница. Я знаю, что Ваша пьеса — событие и в области театральной формы, и в области театральной литературы. Поздравляю Вас с Вашим праздником. Простите бумагу и карандаш. *Е. Вахтангов*.<sup>5</sup>

Здесь речь идет о пьесе «Архангел Михаил». Следующее письмо написано в октябре 1921 года – это реплика в споре вокруг другой пьесы Бромлей, «Легенда о Симоне аббате» (1921). Полное название ее: «Легенда о Симоне аббате, чудовище, истребителе рода людского, изгнавшего души людей и вселившего в них духов тьмы и ярости». Пьеса никогда не публиковалась. Видимо, Вахтангов расхвалил ее без меры, в то время как остальные выразили скепсис:

Хорошо, Надя, я буду скромным. (“Я буду скромен, я буду тих”) <это цитата из «Архангела Михаила». – *Е. Т.*>. Мне больно и стыдно, что люди кругом так рассудочны, что боятся преувеличить. Я з н а ю, что я не преувеличиваю. Мне радостно видеть большое и хочется, чтобы этой радостью жили и другие. Когда же я вижу, что до них эта радость не доходит, я чрезмерно огорчаюсь их благоразумием. Легко уходить в одиночество, когда есть горе, и почти невозможно радоваться в одиночестве — вот почему я недостаточно скромен. *Е. Вахтангов*». К этому письму добавлен постскриптум: «Видите, я из скромности не написал “любящий Вас”». <sup>6</sup>

Действительно, Бромлей была в Студии одной из немногих, кто говорил на одном с ним языке. В посмертной мемуарной заметке она писала:

«Гадибук». Откровенно эзотерический спектакль. За гротеском и сатирой – острейшая тоска по духовному миру. Здесь тема двух миров звучит уже в самом названии. Текст спектакля, чуждый, особый тембр речи, искаженные контуры вещей, танец нищих, смерть, ужас и этот всепобеждающий вопль любви, восторг, жизнь – остались в памяти навсегда <...>. Его дух, родивший мелодический вой Песни песней Дибук: как бы сочетание тембров – мистического человека – льва – овна и орла, – дух, родивший тайну того, как играть игру жизни в «Турандот» – это дух на наших глазах уничтожил трагедию смерти. Умиравший Евгений Вахтангов, легкий, чистый, царственный,

<sup>4</sup> Смирнов-Несвицкий Ю. Вахтангов. Л., 1987. С. 212–214.

<sup>5</sup> Вахтангов Е. Записки. Письма. Статьи. М.;Л., 1939. С. 244 и сл.

<sup>6</sup> Там же.

стал олицетворенным пророчеством искусства будущего, потерявшего в нем своего вождя, – искусства многокрылого и многозвучного в своей легкости, творимого из глубин духа. В великолепии этой кончины Творящий искусство и Творящий поступки жизни сочетались в одно, и стала очевидностью древняя мечта о преображении земли через искусство.<sup>7</sup>

Вахтангов высоко оценил ее пьесу. После читки она записала в своем дневнике: «Я две ночи читала "Архангела". Это была борьба с Вахтанговым. Последний акт победил. Женя стал мягким и сказал со светлым глазом и удаляя себя в грудь, что ему легко хвалить потому, что по-настоящему талантливо, необычайно».<sup>8</sup> Пьеса неожиданно понравилась нарком просвещения А. В. Луначарскому – который сам был плодовитым и бестолковым драматургом, эпигонном символистской драмы. Ср.:

Нарком (Луначарский) приехал и, прослушав пьесу, сказал: «Это изумительнейшая, совершенно замечательная вещь. За последнее десятилетие ни в русской, ни в иностранной литературе не было ничего равного. И еще – из его письма на бланке Наркомпроса: «Ставить эту вещь совершенно необходимо — пьеса написана самой твердой мужской рукой, ее великолепная железная рама чудесно сливается с содержанием пьесы. Еще раз считаю нужным сказать о той громадной радости, какой явилась для меня Ваша пьеса» – и т. д.»<sup>9</sup>

Зато Е. К. Малиновская, завреперткомом Театрального Отдела Наркомпроса в Москве, о пьесе высказалась кратко: «Опасно и недопустимо». Большинство в театре пьесу «не поняли» или предпочли не понять, ср.: «Большинству друзей Евгения Багратионовича «Архангел Михаил» казался туманным, претенциозным <...>. Дамская пьеса, жеманная, книжная, — так она воспринимается сегодня. Но все не так просто».<sup>10</sup>

В центре «Архангела Михаила» — роль мэтра (реже называемого «мастером») Пьера, которую в истории театра и в литературных справочниках принято было называть ролью «художника, потерявшего связь со своим народом»: это коротенькое определение, кочующее из биографии в биографию, напоминающая о нехороших интеллигентах в духе Клима Самгина, много лет служило, как нам кажется, для маскировки. Вот совершенно правильное и правдивое резюме пьесы, но тем не менее недостаточное, чтобы понять, о чем она:

---

<sup>7</sup> *Бромлей Н.Н.* [б. н.]. С. 76.

<sup>8</sup> *Бромлей Н.Н.* Бромлей Надежда. Путь искателя // Евг. Вахтангов: Материалы и статьи. М., 1959. С. 326.

<sup>9</sup> Там же. С. 327.

<sup>10</sup> *Смирнов-Несвицкий Ю.* Указ. соч. С. 212-214.

Мастер Пьер, ваятель средневековья, создал крылатую статую, способную творить чудеса, дарующую людям счастье. Загоревшись желанием властвовать, он забыл о своей статуе, предал ее, а когда, потерпев поражение, вернулся к ней, обнаружил одни обломки. Покинутое изваяние, словно живое существо, погибло в тоске, в трагической разобщенности со своим творцом. Пьер пытается создать новую статую, но его падший дух рождает не прекрасное изваяние, а чудовище. Священник поднимает черный крест, готовый, как топор, упасть на голову жертвы.<sup>11</sup>

Сюжет «Архангела Михаила» достаточно прост, а непонятливому зрителю в помощь даны прозрачные аллегории: мэтр Пьер в юности был скульптором и создал статую архангела. С тех пор он поссорился с отцом, покинул родной замок и стал правителем города Жуавиль. Под его властью город превратился в логово разврата, кощунств и святотатств. Пьеса начинается с того, что Жуавиль взбунтовался против своего разложившегося властителя, презирающего человечество.

Пьер узнает, что созданная им когда-то статуя творит чудеса. Его министр искушает его идеей увезти статую, возить ее по миру и эксплуатировать ее чудесные свойства. Пьер слабо сопротивляется, но бунтовщики подступают, и он вынужден бежать из города и согласиться. В отцовском замке он становится свидетелем чудесных исцелений, творимых его статуей. Хозяин в ужасе от возвращения сына; из его речей явствует, что это он вложил в душу молодого Пьера высокие чувства. Хозяин прав в своих опасениях: пока Пьер отвлекает внимание обитателей замка, сатанинский министр закладывает под глубоко врытую статую порох. Но похитители терпят крах: статуя разбивается на куски, и к исцеленным возвращаются их хвори.

Пьер создает новую статую: из рук его выходит отвратительное чудовище, как бы портрет его страшной души – и тогда служители церкви наносят ему смертельный удар крестом.

Пьеса находится среди архивных материалов Бромлей и Сушкевича в фондах Петербургского театрального музея. Как видим, синопсис Смирнова-Несвицкого дает о ней весьма неполное представление. Классико-романтический миф об оживающей статуе и о ее создателе Бромлей развивала в том самом направлении, которое станет магистральным в духовном сопротивлении русского искусства: речь шла о перерождении прекрасной идеи в инструмент власти. Бромлей отчасти предварила антитоталитарные пьесы Лунца и Замятина.

Но здесь перед нами еще и религиозная мистерия. Пьер (то есть камень, дикий камень непросветленной души в масонско-теософской системе поня-

---

<sup>11</sup> Смирнов-Несвицкий Ю. Указ. соч. С. 212–214.

тий) – сын Хозяина замка Рай, то есть, конечно, Господа Бога. Под благим влиянием Отца он изображение юного крестьянина-горца, служившего ему моделью, поднял до образа прекрасного и священного Архангела, дарующего людям жизнь. Но Пьер-властитель, отвернувшийся от Отца, презревший людей и проклявший мир, не в состоянии повторить статую. Моделью для новой работы он берет городского урода, бесформенную пародию на человека.

Отец клянет себя за прошлую жесткость по отношению к взбунтовавшемуся сыну, он полон жалости, видя, что Пьер болен, и до последнего момента готов принять и простить его: то есть, пьеса провозглашает новые, более гуманные отношения между творцом и тварью.

Автор, хотя и иронизирует над попами, не позволяющими статуе творить чудеса до ее канонизации, но вполне серьезно принимает их возражения. Восторженный отец Ренэ, вначале поверивший в Пьера как в пророка, в конце сам понимает, что его необходимо истребить.

То есть, хотя тоталитарная идея и препоручена «церковникам» (как позднее у Замятина в «Огнях святого Доминика»), которые требуют запретить чудеса, творимые скульптурой, до того, как ее канонизирует церковь, более опасна тоталитарная угроза, исходящая от самого Пьера, вознамерившегося создать свой культ на основе чудес, творимых статуей. И ранее народ восстает против Пьера именно потому, что он насаждает бездуховность и антидуховность. Несомненно, речь идет о разоблачении богоборчества, о ложном соблазне альтернативной – материалистической – квазирелигии, о ложных спасителях человечества, о том, что происходит с душами оставивших Бога и богооставленных. Все это было, конечно, ясно зрителям, и вряд ли стоит верить всеобщим уверениям в непонятности пьесы. Надо думать, что ее провозгласили непонятной из чувства самосохранения.

Бромлей создает условно-средневековый колорит, но сцену соблазнения Пьера мировым господством, которое должна принести ему эксплуатация чудесной статуи, она строит по модели знаменитой главы «Иван-царевич» из романа Достоевского «Бесы», где Ставрогина искушает Петр Верховенский. Министр, играющий сходную роль искусителя в пьесе, носит имя Керри Эч – звуковой слепок с Искарриота.

В мемуарной заметке сама Бромлей пыталась хотя бы рассказать сюжет своей непонятой, непоставленной и ненапечатанной пьесы:

Что же такое этот «трагический фарс» о великом ваятеле, сотворившем крылатую фигуру из гремящей меди? Это рассказ о падении и позоре человека, забывшего себя, разменявшего свой дар, о его поздней встрече с «самим собой», с этой медной статуей, ныне творящей чудеса; отчаяние; ги-

бель статуи; попытка создать ее вновь; и вот падший человек создает чудовище.<sup>12</sup>

Здесь тоже все правда, но не вся правда. Когда пьеса была принята, Вахтангов спросил у Бромлей:

Вот вы это написали, а теперь объясните, как это играть?» Она рассказала, как она «представляет приемы речи и движения в этом спектакле. <...> Перемены ритма, темпа, тембра, мелодия, голосоведение, подача лейтмотива, остановки, все, как в музыке, – легато, скерцо, синкопы и т.д. И во всем этом – живая человеческая интонация. Я принялась играть и читать текст монологов и реплик. Вахтангов подумал и говорит: «Это хорошо, это музыкальная лепка».<sup>13</sup>

Вахтангов начал ставить «Архангела Михаила» в экспрессионистской поэтике «Эрика XIV» - предыдущей его постановки в Студии.

Мрачный средневековый собор. Пространство сцены пересекают монументальные лестничные марши. Актеры – во фраках, актрисы – в бальных платьях; на концертную одежду набрасываются средневековые плащи, сутаны. Зеленые и красные парики, диковато подведенные глаза. Парадоксальная логика красок, движений, чувств.<sup>14</sup>

На репетициях Вахтангов выходил в черном плаще и рыжем парике.

– Взгляни на этот лоб, на эти скулы, на этот череп и вихры.

Текст подавался весомо, рельефно, согласные произносились очень твердо. Слова, жесты как будто лепились.<sup>15</sup>

Сушкевич писал о работе Вахтангова над пьесой:

<...> все известные мне приемы актерской выразительности были рождены в этой работе. <Приемы> нужные для театра больших чувств, большой патетики. Что такое ритм для театра – впервые было произнесено здесь. Что такое тембр, что такое артикуляция, что такое слововедение, что такое жест, каковы законы жеста – все было рождено в этом спектакле.<sup>16</sup>

---

<sup>12</sup> Бромлей Н. Н. Бромлей Надежда. Путь искателя // Евг. Вахтангов: Материалы и статьи. М., 1959. С. 326.

<sup>13</sup> Там же. С. 328.

<sup>14</sup> Смирнов-Несвицкий Ю. Указ. соч. С. 212–214.

<sup>15</sup> Бромлей Н.Н. Бромлей Надежда: Путь искателя. С. 327.

<sup>16</sup> Сушкевич Б.М. Встречи с Вахтанговым // Евг. Вахтангов: Материалы и статьи. М., 1959. С. 370-371.

Однако Вахтангов был уже смертельно болен и прервал работу над пьесой. Роль Мэтра Пьера досталась Михаилу Чехову, который очень добивался этой роли. Он решал роль психологично. В результате произошло смешение стилей: разрыв со старым не был доведен до конца. Смена режиссера помешала актерам дать монументальные образы.

Немирович-Данченко сказал: «Это написано в температуре 3000 градусов, но такие вещи погибают, если не побеждают сразу».<sup>17</sup>

Прошло пять (по версии автора шесть, в театральном фольклоре бытует и число семь) генеральных репетиций с неизменными бурями в зале, но широкой публике спектакль показан так и не был. Пьеса осталась никому не известной и так никогда и не была опубликована.

### *Во МХАТе-2*

Вахтангов с четой Сушкевичей дружил – и, как пишет Бромлей: «Странным образом в этом приятельстве к нам троим примкнул М. Чехов. Мы так вчетвером и бродили или, сидя у нас, говорили пространно о предметах высоких, и порой безудержно шутили. Однако после смерти Вахтангова Чехов ее «предал <...> анафеме и сильно возненавидел»,<sup>18</sup> затем отношения между ними восстановились, но вскоре опять разладились.

В том же 1922 году Первая Студия совершила большую, очень успешную гастрольную поездку по Центральной Европе со спектаклями «Двенадцатая ночь», «Эрик XIV», «Сверчок на печи»: Рига, Таллин, затем Германия, Прага, Брно. В 1924 году на гребне успеха студия получила статус самостоятельного театра и стала называться МХАТ 2-ой. Официальным руководителем театра стал Чехов. Сушкевич при нем руководил художественной частью. В театре начал разгораться конфликт между Чеховым и актером и режиссером Алексеем Диким за первенство в театре, поводом для которого послужили теософские увлечения руководства театра, ср.:

Вскоре после заграничной поездки медленно, исподволь стало складываться в театре под руководством М.А. Чехова мистическое антропософское направление, все больше вбиравшее в себя коллектив. <...> В театре начались странные «радения». Простым театральным действиям, элементам системы Станиславского, давно и крепко привившейся в Студии, придавалось значение таинства, сверхчувственного мистического акта. Группа, объединенная Чеховым, собиралась в фойе театра и проделывала «обрядные» упражнения, в которых актерам предлагалось ощутить в себе «бестелесность духа», раствориться во вселенной, слиться с космосом, с вечной гармонией.<sup>19</sup>

---

<sup>17</sup> Бромлей Н.Н. Бромлей Надежда. Путь искателя. С. 327.

<sup>18</sup> Там же. С. 328.

<sup>19</sup> Дикий А. Повесть о театральной юности. М., 1957. С. 324–325.

Каким образом Сушкевичи отнеслись к конфликту 1925–1926 годов и на чьей стороне оказались? Несомненно, против врага старого руководства и его духовных устремлений (то есть с некоторой точки зрения «просоветского» и «антидуховного») Дикого они держали сторону Чехова, к ним присоединилось большинство актеров театра, среди них Берсенев с Гиацинтовой и Бирман. Группа Дикого, 16 человек, покинула театр.

Однако как отнеслись Сушкевичи к антропософским поискам Чехова, мы не знаем. Налицо тяготение пьесы Бромлей к антропософским представлениям – предваряющее увлечение ими в театре. «Архангел Михаил» был написан уже к осени 1921 года – вспомним, что именно эта сакральная фигура играла центральную роль и в антропософской картине мира, и в идеологии и культурной практике новых московских тамплиеров: их сессии кончались пением гимнов Михаилу. И во второй пьесе Бромлей того же года, «Легенда о Симоне аббате», именно архангелы Михаил и Гавриил избавляют средневековый город от овладевших людьми сил зла. Характерно антропософской кажется и игра в финале «Архангела» с переворачиванием меча – превращением его в крест. Выше уже упоминалось о запомнившихся мемуаристам ее «теософских причудах» начала 20-х годов. Да и в опубликованной ее прозе второй половины 20-х годов центральную роль будут играть теософские и оккультные мотивы.

Как известно, антропософские увлечения захватили столичную художественную и научную интеллигенцию, и в особенности широко распространились в театральной среде, и именно во МХАТ 2-ом. Тут наиболее вовлеченным в антропософско-тамплиерские искания Чехова был режиссер Валентин Смышляев, который находился ближе всего к Чехову в середине 1920-х, работая с ним над постановкой «Гамлета». Среди его единомышленников в театре был и актер Александр Гейрот, и чета – Лидия Дейкун и А. Благонравов. Рисунок на генеральной репетиции «Архангела» делал другой член того же кружка – издательский работник, тамплиер А.В. Уйттенховен. Однако нигде и никогда не упоминается об участии Сушкевича и Бромлей в каких бы то ни было теософских, антропософских, тамплиерских или розенкрейцерских кружках. Кажется, дело здесь в том, что зрелые художники – Сушкевичи принадлежали к предыдущему поколению. Возможно, что Бромлей и Вахтангова, находившиеся на переднем крае духовного и художественного познания, объединял общий духовный поиск – лишь в последнее время эзотерические интересы Вахтангова, как и его увлечение йогой, стали обсуждаться в печати. Умная и образованная Бромлей, вошедшая в литературную жизнь еще в начале 1910-х и

уже тогда писавшая на мистические и богоборческие темы,<sup>20</sup> явно могла сама кое-что поведать свежеиспеченным московским оккультистам – вряд ли ее соблазняли оккультные игры театральной молодежи. (Мы мало знаем о ее круге 1910-х годов, кроме того, что она дружила с Еленой Гуро и была женой человека по фамилии Вильборг – это фамилия совладельцев известной художественной типографии «Голике и Вильборг» в Петербурге. Вероятно, у нее были и другие петербургские связи — например, муж Гуро Михаил Матюшин, художник и ученый с несомненными мистическими интересами).

Чехова она, несомненно, считала простаком – описала его в своей повести (до сих пор не найденной) «История одного рояля» под прозрачным прозвищем Федя Невинный. Очевидно, со стороны Бромлей налицо некоторое опережение, возможно, даже водительство в идейной сфере, но без участия в кружках.

После ухода группы Дикого в 1926 году Чехов стал единоличным руководителем театра, Сушкевич – его заместителем по художественно-режиссерской части, Берсенева – по финансово-организационной. В 1925 году Сушкевич поставил в МХАТ-2 еще одну пьесу Бромлей, «Король Квадратной республики» (1925), написанную по мотивам ее ранней новеллы «Записки честолюбца» (1914). Пьеса эта тоже не была опубликована. Луначарский в своей театральной рецензии объединил осуждение пьесы «Петербург» Белого и упоминание о пьесе Бромлей: «Так писать для русского театра, как написал свою пьесу Белый, больше нельзя. В прошлом году этот талантливый театр провалился благодаря совершенной непонятности пьесы "Король квадратной республики" Бромлей».<sup>21</sup> Вскоре и этот спектакль также был снят с репертуара.

