

ТАЛЛИНСКИЙ ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ

БУЛГАКОВСКИЙ СБОРНИК

II

МАТЕРИАЛЫ ПО ИСТОРИИ РУССКОЙ
ЛИТЕРАТУРЫ XX ВЕКА


ТАЛЛИНН 1994

БУЛГАКОВСКИЙ СБОРНИК

II

МАТЕРИАЛЫ ПО ИСТОРИИ РУССКОЙ
ЛИТЕРАТУРЫ XX ВЕКА

Составители

И. Белобровцева, С. Кульюс

«АЛЕКСАНДРА»

«АВЕНАРИУС»

Таллинн

Одобрено советом филологического факультета Таллиннского педагогического университета 11. 11. 1993 г.

МАКЕТ: Мильви Сейн

ISBN 9985-827-12-0

© Таллиннский педагогический университет, 1994

*Сборник посвящается
светлой памяти наших учителей
Зары Григорьевны Миц и
Юрия Михайловича Лотмана*

ОТ СОСТАВИТЕЛЕЙ

Предлагаемое издание представляет собой второй выпуск опубликованного в 1993 г. «Булгаковского сборника I». В отличие от первого сборника, в котором преимущественно были представлены статьи преподавателей и студентов Таллиннского педагогического университета, во втором расширены как география участников, так и круг рассматриваемых проблем и аспектов историко-литературного изучения творчества Михаила Булгакова.

Интерес к литературному наследию М. Булгакова не ослабевает, интенсивное изучение его жизни и творчества продолжается, в распоряжение исследователей попадают все новые и новые факты, достоянием читателей и ученых становятся не публиковавшиеся ранее документы. Однако далеко не все возможности на этом пути исчерпаны, свидетельством чему послужит, как мы надеемся, и предлагаемый читателю «Булгаковский сборник II».

РЕМИНИСЦЕНЦИИ МИФА В «МАСТЕРЕ И МАРГАРИТЕ»: ИСТОЧНИКИ, ПАМЯТЬ ЖАНРА И ПРЕДЕЛЫ ИНТЕРПРЕТАЦИИ

Юрий Смирнов

Элементы поэтики мифа в романе М. А. Булгакова сразу же обратили на себя внимание исследователей. Причем, в первую очередь отмечались параллели с текстами Священного писания. Среди сотен литературоведческих штудий, посвященных «Мастеру и Маргарите», едва ли наберется десяток работ, авторы которых так или иначе не упомянули Библию, Евангелия, не сказали об особой роли, которую библейские образы играют в поэтике романа. Много исследований специально посвящено библейской мифологии как источнику булгаковского вдохновения, установлению «сакральных прообразов мирского произведения» (Гаспаров 1978: 198—251; Зеркалов 1984; Зеркалов 1986: 47—52; Иванович 1980: 109—123; Краснов 1969: 162—195, 175—194; Плетнев 1968: 5; Эльбаум 1981; Blake 1967: 1; Farino 1985: 43—62 и др.). Гораздо меньше внимания было уделено попыткам проследить закономерности использования структуры мифа М. Булгаковым (Буланова-Топоркова 1984: 57—62; Колтунова 1985: 77—90; Haber 1982: 373—399; Nivat 1983: 247—259 и др., хотя описанные Е. М. Мелетинским виды мифологизации современного романа позволяют без особого труда обнаружить их в «Мастере и Маргарите» — вплоть до техники построения лейтмотивов и особой роли теории З. Фрейда в применении психоаналитического метода свободных ассоциаций (Мелетинский 1976: 277—372).

Роман построен так, что кроме конкретного смысла, определенного сюжетом и фабулой, его образы часто наполняются значениями, близкими тем, которые сходные, родственные образы имели в одном из предшествовавших культурных контекстов. В известном смысле это напоминает основной прием древ-

нейшего мифотворчества, названный К. Леви-Стросом «Бриколаж», т. е. создание нового образа из «подручных» материалов — уже имеющихся в культуре образов и представлений или их осколков. В таком случае созданный образ — независимо от того, хотел этого художник или нет — автоматически включает в себя все многообразие значений, связанных с возможностью его декодировки или прочтения на разных семантических уровнях, т. е. непосредственно сюжетный смысл высвечивается на фоне исторически закрепленных значений образа и связанных с ними эмоций, отношений, ассоциаций, реминисценций, жанровых ожиданий. Образная система произведения оказывается в таком случае системой не только организованной внутренне, т. е. в рамках этого произведения, но и предельно раскрытой для связей с внешним миром — как с сочинениями предшественников, так и с возможностью выхода в реальность, повседневность, возможностью внесения продиктованных жизнью исправлений в восприятие семантики художественного текста и такой же возможностью оказать ответное влияние на реальное бытие, что соответствует прагматике мифа. Подобная раскрытость превращает текст в систему динамическую, в которой связи между элементами способны меняться, приводя в движение весь образный строй.

Естественно, что в такой ситуации особо остро встает вопрос о пределах интерпретации художественного текста и адекватном его восприятии читателем. «Мастер и Маргарита», во многом рассчитанный на «сакральное» — для «посвященных», т. е. «понявших» — восприятие текста, пожалуй, как никакое другое произведение советской литературы обнажил эту проблему. С одной стороны, в романе, несомненно, имеются эпизоды, полностью раскрывающие свой смысл только в том случае, когда они включаются в культурный контекст, и это обусловлено замыслом писателя. С другой — ряд ситуаций, видимо, помимо намерения автора может быть возведен к каким-то более общим клише и схемам, и в этом случае они также обретают дополнительный смысл, но этот семантический уровень образуется в произведении вне писательской воли, проявляясь как память жанра в чистом виде. На наш взгляд, интерпретация произведения с применением и этой формы анализа также имеет право на существование. Однако здесь следует иметь в виду, что процесс формирования художественной системы на этом уровне — уровне памяти жанра — это явление уже более общего порядка, опреде-

ленная закономерность, влияющая на поэтику произведения как некая извне заданная величина, некая культурная заданность. И в этом случае чрезвычайно важно не выдавать прочитанное исследователем за точку зрения автора.

Например, в сцене казни Иешуа, как нами было показано ранее в ряде работ, Булгаков, сознательно обращается к «черной мессе», строя повествование с учётом некоторых ее норм, использует такие архетипы, как запад — сторона смерти и т. п. Литературный источник этого эпизода сомнений не вызывает — это Евангелия. Однако пределы интерпретации раздвигаются, если главу «Казнь» поместить в общемифологический контекст.

Булгаков вскользь отмечает, что Крысобой брезгливо покосился на «грязные тряпки, лежащие на земле у столбов, тряпки, бывшие недавно одеждой преступников, от которой отказались палачи» (выделено нами — Ю. С.). И эта незначительная деталь играет важную роль, потому что в очередной раз отрывает повествование от Евангелий, ибо во всех четырех с различной степенью подробности описано, как воины, участвовавшие в казни, по жребию разделили между собой одежды Христа. Но если не останавливаться на этом и пойти дальше, то вся евангельская история с переодеванием Христа в багряницу, возложением на голову тернового венца (шотовской короны), тростью в правой руке и издевательскими коленопреклонениями стражников с глумливыми выкриками «Радуйся, Царь Иудейский», отсутствующая в романе, обретет дополняющий исторический смысл. Судя по обстановке и атрибутике казни, в Евангелиях описан древнеземледельческий обряд, выполняемый осенью, когда собран урожай и когда Солнце — божество плодородия — скрывается на зиму, «умирает», говоря языком мифа. Не будем привлекать внимание к тому, как древнееврейский праздник Кушей (Суккот) — осенний праздник урожая — оказался совмещенным в описании с весенним скотоводческим праздником Пасхи (а именно эти два слившихся праздника описаны в Евангелиях), отметим лишь, что в праздник урожая в течение многих веков предельно натуралистично инсценировалась сцена смерти Солнца. Сначала роль Солнца играл сам Царь, уподобляемый этому светилу и в повседневной жизни и после года правления обреченный на смерть, затем в Царя-Солнце стали переодевать преступника, предоставляя ему на короткое время царские привилегии («халиф на час»), выродившиеся впоследствии в послед-

нее желание приговоренного к смерти. (Подробно аналогичные обряды у самых разных народов рассмотрены в капитальнейшем труде Д. Фрэзера «Золотая ветвь», первое издание которого на русском языке было осуществлено в 1928 году). Так что согласно доевангельской «памяти жанра» казнь Христа была не только и не столько юридическим наказанием, сколько составной частью космогонического ритуала, для осуществления ее не требовалось никакой особой вины со стороны осужденного — нужен был повод. Иначе невыполнение казни магически — по законам имитативной магии — вело к нарушению всего мифического миропорядка, а потому было чревато для общества опасными последствиями. Таким образом, казнь была неизбежной. И далее мифологическая схема проявляется со всей закономерностью: точно так же, как умершее зимой Солнце рождается по весне, так возродился и казненный Сын Божий. Более того: в древней Палестине существовал культ умирающего и воскресающего бога плодородия по имени Иошуа.

«Тьма, пришедшая со Средиземного моря», т. е. «тьма египетская», с последующей очищающей грозой, так радующей литературоведов своим четким символическим значением, в Евангелиях рассматривается как знамение, но сам сюжет уходит в более раннее время. Успехи земледелия в Палестине полностью зависели от выпадающих дождей, и поэтому основные календарные обряды в числе прочего подразумевали и магический вызов дождя. Так что евангельские сцены казни Иисуса по логике мифа обязательно должны были завершиться дождем (Щедровицкий 1988: 201—220).

«Я не церковник и не теософ», — говорил Михаил Булгаков своему другу, драматургу и киносценаристу Сергею Ермолинскому. И вместе с тем, по воспоминаниям современников, Булгаков часто повторял: «Я писатель мистический». Это же он подчеркнул в одном из писем Правительству — 28 марта 1930 года. «Мистические краски», по признанию писателя, нужны были для изображения «страшных черт моего народа, тех черт, которые задолго до революции вызывали глубочайшие страдания моего учителя М. Е. Салтыкова-Щедрина», ими «изображены бесчисленные уродства нашего быта». Не стоит забывать об этой самооценке, рассматривая роман «Мастер и Маргарита». И появившиеся было заявления, что в романе, дескать, не стоит искать «даже налета мистики — христианской, языческой или любой другой» — попросту настораживают. Мистика в романе есть, не увидеть

ее невозможно. Иное дело, какую роль играет она в поэтике произведения.

В романе «Мастер и Маргарита» нет ни теологической аполгии, ни вульгарного атеизма. Он не был задуман ни богословским, как это провозглашается в одних работах (ср. утверждение Булгакова в очерке «Киев-город»: «Я дал себе клятву в богословские дела не вмешиваться: какие б они ни были»), ни антиклерикальным, как это утверждается в других (по свидетельству Л. Е. Белозерской, второй жены писателя, Михаил Афанасьевич «совершенно не разделял увлечения... антирелигиозной пропагандой»). Роман не уместается в эти рамки. А если возникает необходимость обозначить его с точки зрения отношения к христианскому канону, то вернее будет назвать его «апокрифическим» или даже «еретическим».