В 1928 году Чехов уходит из театра и решает покинуть Россию. У Дикого причины его ухода изложены следующим образом: «Его бывшие товарищи, не разделившие с ним трон руководства, стали смотреть на Чехова косо, атмосфера в театре опять накалилась, и Чехов решился уехать за границу».<sup>22</sup> Действительно, в мае 1928 года большая часть труппы во главе с Сушкевичем и Бромлей восстала против Чехова, обвиняя его в единоличном, диктаторском управлении, презрении к коллективистским, демократическим традициям, заложенным Сулержицким, и в создании атмосферы фаворитизма. В результате Чехов объявил о своем уходе из театра, и, несмотря на несколько попыток примирения и отсрочек, в конце концов исполнил свое намерение и в том же году на-

---

<sup>20</sup> Ее ранняя, еще с 1910-х годов, одержимость образом ангелов-червей свидетельствует о знакомстве с некоторыми средневековыми оккультными представлениями, в которые современного читателя ввела книга Карло Гинзбурга «Сыр и черви».

<sup>21</sup> Луначарский А.В. О театре и драматургии // Избр. статьи: В 2-х томах. М., 1958. С. 456.

<sup>22</sup> Дикий А. Указ. соч. С. 324–325.

чал работать в заграничной Риге. Но после эмиграции Чехова художественным руководителем театра был назначен не Сушкевич, а Берсенев. Сушкевичи оставались в театре еще четыре года – до 1932 года. В этот период Бромлей отходит от театра – именно на конец 20-х приходится пик ее литературной активности.

Итак, в начале 1920-х годов, экспериментируя в драматургии, Бромлей переделывала в стихотворные драмы свои новеллы. И наоборот, во второй половине 1920-х, в момент, когда ей стала ясна бесперспективность дальнейших попыток поставить свои пьесы, она вынуждена была вернуться от драматургии к прозе. В частности, она переписала старую новеллу, озаглавив ее теперь, в память непошедшей пьесы, «Повесть о короле квадратной республики», и включила в свой прозаический сборник 1927 года, вышедший в Москве, в последнем негосударственном издательстве – Артели писателей «Круг». Назывался он «Исповедь неразумных», видимо, чтобы напомнить читателю о названии первого – «Повести о нечестивых». Часть новелл сборника продолжает мистериальный жанр: Бромлей пишет собственное «восстание ангелов», апокалиптическую мистерию «Из записок последнего бога»: младший отпрыск Бога-отца, неспособный, неудачный ребенок, влюбляется в землю, творение проникается сочувствием к человечеству и – взбунтовывает ангелов, которые также влюбляются в жизнь с ее великолепием и грехом и не дают жестокому Отцу погубить человечество за то, что оно якобы несовершенно.

Третья и последняя книга повестей Бромлей «Потомок Гаргантюа» (Москва, Артель писателей «Круг», изд-во «Федерация») вышла в 1930 году. Давшая название этому сборнику повесть – лучшая из всех ее опубликованных вещей. Из-за этой мистической и иронической вещи принято числить Бромлей по категории научной фантастики. Повесть написана от лица кентавра – стихийного существа, затесавшегося в некое подобие почти современного мира и там запутавшегося в восстании низов. Трагическое переживание отпадения разума от природы, натурфилософские мотивы, рефлексы собственного юношеского революционизма, увязка социального и природного, в особенности тема мыслящего животного, и обостренное «чувство жизни» языка – все это объединяет поиски Бромлей в «Потомке Гаргантюа» с генеральной линией русской литературы 1920-х годов – с работой Н. Заболоцкого и А. Платонова.

Повесть «Мария в аду» из того же сборника 1930 года также очень похожа на пьесу, переписанную в прозу:

Россия духовно одичала настолько, что рай перестал принимать оттуда праведников. Их вторжение в ад дает Сатане повод поколебать основы бытия, злокозненно отменив различие добра и зла. В результате в аду воцаряется Мария, вульгарная бабища, воплощение мировой пошлости, против которой бессильны даже соединенные силы ада и рая, вынужденные вернуть ее обратно на землю и так восстановить различие добра и зла. В повести яр-

че всего бурлескные сцены ада, притворяющегося раем, со всеми приметамии нэпманской Москвы, но при этом под четким контролем Сатаны.

Оккультные мотивы в прозе Бромлей второй половины 1920-х годов лежат в русле тогдашних увлечений теософской и антропософской проблематикой, продолжающих оккультную фантастику символизма и постсимволизма – например, у таких авторов, как О. Форш, М. Шагинян, М. Булгаков, А. Чаянов, А. Соболев, тот же А. Платонов, обэриуты. Именно сюда и вписывается Бромлей.

### *В Ленинграде*

В 1930 году Сушкевич поставил пьесу А. Толстого – «На дыбе», в которой Бромлей играла роль Екатерины I. Последовала враждебная критика со стороны РАППа, и пьеса не задержалась на сцене. Но вскоре после этого – в 1932 году – Сушкевичи, возможно, с подачи А. Толстого, жившего тогда еще в Детском Селе, переезжают в Ленинград. Сушкевич становится художественным руководителем Ленинградского Академического театра драмы, а затем – Нового театра, там же режиссирует и играет Бромлей. Она ставит спектакль «Петр I» (1935), то есть ту же пьесу А.Н. Толстого, только на этот раз – в своей обработке, и сама опять, и очень удачно, играет Екатерину I. Любопытно сопоставить театральные эксперименты романной Даши в «Хмуром утре» – третьем томе трилогии Толстого «Хождение по мукам» – с его театральными впечатлениями 1935 года, в первую очередь связанными с Бромлей как женщиной-режиссером. Ее преданность принципам театральности – она тяготела к произведениям Шекспира, Шиллера (которого сама переводила), русских романтиков, создавая яркие спектакли – подкрепляет такое сближение: у Толстого Даша ставит «Коварство и любовь» в духе «большой патетики».

После смерти Сушкевича (в 1946 году) Бромлей продолжает работать режиссером Нового театра, который теперь, с 1937 года, называется Театром им. Ленсовета. Вот как вспоминает о ней младший современник Д.А. Толстой, работавший с ней в 1950-е годы:

Надежда Николаевна сама охотно рассказывала о своем происхождении: «Отец мой был рыжий упрямый шотландец с железным характером; я вся в него». <...> В построении мизансцен и в актерской игре она упорно добивалась осуществления главного завета Станиславского – правдоподобия. Вспоминается, как она кричала на молодых, только что выпущенных актеров, которым были поручены роли испанских грандов в «Дон Карлосе»: «Что вы стоите, как на еврейской свадьбе, в ожидании, что вас пригласят за стол»? Вы — гранды! Графы и герцоги! Почувствуйте это!» И славные ребята, мои ровесники, познавшие, кроме театрального института, жизнь в ком-

мунальной квартире и два года армейской службы, задирали головы и спесиво выпячивали подбородки.<sup>23</sup>

Там же описывается необычный облик Бромлей:

<...> в переднюю вошла довольно стройная женщина с правильными чертами лица в черной вуалетке. Я провел Надежду Николаевну в комнату, бывшую моим кабинетом. Вуалетки она не сняла и, сев в кресло, сразу попросила потушить верхний свет и оставить гореть только лампу на рояле. «Мы с вами будем разговаривать в полумраке, – сказала она, – я не люблю яркого света». В комнате стало загадочно и романтично. Я не сразу разгадал ее причуды; глядя на нее, легко сидящую в кресле, совершенно невозможно было определить ее возраст. Она казалась определенно молодой. <...> На следующий день я пришел в театр. Было солнечное морозное утро. Бромлей я увидел в фойе. На ее лице была все та же вуалетка. Но на щеках заметны были следы упорной борьбы косметики со старческими морщинами. Она в ту же секунду уловила мой смущенный взгляд, «Мне семьдесят два года», – с обворожительной улыбкой произнесла она.<sup>24</sup> <В 1948 году, когда произошла эта встреча, Бромлей было 64 года. – Е. Т.>

Когда в Театр Ленсовета в 1951 году направляют главным режиссером и художником Николая Акимов, отобрав у него Театр Комедии, Бромлей входит с ним в конфликт. Акимов создает в Театре Ленсовета прославленные спектакли «Тени» и «Дело», утверждая театральную условность, гротеск, игру – все, с чем была связана молодость Бромлей. Однако она, видимо, уже не может стряхнуть с себя отпечаток 1930-х и 1940-х годов. В 1956 году Акимову возвращают Театр Комедии, в Театре Ленсовета с его уходом начинается кризис, и Бромлей оттуда увольняют; она пытается бороться, обращается в суд, но после судебного разбирательства все же покидает театр. В 1957 году ушедшая на пенсию, она пишет «оттепельную» пьесу под названием, рифмующимся с ее дебютной пьесой: «Товарищ Гавриил». В центре ее – гигант и взрослый ребенок, наивный, правдивый и совершенно «аморальный» гений-режиссер Акаянов, одушевляющий и оживляющий все и вся вокруг себя (знавшие Акимова не могут не предположить, что прототипом этого образа взят он). Одновременно это современное воплощение Архангела Гавриила, вестника новой жизни, – а в чем-то еще и образ, окрашенный автобиографическим колоритом: в жизни ампула ее было «enfant terrible», что явствует из мемуаров о ней и ее единственной прозы с чертами автобиографичности – «Мои преступления» (1925).

---

<sup>23</sup> Толстой Д.А. Для чего все это было: Воспоминания. СПб, 1995. С. 319–320.

<sup>24</sup> Там же, с. 317–318.

### *Театральный роман Бромлей*

Однако рядом с вещами, балансирующими на грани прозаического и драматического жанра, у Бромлей есть полноценная и превосходная прозаическая вещь. Это вышедшая в сборнике 1927 года повесть «Птичье королевство (Рассказ актрисы)», в которой изображена театральная Москва середины 1920-х. Перед нами настоящий «театральный роман» – брутально остроумная вещь с захватывающей интригой, настоящий клад для любителей романов с ключом. Почти сразу, в 1929 году, повесть вышла в «Библиотеке "Огонька"».

Нам неизвестно точно, к каким литературным кругам Москвы принадлежала Бромлей в период, когда она активно публиковалась – и принадлежала ли вообще. Очевидно, у нее сохранялись связи с театральным критиком С.Г. Кара-Мурзой, в салоне которого она читала свои произведения в 1918 году, и с другими участниками этого салона – молодым театральным критиком Ю. Соболевым и В. Лидиным: первую книгу о Вахтангове собрали именно эти трое. Свою первую прозаическую книгу Бромлей выпустила в том же 1918 году в издательстве «Северные дни» (1916–1922), которое стало де факто издательством раннего Союза писателей, образовавшегося на основе того самого клуба московских писателей, который в 1917–1918 годах кристаллизовался вокруг салона Кара-Мурзы и ряда оппозиционных газет: редактором был секретарь Союза писателей Иосиф Матусевич (1878–?), позже, в 1922 году, высланный на «философском пароходе». Известно, что сестра ее, поэтесса, потом детская писательница, Наталья Николаевна Бромлей входила в объединение «Лирический круг». Поздние книги Бромлей печатает в Артели писателей «Круг».

Из книг ее (например, из повести 1925 года «Мои преступления», где героиня – девочка, разрывающаяся между собственной революционностью и состраданием к старшим, которых режим уничтожает) можно заключить, что ее позиция, хотя и безусловно противостоящая официозу, все же несколько левее, чем позиция Булгакова и его «гахновского» круга. Булгаков писал для МХАТ и других его студий, с МХАТ-2 у него связей не было. Но при этом создается ощущение, что Булгаков находится где-то совсем близко от мира Бромлей: в «Птичьем королевстве» героиня обхаживает современного драматурга по фамилии Эйссен, который назван в одном месте «умный человек с бледным носом», а в другом охарактеризован так: «Тем временем Эйссен, возвышенный, с бледным носом, пишет: пишет роль для слез и аплодисментов».<sup>25</sup>

Этот драматург в конце концов принимает вызов героини и пишет для нее пьесу, о которой она мечтает:

---

<sup>25</sup> *Бромлей Н.Н.* Птичье королевство: (Рассказ актрисы) // Бромлей Н.Н. Исповедь неразумных. М., 1927. С. 12. Далее в тексте ссылки на это издание даются с указанием страницы в скобках после цитаты.

<...> у меня 39 температура, нет 390, я добьюсь своего. Мне надо попасть в точку, и с колокольным звоном. Пишите так: меня осудил весь мир, а я права, меня сжигают на костре, а я пою»... <...>

Одним словом, – кричу я, – что–нибудь вроде Христа, распятия, только Христос, несмотря ни на что, веселый, без этих стонов и без уксуса, острит на кресте и потом поет замечательно под занавес... Слушайте! (13)

Судя по этому фрагменту, написанному в 1927 году, Бромлей вполне сознательно использует портретные черты Булгакова – дважды упоминает знаменитый нос и сюда же вплетает тему Христа из романа, первый вариант которого уже писался в конце 1920-х годов и что-то об этом, видимо, было известно. Напомним, что Булгаков как найденный наконец МХАТ современный драматург – это новость предыдущего года: в 1926 году МХАТ поставил булгаковский спектакль «Дни Турбиных» («Белая гвардия»), критика бесновалась, зрители ломались на спектакль и рыдали (ср.: «роль для слез и аплодисментов»).

Если взглянуть на творчество Бромлей в булгаковских категориях, то и у Бромлей налицо повесть о послереволюционном примирении и прощении России высшими силами (ср. «Белая гвардия») – это «Из записок последнего бога»; есть и своя биологическая фантастика о революционной современности (ср. «Собачье сердце») – это «Потомок Гаргантюа»; есть даже сочинение о художнике и святоше – это «Приключения благочестивой девицы Нанетты Румпельфельд», где сталкиваются Микельанджело и Савонарола; есть у нее и мистическо-фарсовая мениппея о Сатане – это «Мария в аду», где Сатана вместе с Богом вынужден поддержать основу бытия – различие добра и зла. При отсутствии внешнего сходства с романом о Сатане Булгакова в повести Бромлей поражает глубинное сходство как концепции – неотменимость основного морального закона доказывается силами зла, – так и жанра, переплетающего теологию с эксцентрикой и фарсом.

Само наименование «мастера» во всем богатстве его исторических и мистических привязок, в сочетании с темой уничтожения мастером своего творения по человеческой слабости и недостойности, могло прийти к Булгакову, помимо всего прочего, из разговоров 1922 года об опальной пьесе Бромлей, памятной по трагическим событиям, сопровождавшим ее постановку.

Что же касается булгаковского «Театрального романа», писавшегося в 1930-х, «Птичье королевство» Бромлей несомненно представляет для его собственно театральных глав важнейший жанровый прецедент – здесь тот же взгляд, юмористический и вместе патетически возвышенный, та же смесь настоящего культа МХАТ – с едкой сатирой в адрес того же МХАТ, и тот же роман с ключом для посвященных. Многое здесь «прообразует» даже сами интонации булгаковского «Театрального романа».

### *Прототипический конфликт?*

Бромлей, судя по воспоминаниям, в театре не слишком любила. Она была второстепенная актриса на характерные роли, часто играла старух, совпадая по амплу с гениальной С. Бирман. Важнее же то, что она была женой одного из двух главных режиссеров и начинающим режиссером – и то, и другое давало достаточный повод для недобрых чувств. Ее литературное творчество внушало в театре уважение, пока она не заинтересовалась драматургией. Вот ее насмешливый портрет в мемуарах С. Гиацинтовой:

Это была женщина сложная и странная. Действительно умная, одаренная, она самой себе представлялась достойной мировой славы, – вероятно, поэтому относилась к окружающим спесиво и часто недоброжелательно. Внешне эффектная, в жизни и на сцене настоящая *grand-dame*, она вела себя как избалованное дитя, манерничала. Об одном актере она говорила, что любит его как «женщина, актриса и ребенок» – ей казалось, что именно такой сплав она являет изумленному миру. <...> У Нади было множество маленьких пудрениц, – глядя в их зеркальца, она не скрывала удовольствия от собственной красоты. Все бы ничего, но, не зная сомнений, Бромлей принялась писать для театра – и это было ужасно.<sup>26</sup>

Вероятно, речь здесь идет о ее отношении к Вахтангову. По воспоминаниям Бромлей, Вахтангов просил ее почаще смотреться в зеркало: «Надя, когда у вас хороший вид, смотрите в зеркало подольше: от этого люди хорошеют».<sup>27</sup>

Гиацинтова навсегда поссорилась с Бромлей: «Вовлеченная товарищами в бурю студийных страстей вокруг "Михаила Архангела", я зачем-то сама послала письмо Бромлей, лишившее меня ее расположения на всю жизнь: собственные Наде и ум и юмор покидали ее при малейшей критике».<sup>28</sup>

Сюжет «Птичьего королевства» построен на соперничестве за ведущую женскую роль в современной пьесе. Героиня, наделенная рядом автобиографических черт, ненавидит жену директора, вялую актрису Крахт, сама становится любовницей директора и получает роль, но Крахт удается сорвать ей премьеру.

Руководящая чета в повести Бромлей, на наш взгляд, соотносится с Софьей Гиацинтовой и Иваном Берсеневым. В 1924 году у Гиацинтовой возник роман с женатым Берсеневым, в результате которого брак распался и они соединились. В Берсеневе обнаружился талант администратора, и он стал замом Чехова по административной работе. Вполне вероятно, что техника увода начальственного возлюбленного в повести подсказана происходившим у всех на

<sup>26</sup> Гиацинтова С.В. С памятью наедине. М., 1985. С. 205.

<sup>27</sup> Бромлей Н.Н. Бромлей Надежда: Путь искателя. С. 328.

<sup>28</sup> Гиацинтова С. В. Указ. соч. С. 207.

глазах романом Гиацинтовой. Как и у Крахт в повести, у Гиацинтовой не было энергии и раскованной смелости игры, напротив, она была склонна к мягкой растушевке роли. Наоборот, героиня повести, Катя, сопоставима с самой Бромлей, высокой и невероятно тонкой: локти у нее как белые мечи, в ее телосложении вся революция, она играет так, чтобы ничего не оставалось впрок. (Любопытно, что это противопоставление двух женских типов, соотносенных со «старым и новым», сходно с расстановкой сил в рассказе Толстого «Гадюка», 1926.)

### *Регресс*

Повесть Бромлей писалась на десять лет раньше, чем неоконченный роман Булгакова, в атмосфере несравненно большей открытости: она несоизмеримо откровеннее, и прямому авторскому слову отведена в ней почетная роль. Впрочем, наиболее острые темы автор решает все же метонимически, как, например, в следующем пассаже о сдвигах, произошедших в системе актерских амплуа в связи с советизацией театра к середине 1920-х годов:

Актерские амплуа в эти годы перекошились. <...> Например: искали мускулистого героя с маленькой молодежьей головой. Не было таких. В результате заказали мускулатуру, и ее носил актер на оружие роли. В сезоне 1924 г. он сыграл 253 спектакля. Неврастеники перешли на амплуа «ответственных», умирающих на посту. На этих спрос был меньше. Комики не вылезали из крахмального белья. Спрос на резонеров увеличился вдвое, они стали неизбежны в народных сценах.

Вообще резонеры играли всё. Любовникам не осталось другого применения, как бессловесно носить фрак и воздерживаться от всего прочего. Да и в мое время уже от всей этой пламенной породы оставалась всего лишь пара огрызков. С 1917 года если они и появлялись на сцене, то лишь по причине тяжелого ранения и обычно не далее третьего акта умирали под покровом знамен или проклятий (29).

В «Птичьем королевстве» отразилось изменение морального и художественного климата середины 1920-х годов: авангардный театр Вахтангова ушел в воспоминания, происходила реставрация – и в повести описан некий обобщенно московский театр, где все неудержимо сворачивает на старый лад – не только до революции, но и до реформы Станиславского:

Это Ноев ковчег, торжественно всплывший после потопы. Добротное всё для всех. Но старая Москва сидит в его углах, и запах дореформенных сигар никогда не покинет красного штофа наших портьер (11).