Разные направления христианской религии постулировали различное отношение к текстам Священного писания (вплоть до неприятия некоторых из них), отлично друг от друга составляли акценты, приходя иногда к противоположным выводам. Это нельзя не учитывать в оценке романа. Характеристика образов (Воладта — Князя Тьмы и соотносимого с Иисусом Христом Иешуа Га-Ноцри), вечных проблем (добра и зла, любви, свободы воли и т. д.) во многом зависят от того, с точки зрения какой ветви христианства — православной, католической, несторианской, альбигойской, монофизитской или монофилитской (список можно продолжить) — посмотрит на них исследователь. И совпадений, и расхождений в трактовке в рамках каждой из означенных традиций наберется вполне достаточно. Правда, в связи с таким подходом возникает еще одна проблема: в нашем массовом сознании прочно прижились и тиражируются стереотипы, свидетельствующие о крайнем невежестве в историко-религиозных вопросах. Нынешний гуманитарий нередко оказывается в положении Ивана Бездомного — та же «девственность» в вопросах истории религии, культуровой символики, вопросов вероучения, о которых он берется рассуждать. Отсюда еще одна особенность «религиоведческих» штудий «Мастера и Маргариты»: открывая для себя систему религиозных ценностей (я имею в виду открытие историко-познавательное, означающее не столько восприятие этих ценностей исследователем, сколько констатацию их наличия в культуре), исследователь тут же ощущает себя просветленным и с жаром неопита экстраполирует свои свежие знания на

интерпретацию романа. Случается, что натолкнувшись на сходство в деталях с какой-либо религиозной доктриной, исследователь начинает усиленно ее изучать, предположив, что именно так изучал этот источник Булгаков, а затем подгоняет под нее весь роман. Показательными в этом отношении являются две работы А. Зеркалова, обнаруживающие в романе острую полемику с иудаизмом. Не стоит подробно останавливаться на фактологической достоверности этих работ — это тот самый исключительный случай, когда скрупулезность вредит исследованию. Отмечу лишь одну удивительную особенность методики. Статья «Иисус из Назарета и Иешуа Га-Ноцри», опубликованная в советском журнале «Наука и религия», является, по сути, конспектом книги «Евангелие Михаила Булгакова», вышедшей в США в издательстве «Ардис». Но используя один и тот же фактический материал, одну и ту же логическую схему исследования, автор приходит к совершенно противоположным выводам: в книге утверждается, что роман — «богословский», в статье — что «атеистический». На рубеже веков в европейской — в том числе русской — культуре проявляется заметная тенденция усиления мистических настроений, связываемая обычно с предкризисным состоянием экономики, предвоенным состоянием политики, новейшими открытиями в физике и ряде естественных наук, подорвавшими механическое мировоззрение и вызвавшими кризис материалистической философии, реакционными явлениями в социальной жизни.

Эта тенденция превосходно вписывается в критику христианской ортодоксии, сыгравшей немаловажную роль в создании нового мировоззрения и сложении новой культуры. Именно эта критика, существовавшая уже десятилетия и даже века и ведущаяся с самых разных позиций, в том числе и внутрирелигиозных, христианских, через немецкую классическую философию выплеснулась несколькими своими волнами в различные социальные учения — от нищезанятия до теории социализма, подготовив восприятие этих альтернативных христианству доктрин массовым сознанием. Весьма характерно, что В. С. Соловьев, публикуя в 1878 году «Чтения о богочеловечестве», в самом начале заявляет: «Я не стану полемизировать с теми, кто в настоящее время отрицательно относится к религиозному началу, я не стану спорить с современными противниками религии, — потому что они правы. Я говорю, что отвергающие религию в настоящее время правы, потому что современное состояние самой религии

вызывает отрицание, потому что религия в действительности является не тем, чем она должна быть» (Соловьев 1989: 5).

Мистическая критика христианства привела к складыванию особой «демонической» субкультуры. Журнал «Золотое руно», например, в № 1 за 1906 год подводил итоги конкурса на лучшее произведение о дьяволе в прозе, поэзии и изобразительном искусстве. Возникали кружки мистиков, в которых читали соответствующую литературу, разучивали и сочиняли особые молитвы, совершали магические обряды, вертели столы и блюда, вызывая духов. Все это чрезвычайно напоминало средневековые каббалистические общества, тайные ордена сатанистов — с той только разницей, что при всей религиозно-мистической направленности в XX веке это была форма светской культуры, рискованно граничащая с верой игра.

В период революции антихристианская и антихристосовская тенденция заметно расширили сферу влияния: часть жителей России революция была воспринята как апокалиптическое пришествие антихриста, разумеется, с разной оценкой его разными социальными слоями. В «Апокалипсисе нашего времени» В. Розанов писал: «Заглавие, не требующее объяснений, в виду событий, носящих не мнимо апокалипсический характер, но действительно апокалипсический характер. Нет сомнения, что глубокий фундамент всего теперь происходящего заключается в том, что в европейском (всем, — и в том числе русском) человечестве образовались колоссальные пустоты от бывшего христианства; и в эти пустоты проваливается все: троны, классы, сословия, труд, богатство. Все потрясено, все гибнет. Но все это проваливается в пустоту души, которая лишилась древнего содержания» (Розанов 1917: 2).

После революции в нашей стране форсировано стала создаваться культура, отрицающая все предшествовавшие формы культуры, т. е. по сути дела занявшая по отношению к «старой» культуре позицию антикультуры, отрицающая практически все давно определившиеся ценности, в том числе религиозные. Но вырваться из стереотипов отрицаемых форм культуры, да еще в такое короткое время, невозможно. Психологи, например, утверждают, что для более-менее полноценного восприятия новых стереотипов носителями культуры требуется смена как минимум двух поколений. Следует еще учесть, что отрицание — это тоже форма использования, предопределяющая — хотят этого или нет субъекты куль-

туры — взаимодействие, соотнесенность с культурой прежней.

Поскольку культура России с официально провозглашенным лозунгом «православие, самодержавие, народность» даже в светской сфере была подвержена сильному религиозному влиянию, постольку предполагаемое созидание носило не столько творческий характер, сколько приобрело — во всяком случае, на раннем этапе — черты нигилистического отрицания. Для верующих же это созидание автоматически превращалось в «изнаночную» — христианство навыворот — культуру, т. е. приобретало массовые черты «черной мессы». (Ср. названия журналов «Красная колокольня», «Красный дьявол» или «Красное евангелие» В. Князева). Закономерный парадокс проявляется в том, что, отталкиваясь от «культуры старого мира», новая культура — и в официальном, и в массово-бытовом проявлениях — восприняла многие ее стереотипы, причем в тех случаях, когда замена касалась стереотипов религиозных, нередко в «старые мехи» пытались влить «молодое вино», т. е. сохраняя типологическую схему явления (обряда, праздника, поведенческих норм, оценок, дефиниций и т. п.) ее старались наполнить светским содержанием (ср.: комсомольские крестины, октябрины и проч.). Постепенно христианские стереотипы массового сознания, выраженные в категориях «вечная память», «вечно живой», «грядущее блаженство» и проч. и связанные с ними практические и знаковые действия проникали в политический лексикон и ритуал (протокол), образуя подчас такие невообразимые эвфемизмы, как «политическое небытие». Недаром Томский негодовал, что от него, коммуниста, требуют покаяния — но это же религия!

Нередко и новая революционная символика воспринималась — с разными оценками — в ключе старой системы как «знаки антихриста». Из громадного количества примеров достаточно, видимо, вспомнить апокалиптическую красную пятиконечную звезду Марс в «Белой гвардии», красную пентаграмму, при помощи которой предсказывает будущее России Семен Матвеев Зилотов — персонаж с «дваждыапостольским» именем «в Голом годе» Б. Пильняка и пятигранную серебряную звезду над головой поднимающегося из бездны ангела зла в уже цитировавшемся «Апокалипсисе» В. Розанова. Показательно, что в последнем произведении пятиконечная звезда фигурирует еще до того, как она стала официальной эмблемой революционной армии. Подобные пред-

ставления, видимо, были достаточно широко распространены в народных массах — косвенным доказательством тому служит факт, что в апреле 1918 г. командование Красной Армии было вынуждено выпустить листовку, объясняющую значение звезды на головном уборе красноармейца.

В свое время Э. Дюркгейм в качестве основного признака религии выделил деление мира на две зоны — сакральную и профаническую. Эта дихотомия со сменой знаков перешла и в русскую постреволюционную культуру, правда, признаком сакрализации стал так называемый «классовый подход»: все, так или иначе попадавшее в разряд «пролетарского», объявлялось неприкосновенным, священным, вне критики и противодействия (праведный гнев, священное чувство мести и т. д.), прочее же было достойно осуждения и уничтожения.

Введенное в 1932 г. понятие «социалистический реализм» типологически соответствует описываемому процессу. Канон социалистического реализма строго определял рамки, в которых должен был работать художник. Запрещалось реалистически точное описание действительности, тематика литературных произведений и жанры литературы изначечно копировали дореволюционную религиозную литературу: разрешалось писать о светлом будущем, процессе построения «рая на земле» или «пролетарского рая» (ср. соответственно: «О видении рая святыми»), страдания и трудности могли быть описаны только в том случае, если они перенесены революционными героями и во имя высокой оптимистической цели (ср. агиографии — жизнеописания святых и святых мучеников), к этому же разделу прилегал беллетризованные биографии вождей. В отношении к «священной» тематике запрещалась любая насмешка, ирония — соответственно, возникли гонения на сатиру, ибо «всякий сатирик в СССР посягает на советский строй». Нормальные человеческие чувства — любовь, ненависть, честь, дружба — требовали обязательной проекции на коммунистическое сознание. Едва ли, конечно, создатели этой теории ощущали свое родство и зависимость от официальной религиозной идеологии царской России. Однако «память жанра» проявилась самым неожиданным образом — в уставе Союза писателей 1972 года сказано: «Испытанным творческим методом советской литературы является социалистический реализм, опирающийся на принцип партийности и народности...» (разрядка моя — Ю. С.). Стыдливо пропущена средняя часть известного нам лозунга, но она для новых условий восстанавлива-

ется легко: вождизм. И так, соответствие полное: правосла-
вие, самодержавие, народность — партийность, вождизм,
народность.