Здесь, очевидно, имеется в виду запрет на курение в театре, один из элементов театральной реформы Станиславского – Немировича–Данченко. Но

есть еще внутренние, заданные извечно законы театральной экзистенции, и они толкают театр на старые пути.

Видали вы этот паноптикум, это лихое сборище извечно падших героев? Этих птичьих королей, эту несменяемую династию орлов и кур? <...> Это мы. Мир круглый и душный, как воздух внутри летающего шара, мир, взлетающий над всеми потопами, и который не будет забыт ни одним Ноем, ибо мы хлеб для людей (7).

Птичье королевство полно лжецов, предателей, сплетников, недоброжелателей и даже шпионов – в нем есть человек, постоянно читающий газету и при этом слушающий щекой, его так и зовут Щека.

Вот наши театральные коридоры. Человек с испуганными белыми глазами извивается по коридорам, как ласковый червь. Он греет руки у отдушины, откуда мчится теплый ветер нагретых труб, греет, чтобы хватать людей за руки теплыми руками. Он ловит всех проходящих и смотрит им в глаза. В глазах его страх и жажда любви. Он сплетник, талантлив, ему дают мало ролей. Ибо успех его опасен: этот червь, получивши успех, перестает извиваться. Утконосая его голова становится недвижимой главой василиска. Он может стать первым и тогда пожрет всех в отместку за страх и жажду, которые жгут его сердце. <...> Как везде, есть роковая женщина, называемая Дюма-фис. Она гибка. <...> Есть рыжий сатана, прищуренный, веселый, с зеленым шарфом на шее. Умеет, братски обняв, короткой, кроткой речью рвануть за сердце так, чтобы до крови, больней чего нельзя. И после весел. После – дружба (1).

В королевстве неладно: в праздничную ночь в театре, пока все пили и танцевали, на чердаке повесился актер:

Через день из двухлетнего изгнания вернулся поседевший человек, которому наш театр был обязан двумя десятилетиями славы. Знаменитый изгнанник пришел в час, когда театр пустует, и обошел его снизу доверху один и попросил сторожа показать ему место на чердаке, где повесился актёр (39).

Это, конечно, Станиславский, вернувшийся из затяжного европейского турне. В МХАТе-втором действительно имело место самоубийство актера – это случилось в 1924 году, об этом пишет в мемуарах Дикий.

Другой театральный портрет напоминает Михоэлса, хотя у Бромлей и он привязан к описываемому театру:

Небольшого роста седой человек с тяжелыми веками мудреца и широкой челюстью властелина. Он проходит замедленным шагом по театру сверху донизу, об-

ходит кругом коридоры всех ярусов, медленно, и зевает безнадежным седым зевком тигра. Он волочит свою умершую от боли страсть к театру, который создан им единолично, и он ни с кем не хочет встречаться (72).

Этот портрет, хотя и расподобленный, все же легко связать через семантику «царственного зверя» с другим местом текста, где речь идет уже несомненно о Станиславском:

В те дни даже великие люди лгали подобно львам, недавно пойманным в пустыне, которых укротитель индус учил молиться по-немецки. Помню, как огромные пасти, желтые с сединой, гремя воем возмущения, молитвенно и разъяренно поднимались к потолку цирка и круглые когтистые черные ладони зверей соединялись в благочестивую и страшную позу.

Таков был наш знаменитый изгнанник. Он возвратился мудрым, прокричавшим свой голос – он мог уже только шептать, – седым дряхлым тигром; и, представьте, он тихо полюбил современность, безнадежно, старчески. И многие тогда тихо ее полюбили, обольщенные слабостью своих сердец, изнеможенных тысячь лишений (46).

Автор точно указывает на причины новейшего упадка нравов: это отмена старых ценностей, и самая болезненная из всех – отмена Бога. Но, чтобы существовать, искусство должно восхищаться, а оно затрудняется в поисках новых кумиров:

Дайте же нам чем-нибудь восхищаться. Вожди? Но у них такая приватная наружность. Комсомол? Простите. Через тысячу лет, когда он станет легендой. Не раньше. Эти дебютанты требуют слишком большого кредита.

И вот возвышенные души кидаются от одного предмета к другому, ища, что бы их восхитило, чтобы создать, например, спектакль с хорошим, честным апофеозом. Без апофеозов искусство не цветет. И вот они мчатся, ловя превратные идеи, а за ними старательным галопом летят дозорные и рвут им пятки (46).

Отсюда потеря всех ориентиров, подчинение и порабощение искусства:

Как перепутались голоса на нашей голубятне! Все стали дроздами и попугаями. Где птичья гордость! Мы прыгаем на привязи и повторяем заученные вокабулы, прыгаем как игрушечные пуделя, надуваемые резиновым клистирчиком (46).

Бромлей принадлежит прелестный по тонкости диагноз такого экстравагантного театрального поведения, какое являл миру Всеволод Мейерхольд:

Между тем таланты не иссякают, между тем население требует зрелищ, дозволенных, но с перцем и пламенем; крайности необходимы; спрос на абсурды невероятный.

И вот один из старых режиссеров, Елизарий Пират, берет на себя истрепление человеческого театра. Во всех переулках Москвы возникают «дома зрелищ» под флагом старого Пирата. На сцене этих театров играют куклы, животные, предметы обихода, достигнута предельная материальность. Освещение разрешается только дневное и полуденное, ибо раннее утро, туман и вечер кажутся подозрительными. Синий свет изгнан; под подозрение взяты звезды, луна, облака; природа допускается только съедобная или строительная.

Со всех сторон были неоднократные попытки обуздать безумца, ибо движущийся паноптикум его спектаклей производил бесовское впечатление. Наконец он получает предписание ввести на сцену человека, как неизбежный элемент социальных систем. Тогда он собирает кучу людей, никогда не игравших, но имеющих подобно ему профиля хищных рыб, и, обучив их своему делу, заставляет двигаться и произносить тексты пьес с расстановкой слов справа налево, или слева направо, но в последнем случае знаки препинания исполняются наоборот. Многие остались довольны. Благость намерений казалась несомненна. Я утверждаю, что так оно и было в действительности. Кое-кто подозревал его в неумеренном честолюбии, другие – в чрезмерной насмешливости, третьи предсказывали ему преждевременное слабоумие. Между тем он был только поэтом, и он обманул всех, ибо женился и решил временно отдохнуть. Центральный театр переделали в мюзикхолл с пением, танцами и гирляндами незабудок. К этому времени публика повеселела; продолжительность браков увеличилась вчетверо; все стали ценить правильность пищеварения и взаимность удовольствий. Но замечательный человек еще раз обманул людей, и одну из генеральных в его театре я описываю ниже.

Таковы были великие поэты того времени... (48–49).

Здесь имеется в виду в первом случае – раннеревolutionный этап новаций Мейерхольда, запечатленный, например, в спектакле «Земля дыбом», посвященном Красной Армии и Троцкому, где по залу проезжали грузовики, мотоциклы и велосипеды, а на сцене действовали настоящие воинские отряды, в настоящем обмундировании с ружьями, пулеметами, прожекторами и даже малокалиберными пушками. О новейшей же, конструктивистской метаморфозе Мейерхольда, поданной в этом отрывке как еще один «обман» неугомонного новатора, рассказано у Бромлей в эпизоде генеральной репетиции в некоем экспериментальном театре, где актер с угрозой для жизни повисает на неисправной трапеции.

Когда-то восставший против каботинства и по мере сил сохраняющий свои принципы МХАТ на этом деградировавшем фоне все же выглядит театром небожителей:

Есть Новый театр на Театральной; там живут прекрасные люди и туда никого не принимают. Чистый театр, величавый, там гнездятся орлы; там люди друг другу священны. Это огненный дом. Там нет ни лакеев, ни предателей, ни продажных, ни разовых женщин, ни красных занавесок в закулисных коридорах, похожих на коридоры домов свиданий, ни проезжих молодцов из актерской сволочи, растерявших талант и пристойность в притонах, похожих на театр импровизаций, в театрах, похожих на притон <...> они там торжественно дышат воздухом нашего времени и называют его горным. <...> Мы ходим плакать на их спектакли (26).

Однако, никакой пиетет не мешает Бромлей тут же переключиться в саркастический регистр:

<...> они носят головы на своих плечах с величайшей осторожностью. Они работают неслыханное количество часов в сутки, и единственное, что их переутомляет – это их вежливость. Ибо они вежливы даже в трамвае, даже на премьерях чужих театров. Они отглажены до последней складки, их носовые платки ослепительны. Постоянное усилие никого не презирать и со всеми здороваться влияет несколько на их цвет лица. Но они никогда не умирают несвоевременно. Один из них, говорят, даже играл ответственную роль после своей смерти и умер официально только под занавес третьего спектакля, когда успех был обеспечен и подготовлен дублер (27).

Так же амбивалентно – хотя и с признанием таланта, но все же как педагогированно безнадежный ретроград – описан некий старый гастролер, дающий «Гамлета». Но в 1925 году «Гамлета» гениально сыграл во МХАТ-2 сам Михаил Чехов, так что приходится прочесть зарисовку Бромлей как сатиру на Чехова:

Гастроль сегодня. Этот у нас, который валяет Шекспира без дураков по всей Эсесерии. Стар, потрохов никаких, и мирно, как труп, сквернословит на все буквы. <...>

<...> а старый орел, ее возлюбленный Гамлет, с гениально перекошенным лицом, отвечает ей столь сухо и отрывисто, с таким блистанием страстного цинизма в огромных глазах, что мне становится жарко (6).

Похоже, что прецедентными для булгаковского «Театрального романа» могут быть мотивы и интонации массовых сцен в повести Бромлей – например, в следующем фрагменте:

Был торжественный случай в театре. Раут, празднование.

<...> Качая плечами с ледяными неглядящими лицами прошла шеренга роковых женщин; парчовые кресла скользнули им навстречу, и они опустились в кресла с египетским движением спин, держа прямую позу разбуженной змеи. <...> Одна знаменитая дама вступила в зал, облеченная красным шелком знамен. <Эта знаменитая дама, вероятно, Андреева. – Е.Т.> <...>

Актеры все как один озирались с конским аллюром в праздничной надменности. <...> Сам Станиславский пронес над черным половодьем толпы свою голову укротителя зверинца, подобную белой хоругви (33).

С другой стороны, пластика описаний праздничных эстрадных номеров любопытна в плане сопоставления со сценами в «Театре Варьете»:

Открылись большие стеклянные двери, и двинулось шествие — и все улыбнулись ему согласной улыбкой. Великолепное четвероногое, гривастый верблюд, составленный из двух человек, шел впереди, обутый в английские ботинки; <...> Верблюд стал, содрогая выгнутой шеей, его вела пернатая кудлатка. Верблюд качнулся, ударило «дзын», и пищалка пропела нечто убедительно обиженное, как верблюжья душа. Хохот. Кудлатка металлически вскрикнула. Верблюд верблюжьим гнусавым басом, танцую, запел: он пел следующее:

Среди долины Умбри – я  
Вдали от здешних стен,  
Цветут – цветочек Скумбри – я,  
И птичка стре–пантен!

Верблюд качался и вихлял боками, востроногая кудлатая душка летала, вскрикивая, и раскидывала ручки.

Маленький, ярко белокурый с озорной и кроткой мордочкой гениальный Богомоллов, побледнев от серьезности, сказал несколько слов о родословной верблюда. <Наверняка это Яншин. – Е.Т.> Хохотали и плакали, хохоча. Он уронил слезу, извинился и, кланяясь, вынул ослепительный платок. Аплодисменты (33–34).

Можно предположить связь между появлением эстрадного мага в «Мастере и Маргарите» и следующей сценой в повести Бромлей — при том, что «маг» у нее изображен пародийный. Дело в том, что Бромлей описывает реально существовавший, очень удачный номер 1922 года, очевидно, всей театральной Москве запомнившийся:

Потом из верблюжьего живота вынули эстраду, и на ней, торча фалдами фрака и выгнув правую ногу, подобно коню, роющему землю, воздвигнулся «Джон Личардсон настоящий». Он вздыбил черный ус под наморщен-

ным носом и потер руки. Глаз, яркий и круглый, вращался угрожающе и вдохновенно.

«Проездом чересь – то есть сквозь этот город», – сказал Личардсон и резко смолк, пережидая смех.

– Я, профессор черной и белой магии, Джон Личардсон настоящий – даю гастроль! Почтеннейшая публика и интеллигенты!

С вопросительным восторгом черным кустом торчали брови, торчали детские верящие глаза.

Не от райской ли чистоты сердца родится этот блаженный вздор?

Мы орали, душили кудлатку, целовались, детское круглое лицо Личардсона прыскало смехом... (35)

Это дословное и точное описание номера, созданного актером МХАТ Владимиром Поповым в 1922 году, – текст его сохранен в бумагах Бромлей. Профессорский титул Личардсона и его асимметричный вращающийся глаз в особенности программируют будущего Воланда.

Создается ощущение, что и «драматизированность» прозы Бромлей, и ее языковая работа, сочетающая реалистический мимесис с авангардистскими приемами усиления выразительности, находятся на той же линии, что и поиски Булгакова.

Вкус к звуку слова доходит у Бромлей иногда до гениальности:

Это было в т е а т р е. В каком слове есть еще эта еа–еа. Ураганная легкость этих «еа» – она сделала меня безумной, и топот этих двух т – театр – они мне вытоптали сердце. Тело этих двух т тяжело – это тело толпы. Страх, смотр, смерть, вот финальный звук слова т е а т р, жестокого, нечеловеческого слова (51).

Бромлей, уже в первых своих поэтических опытах очарованная Андреем Белым, конечно, знала его «Глоссолалию».<sup>29</sup>

---

<sup>29</sup> Ср.: Переменчивы корни; *tud* (*tudati*) есть *толкая*; меняется корень *tud-tup-tyd-tus*; и даются слова: *typto*, *tupati*, *timpaty*, *topaty* и *tusity*; *тузить* — происходит отсюда; отсюда же слова *тимпан*, что есть точно (по корню): *тузимый*, *толкаемый* (Белый А. Глоссолалия. Берлин, 1922. С. 8).

## ИЗ КОММЕНТАРИЯ К ЗАПИСНЫМ КНИЖКАМ ИЛЬФА

Олег Лекманов (Москва)

Замечательный современный филолог Андрей Леонидович Зорин однажды остроумно сравнил комментаторов, делающих доклады и пишущих статьи о своих открытиях, с рыбаками, которые сначала наслаждаются ловлей в одиночестве, а потом в кругу друзей азартно рассказывают, как они поймали ту или иную большую или маленькую рыбу.

Это короткое сообщение как раз и преследует цель продемонстрировать коллегам по цеху несколько комментаторских рыбешек. Выужены они были из записных книжек Ильи Ильфа 1927–1937 годов. Наша глубокая благодарность дочери писателя, Александре Ильиничне Ильф. Рассказ о своем собственном впечатляющем комментаторском улове в шестом номере журнала «Вопросы литературы» за 2005 год она завершила перечнем тех фрагментов записных книжек, которые по-прежнему требуют поясняющих примечаний. Комментарии примерно к половине из этих фрагментов предлагаются вашему вниманию. Другая половина терпеливо ждет более удачливого ловца.

\* \* \*

Запись первая. 1927 год

**Секта Хис-Хис.**

*Комментарий:* звукосочетание «хис-хис», вероятно, позаимствовано Ильфом из «Гаргантюа и Пантагрюэля» Франсуа Рабле, любимого, напомним, произведения соавтора «Двенадцати стульев» <здесь и далее курсив в цитатах везде мой. – О.Л. >:

Когда мы находились в открытом море и плыли, весело болтая друг с другом, Пантагрюэль поднялся на ноги и оглянулся вокруг:

– Друзья, вы ничего не слышите? Мне показалось, что в воздухе разговаривают несколько человек. Но я никого не вижу...

– Мы стали слушать во все уши, но ничего не услышали. Наконец и нам показалось, что до нас что-то доносится, или же у нас в ушах звенит. Чем сильнее мы напрягали слух, тем отчетливее слышали голоса, а потом стали разбирать и слова. Это нас испугало, и не без причины, потому что мы никого не видели, но слышали мужчин, женщин, детей и даже лошадиное ржание...

Однако шкипер сказал:

– Господа, не бойтесь ничего! Здесь граница ледовитого моря, на котором год назад произошло кровопролитное сражение. Слова, которые звучали тогда, крики, вопли и весь страшный гвалт битвы, замерзли, а теперь, когда наступает весна, они оттаивают и становятся вновь слышными. Так бывает в некоторых холодных странах.

– Похоже на правду! – воскликнул Панург. – Поищем, нет ли тут слов, которые еще не оттаяли.

– Да вот они, – сказал Пантагрюэль, бросив на палубу целую пригоршню замерзших слов, похожих на разноцветные леденцы.

Мы увидели среди них красные, синие, желтые, зеленые и раззолоченные словечки. Согреваясь в наших руках, они таяли, как ледяшки, и мы слышали их, хотя и не понимали: слова-то были все чужеземные. Когда они все растопились, вокруг загремело:

– Хип, хип, хип! *Хис, хис*, торш! Бредеден! Бредедак! Гог, Магор! – и много других слов, столь же непонятных).

\* \* \*

## Запись вторая. 1927–1928 годы

**В настоящее время режиссер «Девени» работает над усовершенствованием грома, дождя и молнии.**

*Комментарий:* подразумевается «Театр кукол-петрушек», организованный в 1924 году Евгением Сергеевичем Деммени. В 1920-е годы много рассуждали о преимуществах кукольного театра, который может себе позволить воспроизвести на сцене «настоящие» дождь, гром и проч., в отличие от театра драматического.

\* \* \*

## Запись третья. 1929 год

### Кислый альбом Милля.

*Комментарий:* по-видимому, речь идет об альбоме американского фотографа и кинорежиссера Джона Мили (Gjon Mili, 1904–1984).

\*\*\*

## Запись четвертая. 1930 год

### Как Мамонт Дальский делал себе прессу.

*Комментарий:* актер Мамонт Дальский (театральное имя М. В. Неелова, 1865–1918) прославился, в том числе, и умением подать себя. Про него рассказывали такой, например, анекдот.

Однажды во время гастролей в Одессе Дальского пригласили отдать визит местному губернатору. В таких случаях положено было надевать фрак. Артист приехал в губернаторский дворец в ослепительно белом пикейном жилете, на который накинул шубу. Он сбросил с себя шубу в швейцарской и побежал вверх по лестнице. Уже пройдя в приемную губернатора, Дальский вскричал:

– Боже! Я забыл надеть фрак!

Затем он спустился вниз, накинул шубу, сел в пролетку и уехал. Всё было проделано намеренно и с таким расчетом, чтобы на следующий день этим были полны одесские газеты. Такие выходки Мамонта Дальского косвенно способствовали его театральной известности.

\*\*\*

## Запись пятая. 1930 год

### Тогда был в моде фокстрот «Ходят по улицам фашисты...»

*Комментарий:* подразумевается не фокстрот, а «Танго Чичисбея». Приводим здесь два куплета из этой популярной в 1920-е годы танцевальной песенки:

Ах, у меня на сердце стужа!  
Больше всего боюсь я мужа.  
Кротости нет в нем лебединой,  
Спросит он: «Кто это, Бамбино?»

Я же отвечу, не робея:  
«Даме нельзя без чичисбея:  
Ходят по городу фашисты,  
К дамам они пристают».

\*\*\*

## Запись шестая. 1930 год

### **«Молю о скромности и тайне» (романс).**

*Комментарий:* Ильф иронически указывает на сходство со строкой из романса зачина следующего микрофрагмента «Истории Государства Российского» Н.М. Карамзина: «*Молю о скромности и тайне*, – сказал Поппель: – ежели неприятели твои, Ляхи и Богемцы, узнают, о чем я говорить намерен: то жизнь моя будет в опасности».