Принцип социалистического реализма требовал изображе-
ния не реального, существующего общества с действитель-
ными взаимоотношениями и конфликтами его членов, но
предлагал изображать макет общества постулируемого, того,
которое якобы должно вырасти из настоящего. В результате
происходила незаметная подмена понятий, и социалистичес-
кий реализм на самом деле оказывался родом фантастики,
не подходящим ни под определение утопии, ни сайнс фикшн,
ни фэнтези. Зато с полным правом его можно определить
словами Ф. Энгельса, сказанными, правда, по другому пово-
ду: социалистический реализм «является ни чем иным, как
фантастическим отражением в головах людей тех внешних
сил, которые господствуют над ними в их повседневной жиз-
ни, отражением, в котором земные силы принимают форму
неземных». Это определение Энгельс употребил в «Анти-
Дюринге» по отношению к религии как форме общественно-
го сознания.

Совершенно естественно, что после гражданской войны
инфернальная тема, развивавшаяся в русской литературе в
творчестве многих писателей, претерпевает весьма своеобраз-
ные изменения. Во-первых, дьявол, если и проникает в худо-
жественное произведение, то не столь часто, как это было в
предыдущие годы, и его происхождения носят все более анекдо-
тичный — в старом смысле этого слова — характер, а сам он
худосочен и немощен (ср. ипостаси дьяволов-иностранцев в
ранней советской литературе, в которых М. Чудакова усмат-
ривает предтеч Воланда) (Чудакова 1988: 297—300). Во вто-
рых, этот персонаж занимает свое место в богоборчестве и
покинуть его не может, т. к. последствия могут оказаться
самыми неожиданными: ведь вся создаваемая культура
направлена против христианских ценностей, следовательно
дьявол должен занять в ней центральное положение положи-
тельного героя. Сама мистифицированная действительность,
культура со знаком «анти-» предполагает особый мифиче-
ский язык описания. Булгаков вводит полноценный образ
Воланда на правах реального — ибо действительность под-
разумевает его существование. Едва ли кто из писателей ре-
шил бы выпустить такого дьявола на страницы своих про-
изведений. М. А. Булгаков безошибочно чувствует ситуацию
и в своем творчестве неоднократно прибегает к художест-

венным приемам, продиктованным этими условиями: они проявляются и в «Багровом острове» и в «Кабале святош», и в «Мастере и Маргарите». А в последней своей пьесе — «Батум» — Булгаков таким способом превратил в антихриста Сталина (Смелянский 1988: 88—116).

В отличие от некоторых советских писателей-современников, декларировавших в своих произведениях оторванность от «буржуазной» культуры, Булгаков деэмонстративно подчеркивал связь своего творчества с предшествующими эпохами, свободно проникая в культурные слои в поисках необходимого для бриколажа Материала. И в этом смысле важным элементом поэтики «Мастера и Маргариты» оказывается прямое обращение к этике, эстетике, и мифу Библии.

С другой стороны, направленность на образцы мировой культуры обуславливает еще один, опосредованный вид обращения к Священному писанию. Следует иметь в виду, что вся европейская культура, а особенно — художественная, на протяжении почти двух тысяч лет испытывала его конституирующее влияние. Библейские тексты выступали как универсальный всеобщий норматив и эталон. Их реминисценции, иллюстрации, истолкования настолько прочно внедрили в искусство, публицистику, бытовое сознание, что указание на источник весьма часто вызывает изумление. (Представляется, что даже изобретение пороха монахом Бертольдом Шварцем было инициировано поисками рецептов «божественного огня», который неоднократно упоминается в Ветхом завете и при помощи которого небесные силы карают нечестивцев. Есть в Библии и намек на его рецепт: уголь и сера — в этом контексте привычная дьявольская сера — атрибут Бога. Шварц обнаружил и третий компонент — селитру, придавшую искомой смеси неукротимую ярость божественного огня).

Огромное влияние на мировоззрение Европы оказали книги Нового завета. «Личность Христа явилась не только высочайшим образцом нравственности, но и высочайшим побуждением к следованию ей, и оказала настолько глубокое влияние, что по справедливости можно сказать, что простое сообщение о трех коротких годах его деятельной жизни сделало больше для возрождения человечества и смягчения его нравов, чем все трактаты философов и увещевания моралистов», — писал историк в середине прошлого века (Lecky 1869: 88).

Поэтому нередки ситуации, когда «сославшись» на худо-

жественное произведение, автор — полемически или позитивно — соотносит создаваемый образ с образной системой «цитируемого» текста, который в свою очередь и в свое время был точно так же соотнесен с цепочкой образов, восходящих в конечном счете к Библии.

Изменение культуры в историческом процессе вызывало естественное и последовательное изменение отношения к вечным библейским образам и проблемам, а соответственно — диктовало и их новую семантику, определяемую иным контекстом культуры. Первоначальные значения в этих случаях нередко отодвигались на задний план. В немалой степени этому способствовала и аморфность многих библейских образов, генетически, видимо, восходящая к более ранним мифологическим схемам, амбивалентность которых доставляет столько хлопот современным исследователям.

Видимо, этими же условиями продиктовано и то, что булгаковский Воланд, с одной стороны, не вписывается, как того следовало бы ожидать, в московский быт, а противопоставляется ему, с другой — в своем противопоставлении Бегу он не является его непримиримым врагом, но скорее — весьма скептически настроенным союзником. Именно поэтому он лишен ожидаемо отрицательных качеств. Он не противник (Пет. 5: 8; Зах. 3: 1), не клеветник (Отк. 12: 9—10), не лукавый (Мат. 13: 39; Деян. 13: 10), не человекоубийца (Иоанн 8: 44), не лжец (Иоанн 8: 44), не искунитель (Мат. 4: 3; Фес. 3: 5), как это должно бы следовать из библейских доктрин. Наверное поэтому, вопреки нашему ожиданию, Воланд по качествам своего характера оказывается близок своему антагонисту.

Существенную роль в нашем восприятии романа играет то, что на долгие годы была прервана демонологическая традиция, столь успешно и нетривиально развивавшаяся в русской литературе и позволившая достичь поразительной глубины и яркости в художественном изображении сложных философских и этических проблем. Едва ли стоит в этой связи вспоминать имена Пушкина, Лермонтова, Гоголя, Достоевского, Сологуба. . . Для нас же демонические персонажи стали ожидаемо отрицательными.

В образе Сатаны «память жанра» сохраняет много неожиданных черт. Скажем, способность его обращать зло в добро генетически связана, видимо, с тем очень давним временем, когда он был еще не падшим ангелом, но астрально-солнечным божеством. Реминисценции этого периода плотно обле-

кают Сатану. В Библии мало прямых описаний этого персонажа. Но в некоторых случаях все-таки возможны реконструкции добиблейских представлений о нем. Их можно осуществить на основе качеств, переносимых с прообраза Сатаны на иные персонажи. Например, упреки, адресуемые Богом царю Тирскому в книге пророка Иезекииля (28: 12—17), уподобляют царя падшему ангелу и звучат так: «Ты печать совершенства, полнота мудрости и венец красоты. Ты находился в Едеме, в саду Божием; твои одежды были украшены всякими драгоценными камнями: рубин, топаз и алмаз, хризолит, оникс, яспис, сапфир, карбункул и изумруд и золото, все искусно усаженное у тебя в гнездышках и нанизанное на тебе, приготовлено было в день сотворения твоего. (Ср. портсигар Воланда — Ю. С.). Ты был помазанным херувимом, чтоб осенять, и Я поставил тебя на то; ты был на святой горе Божией, ходил среди огнистых камней. Ты совершен был в путях твоих со дня сотворения твоего, доколе не нашлось в тебе беззакония. От обширности торговли твоей внутреннее твое исполнилось неправды и ты согрешил; и Я низвергнул тебя, как нечистого, с горы Божией, изгнал тебя, херувим осеняющий, из среды огненных камней. От красоты твоей возгордилось сердце твое, от тщеславия твоего ты погубил мудрость твою; за то Я повергну тебя на землю, пред царями отдам тебя на позор». Весьма характерно, что в современной богословской книге эти строки напрямую, без всяких комментариев, относят к дьяволу (Левшеня б/г.: 261—262). Связь солнечного божества с золотом, драгоценными камнями давно и прочно прослежена в этнографических и фольклорных исследованиях.

Реминисценции этого периода сохранились также и в некоторых традиционных наименованиях дьявола. Например — Люцифер (Денница. — Ис. 14: 12: «Как упал ты с неба, денница, сын зари!»). Не странно ли, что это имя Князя тьмы переводится как «утренняя звезда», а в христианской традиции применяется и по отношению к Иисусу Христу? Не странно ли, что в вечной мгле подземного холодного темного дьявольского мира горит жаркий огонь, место которому около Солнца?

Солнечное божество, ежедневно рождаясь в стороне жизни — на Востоке, каждый вечер умирало на Западе, уходило там под землю. Вот, вероятно, и произошло так, что когда появились более универсальные, а следовательно и более могущественные боги, они, присвоив себе некоторые качества

солярно-астрального божества, бросили его в темницу хтонического мира, где он слился с исконными богами этого царства. Библейские воспоминания Книги Бытия об этом времени связаны с легендой — судя по всему, достаточно поздней — о том, как Бог низверг дерзкого ослушника на землю. Кстати сказать, и хромоногость, объясняемая иногда тем, что Сатана покалечился при падении с неба, на самом деле — «наследственная болезнь», доставшаяся дьяволу от тех же солярных божеств. Каждый вечер Солнцу с большим риском приходилось проскакивать между готовыми захлопнуться твердью земной и твердью небесной в узкую щелочку горизонта. И стоило чуть припоздниться, замешкавшись с земными делами, как сходящиеся грани отхватывали божеству кусок стопы. Поэтому-то боги солнца у древних изображались с обрубком ноги, из которого хлещет кровь; поэтому-то и утверждали очевидцы, что Воланд прихрамывал, а сам он перед балом принимал бальнеологические ванны.

Некоторые черты солнечного умирающего и воскресающего божества перешли и на бога-страдальца, безвинно казнимого, но неизбежно воскресавшего. Так что в общемифологическом контексте образы Иешуа и Воланда, согласно «памяти жанра», оказываются родственными, имеющими одного общего предка.

ЛИТЕРАТУРА

- Буланова-Топоркова 1984 **Буланова-Топоркова М. В.** Типологическое сходство романов «Сто лет одиночества» Габриэля Гарсия Маркеса и «Мастера и Маргариты» Михаила Булгакова. // Изв. Сев.-Кавк. науч. центра высш. шк. Обществ. науки 1984 № 27.
- Гаспаров 1978 **Гаспаров Б. М.** Из наблюдений над мотивной структурой романа М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита». // Slavica Hierosolimitana. Slavic Studies of The Hebrew University. Vol. 111. — Jerusalem, 1978.
- Зеркалов 1984 **Зеркалов А.** Евангелие М. Булгакова. — Анн Арбор, 1984.
- Зеркалов 1986 **Зеркалов А.** Иисус из Назарета и Иешуа Га-Ноцри. // Наука и религия. 1986. № 9.
- Иованович 1980 **Иованович М.** Евангелие от Матфея как лите-

- Краснов 1969 турный источник «Мастера и Маргариты». // Сборник за славистику. Нови Сад. 1980. № 8. **Краснов А.** Христос и Мастер. О последнем романе М. Булгакова «Мастер и Маргарита». // Грани. 1969. № 71. С. 162—195; № 73. С. 175—194.
- Колтунова 1985 **Колтунова М. В.** Функции древнего мифа в поэтике романа М. Булгакова «Мастер и Маргарита». // Классические традиции в русской советской литературе. Куйбышев, 1985.
- Левшеня б/г **Левшеня К.** Доктрины Библии. Чикаго, б/г.
- Мелетинский 1976 **Мелетинский Е. М.** Поэтика мифа. М., 1976.
- Плетнев 1968 **Плетнев Р.** Понтий Пилат и роман М. Булгакова. // Новое русское слово, 1969, 22 сент., с. 5.
- Розанов 1917 **Розанов В.** Апокалипсис нашего времени. Сергиев Посад, 1917.
- Смелянский 1988 **Смелянский А.** Уход. // Театр. 1988. № 12.
- Соловьев 1989 **Соловьев Вл.** Сочинения в 2-х тт. Т. 2. М., 1989.
- Чудакова 1988 **Чудакова М.** Жизнеописание Михаила Булгакова. М., 1988.
- Щедровицкий 1988 **Щедровицкий Д. В.** «Дождь ранний и поздний» (ритуал вызывания дождя в Библии и его аллегорическое осмысление на рубеже античности и средневековья). // Архаический ритуал в фольклорных и раннелитературных памятниках. М., 1988.
- Эльбаум 1981 **Эльбаум Г.** Анализ иудейских глав «Мастера и Маргариты» М. Булгакова. Анн Арбор, 1981.
- Blake 1967 **Blake P.** A bargain with the Devil. // The New-York Times book review, 1967, Oct. 22, p.1.
- Farino 1985 **Farino J.** История о Понтии и Пилате. // Huss, lit., Amsterdam, 1985, vol. 18, N 1.
- Haber 1982 **Haber E. C.** The Mythic structure of Bulgakov's «The Master and Margarita». // Russian Review. Stanford, 1982, vol. 41, N 4.
- Lecky 1869 **Lecky W. E. H.** History of European Morals, II. — 1869.
- Nivat 1983 **Nivat G.** Une cure de fantastique ou Mikhail Boulgakov. // Cahiers du monde russe et sov. P., 1983, vol. 24, N 3.

О ПОЭТИКЕ М. БУЛГАКОВА:
«МАСТЕР И МАРГАРИТА»
КАК «ТРАНСЦЕНДЕНТАЛЬНЫЙ» РОМАН

Светлана Кульюс, Владимир Хютт

«Но внутренний смысл, нематериальный, у Вселенной должен быть. Без этого скучно жить».

А. Д. Сахаров

Современное булгаковедение по степени усложнения содержательности развивается в следующих плоскостях:

- публикация, описание и первоначальный анализ текстов (Булгаков 1991);
- интерпретация содержащихся в текстах реалий или культурологических мотивов (ср., например, «мотивную интерпретацию» Б. Гаспарова (Гаспаров 1988—1989));
- философская интерпретация: толкование идей, в основном этического характера, определение специфики их трактовки в творчестве писателя;
- философское осмысление, как особое, «инонаучное» (С. Аверинцев), целостное постижение художественной концепции.

Только после достижения последнего уровня — уровня осмысления — можно реально рассчитывать на возможность адекватного определения типа художественного мышления писателя и теоретическое воссоздание его поэтики в целом. Настоящая статья и является пролегоменами к философскому осмыслению романа М. Булгакова «Мастер и Маргарита».

В философском плане стратегию осмысления в противоположность «классической» научной и философской рациональности развивал М. Хайдеггер. В его трактовке осмысление (*Besinnung*)* есть такое умуоупреждение, кото-

рое ставит под вопрос самые общие нормы, предпосылки и цели, втягивая исследователя в сферу смысла объекта, т. е. в сферу «самовыдвижения» объекта и определения «горизонтов» человеческого существования, раскрытия бытия человека в мире (См.: Хютт 1991: 17—18). «Ощутить направление, в котором вещь уже движется сама по себе, — значит увидеть ее смысл. Во вникании в такой смысл — суть осмысления <...> Мы еще далеки от осмысления, пока просто что-то осознаем. Осмысление требует большего. Оно — отданность достойному вопрошанию» (Хайдеггер 1986: 82—83). Важнейшая задача человека формулировалась философом как поиск смысла, царящего во всем сущем, осмысление «бытия сущего». Причем само бытие человека как наиболее доступное нашему сознанию и представлялось необходимым ключом к раскрытию сущности и смысла Бытия, скрытых в самом человеческом существовании. Именно эта «тайна», скрытость сущности бытия подразумевала «герменевтический» путь ее раскрытия. При этом, по Хайдеггеру, и мыслитель, и художник обладают возможностью равного «разговора» об этой тайне, хотя и разными способами (Хайдеггер 1991: 141): «истина бытия» звучит и в «экзистенциалах» мыслителей, и в слове поэтов, ибо язык — такая же трансцендентная сущность, как и бытие, это — «дом бытия».

В литературоведении стратегию осмысления разработывал М. Бахтин (основные идеи которого связаны с разными областями гуманитарного знания, которое должно, по его мысли, быть воспринимаемым в живой своей целостности) применительно к случаям, когда обычные научные методы «не работают». Ее суть виделась в «переводе» любого объекта исследования в «образ мира, в слове явленный», т. е. в сферу смысла и символов. Содержание же символа, по Бахтину, «через опосредованные смысловые сцепления соотносено с идеей мировой целокупности, с полнотой космического и человеческого универсума» и т. о. возможна не только «относительная (выделено М. Бахтиным — С. К., В. Х.) рационализация смысла», но и углубление его с помощью других смыслов» (Бахтин 1979: 361—362).

Таким образом, стратегия философского осмысления ориентирована на приоритетность человеческого существования в онтологическом смысле (понятие «Dasein» в «фундаментальной онтологии» Хайдеггера). Только при наличии этого бытия, т. е. способа бытия Человеком, ставятся вопросы о смысле бытия, реализуется (но не создается!) смысл Вселен-

ной и реализуется «истина Бытия». Здесь под смыслом подразумевается не только (и не столько) модус человеческого постижения, но — в объективном смысле — сам Космос как смысл, как древнегреческий «правильный логос» (orthos logos) (Ср.: Аристотель 1984: 701—702).

Установка на «особость» человеческого бытия означает не только требование раскрытия смысла, но и встречный процесс смыслотворчества, творения новых смыслов Бытия в силу проникновения человеческого существования в поле «объективного» смысла сущего. Смыслотворчество есть всегда прорыв в трансцендентное. Он осуществляется, согласно К. Юнгу, посредством осмысления архетипических символов и творения новых. В этом отношении роман М. Булгакова «Мастер и Маргарита», пронизанный «угаданными» автором архетипическими формами, трансформированными в особую образную систему и реализованными и в сюжетных ходах, и в мотивной структуре произведения, без сомнения, является особым рода смыслотворчеством. Наличие лежащей на поверхности романа символики Добра и Зла, символов смерти и бессмертия, образов, лежащих в основе общечеловеческой символики мифов, сновидений позволяют говорить о том, что, с точки зрения философского подхода, перед нами «трансцендентальный» роман, подразумевающий в плане литературоведческой методологии бахтинское требование определения «смысла» и «предвосхищение дальнейшего растущего контекста, отнесения к завершенному целому и отнесения к незавершенному контексту». Этот смысл, по тонкому замечанию М. Бахтина, «(в незавершенном контексте) не может быть спокойным и уютным (в нем нельзя успокоиться и умереть)» (Бахтин 1979: 362).

В этом отношении роман «Мастер и Маргарита» отличается, по всей видимости, принципиальной открытостью именно в плане интерпретационного «предвосхищения» смысловых импликаций «растущего контекста» (хотя в определенной мере возможность разных толкований обусловлена, конечно, и «открытостью» в ином смысле: незавершенностью романа). Она в данном случае объясняет невероятное количество существующих на настоящий момент и порой «взаимоисключающих» друг друга интерпретаций как самого романа в целом, так и его отдельных сцен, сюжетных линий, образов, предлагаемых исследователями. Сказанное означает, что роман М. Булгакова «Мастер и Маргарита» представляет собой такую подвижную структуру, которая «накап-

ливаает» смыслы, и приобретает способность отвечать на вопросы, которые, быть может, не были известны его автору. Интерпретационное поле романа «обречено» на постоянное расширение, смысл отдельных сцен или эпизодов может быть подсвечен иными смыслами, углублен ими, провоцируя возможности новых интерпретаций романа в целом.

Так, скажем, смысл следующего эпизода из диалога Понтия Пилата с Иешуа о жизни и смерти: «— Я могу перерезать этот волосок (земной жизни — С. К., В. Х.). — И в этом ты ошибаешься <...>, согласишься, что перерезать волосок уж наверно может лишь тот, кто подвесил?» (Булгаков 1990: 28), — может быть углублен и подсвечен дополнительными смыслами, содержащимися в отрывке из «Поэмы о смерти» Льва Карсавина: «Какие-то тоненькие-тоненькие ниточки связывают всех нас, и живых и мертвых, весь мир, становятся все тоньше, а не рвутся: не ниточки — тоненькие жилки, по которым бежит наша общая кровь. <...> Не рвутся слабые тоненькие ниточки, а страшно, что вот-вот порвутся» (Карсавин 1992: 246).

Или другой случай: появление ласточки в критические моменты разговора Иешуа с Понтием Пилатом (Ср.: «В это время в колоннаду стремительно влетела ласточка, сделала под золотым потолком круг, снизилась <...>» (Булгаков 1990: 29), «В течение ее полета в светлой теперь и легкой голове прокурора сложилась формула» (Булгаков 1990: 30), и, наконец, поведение Понтия Пилата в трагический момент вынесения окончательного смертного приговора «философу»: «Молчать! — вскричал Пилат и бешеным взором проводил ласточку, опять вспорхнувшую на балкон» (Булгаков 1990: 33).

С одной стороны, мотив влетающей и вылетающей ласточки, отягощенный многослойными мифологическими представлениями (от ласточки как одного из воплощения Христа, «символа жажды духовной пищи», ласточки как посредницы между жизнью и смертью до — влетающей ласточки как «вестника смерти» и т. д.), может быть воспринят в свете представлений О. Мандельштама о ласточке как символе несказанного, забытого Слова, которое необходимо высказать («Слепая ласточка в чертог теней вернется. . .») (Мифы 1982: 39). И тогда этот эпизод в контексте романа с неизбежностью отсылает нас к рукописи Мастера, предвосхищая ее появление, «обусловливая» ее необходимость.