\* \* \*

## Запись седьмая. 1931 год

**Романс. «Товарищ Доре, товарищ Доре, я умираю на советской земле.**

**Отвези мое тело в Париж.**

**Я отвезу тебя, Лебри, я повезу твой труп в Париж, –**

**Ответил верный Доре».**

*Комментарий:* «Французские летчики Лебри и Доре вылетели в перелет Париж – Токио по маршруту Кенигсберг – Нижний Новгород – Свердловск – Красноярск – Чита – Мукден» (Правда. 1931. 13 июля).

\* \* \*

## Запись восьмая. 1936–1937 годы

### **Хирурги Мандрыка и Цацкин.**

*Комментарий:* хирург Петр Васильевич Мандрыка (1884–1943) в течение многих лет возглавлял Центральный военный госпиталь в Москве, который был назван его именем. Похоронен на Новодевичьем кладбище. Хирургу Цацкину повезло значительно меньше. Один из ведущих специалистов госпиталя им. Бурденко, в конце 1930-х годов он был арестован, а в конце 1940-х работал в Зауралье.

\* \* \*

## Запись девятая. 1936—1937 годы

### **Книга «Путь к золоту» Альшанского.**

*Комментарий:* речь идет об издании: Альшанский А.<натолий> Р.<о-манович>. Путь к золоту. Очерки золотой индустрии на Алдане. М.: Главзолото, 1935.

# СЕРГЕЙ МАРКОВИЧ НЮРЕНБЕРГ В РИЖСКОЙ ПРЕССЕ

1920–1930-Х ГОДОВ

Людмила Спроге (Рига)

Как явствует из заглавия, названная тема имеет косвенное отношение к творчеству Булгакова, хотя, возникнув как биографический сюжет в 90-е годы прошлого, XX века, она вписалась в рубрику «Материалы к биографии Елены Сергеевны Булгаковой».

В 1998 году в «Тыняновских чтениях» были опубликованы две статьи, основанные на документах из частных семейных архивов, российских государственных хранилищ, фондов Исторического архива Эстонии, а также Латвийского государственного архива. Автор первой статьи – Т.К. Шор – представила документы о роде Нюренбергов в Прибалтике, о принятии православного крещения Сергеем Марковичем Нюренбергом и о венчании его с дочерью православного священника Александрой Александровной Горской в Дерпте-Юрьеве в Александро-Невском соборе 20 мая 1889 года. Здесь же впервые приводятся прошения и ходатайства учителя Дерптского городского училища С. Нюренберга и сведения об учебе его близких родственников на юридическом факультете Юрьевского университета в 80-90-х годах XIX века. Завершается сюжет документальным рассказом о племяннике Елены Сергеевны Булгаковой – Александре Оттокаре Сергее Нюренберге.<sup>1</sup>

Другая статья, М.О. Чудаковой, представляет ряд переплетенных между собой биографических сюжетов; обстоятельством, «повышающим интерес к

---

<sup>1</sup> Шор Т.К. Материалы к истории семьи Нюренбергов в Историческом архиве Эстонии // Тыняновский сборник: Шестые – Седьмые – Восьмые Тыняновские чтения. М., 1998. Вып. 10. С. 598–608.

одному из этих сюжетов», является то, что он развивался в сложном контексте не безразличного, скорее напряженного отношения Булгакова к “национальному вопросу”, к оппозиции русского – не русского». Далее Чудакова решительно конкретизирует национальную тему в ракурсах: «Булгаков и еврейское окружение» и «Евреи у Михаила Булгакова». В одном из фрагментов вспоминается встреча автора цитируемой публикации с Е.С. Булгаковой и разговор о ее отце С.М. Нюренберге:

Осенью 1969 г. в доме Елены Сергеевны Булгаковой мы рассматривали с ней фотоальбом ее семьи – еще до замужества. Она показала фотографии родителей, упомянула, несколько подчеркивая, что мать, Александра Александровна, урожденная Горская, была дочерью священника. <...> Назвала – едва ли не впервые – фамилию отца: Нюренберг.

– А как звали Вашего отца?

– Сергей Маркович.

– Кто он был – по национальности?

Вопрос был вызван немецкой, в моем представлении, фамилией. <...>

Ответ не мог не поразить: Елена Сергеевна неопределенно пожала плечами.

– Не знаю.

Мы больше не возвращались к этой теме».<sup>2</sup>

Об отце Елены Сергеевны Булгаковой в последнее восьмилетие все чаще и чаще упоминают в комментариях, очерках, мартирологах – о его учительстве, литераторстве, об увлечении театром. Менее известно его сотрудничество в повременных изданиях Латвии периода Первой республики, то есть его опубликованные статьи в 1920-х и в начале 1930-х гг. в русскоязычной прессе.

Напомню несколько важных для данной публикации фактов из биографии С.М. Нюренберга. Отец Е.С. Булгаковой родился в Житомире в 1864 году. Окончив Петербургский учительский институт, он в 1886 году стал преподавателем Юрьевского городского училища в Дерпте. В июне 1888 года в губернской газете «Рижский вестник» появляется первая его статья, посвященная 50-летию Дерптского правительственного городского училища, учителем которого он состоял. 20 мая 1889 года в Александро-Невском соборе состоялось его венчание с А.А. Горской. С середины августа того же года начинается постоянное сотрудничество С.М. Нюренберга в «Рижском вестнике»; типография газеты находилась в уездном Дерпте-Юрьеве, а редакция – в губернском городе Риге. В то время Нюренберг был, выражаясь современным понятием, «внештатным корреспондентом» из Юрьева.

---

<sup>2</sup> Чудакова М.О. Материалы к биографии Е.С. Булгаковой // Тыняновский сборник: Шестые – Седьмые – Восьмые Тыняновские чтения. М., 1998. Вып. 10. С. 612.

О чем он писал в конце 80-х–90-х годах XIX века на полосах этого периодического издания? О необходимости реформы женских учебных заведений в Прибалтийских губерниях, о состоянии учебных программ по русской словесности, о театральные постановках, о литературных празднествах.

В 1893 году С. Нюренберг становится секретарем редакции «Рижского вестника», в то же время состоялся переезд его семьи (с двумя родившимися в Юрьеве детьми) в Ригу. Он окончательно оставляет педагогическое поприще; в Риге Нюренберг активно сотрудничает не только в журналистике (в столичных «Новом времени», «Руси» и других газетах), но также энергично включается в русскую общественную жизнь: его усилиями была создана первая русская платная народная библиотека и организована русская ссудосберегательная касса. Он был также одним из создателей и активных работников Русского просветительского общества, тогда только начинавшего свою деятельность. В октябре 1893 года в Риге в семье Нюренбергов рождается дочь Елена, через три года младший сын Константин.

Общественная активность С. Нюренберга достигла апогея в год пушкинского 100-летнего юбилея в 1899 году. Полосы «Рижского вестника» пестрят репортажами о подготовке к празднеству и его проведении в Лифляндской и Эстляндской губерниях.<sup>3</sup> Учредители ссудосберегательной кассы и представители Русского просветительского общества – устроители торжеств в Верманском парке в центре Риги и в ряде общественных собраний города. Среди устроителей, активных организаторов значится и имя С.М. Нюренберга.

В рижский период жизни наблюдается и повышенный интерес С.М. Нюренберга к театру. Эта горячая самоотверженная любовь способствовала тому, что он стоял у истоков создания постоянного русского театра в Риге, еще в 90-х годах XIX столетия, т. е. со времен антрепризы Щербаковой в культурно-просветительском обществе «Улей». Отец Е.С. Булгаковой был классическим театралом; благодаря этой активно культивируемой любви у него было много друзей из среды театральных деятелей – Константин Незлобин, Михаил Писарев, Яков Тинский и др.

Театральные интересы Нюренберга передались по наследству и его детям. Вот как об этом пишет его внук, вспоминая семейные предания: «<...> Отец Елены, человек весьма одаренный, не только основал местный русский драматический театр, но и помимо своей работы в течение некоторого времени писал критические статьи о театре для нескольких газет в Петербурге <...>. Поэтому в его доме бывало немало актеров, и Елена уже с ранних лет имела контакты с театром.

---

<sup>3</sup> См. о юбилее 1899 г. в Лифляндии в моей статье «О календаре памятных дат в русской прессе Лифляндии и Латвии» (Даугава. 2007. № 1. С. 87–96).

К тому же в доме Нюренбергов усердно ставились пьесы, как это было принято в семьях русской интеллигенции (например, в домах Станиславского, Булгакова). <...> Александр был режиссером и всегда претендовал на заглавные мужские роли <...>. Главные женские роли играла тщеславная Ольга, реже менее эгоистичная Елена, в то время как Константин, несмотря на бурные протесты старшего брата, к актерской деятельности не допускался и должен был управлять занавесом».<sup>4</sup>

С.М. Нюренберг регулярно вносил пожертвования на храмы города, и в «Рижских Епархиальных Ведомостях» за 1903 год есть благодарственная записка в его адрес.

В 1908 году семья Нюренбергов переезжает из Риги в Санкт-Петербург, 1908/1909 учебный год был последним у ученицы рижской Ломоносовской женской гимназии, дочери коллежского советника Елены Нюренберг, которая, согласно «Свидетельству под номером 444» от 21 октября 1909 года, считалась «выбывшей из гимназии шестиклассницей по желанию родителей». После Петербурга семья Нюренбергов живет попеременно в Минске, Белостоке и затем в Москве, из которой в 1921 году Нюренберг с женой в числе других эмигрантов перебираются в Берлин. Только в 1923 году С.М. Нюренберг возвращается в Ригу, уже не губернский город, а столицу нового государства.

Таким образом, Нюренберг, подобно многим другим рижанам, русским латвийцам, должен был адаптироваться в новых геополитических реалиях: с одной стороны, знакомого, «своего», а с другой – «отчужденного», «другого» пространства; приравниваться к условиям иной жизни. Эти эпизоды «вживания» и постижения новых реалий становятся важным этапом и в биографиях рижских современников Нюренберга – писателя Гончаренко-Галича, поэтессы, прозаика и переводчицы Е. Кнауф (Магнусофской), режиссера Константина Незлобина, адвоката Густава Гейнике (отца Ирины Одоевцевой) и многих других оптантов. Романы с мемуарным «синдромом», написанные русскими латвийцами в 20-30-х годах, выразительно свидетельствуют о так называемом «переходе» этого исторического Рубикона.

С.М. Нюренберг сначала работал в страховом обществе «Даугава», затем некоторое время (в середине 20-х годов) возглавлял отделение коммерческого банка в Режице (Резекне). Он по-прежнему активный общественник, энтузиаст. Несмотря на прогрессирующую болезнь (астму), он деятельно работал как в некогда утвержденной им первой русской платной библиотеке, так и в Русском институте университетских знаний, где читали лекции профессор К. Арабажин и известный журналист П. Пильский. К этому второму периоду рижской жизни С.М. Нюренберга относится его сотрудничество с местными русскими газетами.

---

<sup>4</sup> Цит. по: Чудакова М.О. Материалы к биографии Е.С.Булгаковой. С. 619.

В 1924 до лета 1925 года в Риге выходила газета «Вечернее время», где появлялись заметки Нюренберга: содержательный пласт этих публикаций и подписей под заявлениями касались интересов и чаяний русского нацменьшинства в Латвии. Это и судьба русской гимназии в середине 20-х годов, Первый учительский съезд летом 1924 года, День Русской культуры в памятную дату рождения А.С. Пушкина. В 1925 году на базе «Вечернего времени» учреждается ежедневная утренняя национально-демократическая русская газета «Слово», где были представлены разные по темам публикации Нюренберга.

Надо отметить, что второй рижский период в несравненно меньшей степени представляет нам Нюренберга-журналиста. Однако некоторые его публикации позволяют говорить о саморефлексии их автора, об ощущениях Нюренберга в новой Латвии. Едва ли не единственная его публикация в «Сегодня» – статья об умершем в советской России старом друге и коллеге Петре Григорьевиче Руцком – содержит и некий элемент автобиографии самого Нюренберга:

<...> П.Г. Руцкой в 1893 г. прямо с университетской скамьи – он был учеником знаменитого московского профессора-историка Ключевского – попал в Ригу в новые для себя культурные, бытовые и общественные условия. Но, обладая совершенно исключительной силой воли и работоспособностью, он быстро ориентировался в новых условиях и в скором времени развил здесь такую большую разностороннюю деятельность, что выдвинулся в первый ряд местных общественных работников. Он был одновременно преподавателем истории в рижской городской средней гимназии и в женской гимназии Л.И. Тайловой, деятельным членом редакции «Рижского вестника», руководящим работником в Русской Ссудосберегательной кассе, активным участником русского театрального управления, Народной библиотеки, Русского общества Просвещения и других организаций. И везде он работал бескорыстно, честно и с юношеским увлечением, привлекал к делу ряд других таких же бескорыстных помощников и сотрудников.

Деятельность П.Г. Руцкого, как и деятельность большинства тогдашней русской молодежи, явившейся сюда из России, к сожалению, носила отчасти и русификаторский характер. Но то был не личный грех деятеля, а грех эпохи, <...> которому легко поддавала политически неокрепшая молодежь. Эта политическая окраска, при вообще резко выраженной, яркой индивидуальности Руцкого, создала ему в свое время также немало и противников. Однако и сторонники, и противники одинаково отдавали дань его изумительным общественно-организаторским способностям, его душевной прямоте и честности. Нынешнему поколению латвийских деятелей имя Руцкого хорошо знакомо, как имя бывшего наставника или начальника, и напомним не только об ушедшей в вечность минувшей эпохе, но и о человеке, беззаветно отдававшем всего себя общественному служению».<sup>5</sup>

---

<sup>5</sup> Н-Берг С. [Нюренберг] Памяти П.Г. Руцкого // Сегодня. 1927. № 152. 13 июля. С. 6.

В 1928 году в нескольких номерах газеты «Слово» опубликованы статьи о торговом договоре между Латвией и советской Россией. Нюренберг с осторожностью и недоверием отнесся к договору, как и большинство русских в Латвии, включая русскую фракцию Латвийского Сейма: например, речь архимандрита отца Иоанна Поммера в Сейме о странном функционировании проектов договора была представлена в том же издании одновременно со статьей Нюренберга «Плохие дела и торговый договор».<sup>6</sup>

Весной 1928 года в газете «Слово» появилась статья Нюренберга, которая характеризует его как «старого романтика», свято верящего в «крепкое купецкое слово», в корпоративно-торговую порядочность в жестоком мире экономических конъюнктур, когда невыгодно считаться с данным словом:

---

<sup>6</sup> «Жалобы на плохие дела продолжаются по всему торговому фронту Латвии. (Извиняюсь за «модное» выражение). Латвийско-советский торговый договор, на который в некоторых кругах возлагалось столько надежд, во всяком случае, не улучшил экономического положения. Начинают оправдываться, наоборот, пессимистические предсказания противников означенного договора. Если хозяйственные и торгово-промышленные организации, совместно с подлежащими правительственными органами, скоро и энергично не возьмутся за «выпрямление» невыгодных для Латвии сторон договора, то интересы местной торговли и промышленности, а также латвийского фиска, могут пострадать в такой сильной степени, что рано или поздно поневоле придется отказаться от договора. Такая перспектива едва ли может быть заманчива для кого-либо, и лучше предупредить ее вовремя принятыми мерами. Рижские коммерсанты и фабриканты, ведущие с советским торговым представительством переговоры о заказах и поставках, являются «пока что» героями дня. Ими рижане интересуются, пожалуй, еще больше, чем правительственной мозаикой и коммунальными выборами. На них устремлены взоры и упования сотен людей, жаждущих заработков: посредников всякого рода, без усталости грабящих тротуары возле биржи, банков и кафе, безработных ремесленников, извозопромышленников, рабочих, мелких торговцев и т.п. За этими фабрикантами ходят и ухаживают, вокруг них и близ них постоянные оживление и возбуждение. Но нельзя сказать, чтобы сами «герои дня» были в радужном или хотя бы в приподнятом настроении. Они, по видимому, уже уразумели, что советские заказы далеко не такая заманчивая штука, как казалось, и что вопросы финансирования заказов в свою очередь грозят затруднениями и трюками, которые очень необходимо иметь в виду. С другой стороны, они плохо верят в бескорыстие своего шумливого окружения, которое с необыкновенной страстностью подбивает, уговаривает, убеждает спешить согласиться на всякие условия, захватить возможно больше заказов и сделок. Наши коммерсанты и фабриканты, к чести их надо это признать, при всех соблазнах, расставленных на путях получения советских заказов, при всей искусственно разжигаемой конкуренции, не дают себя увлечь ни тем, ни другим, осторожно при переговорах калькулируют и не упускают из виду, что рядом с соблазнами нередко бывают и скрытые капканы» (*Сергей Нюренберг*. Плохие дела и торговый договор // Слово. 1928. № 746. 18 января. С. 2.

В торгово-кредитных кругах Латвии за последнее время усилились явления, способные окончательно разрушить необходимое в экономических взаимоотношениях доверие. Мы говорим о наблюдающемся катастрофическом падении коммерческих нравов. Коммерсанты мирного времени, при всех своих минусах, блюли свою торговую честь, которая не допускала, чтобы после того как «ударил по рукам», отказаться от исполнения принятых на себя хотя бы словесных обязательств».<sup>7</sup>

Ряд риторических восклицаний автора статьи свидетельствует о глубокой личной обиде и даже крахе деятельности Нюренберга в Режицком коммерческом банке: «Кто теперь считается с данным словом, если это невыгодно?...»; «Кто останавливается пред нечистоплотными или даже прямо бесчестными и преступными махинациями?...»; «К сожалению, теперь не слышно голоса купеческого общественного мнения, не чувствуется его влияния и не видно результатов его воздействий».<sup>8</sup>

Отдельная тема в журналистике Нюренберга – проблема сохранения русского языка. В статье «Русский язык и латышские общественные деятели в прошлом» он вспоминает ходатайство в 1905 году латышских общественных деятелей о сохранении университетских лекционных курсов на русском языке.<sup>9</sup>

---

<sup>7</sup> *Нюренберг С.* Коммерческие нравы и купеческое общественное мнение // Слово. 1928. № 822. 3 апреля. С. 2.

<sup>8</sup> Там же.

<sup>9</sup> «Некоторые современные ответственные латышские политики, как известно, относятся к русскому языку неприязненно и не прочь были бы по возможности вовсе выжить его из местного обихода. Иные из них в своей неприязненности дошли даже до того, что обозвали «великий, могучий, правдивый» русский язык, – язык Пушкина, Гоголя, Тургенева, Достоевского и Толстого – азиатским и варварским, хотя сами приобрели все свое умственное и духовное богатство на этом именно языке. Любопытно с мнениями нынешних руссоедов сопоставить отзывы по этому предмету латышских деятелей недавнего прошлого.

В 1905 г., в эпоху всеобщих петиций на высочайшее имя, направленных к усовершенствованию государственного и местного управления, рижская городская дума выделила особую комиссию, которой было поручено выработать ряд предположений о необходимых, с точки зрения местных интересов, реформах. В параграфе 11-ом этих предложений заключалось, между прочим, также ходатайство о введении чтения лекций в Рижском Политехническом институте и Юрьевском университете также на немецком языке.

Что против этого пункта возражали и подали особое мнение русские члены комиссии г.г. Пиранг и Шутов, понятно и естественно. Но любопытно, что и латышские члены комиссии, независимо от русских, тоже подали к п. 11-му отрицательный отзыв, подписанный тогдашними виднейшими латышскими деятелями – гласными: Ф. Гросвальдом, А.И. Красткальном, Фр. Бергом, А. Ванатом и Хр. Кергальвом.

В период 1930–1931 годов семья Нюренберг пребывала на грани банкротства, и за год до смерти, мучимый астматическим удушьем, Нюренберг обращается к фактическому редактору газеты «Сегодня» М.С. Мильруду с письмом, где есть упоминание о дочерях:

Глубокоуважаемый Михаил Семенович! Решаюсь обратиться к Вам с настоящей покорнейшей просьбой не отказать помочь мне получить какую-нибудь работу в Вашей Редакции. Я очутился в весьма трудных обстоятельствах – без работы и без заработков, с одной 40-латовой пенсией, на которую трудно прожить. Прежде помогали московские дочки, теперь они лишены этой возможности. Сыновья же сами едва сводят концы с концами. И вот предо мной встал вопрос: как прожить эту тяжелую зиму?