К мотиву отыскания «потерянного слова» можно подойти

и с другой стороны — со стороны закодированного в романе «Мастер и Маргарита» слоя, ключ к которому дан вынесением в заглавие романа условного, но совпадающего с особым рангом достоинства в масонской иерархии имени художника — Мастер. Оно придает роману «Мастер и Маргарита» определенный «масонский» привкус, оправданно вызывая целый ряд последующих ассоциаций. Нарастающая насыщенность текста «масонскими» отсылками создает впечатление нарочитого «восстановления» культурного кода масонства, который, безусловно, участвует в генерировании дополнительных смысловых полей произведения (См. об этом подробнее: Белобровцева, Кульюс 1993). Мотив утраченного слова, связанный в масонстве с идеей более глубокого понимания легенды о Первом Мастере и обретением Мастером (в шотландском масонском обряде, например) (Морамарко 1990: 172) степени Тайного Мастера, заставляет по-новому взглянуть на судьбу героя романа, Мастера-Учителя, и его «путь» из одного пространства романа в другое. Примеры можно умножить.

С точки зрения методологии осмысления метод мотивной интерпретации Б. Гаспарова в качестве имманентного подхода, подхода «изнутри» текста с целью наиболее полной репрезентации смыслового поля романа — необходимый, но недостаточный (в силу его неадекватности «открытости» романа М. Булгакова, подразумевающего «растущий контекст») шаг на пути целостного и полного осмысления романа М. Булгакова. Выход за контекст представляется необходимым, и потенциальное указание на это обстоятельство можно усмотреть и в самом методе мотивационного анализа, автор которого сам указывает на существенные и несущественные мотивы, релевантные и нерелевантные мотивные планы. Ясно, однако, что представления о несущественности и нерелевантности весьма относительны и являют собой как раз источники возможных новаций в симвоолосмыслении контекста романа. Методология философского осмысления предполагает выход в саморазвертывающееся поле смыслотворчества. Но насколько это оправдано, и задает ли сам М. Булгаков изначально интенцию на такой прорыв, на чем он основан — вот вопросы, которые невозможно разрешить в рамках настоящей статьи. Отдельного разговора требует и специфика булгаковского «трансцендентализма», и игра двумя разными, но равноправными системами описания московского «реального» мира и мира ершалаимского, сос-

тавляющие характерные черты поэтики М. Булгакова. И, наконец, сложный вопрос о разграничении конкретного смысла, приданного сцене, какой-либо детали, эпизоду самим автором, его художественными приемами, сюжетными ходами — и смыслами, привносимыми другой эпохой или исследователями, либо продиктованными родственностью с какими-либо культурными контекстами, тянущими за собой длинный шлейф самых разнообразных ассоциаций, которые могли не входить в задачу автора.

ЛИТЕРАТУРА

- Аристотель 1984 **Аристотель.** Сочинения. Т. 4. М., 1984.
- Бахтин 1979 **Бахтин М.** Эстетика словесного творчества. М., 1979.
- Белобровцева, Кулюос 1993 **Белобровцева И., Кулюос С.** «Мастер и Маргарита» М. Булгакова как «эзотерический» текст: «масонский» слой в романе. — В кн.: Булгаковский сборник 1. Таллинн, 1993.
- Булгаков 1990 **Булгаков М.** Собр. соч. в 5-ти тт. Т. 5. М., 1990.
- Булгаков 1991 **Михаил Булгаков:** Современные истолкования. К 100-летию со дня рождения. 1891—1991. М., 1991.
- Гаспаров 1988—1989 **Гаспаров Б.** Из наблюдений над мотивной структурой романа М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита». — Даугава. 1988. №№ 10—12; 1989. № 1.
- Карсавин 1992 **Карсавин Л.** Религиозно-философские сочинения. Т. 1. М., 1992.
- Мифы 1982 **Мифы народов мира.** Т. 2. М., 1982.
- Морамарко 1990 **Морамарко М.** Масонство в прошлом и настоящем. М., 1990.
- Проблема 1980 **Проблема объекта в современной науке.** Реферативный сборник. М., 1980. С. 257.
- Хайдеггер 1986 **Хайдеггер М.** Наука и осмысление. — В кн.: Новая технократическая волна на Западе. М., 1986.
- Хайдеггер 1991 **Хайдеггер М.** Разговор на проселочной дороге. М., 1991.
- Хютт 1991 **Хютт В. П.** Рецепция философии Хайдеггера в Эстонии. М., 1991.

АВТОМОДЕЛЬ ТВОРЧЕСТВА МИХАИЛА БУЛГАКОВА: М. БУЛГАКОВ — ЧИТАТЕЛЬ ГОФМАНА

Ирина Белобровцева, Светлана Кульюс

Общеизвестно, что М. Булгаков был «скрытым», интровертным автором, никогда публично не высказывавшимся о собственном художественном методе или истории написания своих произведений. Это вынуждает исследователей искать подобные сведения в суждениях М. Булгакова о других писателях, (а они практически неизвестны, за исключением статьи о творчестве Ю. Слезкина (Булгаков 1922), в его эпистолярном наследии (особенно в письмах П. С. Попову), в уцелевших фрагментах дневниковых записей 1922—25-х гг., в «Письме Советскому правительству» и, наконец, в его собственных произведениях. Недостаточной осведомленностью, по всей вероятности, и объясняются часто встречающиеся у исследователей не всегда корректные проекции личности М. Булгакова и его позиции на героев его произведений, хотя отрицать определенное сходство взглядов автора и героя как в «Мастере и Маргарите», так и в некоторых других произведениях невозможно. Сам М. Булгаков без сомнения придерживался принципа, который напрасно, по его мнению, нарушал герой «Жизни господина де Мольера», — неучастие в обсуждениях собственного творчества. В булгаковской биографии Мольера читаем: «...далее Мольер совершил роковую ошибку. Забыв, что писатель НИ В КОЕМ СЛУЧАЕ НЕ ДОЛЖЕН (выделено нами — *И. Б., С. К.*) вступать в какие-либо печатные споры по поводу своих произведений, Мольер <...> решил напасть на своих врагов» (Булгаков 4: 435). М. Булгаков, как известно, и сам однажды изменил этому правилу — в 1927 г. на диспуте по поводу постановок «Дней Турбиных» и «Любови Яровой» К. Тренева.

Еще одним источником наших суждений о творческих интенциях М. Булгакова могут считаться его пометы на книгах, сделанные для «внутренних», творческих целей и не рассчитанные на постороннего читателя. Среди сохранившихся произведений с пометами писателя наибольший интерес представляют уже неоднократно упоминавшиеся исследователями книга «Мнимости в геометрии» П. Флоренского и статья И. Миримского «Социальная фантастика Гофмана».

Обращаясь к пометам М. Булгакова на книге Павла Флоренского, ученые чаще всего приходили к выводу, что «первая часть трактата <...> освещает дьявольское измерение» в романе «Мастер и Маргарита (Pittman 1991: 119) или, иными словами, стимулирует разработку М. Булгаковым особого художественного пространства и времени в его «закатном» романе» (ср.: Чудакова 1974). Проверяя выводы Флоренского, исследователи Б. Бити и Ф. Пауэлл пришли к заключению о научной некорректности его теории, и интерес М. Булгакова к идеям Флоренского, философа и богослова, а в данном случае автора искусствоведческой книги «Мнимости в геометрии», посвященной анализу пространственности в сфере искусства, объяснили тем, что «его модель Вселенной эстетически привлекательна» (Beatie and Powell 1981: 253). Именно последнему обстоятельству, по мнению исследователей, мы и обязаны заинтересованностью М. Булгакова в теории Флоренского. Никак не оспаривая выводов о значимости труда П. Флоренского для булгаковской космогонии в «Мастере и Маргарите», мы, однако, считаем, что пометы писателя связаны не только с дихотомией времени и пространства на реальное-мнимое, но прежде всего с трудным поиском в решении проблемы смерти как в личном, так и в творческом плане.

Вторая из названных работ представляется особенно важной как в силу парадоксальности ее восприятия М. Булгаковым, так и в силу того, что этот факт недостаточно осмыслен учеными. Стоит напомнить, как именно воспринял писатель статью. Тому есть по меньшей мере два свидетельства. Первое принадлежит С. Ермолинскому, который в мемуарах сообщает:

«Однажды он (М. Булгаков — И. Б., С. К.) пришел ко мне и торжественно объявил: — Написали! Понимаешь, написали! И издалика показал мне номер журнала, одна из статей которого в ряде мест была им густо подчеркнута красным и синим карандашом. <...> Булгаков читал, незначительно

изменяя текст (я цитирую по подчеркнутым им самим страницам журнала «Литературная учеба»). Это была статья С. Миримского (инициал дан С. Ермолинским ошибочно, должно быть И. Миримский — *И. Б., С. К.*), но не о нем, а о Гофмане. В ней содержались замечания, пронзительно задевшие Булгакова. Насладившись эффектом, он признался, что статья эта никакого отношения к нему не имеет. Увы, это был совсем невеселый розыгрыш» (Ермолинский 1990: 78).

Для известного своей склонностью к артистическим мистификациям М. Булгакова это был, однако, не только розыгрыш. Статья упоминается и в его письме Е. С. Булгаковой, свидетельствующем о вполне серьезном отношении к прочитанному в журнале: «Я случайно попал на статью о фантастике Гофмана. Я берегу ее для тебя, зная, что она поразит тебя так же, как и меня. Я прав в «Мастере и Маргарите!» Ты понимаешь, чего стоит это сознание — я прав!» (Булгаков 1989: 456). Статья явно была воспринята М. Булгаковым как невольное описание незнакомым критиком творческого метода, применяемого в романе «Мастер и Маргарита». Это подтверждается и приведенным С. Ермолинским восклицанием М. Булгакова: «Вот это критик! Словно он читал мой роман!» (Ермолинский 1990: 78).

Процитированные фрагменты чрезвычайно важны, конечно, прежде всего для понимания последнего романа М. А. Булгакова, хотя можно отметить и ряд совпадений в описании Миримским творческого метода Гофмана и в автохарактеристике метода, данной М. Булгаковым, например, в «Театральном романе», создаваемом синхронно с «Мастером и Маргаритой». Так, в частности можно усмотреть аналогию между образом «странного волшебного колпака» (Миримский 1938: 71), набрасываемого Гофманом на его персонажей, и «волшебной коробочкой», в которой разыгрывается действие будущей пьесы Максудова. В любом случае в реакции М. Булгакова на статью в «Литературной учебе» содержится прямое указание на нее как на ключ к собственному творчеству прежде всего для себя самого, «пораженного» удивительным совпадением описания художественной системы Гофмана и представлений об особенностях собственного творчества. Эта родственность методов кроме прочего означала важное для М. Булгакова подключение его романа к определенной традиции мировой литературы, и шире — к цепи преемственности, противостоявшей системе тотального разрушения культурных традиций, внутри которой ему как

писателю приходилось обитать. В реакции писателя на статью Миримского в определенном смысле содержится также и «оправдание» проекций истории Мастера на биографию автора романа, встречающихся во многих исследовательских работах (ср. текстуальный аналог: «Я прав!» — «О, как я угадал!»).

Исследователи, уже обращавшиеся к статье Миримского, как правило, цитировали или комментировали лишь некоторые из выделенных М. Булгаковым фрагментов. Однако зачастую не менее интересными оказываются и опущенные места. Так, следует отметить, что М. Булгаков, в основном разделяющий оценки И. Миримского, в ряде случаев вкладывает в его характеристики иной смысл. Показателен здесь пример с распространенным в марксистской критике представлением о литературе как орудии борьбы.

Отчеркивая фразу И. Миримского «Гофман превращает смех в действенное оружие борьбы со своими противниками» (Миримский 1938: 75), Булгаков в то же время последовательно снимает все упоминания о классовом характере сатиры Гофмана (Миримский 1938: 65, 68—69). Смех для Булгакова, судя по двойному отчеркиванию в статье Миримского, не только средство «оградить себя от <...> смешных уродов, разыгрывающих кукольную комедию жизни» (Миримский 1938: 75), но прежде всего способ противостояния нравственным и эстетическим принципам современного общества и «борьба» «против нивелировки людей, <...> за разностороннюю человеческую личность» (Миримский 1938: 79). И в то же время, сохраняя мысль о противостоянии художника-сатирика «политическому правопорядку» (здесь уместно напомнить о постоянном отделении себя самого от строя «большевиков» в дневниковых записях 1920-х годов), М. Булгаков снимает излишне прямолинейные упоминания о классовости искусства (в исследовательской литературе уже отмечалось, что статья Миримского не выходит за рамки официальной критики эпохи, сохраняя все внешние признаки классового подхода к явлениям искусства, — Pittman 1991: 95).

Большинство подчеркиваний относится к проблеме художественного метода, и лишь некоторые могут служить отсылками к биографии М. Булгакова. Так, биографический характер носит первое же подчеркнутое слово — «плебей». Отмеченная М. Булгаковым мысль о гофмановской преданности искусству и вынужденности «ради хлеба насущного» «доб-

росовестно и отлично» отдавать себя нелюбимой службе (Миримский 1938: 63), корреспондирует как с размышлениями героя «Театрального романа» С. Максудова («... служба в скромной должности читальщика в «Пароходстве», я эту должность ненавидел и по ночам <...> писал у себя в мансарде роман» (Булгаков 1990: 405)), так и с дневниковой записью самого М. Булгакова: «Я каждый день ухожу на службу в этот свой «Гудок» и убиваю в нем совершенно безнадежно свой день» (Театр 1990: 146).

К «биографическим» отсылкам можно отнести и все отчеркнутые и уже отмеченные исследователями (Булгаков 1989: 456) упоминания о реакции на Гофмана критики, которая «относительно него хранила надменное молчание», заставляя предвидеть ее будущие «кривотолки» (Миримский 1938: 63—64). Широкая публика, охотно читавшая произведения Гофмана, охарактеризована в статье как «прозаическое общество потребителей эстетических ценностей», которому Гофман — читай Булгаков — противопоставляет «свободную личность художника» (Миримский 1938: 66). Но эта свобода, по Булгакову, покупается дорогой ценой. Об этом свидетельствует отчеркивание, сразу обращающее на себя внимание (подчеркнуто синим карандашом и трижды отчеркнуто красным с обеих сторон) и относящееся к возможной судьбе художника, отдавшего предпочтение свободе от филистерского общества. М. Булгаков отмечает следующую важную для себя мысль: «...если гений заключает мир с действительностью, то это приводит его в болото филистерства, «честного» чиновничьего образа мыслей: если же он не сдастся действительности до конца, то кончат преджевременной смертью или безумием» (Миримский 1938: 74). Отмеченная цитата имела вполне провидческий характер.

Близка Булгакову, по всей вероятности, была и мысль об условном характере свободы от «болота филистерства», которое не могло не отражаться на внутреннем состоянии и работе писателя. Не случайно он настойчиво подчеркивает такие характерные черты общества, в котором был вынужден жить Гофман, как способность превращения «искусства в мертвый придаток мещанского быта, в предмет купли-продажи», а «воспитания — в школу покорности» (Миримский 1938: 78), без сомнения, проецируемые на советскую действительность 1930-х гг. «Окружающие его (Гофмана — И. Б., С. К.) со всех сторон хроническое убожество — отчеркивает М. Булгаков, — действует слишком расслабляюще, лишая его воз-

можности подняться над ним, чувствовать себя свободным от него и высмеивать его без риска самому постоянно впасть в него» (Миримский 1938: 74). Не трудно догадаться, что эти, выделенные Булгаковым фрагменты статьи И. Миримского были для него зеркальным отражением той жизненной ситуации, в которой он сам оказался в 1930-е гг., и того давления, которое он испытывал со стороны своего окружения, склонявшего его к компромиссу, стремившегося превратить «незаконное явление» (Б. Пастернак) в ортодоксальное. Так, именно в момент чтения статьи о Гофмане, в 1938 году Н. С. Ангарский искушает «написать авантюрный советский роман», берется издать его «массовым тиражом, перевести «на все языки» и предлагает таким образом разбогатеть («Денег — тьма. Валюта.») (Дневник 1990: 197); Валентин Катаев (август 1938 г.) убеждает Булгакова писать небольшой конъюнктурный рассказ, приемлемый для того, чтобы вернуться в «писательское лоно» с новой вещью (Дневник 1990: 198—199), а приятель Булгакова Н. Э. Радлов «угощает» его «сентенциями: — Ты — конченный писатель... бывший писатель... все у тебя в прошлом» и предлагает писать рассказы для «Крокодила» (Дневник 1990: 195).

Значительное число отчеркиваний в статье касается непосредственно творческого метода Гофмана. Пораженный прямым текстуальным совпадением сюжетного хода Гофмана («черт разгуливает по улицам Берлина, как человек» (Миримский 1938: 65)) и собственного романа, над которым он интенсивно работает именно летом 1938 г., Булгаков сразу выделяет главную черту, определяющую родство с Гофманом: равнозначное сосуществование в произведении и шире — вообще в творчестве — реального и фантастического начал. Вслед за автором статьи он считает стиль Гофмана «реально-фантастическим» и отчеркивает следующие слова: «Сочетание реального с фантастическим, вымышленного с действительным — основное требование устава «Серапионовых братьев» (Миримский 1938: 71). Однако весьма знаменательно при этом, что он тем не менее дистанцируется от творческой системы Гофмана тем, что полностью вписывает ее в рамки романтического метода (пусть даже с некоторыми оговорками), но считать таковым собственный метод отказывается. Свидетельством этому служит оборванное им подчеркивание на странице 65, где далее речь идет именно о романтизме и причастности к нему Гофмана: «Но романтизм — не болезнь, а художественный метод, и творческая система Гоф-

мана от начала до конца раскрывается в своей классовой закономерности и художественном единстве» (Мирымский 1938: 65). То, что эти слова не выделены, безусловно означает, что применить их к себе Булгаков не считает возможным.

Еще более красноречив пропуск первой части фразы, постулирующей мысль о том, что «только» романтический поэт «способен <...> переплетать фантастическое с явлениями обыденной жизни» (Мирымский 1938: 71). Он свидетельствует о несогласии Булгакова с тем, что подобный подход является прерогативой исключительно романтического метода. Определенное сходство булгаковского подхода к материалу и романтического метода работы с ним, но вместе с тем и заметные расхождения между ними заставляли критиков колебаться в дефинициях творческого метода Булгакова. Так, если А. Смелянский прямо ассоциировал его с немецким романтизмом («Исключительные события, происходящие в пьесе (речь шла о «Беге» — И. Б., С. К.), смешение в ней трагического и фарсового, серьезного и смешного восходит к тому типу гротеска, который знали немецкие романтики» (Смелянский 1989: 177), то В. Каверин оставлял вопрос о жанровой принадлежности пьес М. Булгакова открытым (Ср.: «Что такое «Бег»? То перед вами психологическая драма, то фантазмагория, почти выпадающая из реальных представлений об окружающем мире. Может быть, вернее всего было бы назвать это произведение сатирической трагедией. Или комедией?» (Каверин 1965: 10)).

М. Булгаков сделал в статье еще одно большое и важное для понимания его творческого метода отчеркивание: «<...> на первый взгляд творческая система Гофмана кажется необычайно противоречивой и беспорядочной: тематические плоскости то и дело неожиданно смещаются, характер образов колеблется от чудовищного гротеска до нормы реалистического обобщения, герои, вопреки законам разума, бытуют одновременно в двух мирах, <...> в стилевом плане авторская ирония часто идет рядом с трагической серьезностью, слезливо-сентиментальное смешивается с комическим и буффонным, патетический монолог переходит в жаргонизированную речь» (Мирымский 1938: 64—65). Нетрудно заметить, что перед нами в сущности нуждающаяся в незначительной корректировке развернутая «автохарактеристика» творчества самого М. Булгакова. Не случайно ею, а также и иными пометами в статье Мирымского впоследствии прямо воспользовался друг и биограф писателя, П. С. Попов, в сво-

ем биографическом очерке о М. Булгакове. На статью Миримского ему указала жена писателя, Е. С. Булгакова (Булгаков 1989: 524). Работая над посмертным очерком жизни и творчества своего друга, П. С. Попов отметил фрагмент о разнообразии планов повествования («... в нем прихотливо сочетается план современный, план исторический <...> и план фантастический»), выделенный в свое время самим писателем, сопоставил роман «Мастер и Маргарита» «с самыми оригинальными и причудливыми романами Гофмана», максимально сблизив творческий метод писателей (ср.: «В своем романе М. А. Булгаков одновременно ультраромантик и ультрареалист, подобно Гофману» — Попов 1989: 542) и отметил булгаковское презрение к филистерству. Знаменательно, что местами обращение П. С. Попова к тексту статьи имело характер почти дословного цитирования (ср.: Миримский 1938: 69; Булгаков 1989: 542).