Я согласен был бы работать за самое умеренное вознаграждение. В редакции я мог бы работать в качестве переводчика и заимствования с немецких газет или же в качестве корректора. Понимаю, что моя просьба нелегко осуществима, в особенности в настоящее время. Но другого выхода сейчас не вижу. Не к кому обратиться, некого просить. В течение своей жизни много работал для других, а когда своя беда настала, не знаешь, что и начать. <...> Очень прошу отнестись к моему письму сердечно и что-нибудь сделать

---

Текст этого отзыва следующий: “Не можем согласиться на ходатайство о введении в настоящее время в Юрьевском университете и в Рижском Политехническом институте лекций также и на немецком языке по следующим соображениям: 1. Слушателями этих высших учебных заведений, как в настоящее время, так и на долгое еще время и в будущем будут лица, кончившие курс средних учебных заведений с русским преподавательским языком, и поэтому все слушатели, в особенности же лица ненемецкого происхождения, как латыши и эсты, не владеющие немецким языком, лишены будут возможности слушать с пользой эти лекции и вследствие этого основательно изучать предмет чтения. В виду этого такие лекции и вряд ли будут посещаться студентами. 2. Т.к. выпускной экзамен в этих высших учебных заведениях, во всяком случае, будет производиться на государственном языке, то, несомненно, для слушателей лекций на немецком языке весьма затруднительно будет сдать экзамен на другом, т.е. государственном языке. 3. Помимо этого, устройство лекций на немецком языке, рядом с лекциями на русском языке, было бы сопряжено с лишним расходом для казны, что в настоящее время вряд ли желательно”. Приведенный отзыв свидетельствует, что латышские деятели прошлого относились к русскому языку с лучшими чувствами, чем современные. Правда, тогда были другие политические обстоятельства, другие взаимоотношения и предпосылки, но, во всяком случае, с положительностью можно утверждать, что лица, подписавшие приведенный документ, не были врагами русского языка и не считали его азиатским» (*Сергей Нюренберг*. Русский язык и латышские общественные деятели в прошлом // Слово. 1928. № 810. 22 марта. С. 6.

для меня. В ожидании Вашего ответа остаюсь преданный Вам С. Нюренберг.<sup>10</sup>

Редактор с сочувствием отнесся к полученному письму, но помочь не смог, поясняя это так:

Беда в том, что материальные возможности газеты все суживаются и суживаются, благодаря исчезновению объявлений. <...> Мы стоим перед необходимостью нового сокращения нашего бюджета и при таких условиях, конечно, не приходится и думать о возможности привлечения новых людей.

Очень тяжело мне писать Вам об этом, но я никогда не даю обещаний, которые не имели бы шанс на выполнение. Отделываться же общими словами о том, что “мы подумаем”, “будем Вас иметь в виду” и т.д. я считаю по отношению к Вам недопустимым. Почему никогда не заглянете?<sup>11</sup>

Спустя год после продолжительных страданий С.М. Нюренберг скончался. Некролог был опубликован газетой «Сегодня» 26 октября 1933 года:

24 октября, в Риге умер в возрасте 69 лет Сергей Маркович Нюренберг, хорошо известный рижанам еще «довоенного» периода благодаря своей общественной деятельности и роли, которую он играл в кругах рижской интеллигенции.

Покойный родился в 1864 г., в Житомире. По окончании петербургского учительского института он в 1886 г. стал преподавателем Юрьевского городского училища. Не довольствуясь одной преподавательской деятельностью, он начал заниматься журналистикой и вскоре стал постоянным корреспондентом «Рижского вестника», в 1893 г. став секретарем редакции. После этого, окончательно бросив педагогическое поприще, он переехал в Ригу. В то же время он сотрудничал в «Новом времени», «Руси» и в других столичных газетах.

Сразу же после переезда в Ригу он принял активное участие в русской общественной жизни. К этому времени относится энергичная работа С.М. Нюренберга по созданию 1-ой русской платной народной библиотеки и его участие в организации русской ссудосберегательной кассы. Он был также одним из создателей и активных работников Русского просветительского общества, тогда только начинавшего свою деятельность.

Всю свою жизнь С.М. Нюренберг горячо интересовался театром, любил его и близко принимал к сердцу его судьбы. Он работал на пользу русской сцены в Риге еще со времен антрепризы Щербаковой в «Улье» и принимал участие также в создании постоянного русского театра в Риге. Благода-

---

<sup>10</sup> Абызов Ю., Равдин Б., Флейшман Л. Русская печать в Риге: Из истории газеты «Сегодня» 1930-х годов. Кн. II. Сквозь кризис. Stanford, 1997. С. 411.

<sup>11</sup> Там же. С. 411–412.

ря этой любви к театру у него было много друзей среди крупных и мелких артистов и театральных деятелей. К.Н. Незлобин, М.И. Писарев, Я.С. Тинский – трудно перечислить всех, кто был близок к покойному С.М. Нюренбергу, был его другом и однополчанином.

В 1908 г. С.М. Нюренберг, с грустью расставшись со своими рижскими друзьями, переехал в Петербург, откуда в Минск и затем в Белосток и, наконец, в Москву, где жил безвыездно до революции, вынудившей его покинуть Россию и в числе других эмигрантов в 1921 г. перебраться в Берлин. В 1923 г. Сергей Маркович вернулся в Ригу. Одно время он был директором отделения Коммерческого банка в Режице, а затем работал в страховом обществе «Даугава». Он не прекращал и общественной деятельности, хотя в последние годы сильно страдал от развившейся болезни – астмы. Однако, невзирая на болезнь, он все же активно участвовал как в деятельности 1-ой русской платной библиотеки, так и Русского института университетских знаний. Лишь в самое последнее время перед смертью ему пришлось от этого отказаться.

После покойного осталась его жена, Александра Александровна, долголетняя и верная спутница С.М. Нюренберга, помогавшая ему в общественных начинаниях и работавшая в последнее время в дамском комитете Русского просветительского общества; и четверо детей. Дочери покойного находятся в России. Одна, Ольга Сергеевна, с 1915 г. состоящая секретарем Московского художественного театра, замужем за сыном артиста того же театра В. Лужского. Вторая, Елена Сергеевна, замужем за известным писателем, автором «Белой гвардии» и других нашумевших произведений, М.А. Булгаковым. Сыновья С.М. Нюренберга – Константин – моряк, совершающий рейсы между Гамбургом и Афинами, и Александр – известный в Эстонии архитектор, в свое время построивший театр «Синей Птицы» в Берлине.<sup>12</sup>

В следующем номере газеты (№ 297) под заголовком «С.М. Нюренберг – русский общественный деятель, скончавшийся в Риге» была воспроизведена фотография С.М. Нюренберга. После отпевания в Кафедральном соборе в субботу 28 октября прах был захоронен на Покровском кладбище в Риге. Могила С.М. Нюренберга многократно посещалась его дочерью, Е.С. Булгаковой, с конца 1940-х по конец 1960-х годов; после ее смерти место погребения Нюренберга и его дочери Ольги Бокшанской было затеряно. В 2002 году Рижским Пушкинским обществом могила была найдена и восстановлена.<sup>13</sup>

---

<sup>12</sup> Скончался старый русский общественный деятель С.М. Нюренберг // Сегодня. 1933. № 296. 26 октября. С. 5.

<sup>13</sup> Ленц Л. Сергей Маркович Нюренберг (1864–1933) // Покровское кладбище. Слава и забвение. Рига: Multicentrs, 2004. С. 226–228.

## С.С. ЗАЯИЦКИЙ: МАТЕРИАЛЫ К БИОБИБЛИОГРАФИИ

Ольга Обухова (Пиза, Италия)

Имя Сергея Сергеевича Заяицкого часто упоминается в связи с М. Булгаковым и, благодаря углубленному изучению биографии писателя, мы можем кое-что узнать и о С.С. Заяицком.

Сергей Заяицкий (2.10.1893, Москва – 21.5.1930, Феодосия) был коренным москвичом,<sup>1</sup> окончил Поливановскую гимназию, затем Московский университет по философскому отделению историко-филологического факультета, состоял научным сотрудником ГАХН (был московским представителем Бюро иностранной литературы).

Заяицкий был горбуном – с детства был болен костным туберкулезом,<sup>2</sup> но, несмотря на болезнь, оставался очень остроумным и веселым человеком.<sup>3</sup> Сохранились свидетельства, что он был одним из первых московских друзей Булгакова, близких ему по духу: «В 1925 году, ко времени своего переселения на Пречистенку, т.е. в Обухов переулоч (ныне Чистый переулоч, дом не существует), М.А. Булгаков близко сдружился с писателем Сергеем Сергеевичем Заяицким. Насколько мне известно, он познакомился с Заяицким через Юрия Слезкина, своего владикавказского приятеля, в Трехпрудном переулке, где в начале двадцатых годов какое-то время писатель Слезкин жил в одной квартире со своим близким другом, писателем Стоновым. Булгаков бывал у

---

1 Отец С. Заяицкого – известный врач С.С. Заяицкий, работал в Шереметевской больнице, которая с 1884 г. стала клинической базой университета. Ведущие ученые В.Д. Шервинский, С.С. Заяицкий, Н.Н. Савинов, С.Н. Доброхотов, С.Е. Березовский и другие не только внедряли передовые методы лечения больных, но и создали основательный научный фундамент (<http://pms.orthodoxy.ru/library/0054.htm>).

2 Чудакова М. Жизнеописание Михаила Булгакова. М., 1988. С. 244.

3 Белозерская-Булгакова Л.Е. Воспоминания. М., 1989. С. 109.

них, а в те времена этот дом посещало много разных людей, в том числе, например, актриса Розенель, за которой к концу вечера, обычно, заезжал ее муж А.В. Луначарский. Довольно часто из Ленинграда к Заяицкому приезжал и останавливался у него, а потом и у М.А. Булгакова, писатель Евгений Иванович Замятин. <Заяицкий и Замятин – первые два очень близких друга М.А. из числа «пречистенцев»>; «У Заяицкого Булгаков устраивал первые чтения своих произведений, а друзья и знакомые Заяицкого затем близко сдружились и с Михаилом Афанасьевичем».<sup>4</sup>

По изданиям детских книг Заяицкого мы видим, что иллюстрации к ним делали друзья Булгакова по «пречистенскому кругу» – Н. Ушакова, а также В. Бехтеев, жена которого, Наталья Иосифовна, была хорошо знакома с М.А. Булгаковым еще по Киеву.

Пожалуй, наиболее подробное свидетельство о личности С.С. Заяицкого мы находим в дневнике М. Волошина:

«Коктебель. Две смерти подряд. С.С. Заяицкий и Н.И. Манасеина. <...> О смерти С.С. Заяицкого Маруся рассказывала: "Мы с Катей <Сорокина Екатерина Оттовна, урожд. Шмидт (1889–1977), переводчица, первая жена И.Г. Эренбурга> очень хорошо шли пешком в Феодосию через Куру-баш и собирали цветы для Сергея Сергеевича и представляли себе, как мы принесем их ему и скажем: "Скит вас приветствует". Мы не сразу пошли к нему, а долго шли городом, заходили за покупками. <...> Так мы дошли до Липочки <Олимпиада Никитична Сербинова (урожд. Ермакова, 1879-1955), вдова мирового судьи, гречанка, жительница Феодосии, заведовала "Кухней" Дома поэта с 1923 по 1929 г.>. И Феодора <Литвиненко Феодора Митрофановна (1888–?) – одна из кухарок ("дам-питательниц") волошинской дачи> на вопрос: как же Сергей Сергеевич себя чувствует? – ответила: "Да со вчерашнего дня уже в часовню поставили". Мы решили дожидаться приезда Елисаветы Ивановны – жены <Елизавета Ивановна Заяицкая (1895 – ок. 1969, урожд. Поливанова)>. От нее была телеграмма, что она приезжает завтра. Мы ходили несколько раз на кладбище. И взяли вместе с Катей все расходы на себя. Ночевали у Липочки. Он простудился на Айвазовских торжествах <50-летие галереи Айвазовского и открытие памятника ему, состоявшиеся 2 мая 1930 года>. Очень страдал. Но он был ведь безумно терпелив и выдержан. У него скопилось много гноя из фистулы. Она заливала его внутрь. У него было самоотравление. Его тошнило, он про себя повторял: "противно... противно..." Все время просил себя переворачивать. Очевидно тошнило. Но когда пришел доктор (Серафимов) <Серафимов

---

4 Шапошникова Н. Пречистенский круг: (Михаил Булгаков и Государственная Академия художественных наук. 1921–1930) // Михаил Булгаков: «Этот мир мой...», Т. 1. СПб., 1993. С. 111–112.

Вячеслав Федорович (1875-?) – врач-феодосиец» и спросил: "Ну, как вы себя чувствуете?" – Сергей Сергеевич подтянулся и бодро ответил: "Ничего – очень хорошо". Так что сначала обманул доктора, который, только осмотрев его, увидел, что это уже начало агонии. Он был в полном сознании и совсем не думал, что умирает. Приехала Елисавета Ивановна, похудевшая (как девочка) – поплакала. Окаменела. Мы вскрыли гроб. Очень боялись, в каком виде тело. Но, к счастью, оказалось все благополучно. Лицо похудевшее. Строгое. С нами все время был и помогал Виктор <по-видимому, Андерс Виктор Платонович (1885–1940-е) – художник, участник революционного движения, политкаторжанин>. Мы вспоминали первый приезд Сергея Сергеевича с детьми в Коктебель в 1927 году. Он приехал с детьми <Заяцкие Сергей (1918–1986) и Михаил (1920–1945, погиб на фронте>, Сережей и Мишей, на автомобиле. <...> Сергей Сергеевич все лето пролежал на террасе своего домика. Принимал участие в коктебельских спектаклях, именинах. Начал писать рассказы для кукольного действия. Несколько раз пел французские романсы. Помню страшную гордость в интонации Сережи: "Идите слушайте, папа поет". В нем было громадное терпение, выдержанность, тонкость".<sup>5</sup>

Произведения Заяцкого расценивались друзьями как проза «фантастического» направления, так, П.Н. Зайцев пишет в своих воспоминаниях: «Наряду с кружком поэтов <...> я сделал попытку организовать небольшой кружок писателей-фантазеров, «фантастических» писателей. М.А. Булгаков, С.С. Заяцкий, М.Я. Козырев, Л.М. Леонов и Виктор Мозалевский должны были войти в основную группу, с расчетом на расширение в дальнейшем кружка».<sup>6</sup>

Скорее всего, первой книгой Заяцкого был сборник «Стихотворения», вышедший в Москве в 1914 году. О личности автора красноречиво говорит предисловие книги: «Когда эти стихи писались, призрак войны был еще далек. Теперь не время писать и читать такие стихи, но теперь время каждому принести на алтарь отечества все, что имеет. Поэтому я издаю эти стихи с тем, чтобы отдать сбор с книги в пользу тех, кто защищает нас и нашу родину, а так как я считаю постыдным делать теперь малейший шаг для удовлетворения личного самолюбия, я не поставлю на книге своего имени. Если моя идея покажется многим смешной и странной, то я все-таки рад, что сделал эту смешную странность».<sup>7</sup>

---

<sup>5</sup> Волошин М. «Материалы вскрытия» // История моей души. М., 1999. С. 252.

<sup>6</sup> Чудакова М. Указ. соч. С. 227.

<sup>7</sup> Книгу «Стихотворения» (М., 1914. 57 с.), находившуюся в Ленинской библиотеке под шифром «V 39/210» (сейчас она бесследно исчезла), атрибутировал С.С. Заяцкому известный библиограф Л.М. Турчинский.

Заяицкий печатался в журналах «Красная Нива», «Огонёк»; в альманахах и сборниках «Жизнь», «Недра», «Трилистник». Публиковал переводы немецких, французских и венгерских поэтов, вместе с Львом Остроумовым выпустил сборник переводов из Пьера Дюпона. Его прозаические произведения можно разделить на: авантюрно-фантастические – роман-пародия на авантюрный жанр «Красавица с острова Люлю», фантастический роман «Земля без солнца» (1927), повести и рассказы на современную тему – «Баклажаны», «Судьбе загадка» (1927) и «Жизнеописание Степана Александровича Лосоσιнова. Трагикомическое сочинение» (М.-Л., 1928), произведения для детей.

Очевидно, что Заяицкий стремится занять все возможные ниши литературного труда, открытые в то время для человека с гуманитарным образованием и склонностью к словесному творчеству. Перевод, детская и авантюрно-фантастическая литература были теми сферами, в которых можно было создавать произведения, наименее идеологизированные.

Фантастическая и авантюрная продукция Заяицкого, наравне с некоторыми произведениями Булгакова, может сегодня рассматриваться в контексте жанра так называемого «коммунистического Пинкертон» – направления, пародировавшего западную массовую литературу.

«Жесткие жанровые черты "пинкертоновщины" перекодировались в пародийные идеологизированные штампы. <...> Конфликт личностей подменялся конфликтом классов, так как каждый персонаж представлял собой "социальную маску", репертуар которых был весьма ограничен: герой-чекист (коммунист / комсомолец / пионер), чудака-профессор, капиталистический магнат, русский эмигрант (белогвардеец-шпион), его помощники в советской России из "бывших", роковая красавица, преданный и простодушный китаец (индеец / негр – вообще "дикарь"). Столь же ограниченным оказался репертуар сюжетных мотивов: фантастическое изобретение чудака-профессора – оружие невиданной силы, основанное на открытиях в областях химии, биологии, оптики или новых видов энергии (в этом мотиве сочетались заимствования из Г. Уэллса с сенсационными сообщениями 1924 года об изобретении неким английским инженером Говардом Мэтьюзом "лучей смерти"), – становится объектом соперничества между силами капитализма и советской России. Действие разворачивается в будущей советской России (жанр советского авантюрного романа сросся с жанром социалистической утопии, т.е. описываемая советская действительность чаще всего помещалась в близкое будущее, лет через 50–100, когда, по представлениям того времени, уже произойдет мировая пролетарская революция и образуются Соединенные Социалистические Штаты Европы и Мира) и, главным образом, на капиталистическом Западе, привлекательном своей романтической непохожестью на советский быт, и на не менее экзотическом Востоке, борющемся с империализмом <...> Решающее событие, приводящее в "коммунистическом Пинкертоне" к полному

поражению и даже уничтожению капиталистов и победе мировой революции, осуществляется, как правило, производящим пародийное впечатление приемом *deus ex machina*: в "Красавице с острова Люлю" С. Заяицкого ураган уничтожает остров Люлю и все герои оказываются во Франции, где уже произошла революция и установилась советская власть; у В. Катаева в "Острове Эрендорф" остров, на котором, после победы коммунизма во всем мире, устроен рассадник капиталистической культуры, проваливается в океан; в "Роковых яйцах" Булгакова, где прямо пародируется этот прием, наступление на Москву гадов, выросших под воздействием "лучей жизни" профессора Персикова, останавливает только ударивший в августе мороз, "морозный бог на машине". Чтобы легитимировать эти нелепости и штампы, произведения часто печатались как псевдопереводные – под "иностранными" псевдонимами и в соавторстве и насыщались автопародийными и самоуничижительными обращениями к читателю. Таким образом, писатели отказывались в них от ответственного личного высказывания».<sup>8</sup>

Представляется, что суждение исследователя слишком прямолинейно. Можно предложить иной взгляд на приключенческую псевдопереводную прозу Заяицкого: писатель находит для себя в литературном процессе место, в данном случае обусловленное жанром, где может себе позволить свободную игру в литературу – аллюзии, реминисценции, водевильные типажи и ситуации. С одной стороны, Заяицкий прямо обращается к предполагаемому читателю под маской выдуманного автора:

«Я вижу, гражданин, как ты стоишь перед книжной витриной, охваченный вполне естественным сомнением: покупать или нет мою книжку? Ну что же, можешь и не покупать! Но тогда не сетуй, если она завтра будет принадлежать другому, если другой будет умиленно скорбеть о судьбе прекрасной Терезы и содрогаться, внимая ругани одноглазого Педжа. А разве тебе не хочется познакомиться с полковником Яшиковым? Впрочем, не мне убеждать тебя. Можешь предпочесть моей "Красавице" две коробки папирос, Моссельпром – за углом. А жаль – у тебя такое симпатичное, трудовое лицо! Автор».