Вполне естественно, что в момент знакомства со статьей Булгаков, занятый исключительно работой над «Мастером и Маргаритой», проецирует прочитанное именно на этот роман. Это заметно по целому ряду отчеркиваний, самым непосредственным образом связанных с последним романом писателя. О вдумчивом чтении статьи Миримского, продуманности зачитанных из нее фрагментов и их связи с «закатным» романом свидетельствует и показательное дробление фразы на стр. 64. В отрывке «Цитируются с научной серьезностью подлинные сочинения знаменитых магов и демонолатров, которых сам Гофман знал только понаслышке. В результате к имени Гофмана прикрепляются и получают широкое хождение прозвания вроде спирит, теософ, экстатик, визионер и, наконец, просто сумасшедший» (Миримский 1938: 64), — М. Булгаков отчеркнул синим карандашом ее финальную часть, начиная со слов «к имени», не только противопоставляя таким образом свои познания в области магии и демонологии познаниям Гофмана, но и указывая на неслучайный характер этих знаний и прямую их соотнесенность с последним романом, в полной мере подтверждаемую его текстом. К этому же типу помет, по всей вероятности, можно отнести и отчеркивание, посвященное гофмановской «фантастике кошмаров и ужасов», «аффектам, психическому раздвоению», т. е. часто встречающимся в его творчестве состояниям, «когда субъект теряет власть над собой и становится игрушкой непонятных, а потому роковых для него, сверхъестественных сил» (Миримский 1938: 72), имеющим несомнен-

ные аналоги в булгаковском романе (ср. хотя бы главу «Раздвоение Ивана», ужасы, испытанные Римским при столкновении со свитой Воланда, «вампира» Варенуху и многое другое).

Соглашаясь с близкой его творческой манере мыслью о том, что автор волен воспользоваться любыми, даже самыми противоречащими друг другу средствами для создания цельного произведения, М. Булгаков, тем не менее, настойчиво подчеркивает те места в статье, в которых речь идет о том, что в основе подобной художественной системы должно лежать некое «разумное основание»: «Какой бы фантастический бред ни пришел в голову автору, ему от этого будет очень мало пользы, если он не осветит его лучом рассудка и не сплетет предварительно разумного основания для всего произведения. Ни одно произведение не нуждается так в ясной спокойной мысли в основе, как подобное, потому что чем произвольнее и фантастичнее мечутся во все стороны образы, тем тверже должно быть заложено основное звено» (Миримский 1938: 64). Созвучно приведенному высказыванию и одно из предыдущих отчеркиваний, отмечающее «необыкновенно трезвый и практический ум» Гофмана (Миримский 1938: 64). (Следует оговорить при этом, что сочетание полета фантазии с трезвостью ума не имеет для Булгакова, судя по очередному отчеркиванию, ничего общего с «эгоистической бесстрастной рассудочностью» филистеров — Миримский 1938: 78).

«Связанный» набором готовых «клише» статьи Миримского, М. Булгаков тем не менее довольно изобретательно выстраивает более или менее достоверную модель собственного творчества, последовательно отбрасывая то, что ей противоречит. Так, он намеренно опустил весь материал, который мог показаться предметом для изучения собственно психиатрии. Он, например, сам отдавший серьезную дань проблеме двойничества в «Дьяволиаде», отказался обсуждать ее применительно к одному из центральных героев Гофмана, капельмейстеру Крейслеру, избегая говорить о его «реальном душевном раздвоении» (Миримский 1938: 71), реализованном в образе физического двойника. Совершенно очевидно, что М. Булгаков, стремящийся основывать самое фантастическое творчество «на разумном основании», был склонен иначе трактовать двоемирие Гофмана, в том числе и иначе, чем Миримский, который придавал этому термину социально-классовую трактовку. Для М. Булгакова двоемирие раскрывается в сочета-

нии небесного и земного, причем любопытно, что, отчеркивая эти понятия в использованной Миримским цитате Маркса, данной к тому же разрядкой, он опускает все термины, относящиеся к социально-политической сфере — «политическое общежитие», «общественное существо», «гражданское общество» (Миримский 1938: 69) и т. д.

Особое внимание М. Булгакова к Крейслеру продиктовано интересом писателя к излюбленному им типу героя-художника, при этом отношении к нему оказывается типично «романтическим»: персонаж воспринимается как реальное лицо, наравне с его создателем, Гофманом. Эта особенность нашла свое выражение и в некоторых сюжетных ходах романа «Мастер и Маргарита» (ср. хотя бы: «Благодари, благодари бродившего по песку Иешуа, которого ты сочинил» (Булгаков 1992: 327); «Мне хотелось показать вам вашего героя» (Булгаков 5: 369); отпускание на свободу «выдуманного» Мастером героя) и могла иметь в качестве генезиса как непосредственно романтическую традицию, так и предшествующую «неоромантическую» культуру русского символизма. Это снова позволяет сказать об оправданности постоянных сопоставлений Булгакова с его собственным героем, «трижды романтическим Мастером» (речь, разумеется, не может идти об отождествлении автора-творца и созданного им героя, который движется в пространстве текста согласно замыслу писателя).

И последнее замечание. Нельзя не отметить удивительного совпадения замыслов Гофмана и Булгакова, касающихся судеб изображенных ими художников. Оно отсылает нас к отчеркнутому М. Булгаковым словам: «По неосуществленному замыслу Гофмана Крейслер должен был кончить безумием, но не отказом от своего романтического символа веры, не примирением». (Миримский 1938: 68). Именно по этому пути ведет героя своего «закатного романа» и Булгаков. Более того, совпадают мечты героев, которые мечтают творить, отделившись от общества. Не случайно М. Булгаков выделяет в тексте статьи цитату об иллюзорности попыток Крейслера найти «такую пристань, где мог бы, наконец, обрести спокойствие и ясность» (Миримский 1938: 68). Сам он в последнем романе идет дальше Гофмана, предоставляя своему отчаявшемуся герою такое пристанище, но... за пределами земного существования.

Знакомясь с пометами, сделанными М. Булгаковым в тексте статьи Миримского, читатель может воспринять их как некие отрывочные впечатления, ассоциативный ход мысли.

Между тем, работая над текстом, незначительно изменяя его по ходу чтения (заменяя имена и названия, выбирая из цитат и подчеркивая отдельные слова и словосочетания, цитируя фразу то целиком, то в наиболее существенных ее фрагментах и т. д.), М. Булгаков фактически создал модель собственного творчества, уникальность которой в истории литературы обусловлена хотя бы тем, что она полностью состоит из «чужого слова». Это дает исследователю основания пользоваться ею при разработке целого ряда тем: «М. Булгаков и романтизм», «М. Булгаков и Гофман», «Художественный мир Булгакова» и т. д.

ЛИТЕРАТУРА

- Beatie and Powell 1981 **Bruce A. Beatie and Phyllis W. Powell.** Bulgakov. Dante and Relativity. Canadian-American Slavic Studies. XV. 1981.
- Булгаков 1922 **Булгаков М.** Юрий Слезкин. Силуэт. Сподохи. 1922. № 12.
- Булгаков 1965 **Булгаков М.** Драмы и комедии. М., 1965.
- Булгаков 1989 **Булгаков М.** Письма. Жизнеописание в документах. М., 1989.
- Булгаков 1992 **Булгаков М.** Великий канцлер. М., 1992.
- Булгаков 4 **Булгаков М.** Собр. соч. в 5-ти тт. Т. 4. М., 1990.
- Булгаков 5 **Булгаков М.** Собр. соч. в 5-ти тт. Т. 5. М., 1990.
- Дневник 1990 **Дневник Елены Булгаковой.** М., 1990.
- Ермолинский 1990 **Ермолинский С.** Из записок разных лет. М. 1990.
- Каверин 1965 **Каверин В.** Заметки о драматургии Булгакова/ Михаил Булгаков. Драмы и комедии. М., 1965.
- Миримский 1938 Отдел рукописей РГБ, ф. 562, к. 23, ед. хр. 2. Пометы Булгакова на статье **И. Миримского** «Социальная фантастика Гофмана».
- Pittman 1991 **Pittman R. H.** The Writer's Divided Self in Bulgakov's «The Master and Margarita». Oxford, 1991.
- Попов 1989 **Попов П. С.** Биография М. А. Булгакова/ Михаил Булгаков. Письма. М., 1989.
- Смелянский 1989 **Михаил Булгаков в Художественном театре.** М., 1989.
- Театр 1990 **Михаил Булгаков.** «Я могу быть одним — писателем...» Театр. 1990. № 2.
- Чудакова 1974 **Чудакова М. О.** Условие существования. В мире книг. 1974. № 12.

К ПРОБЛЕМЕ ЗАПАДНЫХ ИСТОЧНИКОВ РОМАНА М. БУЛГАКОВА «МАСТЕР И МАРГАРИТА»

Олег Костанди

Нет сомнения, что роман М. Булгакова «Мастер и Маргарита» обнаруживает большое количество литературных источников. Можно сказать, что он насквозь пропитан литературой. Литературный диапазон романа манифестируется в его структуре, в которой задаются два бесконечно удаленных друг от друга полюса: евангельская история и современная Москва. Эти два полюса определяют в свою очередь двойную кодировку его событий, образов и реалий сюжета, включая и характер источников. Они содержат в себе двойную отсылку. С одной стороны, это отсылка к близким по времени текстам, которые опознаются современниками, другие — удаленные во времени, связанные с контекстом мировой культуры и опознаваемые как вечные. Значимо именно то, что один и тот же элемент текстовой реальности включает в себя как первую, так и вторую отсылку. Так, лейтмотивен образ «изломанного солнца» (возникающего в разных вариациях то как «сломанное солнце», то как «ломанное солнце»). Совершенно ясно, что образ этот является отсылкой к апокалипсису. Однако в современном прочтении он может интерпретироваться иначе. Для реальности 1930-х гг. образ «изломанного солнца», думается, дешифруется как отсылка к древнему знаку солнца — свастике, весьма актуальному символу в культурно-историческом контексте этого времени.

Подобную же двойную кодировку имеет астрально-мистический пласт романа. Как уже отмечалось исследователями, М. Булгаков опирается на целый ряд источников, затрагивающих вопросы магии и демонологии (Белобровцева, Кульбюс 1993). Однако вторая сторона этой проблематики связана с

литературной традицией, достаточно близко лежащей ко времени написания романа и повлиявшей на формирование раннего творчества М. Булгакова, выскальзывающей из поля зрения исследователей.

Речь идет о переводной литературе. Напомню, что еще в 1924 году в одной из своих критических статей Б. Эйхенбаум восклицает: «Россия стала страной переводов» (Эйхенбаум 1924: 3). В лавине переводной литературы первой половины 1920-х годов выделяются произведения немецких экспрессионистов, широко обсуждаемые в критике, оказавшие осязаемое влияние на русскую литературу 1920—30-х гг. И именно на формирование гофманиады, близость которой раннего М. Булгакова неоднократно отмечалась. Характерен отзыв Ю. Олеси: «Их называли экспрессионистами. Фамилии авторов были Верфель, Перуц, Мейринк. Эти романы были, можно сказать, фантастическими, но это не была фантастика, резко расходящаяся с бытом, с житейским, подобно, скажем, фантастике Гофмана. В этой экспрессионистической фантастике фигурировал реальный город, реальные люди, однако происходило нечто странное, что заставляло реальных людей попадать в жуткое положение» (Олеша 1974: 506). Е. Замятин в коротком предисловии к рассказу экспрессиониста Г. Мейринка «Игра цикад» в журнале «Современный запад» как бы протягивает связующую нить между мироощущением немецких экспрессионистов и русской гофманиадой 1920-х гг.: «Мировая война и социальный переворот разрушили устоявшийся и прочный быт, внесли в жизнь элементы неожиданности, фантастики» (Е. З. 1922:54). Соединение быта и фантастики определили и творческую манеру М. Булгакова уже в его московских повестях, ряд которых по своей художественной структуре, особенностям мотивировки, мироощущению напоминают экспрессионистические сюжеты, например, в сборнике новелл Г. Мейринка «Лиловая смерть», изданном в Петрограде в 1923 году.