С другой стороны, в лице автора предисловия он иронизирует над социологическим подходом к литературе, над клише массовой литературы, над наивным читателем:

«Предисловие. "Посвящая свой роман железнодорожным путешественникам, – пишет Пьер Дюмель в предисловии к французскому изданию,

---

<sup>8</sup> Маликова М. «Скетч по кошмару Честертона» и культурная ситуация нэпа // Новое литературное обозрение. 2006. № 78.

– я вовсе не хотел унижить свой роман или обидеть самих путешественников. Нет. Напротив! Я считаю, что железные дороги – это единственное место, где современный человек имеет время на чтение беллетристических произведений, и только железнодорожные путешественники сохранили еще редкую способность плакать и смеяться над вымыслом". Пьер Дюмель – непримиримый враг буржуазной культуры, и роман его является сатирой на быт и идеологию отжившего класса. Правда, весь роман Дюмеля немного наивен, и он слишком легко разрешает в нем сложнейшие социальные проблемы, но не нужно забывать, что Пьер Дюмель прежде всего француз, истинный сын "прекрасной Франции", о которой он так часто вспоминает в своем романе.

Пьер Дюмель в своем романе никому не подражает. Он – враг стилизаций. В анкете, предпринятой обществом "Защиты писателей от жестокого обращения", на вопрос "Ваша любимая книга" – Пьер Дюмель отвечает: "Она еще не написана".

Заметим, что критики, нападавшие на Дюмеля, в своем ожесточении доходили до того, что отрицали самый факт его существования.

Пьер Дюмель – явление вполне современное. С. З.»<sup>9</sup>

Ирония, использование литературной игры, многоуровневых рамочных конструкций присущи индивидуальному стилю Заяицкого, это видно в повести «Баклажаны» и, в еще большей мере, в романе «Жизнеописание Степана Александровича Лососинова. Трагикомическое сочинение».<sup>10</sup>

Роман «Баклажаны» (оригинальное произведение Заяицкого, которое еще ждет своих исследователей) также строится на аллюзиях и отсылках. Это история о поездке на Украину к родственникам Степана Андреевича Кошелева, живущего в Москве и попадающего в «идиллическое место» Баклажаны. Однако в годы гражданской войны здесь проходили все – белые, красные, зеленые. И следы этой войны, ее зверств живут, существуют в памяти персонажей и в их изломанных судьбах. Постепенно это открывается и главному персонажу, несмотря на его приземленность. Почувствовав абсурдную трагичность жизни обитателей Баклажан на краю памяти-забытья, безумие хаоса, едва прикрытое сельской идиллией, герой бежит в Москву к своему благополучному самодовольному существованию, в котором нет места ни памяти, ни глубоким переживаниям.

Вряд ли можно говорить о «влиянии» Заяицкого на Булгакова и vice versa. Скорее, в московских произведениях обоих авторов видятся черты,

---

<sup>9</sup> Дюмель П. Красавица с острова Люю. Роман с предисловием С.С. Заяицкого. М., 1926. С. 5–6.

<sup>10</sup> См. об этом: Обухова О. «Интеллигент в мире разрушающейся культуры» // Вторая проза. Москва; Тренто. 1995. С. 267–276.

восходящие к общему полю творческого чувствования «времени и места». Таков, например, мотив «появления странного/инфернального чужака», которое приводит к нарушению предшествующего течения жизни, вносит фантастический и/или иррациональный элемент, меняющий судьбы героев. Кроме того, что этот мотив восходит к романтической фантастической традиции, он маркирован именно в московской фантастической прозе 1920-30-х годов (ср. «Сожженную повесть» Я.Э. Голосовкера, «Венедиктов, или Достопамятные события жизни моей» А. Чайнова, «Необычайные похождения Хулио Хуренито и его учеников» И. Эренбурга).

Представляется необходимым развезть и бытующее в работах о творчестве М. Булгакова следующее утверждение:

«Во время последнего полета Бегемот превращается в худенького юношу-пажа, летящего рядом с принявшим облик темно-фиолетового рыцаря «с мрачнейшим и никогда не улыбающимся лицом» Коровьевым-Фаготом. Здесь отразилась шуточная «легенда о жестоком рыцаре» из повести «Жизнеописание Степана Александровича Лососинова» (1928), которую написал друг Булгакова, писатель С.С. Заяицкий. В этой легенде, наряду с жестоким рыцарем, фигурирует и его паж. Рыцарь у Заяицкого имел страсть отрывать головы у животных, у Булгакова эта функция, только по отношению к людям, передана Бегемоту – он отрывает голову конферансье Бенгальскому» (Булгаковская энциклопедия. [http://old.bulgakov.ru/b\\_begemot.html](http://old.bulgakov.ru/b_begemot.html)).

Нет никаких оснований видеть связь пародии на некую «старинную легенду», служащую Заяицкому для иронического введения темы отношений главного героя Лососинова с женским полом, с трагикомическим эпизодом из «Мастера и Маргариты».

## БИБЛИОГРАФИЯ

Произведения:

Красавица с острова Люлю <под псевдонимом Пьер Дюмель>. Роман с предисловием С.С. Заяицкого. М., 1926. (Рец. : Розенталь Л. Роман П. Д ю м ь е л я <С. Заяицкого> «Красавица с острова Люлю» // Печать и революция. 1926. №6. С. 216.)

Баклажаны. Повесть (и другие рассказы) М., 1927 <Содержание: Баклажаны, с. 7–180; Судьбе загадка, с. 181–202; Женитьба Мечтателя, с. 203–242; Письмо, с. 243–250; Любопытные сюжетцы, с. 251–258; Жуткое отгулье, с. 259–269; Человек без площади, с. 270–299>.

Земля без солнца. Повесть. М.; Л., 1927.

Жизнеописание Степана Александровича Лососинова. Трагикомическое сочинение. М.; Л., 1928.

Жизнь приказывает. Драма в 3-х действиях и 5 картинах / Под ред. С.Н. Волконской, Ф.Ю. Бермана и Б.М. Афонина. М., 1929.

Земля без солнца // Русская авантюрная сатира / Сост., пред. А. Вулиса. Ташкент: Глав. ред. изд.-полиграф. концерн «Шарк», 1993.

Переводы:

Дюпон, Пьер. Избранные песни. М., 1923.

Бюхер К. Работа и ритм. Пер. с нем. С.С. Заяицкого. М.: Новая Москва, 1923.

Фрейлиграт, Фердинанд. Избранные стихотворения. Харьков, 1924.

Революционная поэзия на западе / Переводы С.С. Заяицкого и Л.Е. Остроумова. Под ред. и с предисловием Л.П. Гроссмана. М., 1927.

Фрейтаг. Лесной вождь (Повесть). Пересказ С. Заяицкого. Для детей старшего возраста. М., 1930.

Детские произведения:

Клю и Кля. Поэма для детей. Обложка и рисунки Н. Ушаковой. М.; Л., 1925.

Стрелок Телль. Пьеса в 3-х действиях. Рис. В. Ковальциг. М., 2-е изд. 1925.

Великий перевал. Повесть. Илл. В. Милашевского. М.; Л., 1926.

Морской волчонок. Повесть. Илл. В. Милашевского. М.; Л., 1926.

Рассказы старого матроса. Рис. В. Милашевского. М.; Л. 1926. Изд. 2-е – 1928.

Робин Гуд. Лесной разбойник. Пьеса в 3-х действиях. Обложка и рисунки В. Ковальциг. М.; Л., 1926.

Найденная. Повесть. Рис. В. Бехтеева. М.; Л., 1926.

Африканский гость (Стихи для детей). Рис. Н. Ушаковой. М., 1927.

Шестьдесят братьев. Повесть. Рис. В. Васильева. М.; Л., 1927.

Вместо матери. Повесть в 3 частях с 11 рис. худ. В.А. Милашевского. М.; Л., 1928.

Внук золотого короля. Повесть. Рис. и обложка работы художника М. Покровского. М.; Л., 1928.

Рука бога Му-га-ша. Повесть. Обл. Д. Бажанова. М.; Л., 1928.

Побежденные камни. Пьеса. Обл. К. Савицкого. М.; Л., 1930.

Простая мудрость. Пьеса в 4-х действиях и 7 картинах. М., 1930.

Таинственные письма. Пьеса в 3-х действиях. М., 1930.

Модель номер десять. Рассказ. Рисунки С. Бойма и Б. Суханова. М.; Л., 1930. 2-е изд. 1931.

Псы господни. Повесть о Джордано Бруно. М., 1930. Изд. 2-е - 1931.

## ЕЛЕНА СЕРГЕЕВНА БУЛГАКОВА — КАКОЙ Я ЕЕ ВИДЕЛА И ВИЖУ

Ирина Белобровцева (Таллин)

Воспоминания обычно пишутся удивительными людьми: они абзацами и страницами цитируют тех, кого вспоминают. И тем самым сразу подрывают доверие к себе. Помилуйте, возможно ли человеку десятки лет спустя помнить сказанное ему слово в слово? Не то чтобы судьбоносное или жизненноважное, а так, не самые обязательные фразы, обыденный разговор... Или, наоборот, такое возникает ощущение, будто собеседник мемуариста только и был занят размышлениями о последних вопросах бытия. Или знай сыпал афоризмами и остротами...

Уйти от этого искушения можно одним лишь манером: вспоминать как вспоминается. Если сказано было такое, что живо в памяти многие годы спустя – повторить. А там, где в памяти остался только предмет, только суть разговора – так и сказать. Так прядут нить: веретено то замрет в ожидании сученной пряжи, то завертится в проворных пальцах, наматывая ровную без утолщений нить. Так вяжется сеть: всё пробелы, ячейки, но каждая – накрепко схвачена узлами.

Пробовать вспоминать стоит, если знаешь: то, пусть небольшое, что можешь «наменуарить», едва ли встретится в других воспоминаниях.

Итак, время действия – весна 1967 года, место действия – Тартуский университет, кафедра русской литературы, которой руководит знаменитый Юрий Михайлович Лотман. Под руководством его жены, Зары Григорьевны Минц, я защищаю вторую курсовую работу – занимаюсь «ЛЕФом» и его людьми. У меня есть доклады, публикации в сборниках тезисов студенческих научных конференций, в сборнике студенческих научных работ, на мою статью однажды ссылается ЮрМих (так его звали, за спиной, разумеется, все, от мала до

велика) в своих «Лекциях по структуральной поэтике». Так что тема будущей дипломной работы если и не определена дословно, то в общем ясна – тому залогом архивные наработки, личные знакомства с кругом Маяковского и, наконец, вполне адекватная этому кругу исследовательская прямолинейность.

Все смешалось после выхода в свет двух номеров журнала «Москва» с романом «Мастер и Маргарита». Когда Зара Григорьевна услышала от меня, что дипломную я хочу писать по «Мастеру», она не на шутку встревожилась: как? Отказаться от всего сделанного и начать с нуля? Подставить под удар научное будущее? Меньше чем за год написать серьезную работу (а уж будьте благонадежны – одно из любимых булгаковских выражений – с первого курса мы знали, что нет ничего почетней – слова «престижный» тогда еще было не в ходу – чем стать ученым)? З. Г. довольно резко сказала, что сталкивается с таким легкомыслием впервые и решать будет кафедра. И кафедра решила (подозреваю, что при горячем участии моего научного руководителя): да будет Булгаков. Но, ввиду необъятности последнего романа, все-таки не «Мастер», а «Театральный роман», как в ту пору, после публикации в «Новом мире», именовались «Записки покойника».

Летом наша группа во главе с ЮрМихом поехала на месячную архивную практику в Москву, и там в Отделе рукописей Государственной библиотеки им. Ленина мне выдали официально невыдававшееся: рукопись «Театрального романа», т.е. знакомые всем булгаковедам общие тетради, которые любил Булгаков. Исписанные тем самым изумительным (еще одно булгаковское излюбленное словцо) почерком, о котором в самом романе можно было прочесть: «<...> у меня скверный почерк, буква "о" выходит как простая палочка, а...», они меня приковали к себе – в них почти не было помарок. (Потом, много лет спустя, в таких же тетрадях с вариантами «Мастера и Маргариты» я вначале досадливо поморщусь – какой грязный, словно чем-то заляпанный текст – и вдруг, затаив дыхание пойму, в чем дело: мысль настолько опережала движение руки, что некогда было промакнуть исписанную страницу. И, перевернутая, она оставляла следы невысхоших черных чернил на странице предыдущей: «...Пилат летел к концу...»)

Но одной рукописи было мало – хотелось поговорить с очевидцем и слухознатцем Еленой Сергеевной Булгаковой. Здесь меня поджидал диковинный поворот событий: ЮрМих, пообещав написать рекомендательное письмо, к ужасу моему, отчего-то тянул, тянул, а когда далее тянуть было невозможно, сказал буквально следующее: «Не могу. Чтобы написать, что Вы – *не то*, надо напомнить ей о *том*. Не могу. Пусть Зара Григорьевна напишет». Сказано было по-русски и в то же время на незнакомом языке. Это теперь любой желающий прочтет лотмановские «Не-меумары» (хотя бы в «Лотмановском сборнике 1», М., 1995) и узнает, как некий многообещающий студент, которого сам ЮрМих направил в гостеприимный дом Е.С. Булгаковой, в отсутствие абсолютно дове-

рвавшей ему хозяйки стянул машинописный экземпляр «Мастера», до публикации которого оставалось еще несколько лет; как ЮрМих вызволял рукопись; как в Тарту по просьбе Е.С. Булгаковой приехал за ней А.И. Солженицын. В ту пору в Тарту об этом знали единицы: кроме романа, студент «увел» и экземпляр «Письма Советскому Правительству». Кто знает – если б оно стало широко известно, возможно, «Мастера» в те годы и не опубликовали бы. Обо всем этом мне рассказала Зара Григорьевна (а позже и сама Е.С. Булгакова), которая и написала рекомендательное письмо. Оно сохранилось в булгаковском фонде ОР ГБЛ.

В результате в феврале или в самом начале марта 1968 года я попала в дом 25 по Суворовскому бульвару, в квартиру 23. Возле метро торговали мимозами, и я купила их для Елены Сергеевны. Момент нашей встречи можно описывать в двух временных планах, увиденный как бы двойной оптикой – *тогда и сейчас*.

*Сейчас* я знаю, что весной 1968 года Е.С. Булгаковой было 74 года и у нее было больное сердце.

*Тогда*, увидев ее, я подумала, что Булгаков третьим браком женился на молодой женщине. Я бы от силы дала ей 45 (а ведь в 20 с небольшим сорокалетние кажутся стариками).

Она стояла царственная и прекрасная: в длинном темно-синем платье-халате, расшитом золотом (серебром?), на шее – белый платочек, в ушах большие круглые белые клипсы (или серьги?), на ногах домашние туфли с белой меховой опушкой. Мимозу она приняла как обычную дань и вообще держалась просто и приветливо, поэтому я не чувствовала себя школьницей, что топчется у подъезда в ожидании, когда выйдет знаменитый тенор. Но после, во время краткого нашего знакомства – не она выказывала, но я во всякий час ощущала – расстояние, от меня, снизу, – вверх, в ее высоту. Что бы она ни делала: покупала что-нибудь в магазине, а я ее провожала; чувствовала ли себя моей должницей – попросила сходить на почту, неподалеку, на Калининском (Новом Арбате), а там оказалась длинная очередь; готовила ли мне есть и накрывала на овальном столике с перламутровой инкрустацией (и такое было!) – расстояние не сокращалось. Потому что установлено было не ею, а мной, от изумления и почитания.

*Сейчас* все знают и то, что Маргарита шла по Тверской с мимозой в руках, и то, что прототипом ее в основном (не без мелких вкраплений) была Елена Сергеевна Булгакова.

*Тогда* я спросила о цветах и получила в ответ – да эти самые мимозы и были – и поняла: всё точь-в-точь. Это она и есть.

Вытянуть свой рассказ в единую линию я, конечно не смогу – это будет искусство кройки и шитья: отрывки наших разговоров, моих впечатлений и выводов. И снова двойной взгляд из *сейчас* и *тогда*.

Первое ощущение от этой квартиры было: каждая вещь на единственно возможном, *своем* месте. А вообще квартиру я помню смутно. Во второй комнате стоял книжный шкаф (или висела полка?), где уже начали собираться в разрастающийся комплекс разноязычные издания «Мастера и Маргариты». Особенно запомнилось американское, на обложке которого красовался словно из кусков туловища слаженный Бегемот с треугольным хвостом и треугольными же глазами.

А в первой, большой комнате мы и сидели, и только лихорадочным жаром приближенности к чему-то высокому и трагичному могу объяснить то, что помнится она в отдельных деталях: большая настольная (или напольная?) лампа с круглым большим абажуром, письменный стол и над ним карта древнего мира. Огромная тахта, в чреве которой хранился архив сестры Е. С., Ольги Сергеевны Бокшанской, прототипа Поликсены Торопецкой из «Театрального романа». На одной стене портрет работы А. Остроумовой-Лебедевой: ослепительно голубоглазый Булгаков в шапочке с коктебельскими камушками (эти подробности я узнала много позже), на другой – я спросила – это Ваш портрет? И получила отповедь: как я могла подумать, что она повесила на стену свой портрет. Это дурной вкус. А портрет – сестры.

Самое время сказать – в ее лице меня что-то смущало. Трудно определимое, но свербящее, как заноза. Вдруг я поняла: едва заметное косоглазие. Маргаритино. Не от него ли пошла ведьмина линия в романе?

Елена Сергеевна, как и Маргарита ради мастера, ради Булгакова была готова на все. Зашел у нас разговор о писателях-современниках. Булгаков и советские писатели – в ту пору мне казалось: это тема несуществующая, слишком особняком он жил с 1929 года, когда начинала складываться их общая с Е.С. судьба. Но вышло, что он с Маяковским в бильярд играл, да еще как! Тот, как известно, был игрок первоклассный («Скажем, мне – бильярд – отращиваю глаз»), а Булгаков – нервный: то из рук вон плохо сыграет, а то самого Маяковского обставит. Вот играют они, а Елена Сергеевна за их игрой наблюдает. И Маяковский вдруг говорит: «Уберите эту ведьму, я ее спиной чувствую. Вот сейчас как вскочит да как вцепится в спину!». Ее и Ставский боялся <в 1926-1932 секретарь РАПП, впоследствии – генеральный секретарь Союза писателей СССР> и «дикой кошкой» звал. Это потому, что однажды она из-за мужа на Ставского так напустилась, что даже шапку сбила.

И тогда, в 1968, она так же готова была за него стоять и, как я поняла, даже мстить. Булгаков, говорила она, вовсе меня этим не ободряя, литературоведов, критиков не любил, за людей не считал. Да и театроведов редко кого жаловал. Были среди них такие, кто громил его неусыпно. Один такой в 60-х «исправился» и пламенно уверял всех, и Е. С. тоже, в вечной и неизменной преданности Булгакову. Но она ему, конечно же, не простила. Встретились они как-то в Доме отдыха, и он стал расспрашивать о прототипах «Мастера и Мар-

гариты». (Сейчас: Е.С. подобных расспросов не любила и несколько раз говорила и даже писала нечто вроде того, что искать прототипы – удел кухарок. Ей, очевидно, казалось, что раскрытие прототипов повредит публикации полного текста романа – напомним, что до этой публикации в СССР в 1973 году она не дожила.) Но критик продолжал дознаваться, и больше всего его почему-то интересовал прототип Бегемота (наверное, ему казалось, что всех остальных он «вычислил»). Е. С. ему один раз сказала, что образ этот таков, что в прототипах не нуждается, второй раз, но он продолжал дознаваться, и тогда она заявила: «Да, есть у Бегемота прототип, но Вам я никогда его не назову!». Рассказала, и так недобро усмехнулась, что на секунду стало жутко. Отомстила.

Какие-то ее рассказы я до сих пор не встречала в мемуарах, хотя о чем-то можно было бы и догадаться – например, о том, как изумительно знал Булгаков русскую литературу – до треть- и далеестепенных авторов, как собирал их книги и какая у него была богатейшая библиотека русской прозы (известно, что поэзию он недолюбливал) – после его смерти Е. С. от безденежья ее продала.

Еще один ее рассказ, видимо, по свежему следу, запал в память. Речь шла о Сергее Юрском, тогда любимом моем артисте. Но и в этом сюжете вырисовывается не только молодой и порывистый Юрский, глубоко задетый Булгаковым, но звучит и булгаковское слово, переданное Еленой Сергеевной. Юрский пришел без звонков, без рекомендаций. «Здравствуйте, – сказал, – я хочу поставить "Мастера и Маргариту". Я, говорит, влюблен в Булгакова, сейчас готовлю читать три отрывка из "Жизни господина де Мольера"». Е. С. спросила об отрывках и поняла – выбор точный: главы *Разговор с акушеркой*, *Бру-га-га!* и смерть. На просьбу прочесть что-нибудь он сказал, что еще не отошел от текста и, когда доходит до смерти, – плачет. Кого же он хочет сыграть в «Мастере», спросила Е. С. Он сказал: всех. Но всех, – сказала она мне, покачивая головой, – он не мог бы сыграть. – А Воланда? – спросила я, свято веря, что уж Юрский-то мог бы сыграть кого угодно. Оказалось – нет. Они с Мишей об этом говорили, и Воланда можно представить только поздним Шаляпиным с его Мефистофелем. Мастера и Иешуа должен играть один человек, и тогда, во времена М. А. такого не было, а теперь нашелся – это, разумеется, Смоктуновский. – А Бегемот? – Конечно, Грибов. – Ну хоть Азazelло Юрский мог бы сыграть? – (после паузы) Азazelло, пожалуй.

Рассказывала Елена Сергеевна и то, что сегодня известно по воспоминаниям других и по ее собственному дневнику: например, о том, как Булгаков перед свадьбой попросил ее поклясться, что она не отдаст его умирать в больницу, и о том, как он, который, по стиху Ахматовой, «как никто шутил», изображал, как после его смерти Е. С. выйдет на сцену в длинном черном бархатном платье и скажет: «Отлетел мой ангел!». Передавала одну из смешных устных баек Булгакова: звонит Сталин в МХАТ, а Станиславский, когда его зовут к телефону, узнав, кто звонит, падает в обморок (здесь следовало добавление Е. С.:

«Он и вообще трус был, Станиславский»). Рассказывала, что Сталин 15 раз смотрел «Дни Турбиных» и сказал Н. Хмелеву теперь уже общеизвестную фразу о черных усиках Алексея Турбина, которые снились вождю всю ночь.

*Сейчас* я уже знаю, как много значила для нее фигура Сталина, как ей хотелось, чтобы Булгаков написал о нем пьесу, как надеялась она на чудодейственную силу этого будущего творения.

*Тогда* я этого не понимала, но просто запоминала, как в бедствиях мужа она винила других, филигранно обходя вождя.

Своими мытарствами, по ее словам, Булгаков был обязан, конечно же, Луначарскому. Это он сначала похвалил «Дни Турбиных», а после отрекся и заклеимил. С той поры и покатилось. «Ненавижу его!» – этот эмоциональный жест не был редкостью в ее рассказах. И у драмы с «Батумом» нашелся свой виновник: она убеждена была, что Сталину пьеса понравилась, но дать разрешение его отговорил Алексей Толстой, приведя такой аргумент: «Как же это вас, вождя революции, жандармы в пьесе палками бьют». И Сталин отложил пьесу, якобы написав резолюцию: «Поставить после моей смерти». Этому рассказу предшествовала сентенция о том, что у Булгакова было немало завистников. И заключал рассказ еще один анекдот о том, как Алексей Толстой предлагал Булгакову писать вместе. А Миша, сказала Е. С., все отшучивался: «Как он себе это представляет? Вот возьмемся под руки и будем по Гоголевскому бульвару прогуливаться взад-вперед, так, что ли?».

И все же она не могла не признать, что именно <сталинский> запрет «Дней Турбиных» в 1929 году был воспринят как сигнал к началу травли Булгакова. Травили, говорила она, по всем правилам: снимают афиногеновский «Страх», а чтоб машину казенную зря не гонять, бензин не тратить, заодно и булгаковский "Бег"». И не понять было, если не переспросить, что было раньше – жизнь или роман с ябедой Бегемота: «Машину зря казенную гоняет». Оказалось все-таки жизнь, еще одно булгаковское словцо. А бывало и наоборот: слово из литературы переходило в жизнь. В 1929 году был написан великолепный диалог Людовика с Мольером за королевским ужином в пьесе «Кабала святош»:

Людовик. Кушайте. Как поживает мой крестник?

Мольер. К великому горю моему, государь, ребенок умер.

Людовик. Как, и второй?

Мольер. Не живут мои дети, государь.

С тех пор, по словам Е. С., на всякое снятие его пьес с репертуара, или запрет на постановку, или отказ в публикации (уж чего-чего, а таких случаев в его жизни хватало) он замечал: «Не живут мои дети, государь».

Она говорила, что Булгаков был превосходным артистом, но, чтобы «схватить» интонации своих героев, мог с утра устроить этаким «театр для себя»: начинал жить, как, к примеру, Мышлаевский. Чистил зубы, как Мышлаевский, умывался, как Мышлаевский, завтракал, как Мышлаевский. А на другой день – как Турбин. И пьесы свои читал на разные голоса. И вообще прекрасно изображал людей.

Ну, а она изображала его. Не мне судить, насколько точно, но верилось сразу. Показала отрывной календарь – я не поняла, какого года – чуть ли не на каждой странице, мелко так, было ее рукой записано, что Миша (чаще всего М.) сегодня сказал и что сделал. И сказала (все также просто, но видно было, что это неслыханно и ей очень по душе), что американское издательство прислало ей договор на публикацию этих записей, где графа «сумма гонорара» оставлена пустой и ей предложили самой вписать туда любую цифру. Любую, повторила она. Но, опять-таки во имя романа, она не собиралась публиковать эти записи нигде за пределами Союза, и только через много лет после ее смерти был издан «Дневник Елены Булгаковой».

Ей грело сердце сознание, что теперь весь мир узнаёт то, что она знала всегда, – ее муж – великий писатель. Я услышала от нее ныне широко известный эпизод: незадолго до смерти обеспокоенный Булгаков пытался что-то сказать жене, глядя на шкаф с рукописями. И она, поняв, отозвалась: «Я даю тебе честное слово, что перепишу роман, что я подам его, тебя будут печатать!» – так она описала это в своем дневнике. А в нашем разговоре после этих слов она произнесла фразу, за точность которой я ручаюсь – она настолько поразила меня, что до сих пор я ее слышу внутренним слухом: «И вот теперь, когда мы встретимся с Мишей *там*, я смогу ему сказать, что я свое обещание выполнила».

Ее «там» не было просто словом. Я уже писала однажды, что в представлении Булгакова, по словам Е.С., посмертная жизнь существовала, и определялась она высшей справедливостью: человек пребывал в жизни вечной в том самом состоянии, в каком вершил добро в жизни земной, либо – наоборот – в минуты своего самого черного дела. Он верил, говорила Е. С., что в мире ином встретит своих любимых писателей, Гоголя и Мольера...

Последнюю нашу встречу прервал звонок в дверь. Е. С. вернулась из прихожей преображенная – озаренная и освеженная радостью. Сказала: мои пришли, Сережа с сыном. Я тут же засобиралась уходить, проходя в прихожую, мельком увидела стоящих в кухне мужчину и мальчика-подростка. Прощаясь, Е. С. все же утешила меня – сказала: мы с Вами еще обязательно поговорим и процитируем.

Да, но что же дипломная работа по «Театральному роману»? Самая большая ее глава, посвященная проблеме прототипов, никогда не была бы написана, знай я *тогда* то, что знаю *сейчас*. Елене Сергеевне стоило только по-

казать мне давным-давно составленные ею и ее старшим сыном Е.Е. Шиловским едва ли не синхронно с созданием романа списки прототипов, хранящиеся теперь в Отделе рукописей Российской государственной библиотеки (Фонд 562. Картон 6. Ед. хр. 21). Однако она этого не сделала. Тонкое психологическое чутье и талант педагога – я уверена в этом – продиктовали ей решение скрыть от меня эти списки. Время от времени, после просмотра газет и журналов 1920–30-х гг., работы в Музее МХАТ, чтения мемуаров, сравнений и сопоставлений, я совершала свои маленькие открытия (можно сказать, изобретала велосипед), писала Е. С. и получала, так сказать, высочайшее одобрение. Или не-одобрение. Тогда искала дальше. Впрочем, она не делала из прототипов великой тайны, и, когда я заходила в тупик, от щедрот душевных дарила подсказку: «Елагин – фон Шратт [в ДТ] – артист Станицын». И мое дело было обосновать механизм и принципы трансформации реального имени, биографии, событий и ситуации в имя и характеристику персонажа.

Я послала ей черновик работы, но она, приняв его за текст, готовый к изданию (!), отозвалась с опозданием, когда работа уже была защищена, а я – рекомендована в аспирантуру.

«Москва 3/ХII/68

Милая Ирина, и письмо, и рукопись получены и прочитаны.

Даю полное благословение на напечатание. Есть небольшие замечания, чисто фактического значения.

«Дни Турбиных» снимались после генеральных – весенних 26 г., потом опять шли в работу, опять запрещались, но 5 октября 26 г. – дня премьеры – они были в репертуаре до 16 июня 29 года, дня последнего спектакля. Затем – большой разрыв, и они были возобновлены 18 февраля 32 г. Шли до начала войны, когда Театр был на гастролях в Минске – и бомба попала не то 23, не то 24-го (могу ошибиться в числе) июня в вагон с декорациями. Сгорели и «Турбины». <...> Хотя мне и нравится «Выдержавший 296 репетиций спектакль» <я доказывала в работе, что изображенная в романе пьеса Максудова – некий конгломерат «Дней Турбиных» и «Мольера»> – это звучит очень остро, – но, пожалуй, так нельзя сказать. Нехорошо звучит и фраза на стр. 21-й: «Вывод о прототипе Августы Менажраки позволяет сделать также сочетание "экзотических имен"...». Переработайте ее. <...> Кое-какие замечания я написала сгоряча на полях, простите.

Что касается научной части диплома – я полный невежда, не буду ничего говорить, так как по всему вижу (да и знала это раньше), что у Вас высококвалифицированные руководители, так что все в порядке.

Желаю успеха. <...>

Елена Булгакова».



Елена Сергеевна Булгакова (1960-е годы)

Мы продолжали общаться и после защиты. Сохранились несколько ее открыток. Она часто болела и тогда ей, разумеется, было не до разговоров с начинающими булгаковедами. Но ее отказ, как ни странно, звучал обнадеживающе: «... Мне очень грустно, что это помешает Вам приехать и заниматься Булгаковым. Напишите еще раз – будет яснее у меня. Елена Б.» (27 января 1969). А разрешение приехать звучало как праздник: «Милая Ирина, я только недавно вернулась из Парижа, нашла Ваше письмо. Приезжайте, позвоните. Привет Заре Григорьевне и Юрию Михайловичу. Елена Булгакова» (15 июня 1969).

У нее был легкий юмор, и, читая открытку, я представляла, как она говорит: «Фразу, о которой Вы пишете, не помню. Но настаиваю, что она правильна» (9 января 1970).

Этот последний ее год начался с болезни сердца, в которой она винила «трижды проклятую Малеевку», куда поехала отдыхать зимой: «Видно, и впрямь существует такая дрянь, как "микроклимат", и именно в Малеевке он вредный, этот микро» (9 января 1970). На лето она хотела приехать в какую-нибудь дачную местность под Таллином. И я предварительно договорилась о комнате в прекрасном Кясму. Но 28 мая пришла телеграмма: «Дорогая Ирина должна отказаться от поездки болею сердцем предписаны уколы простите беспокойство сообщите сколько выслать за бронь целую Булгакова». А 18 июля ее не стало.

Когда говорят «остался осадок...», имеют в виду что-то нехорошее, тягостное. Я хочу придать этому выражению иной смысл. От встреч с Еленой Сергеевной Булгаковой осталась почти материальное, так сказать, выпавшее в осадок ощущение артистичности, победительности, полного знания о своем царственном обаянии, но и ощущение ее душевной щедрости, осторожности обращения с непосвященными и осторожности введения их в знание. Я увидела и почувствовала в ней все это. Другие видели другое. Каждый – свое.

БЕЗ КОММЕНТАРИЕВ

---





# ГОРЬКОВЕЦ

15 ИЮНЯ 1935 г.      ОРГАН ПАРТИИ, МЕСТКОМА И КОМИТЕТА ВЛКСМ МХАТ СССР имени А. М. ГОРЬКОГО      15 ИЮНЯ 1935 г.



## На подеме

Партийная организация театра за последнее время добилась в своей работе серьезных успехов. На ряду с работами по улучшению обслуживания зрителей на июньском году в партии было выполнено немало творческих работников, лучшее из которых привнес в трудную ситуацию.

Начались слухи и в активнейшем виде коллектива работников театра. Конечно, руководители местного комитета поощряли творческий инициативный подход к работе, но все же отставали от требований социалистического строительства, со всей ответственностью завершили программу бескомпромиссного социалистического обязательства.

Возможен ли успех? — Сталина и великого трудящегося является зено советской земли, являются зени и из настоящего.

Но случается с таким поведением встречается в процессе театром подвига на государственной земле 2-й пятилетки (Но Москва среди других театров МХАТ вышел на первое место). Служа самозащита зена МХАТ СССР им. Горького, отвлечение оловленного заработка в фонд постройки нового здания театра сам на себя. Какой огромный интерес в жизнь работу привнес коллектив работников театра в день пуска нового театра в июле не только в дни совещания, посвященного обслуживанию исторической речи 7. Сталина. Беспробность, деловитость и глубокая искренность, с которой ставили насущные вопросы об отношении к людям, к театру в целом, была на высоте задач, а которых говорил тов. Сталин.

Судьбы театра с его организационными и творческими, служки, судьбы творческих работников были неотделимы в плане объединения зрителей.

... ИЗ ВСЕХ ЦЕННЫХ КАПИТАЛОВ, ИМЕЮЩИХСЯ В МИРЕ, САМЫМ ЦЕННЫМ И САМЫМ РЕШАЮЩИМ КАПИТАЛОМ ЯВЛЯЮТСЯ ЛЮДИ, КАДРЫ.      СТАЛИН

не и строго. Выступили выказывая высокую ответственность, ясность выключенных задач, стоявших перед театром и главное искреннее желание помочь театру подняться на новую ступень своего развития.

...Меня радует, что на совещании ставили вопросы по-деловому и не были здесь личных выводов в истерике... — говорит в своем выступлении народный артист республики Ленин Миронович Лоскутов. Эти три простых и коротких слова дана значительная всему совещанию.

Настоящий герой нашей культуры, театральной речевой газеты «Горьковец» есть также факт политического роста нашего коллектива и дальнейшего развития общественной жизни Художественного театра.

Лед старых истерий сломан. Востро и действенно выступают вопросы, вслух ставятся общественные вопросы, новые творческие задачи. Вперед — огромные творческие задачи, много организационной работы, а стало быть и много трудностей. Возможен и единичный успех коллектива театра под руководством и с помощью партийной организации все трудности будут преодолены.

Большое внимание жизни людей, творческим работникам. Больше любви и работы по воспитанию новых кадров. Больше действенной любви театру, который хочет быть подлинно социалистическим.

Однако социализм, руководимый великим Сталиным, идет от Художественного театра вперед.

Будущее Художественного театра должно быть ясным, как весь путь всей нашей социалистической революции.

За тринадцать лет своей работы в МХАТ-1 (включая сюда и первую работу в бывшей второй студии), я сыграл одиннадцать ролей. После доктора Гастера в «Трех толстяках» сыгранным мною в сезоне 1929—1930 г. я до Олега в «Чуждом осле» не играл ни одной новой роли. Нормально ли это? Я знаю, что мои товарищи-актеры на других театрах делают что невозможное. Но в МХАТ СССР им. Горького с натурой автора обстоят очень скверно. Даже знаменитые артисты Качалов, Москвин, Лоскутов, Кавалер-Челова в отношении количества сыгранных новых ролей за последние годы выходятся в положении не лучшим чем я.

Это дает все основания утверждать, что в нашем театре отсутствует серьезная забота о творчестве режиссера. Причем тому много, но вспоминает, мне кажется, два — неужели не так важную и разностороннюю на значительный период времени репертуарную жизнь и совершенно непростительное, для меня, даже некадровое невнимание к нашим театральным режиссерам.

В нашем театре — девять режиссеров, оба директора — руководители нашего театра, заслуженные артисты Соколовский, Литовцева, Бродяго, Сталинский, Сулакян, Мордвинков, Горюнов. Заурядыми же они достоятся? Нет. Они в этом отношении равны судьбу многих наших актеров. А между тем, если бы каждому режиссеру была поручена хотя бы одна единственная постановка в год (что при составе нашего актерского цеха больше чем в 110 человек, более чем вазовской), то и тогда мы на всех наших спектаклях дали бы по четыре с половиной постановки в год.

Но даже такое количество постановок для советского театра в наше время совершенно неадекватно. Мы должны и можем выпустить в год на каждой площадке не менее пятидесяти пьес и даже больше. Я по этому равно вынахал объективные причины, которые бы нам этот план не дали выполнить.

Детальнее безделье демонстрирует и актеры и режиссеры. А между тем мы в этом году на спектаклях наших обоих театров выступили не больше трех спектаклей (по полторы спектакля на театр). Это совершенно естественно требует потребовать товарищам театра актерского коллектива. Люди начинают работать в кино больше, чем в театре, идут актерской и режиссерской работы на стороне. Там и мало вместо нормальной актерской работы (а еще входят и художки в постановки в театральной промышленности), приходится искать творческую работу на стороне.

Вот я, актер, проработавший на сцене лучшего и крупнейшего советского театра 12 лет, до сих пор не могу самому себе вписать:

за вопрос о том, каковы мои репертуарные актерские успехи и возможности. Это потому, что я просто не имел возможности до сих пор написать себя во всех бывших моих актах.

Я не думаю, чтобы организационное построение руководства нашего театра было несправедливо, и чтобы в его смысле не было предприняты

творческой заботы об актере. (Наоборот, у нас имеются три замедления, в компетенции и области которых работа об актере состоит (И. Сулакян, И. Подгорный, И. Вейден). Но вот у нас замедления не мало, а подлинной заботы об актере очень мало.

Заслуженный артист республики И. ЯЩИН.

### Народный артист республики М. М. ТАРХАНОВ

## Работать, как товарищ Каганович!

...Я работаю по многим вопросам. Но особенно, удивляет меня то, что я в театре не работаю, а в театре не работаю.

Я сам никогда не хотел играть Фальстафа. Мне бы хотелось дать эту роль и вот объединившись я пишу в анонимном... шесте лет. Увы, театр и у нас не может играть Фальстафа. Я пишу. Мне трудно сказать о сыгранной этой роли. А мне было хотелось ее сыграть!

Я не собственным образом выказывался, а этим хочу сказать о коллегах моих и о людях. И я хотел, конечно, чтобы и со мной товарищам, привнеси, как «Вой, Мизантроп Михайлович, у нас тоже не недостатка, но все же не забыть откровенности». О себе и говорить не хочу, что и себе надо сказать. Но я об этом и так сказать. Нет зрящего внимания к нам, внимания исторически.

Как быть? Я приспосабливаюсь и выступаю, говорю, что без своей ступи в театре мы не обойдемся. У нас не только театр должен быть такой человек, который бы писал сцену, но и те больше-советские люди, которые привнеси все новое и новое в жизнь. Мы должны брать пример с Лазаря Миневичем Кагановичем. Нет не одного человека, который бы он обидел, если человек работает. И поэтому надо у т. Кагановича неут так хорошо дела. Там и мы должны работать и в театре!



# „КАДРЫ РЕШАЮТ ВСЁ“

И. СТАЛИН





## БЕЗ КОММЕНТАРИЕВ

Пролетарии всех стран, соединяйтесь

### ГОРЬКОВЕЦ<sup>1</sup>

15 июня       ОРГАН ПАРТКОМА, МЕСТКОМА И КОМИТЕТА ВЛКСМ  
1935 г.       МХАТ СССР имени А.М. ГОРЬКОГО

#### НА ПОДЪЕМЕ

Партийная организация театра за последнее время добилась в своей работе серьезных успехов. Наряду с ростом за счет рабочих обслуживающих цехов за последний год к партии ближе подошла целая группа творческих работников, лучшие из которых приняты в группу сочувствующих.

Наметился сдвиг в активизации и всего коллектива работников театра. Конечно, решающим моментом всего этого послужил гигантский размах на всех участках социалистического строительства, со всей очевидностью начертанный контуры бесклассового социалистического общества.

Волею партии Ленина – Сталина и миллионов трудящихся изменяется лицо советской земли, изменяются люди и их настроения.

Не случайно с таким подъемом встречена и проведена театром подписка на государственный заем 2-й пятилетки (По Москве среди других театров МХАТ вышел на первое место). Сдача самолета звена МХАТ СССР им. Горького, отчисление однодневного заработка в фонд постройки гигантов-самолетов говорят сами за себя. Какой огромный интерес и живую радость проявил коллектив работников театра в день пуска московского метро и наконец недавно в дни совещания, посвященного обсуждению исторической речи т. Сталина. Серьезность, деловитость и глубокая искренность, с которой ставились насущные вопросы об отношении к людям, к театру в целом, были на высоте задач, о которых говорил тов. Сталин.

Судьбы театра с его организационными и творческими путями, судьбы творческих работников были поставлены в план обсуждения прямо и строго. Выступления показали высокую принципиальность, ясность политических задач, стоящих перед театром, и главное, искреннее желание помочь театру подняться на новую ступень своего развития.

«...Меня радует, что на совещании ставились вопросы по-деловому и не было здесь личных выпадов и истерик...», – говорит в своем выступлении народный артист республики Леонид Миронович Леонидов. В этих простых и коротких словах дана характеристика всему совещанию.

---

<sup>1</sup> Все материалы публикуются с сохранением орфографии и пунктуации оригинала.

Настоящий первый номер внутритеатральной газеты «Горьковец» есть также факт политического роста нашего коллектива и дальнейшего развития общественной жизни Художественного театра.

Лед старых настроений сломан. Властно и неудержимо наступает весна, несущая новые общественные настроения, новые творческие силы. Впереди – огромные творческие задачи, много организационной работы, а стало быть и много трудностей. Волею и единодушием всего коллектива театра под руководством и с помощью партийной организации все трудности будут преодолены.

Больше внимания живым людям, творческим работникам. Больше любви к работе по воспитанию новых кадров. Больше действенной любви к театру, который хочет быть подлинно социалистическим.

Страна социализма, руководимая великим Сталиным, ждет от Художественного театра многого.

Будущее Художественного театра должно быть ясным, как ясен путь всей нашей социалистической родины.

«... ИЗ ВСЕХ ЦЕННЫХ КАПИТАЛОВ, ИМЕЮЩИХСЯ В МИРЕ, САМЫМ ЦЕННЫМ И САМЫМ РЕШАЮЩИМ КАПИТАЛОМ ЯВЛЯЮТСЯ ЛЮДИ, КАДРЫ».

СТАЛИН

## БЕЗ РОЛЕЙ

За тринадцать лет своей работы в МХАТ-1 (включая сюда и период работы в бывшей второй студии) я сыграл одиннадцать ролей. После доктора Гаспара в «Трех толстяках», сыгранного мною в сезон 1929-1930 г. я до Олега в «Чудесном сплаве» не играл ни одной новой роли. Нормально ли это? Я знаю, что мои товарищи-актеры из других театров скажут, что ненормально. Но в МХАТ СССР им. Горького с нагрузкой актера обстоит очень скверно. Даже народные артисты Качалов, Москвин, Леонидов, Книппер-Чехова в отношении количества сыгранных ролей за последние годы находятся в положении не лучшем, чем я.

Это дает все основания утверждать, что в нашем театре отсутствует серьезная забота о творческом росте актера. Причин этому много, но основных, мне кажется, две – неумение вести активную и рассчитанную на значительный период времени репертуарную линию и совершенно непростительное неумение активизировать наличные в нашем театре режиссерские кадры.

В нашем театре – девять режиссеров, оба директора – руководители нашего театра, заслуженные артисты Сосновский, Литовцева, Кедров, Станицын, Судаков, Мордвинов, Горчаков. Загружены ли они достаточно? Нет. Они в этом отношении разделяют судьбу многих наших актеров. А между тем если бы каждому режиссеру была поручена хотя бы одна-единственная постановка в год (что при составе нашего актерского цеха больше чем в 110 чел. более чем возможно), то и тогда мы на обеих наших площадках дали бы по четыре с половиной постановки в год.

Но даже такое количество постановок для советского театра в наше время совершенно недостаточно. Мы должны и можем выпускать в год на каждой площадке не менее пяти-шести пьес и даже больше. Я не вижу ровно никаких объективных причин, которые бы нам этот план не дали выполнить.

Длительное безделье деморализует и актера и режиссера. А между тем мы в этом году на площадках наших обоих театров выпустили не больше трех спектаклей (по полтора спектакля на театр). Это совершенно естественно питает центробежные тенденции внутри актерского коллектива. Люди начинают работать в кино больше, чем в театре, ищут актерской и режиссерской работы на стороне. Так и мне сейчас вместо нормальной актерской работы (я еще молод и нуждаюсь в постоянной и упорной тренировке) пришлось искать творческую работу на стороне.

Вот я, актер, проработавший на сцене лучшего и культурнейшего советского театра 12 лет, до сих пор не могу самому себе ответить на вопрос о том, каковы мои превалирующие актерские вкусы и возможности. Это потому, что я просто не имел возможности до сих пор испытать себя во всех близких мне амплуа.

Я не думаю, чтобы организационное построение руководства нашего театра было неправильно и чтобы в его схеме не было предусмотрено творческой заботы об актере. Наоборот, у нас имеются три заведующих, в компетенцию и обязанности которых забота об актере входит (И. Судаков, Н. Подгорный, Н. Кедров). Но вот у нас заведующих немало, а подлинной заботы об актере очень мало.

Заслуженный артист республики М. ЯНШИН

Народный артист республики М.М. ТАРХАНОВ

## **РАБОТАТЬ, КАК ТОВАРИЩ КАГАНОВИЧ!**

...Я работаю во многих пьесах. Но спросите, удовлетворяет ли меня это. Я отвечаю: нет, не удовлетворяет, ибо я много раз переиграл эти роли.

Я всю жизнь мечтаю сыграть Фальстафа. Мне обещали дать эту роль, и вот обнадеженным я хожу в ожидании... шесть лет. Увы, теперь я уже не смогу играть Фальстафа. Я постарел. Мне трудно сейчас сыграть эту роль. А как мне хотелось ее сыграть!

Я не собственные обиды высказываю, а этим хочу сказать о большом внимании к людям. И я хотел, конечно, чтобы и со мной поговорили, примерно так: «Вот, Михаил Мийхалович, у вас такие-то недостатки, но вы все же собой что-то представляете». О себе я говорю потому, что о себе легче говорить. Но я обижен за товарищей. Нет хорошего отношения к ним, отношения испортились донельзя.

Как быть? Я присоединяюсь к выступающим, говорившим, что без свежей струи в театре мы не обойдемся. У нас во главе театра должен быть такой человек, который бы повел весь коллектив по той большевистской линии, ко-

торая приносит все новые и новые победы. Мы должны брать пример с Лазаря Моисеевича Кагановича. Нет ни одного человека, которого бы он обидел, если человек работает. И понятно почему у т. Кагановича идут так хорошо дела. Так и мы должны работать и в театре!

(ИЗ СТЕНОГРАММЫ)

«Кадры решают все»  
(Сталин)

## С Л О В О Т В О Р Ч Е С К О Г О Р А Б О Т Н И К А

Беречь золотой фонд театра – созидателей  
культурных ценностей социализма

Л.М. ЛЕОНИДОВ  
Народный артист республики

### Т Е А Т Р – Э Т О С П Е К Т А К Л Ъ

Что же я могу сказать? Все сказано правильно, с некоторыми, может быть, неправильностями.

Все-таки самое главное заключается вот в чем: вообще бывает один директор, а у нас их два. И потом оба эти директора имеют по театру, куда они кладут много своих сил...

Ясно, что без руководителя, без такого директора, который не намечает перспективу дальнейшего, а думает о сегодняшнем дне, нашему театру существовать очень трудно. Что такое театр? Театр – это спектакль. Без спектакля театра нет. Если сегодня есть хороший спектакль, то и в дальнейшем есть театр.

И вот на сегодняшний день театр должен думать о том, чтобы найти такого человека. Это должен быть непременно партийный человек.

(Реплика нар. арт. Вишневого: Правильно!)

Меня радует, что на совещании по-деловому ставились вопросы и не было здесь личных выпадов и истерик. Высказывались все открыто и с большой болью за театр.

И.М. МОСКВИН  
Народный артист республики

ПОМОГАТЬ МОЛОДЫМ АКТЕРАМ

Что же говорить? Нужно бить в точку. Вот т. Судаков бил в цель. Он говорил правильно и верно.

Надо признаться, что старики совсем не принимают участия в жизни театра: то ли интереса у них нет, то ли здоровье им не позволяет — неизвестно.

Старики помнят требования Художественного театра, вкус Художественного театра, этику Художественного театра. Если бы они в этом отношении стали помогать молодежи, то это было бы чрезвычайно существенно. Но, к сожалению, я этого что-то не вижу. Про себя я тоже самое могу сказать.

В повседневной жизни я вижу, что если не ходить за актерами, не леять их, не заниматься с ними, не похвалить их, то они ходят, как беспризорные. Это надо уничтожить в самые кратчайшие сроки.

Я считаю, что надо поставить спектакль, в котором был бы занят и старик, и средняк, и молодежь. Это повысило бы тонус самого спектакля. А то молодежи неинтересно работать, неинтересно потому, что в спектакле участвует одна молодежь. А при участии в спектакле старика и средняка молодежь могла бы равняться по старшим. Вот такой спектакль был бы очень интересен, значительный был бы спектакль.

М.И. ПРУДКИН  
Заслуженный артист республики

О ПЛАНЕ УЗНАЕМ ПОСЛЕДНИМИ

Всеми признано, что коллектив Художественного театра — один из самых сильных коллективов. Партия и правительство относятся к нам с исключительной чуткостью.

При каких условиях одерживаются победы?

— Прежде всего в работе должна быть плановость. Пусть будет в этом плане не пять пьес, а две. Без плана не может быть никакой работы. В нашем театре плановой работы нет.

Второе условие — широкое использование инициативы работников. Там, где инициатива получает поддержку, результаты огромны. В нашем театре инициатива поддерживается слабо.

Когда план является достоянием каждого работника, он становится огромной движущей силой. Но мы о плане ничего не знаем. Мы не знаем, какие пьесы принимаются, какие ставятся. Бывает стыдно, когда узнаешь о плане своего театра от читателей «Вечерней Москвы».

Картина ясна. Победа одерживается там, где крепкое большевистское руководство. Без крепкого большевистского руководства Художественный театр будет в тупике.

**В. Я. СТАНИЦЫН**  
Заслуженный артист республики

### МЕТРО И «МОЛЬЕР»

Художественный театр имеет в своем распоряжении все. «Вы жемчужина Советского Союза», – так говорили нам в Таганроге. Но мы сидим на старых процентиках. Мы стали рванье, которые стригут купоны. Но купонов уже нет...

Говорят, что мы должны готовить пьесу бесконечное количество времени. Нет, этого не должно быть! Расскажу о себе. Еще два года, и я не сумею играть в «Мольере»: толстею, начинаю задыхаться. Весь первый акт построен на движении, на физических задачах. Раньше мне было легко проводить первый акт, а теперь уже тяжело... Почему? Мне сейчас 38 лет, а когда мы начали работать над «Мольером» мне было 34 года!

За два года построили метро. За четыре года у нас построили тяжелую индустрию, всю страну поставили на ноги, а мы пьесу не можем поставить четыре года!

Вот мы дали в короткие сроки «В людях», «Пиквикский клуб» и неплохо их поставили. Почему же так затягивается постановка «Мольера»?

Об этом надо говорить, этот вопрос надо решить. Я человек не нервного порядка, но сейчас я болен и не могу слышать название этой пьесы «Мольер». Мне противна роль, в которую я был когда-то влюблен... Причины ясны.

**И. ЕЛАНСКАЯ**  
Заслуженная артистка республики

### ЗАГРУЖАТЬ АКТЕРОВ

Важно, чрезвычайно важно для театра, чтобы в нем была деловая атмосфера, чтобы люди работали и правление знало, что вот такой-то товарищ находится без работы и такое-то количество инженеров даром получают жалованье. Днем незанятые готовятся к концертным номерам. Для актеров это выгодно, а для театра – невыгодно. Правление не должно допускать слабой загрузки актеров. Надо использовать каждого. Так надо для пользы театра.

В.О. ТОПОРКОВ  
Заслуженный артист республики

### БОЛЬШЕ ЗАБОТЫ О ЛЮДЯХ

К вопросу о кадрах. У нас в театре несколько лет состоит актрисой Попова В.Н. Несколько лет она не получает никакой работы. Замечательная актриса гибнет без работы, и на это никто не обращает внимания.

Почему так происходит?

Я работаю в театре восемь лет, и мне кажется, что интересы среди работников театра сильно разнятся. Нет у нас достаточной заботы о своем театре и о людях, работающих в нем.

В.В. ГРИБКОВ

### НУЖНА ЖЕЛЕЗНАЯ РУКА

Речь товарища Сталина содержит в себе большое и глубокое содержание. Она, как ворошиловский стрелок, бьет в цель и выбирает из 400 395 очков. Она является творческим манифестом и одновременно гениальным творческим анализом социалистического строительства.

В нашем театре слабо еще чувствуется дыхание удивительнейшей эпохи. Мы имеем факты невнимательного, а порой и бездушного отношения к живым людям, к актеру. Иногда кажется, что наш театр совершенно оторван от жизни.

Нам надо влиться в эту жизнь. Рабочий класс, трудящиеся, руководимые партией, строят прекрасную страну. И мы должны помогать этой стройке своим искусством.

Чтобы эта помощь была действительна, театру нужна железная рука, способная по-новому настроить всю нашу театральную жизнь.

В. Г. САХНОВСКИЙ  
Заслуженный артист республики

### ГЛАВНОЕ В КОНКРЕТНОМ РУКОВОДСТВЕ

Осенью я был назначен режиссером «Привидения». Когда работа дошла до определенного места, все было снято. Через несколько месяцев предполагалось ставить «Анну Каренину». Говорили, что ставить буду я. А как же быть с «Привидением»? Ведь кто занят в «Привидении», тот не мог играть в «Анне Карениной»? В театре на эти вопросы мне никто не ответил.

Большие ненормальности в художественной жизни театра приводят к серьезным, нежелательным результатам. Необходимо чем скорее, тем лучше, подумать над тем, как лучше установить нормальное руководство театром, в особенности художественной частью. Руководители театра должны назначать ответственных за ту или иную художественную работу, и тогда все будет в порядке. До тех пор, пока не будет введен такой порядок, обязательный, кстати сказать, для всех советских учреждений и организаций, порядок, движущий страну вперед, - до тех пор мы ничего не добьемся.

Наш театр считают ценностью советской культуры. Мне кажется, чтобы повысить нашу ценность, надо иметь во главе театра одного человека, которому бы подчинялись все, а переговоры, коллективные заявления и массовые выступления ничем здесь не помогут.

П.А. МАРКОВ

## УСТАРЕВШЕЕ НАСЛЕДИЕ ПРОШЛЫХ ЛЕТ

Основным вопросом для театра является организационный. Мы живем при такой организационной структуре, которая нам досталась от прежних лет, и смешиваем ценность этой структуры с ценностью творческого коллектива. Смешивать нельзя. Это совершенно разные вещи. Творческий коллектив, который пришел к нам во главе со стариками, имеет иеобыкновенную ценность. Но организационные традиции Художественного театра устарели, существовать они дальше не могут. Они основаны на ложном принципе и не позволяют раскрыться Художественному театру во всей его полноте и силе. Организационные традиции стали для театра оковами, губящими это дело, которое мы сейчас делаем.

Если мы говорили о новом руководителе театра, то нужно понять, что он никоим образом не должен подменять художественное руководство. Он должен быть организатором театра, создать такую обстановку, при которой наиболее плодотворно расцветут художественные возможности всего коллектива.

О. Л. КНИППЕР-ЧЕХОВА  
Народная артистка республики

## ТАК ЖИТЬ НЕЛЬЗЯ

...У нас должен быть такой художественный руководитель, который бы понимал, что такое актер и что такое искусство, с должным уважением и с любовью следил бы за ростом актера – и тогда, я думаю, вернется в театр атмосфера радости, любви и уважения друг к другу.

Самое главное – это наша оторванность от жизни. Это я особенно остро почувствовала после поездки в Таганрог. Так жить, как мы живем, нельзя!

Силы у нас есть, люди есть. В театре назрела необходимость в таких формах, которые бы дали возможность людям работать, жить, а главное – любить.

**И.Я. СУДАКОВ**  
Заслуженный деятель искусств

**ТОПТАТЬСЯ НА МЕСТЕ ЗНАЧИТ ИДТИ НАЗАД**

У нас считают нормальным выпускать спектакль в два-три года.

Когда у нас возникает какая-нибудь попытка сократить эти сроки, то в театре появляются тенденции «бить в набат». Может быть, это прекрасная тенденция, но не всегда здоровая. Не обязательно, чтобы художественные результаты были прямо пропорциональны количеству затраченного времени.

Что мы имеем при больших темпах? Мы имеем громадный разрыв от роли до роли у наших актеров, что приводит к плачевным результатам; артистическая индивидуальность топчется на месте. А в нашем деле топтаться на месте – это значит идти назад. Например, если мы четыре года не даем роли Хмелеву, мы разрушаем его. Станицын вступил в «Мольера», когда ему было 34 года, а сейчас ему 38 лет и он еще этого «Мольера» не сдал. Конечно, такие темпы разрушают актера.

Ясно, что актер в полном расцвете своих сил, оставшись без нужной ему тренировки и при этом еще принужденный каждый вечер играть роли, на которых он уже засыхает, такой актер приходит к застою.

Мне кажется, что идея перестройки характера и природы нашей работы уже стучится в дверь и властно требует: «Примите это к руководству, иначе дело будет еще хуже».

Мне кажется, что сейчас, вопрос о кадрах, выдвинутый. в речи Иосифа Виссарионовича, требует от нас иной формы творческой работы и иной формы управления театром...

БУЛГАКОВСКИЙ  
СБОРНИК V



ISBN 978-9985-58-531-3



9 789985 585313