Все сюжеты сборника Г. Мейринка строятся на парадоксальной основе, подчеркивая иррациональность бытия, приобретая подчас анекдотическое звучание. Так, в новелле «Проклятие жабы» возникает гротескная ситуация. Жаба пишет письмо, как ходить тысяченожке: «...когда ты дойдешь до 917-ой, должна поднять 700-ую и опустить 39-ую, согнуть 1000-ую и вытянуть 4-ую» (Мейринк 1923а: 21). В результате последняя не может сдвинуться с места — она забыла, какую ножку нужно поднять первой. Нелепость ситу-

ации, сниженная схема сюжета с другой стороны подкрепляется в сборнике включением в проблематику новелл научного подтекста. В новелле «Лиловая смерть» сэр Роджер Торнтон узнает в некоем первобытном племени таинственное слово «эмелен», которое оборачивается катастрофой для цивилизации (ср. «Несколько десятилетий спустя новое глухонемое поколение населяло земной шар <...> Врач по ушным болезням правил миром») (Мейринк 1923а: 10). Зыбкость жизненных норм, обыденных представлений, когда за легковесной случайностью вдруг открывается пропасть, грозящая катастрофой цивилизации, у экспрессионистов являлась важной характеристикой бытия. В новелле «Черный шар» эта катастрофа приобретает вселенский характер. При этом центральной сюжетной реалией становится фантастический черный шар, своеобразная «дыра» в пространстве (ср. «Это было абсолютное математическое «ничто». Все граничащее с этим, «ничто» устремлялось по естественным причинам в это «ничто» для того, чтобы моментально превратиться в «ничто» (Мейринк 1923а: 25).

Несомненно, самым «экспрессионистическим» сюжетом раннего Булгакова можно считать «Роковые яйца», довольно отчетливо отразившие катастрофичность современной жизни в близком к экспрессионистам ключе. Конечно, М. Булгаков не увлекается экспрессионизмом всерьез, а скорее играет с этой традицией, например, широко используя сверхгиперболу, давая ей, как правило, ироническую мотивировку.

Некоторая легковесность сюжетов Г. Мейринка может создать искаженное представление об этом модернистическом течении. Может быть, гораздо более серьезную его сторону отразили романы Г. Мейринка «Голем» и Лео Перуца «Мастер страшного суда», а также «магическая трилогия Ф. Верфеля «Человек из зеркала». Их проблематика отчетливо затрагивает вопросы философии реальности, онтологического статуса искусства и творческой личности, границы сознания современного человека и мира его бессознательных проявлений, что сочетается с интересом к магии и к мистике. Главная тема этих произведений — проблема человеческой духовности в ее извечной борьбе с материальным бытием и возможности его преодоления.

Едва ли не самым читаемым произведением экспрессионистов в России в 1920-е годы, судя по отзвукам в литературе, становится магическая трилогия Ф. Верфеля «Человек из зеркала», воскрешающая традиции романтики прошлого века.

Сюжет магической трилогии Ф. Верфеля является вариацией известного в романтической традиции сюжета о двойнике. В данном случае зеркального изображения героя, которое начинает жить самостоятельной жизнью. Борьба героя со своим двойником имеет символический характер и прочитывается как конфликт духовного и эмпирического «я» человека. Двойник имеет нарочито сниженную трактовку, символизируя плотское начало.

Одновременно заметно желание Ф. Верфеля осовременить условный, по-своему средневековый, сюжет «Человека из зеркала». Отсюда возникают ссылки на марксизм, психоанализ, и другие реалии современности. Все это придает сюжету магической трилогии необычное звучание, вносит в ее идейную структуру новые подтексты.

Вариацией сюжета В. Верфеля в русской литературе 1920-х годов можно считать стилизованную романтическую повесть А. Чаянова «Венецианское зеркало, или Диковинные похождения стеклянного человека». Отсылка к «Человеку из зеркала» Ф. Верфеля дается уже в зачине повести А. Чаянова: «В восьми комнатах его нового яузского особняка предметы художественного творчества пяти веков, схваченные острой гаммой экспрессионизма, несмотря на все усилия, не связывались между собой последним заключительным синтезом. Была нужна деталь, которая своей острой и прямой силой превосходила бы многократно все остальные слагающие» (Чаянов 1989: 77). Одновременно с отсылкой к экспрессионизму А. Чаянов иронически определяет сверхгиперболу как один из признаков поэтики этого течения. Варьируя сюжетную схему Ф. Верфеля, А. Чаянов заключает героя в зеркало, из уз которого тот далее освобождается и убивает своего двойника.

Другой вариацией прасюжета в литературе 1920-х годов становится поэма С. Есенина «Черный человек». «Черный человек» насыщен экспрессионистическими образами (ср. «Голова моя машет ушами, как крыльями птица...») (Есенин 1991: 450). Двойник дан в окружении нарочито сниженных деталей («глаза покрываются голубой блевотой») (Есенин 1991: 451). В заключительных строках поэмы происходит обнажение «зеркального» сюжета Ф. Верфеля. Если повесть А. Чаянова по своему пафосу устремлена к истокам традиции романтической повести, то Сергей Есенин явно ориентируется на современное прочтение сюжета и кульми-

национным моментом поэмы становится обнажение реально-го лица поэта.

Эти две тенденции сохраняются и в более отдаленных вариациях экспрессионистического прасюжета о двойнике, например, в «Дьяволиаде» и «Собачьем сердце» М. Булгакова, а с другой стороны в «Подпоручике Кижее» Д. Тынянова.

В «Мастере и Маргарите» М. Булгакова мы находим развернутую отсылку к «Человеку из зеркала» Ф. Верфеля, хотя само понятие «зеркальности» в его идейно-композиционной структуре имеет, несомненно, гораздо большее значение, становясь одним из ведущих принципов построения романа. Особенно широко мотив зеркала представлен в главе «Нехорошая квартира», описывающей пробуждение Степы Лиходеева, которую можно считать развернутой метафорой сюжета «Человека из зеркала». Этот мотив начинает нагнетаться в самом начале главы, когда Степа в глубоком похмелье видит себя в зеркале трюмо «в виде человека с торчащими в разные стороны волосами, с опухшей, покрытой черной щетиной физиономией, с заплывшими глазами, в грязной сорочке...» (Булгаков 1980: 65—66). Далее М. Булгаков по-своему обыгрывает сюжетную завязку «Черного человека» С. Есенина: «Таким он увидел себя в трюмо, а рядом с зеркалом увидел неизвестного человека, одетого в черное и в черном берете» (Булгаков 1980: 66). Однако М. Булгаков этим не ограничивается: вся свита Воланда появляется из зеркала: «Тут Степа повернулся от аппарата и в зеркале <...> отчетливо увидел какого-то странного субъекта — длинного как жердь, и в пенсне <...> и вторично его качнуло, ибо в зеркале прошел здоровеннейший черный кот» (Булгаков 1980: 70).

Кульминация главы, отправление Степы Лиходеева в Ялту, совпадает с кульминацией обнажения прасюжета «Человека из зеркала», дублируя в этом смысле композиционный рисунок «Черного человека» С. Есенина: «И тут случилось четвертое, и последнее, явление в квартире <...> Прямо из зеркала трюмо вышел маленький, но необыкновенно широкоплечий, в котелке на голове и с торчащим из рта клыком, безобразящим и без того невиданно мерзкую физиономию» (Булгаков 1980: 71). Появление на втором плане сюжета С. Есенина усиливается пьяно-скандальной тематикой вокруг героя главы, отсылающий к широко известным похождениям автора «Москвы кабацкой». Есенинский ключ к этой главе «Мастер и Маргариты» позволяет истол-

ковать ряд ее деталей и как отсылку к событиям 1930-х гг. Таинственные события в нехорошей квартире, упоминание супруги директора варьете, легенда о бриллиантах возможно намекают на загадочное убийство бывшей жены Сергея Есенина — Зинаиды Райх.

Несколько иную сторону романа М. Булгакова затрагивают «Голем» Г. Мейринка и «Мастер страшного суда» Лео Перуца, хотя внутренне их проблематика едина с произведением Ф. Верфеля. Оба романа в полной мере можно отнести к литературе ужасов. Именно эту сторону «Голема» Г. Мейринка отразила его экранизация («Кабинет доктора Калигари» широко известная в России в 1920-х годах. Оба романа наполнены фантазмагорическими видениями, постоянным смешением реальности с миром грез, снов, с обрывками литературных текстов, воспоминаниями. Реальность заключена в некую магическую формулу, которая должна быть дешифрована читателем. Как бы предвосхищая композиционную структуру «Мастера и Маргариты», в «Големе» Г. Мейринка одной из центральных реалий становится кабалистическая книга «Иббур».

Но может быть наиболее значимо в романах Г. Мейринка и Л. Перуца вынесение на первый план образа Мастера, творческой личности. Если в романе Л. Перуца этот образ уже задан в заглавии, то у Г. Мейринка главный герой носит имя мастера Перната. При этом идея творчества связывается прежде всего со способностью художника к перевоплощению и к одухотворению бытия. Мастер Пернат в «Големе» переживает ряд перевоплощений, в том числе в Голема, чело-векообразное существо, созданное неким раввином несколько столетий назад. Ряд подобных же перевоплощений под воздействием таинственного снадобья переживает герой Лео Перуца. Таким образом, оказываются тесно связанными между собой магия, колдовство и художественное творчество.

Вся эта проблематика несомненно близка М. Булгакову в романе «Мастер и Маргарита», в котором обнаруживается ряд совпадений с романом Л. Перуца на уровне ситуаций и реалий. В «Мастере страшного суда» художник под воздействием паров снадобья первоначально испытывает панический ужас. Этот ужас затем реализуется в его творении. Попутно дается объяснение такой зависимости: «...центры фантазии суть в то же время центры страха <...> Великие фантасты были всегда людьми одержимыми. Вспомните о

Гофмане, Микельанджело...» (Перуц 1927: 157). В романе Л. Перуца соответственно происходит разделение на людей творческих, которые реализуют свою творческую потенцию, и нетворческих, которые не выдерживают пережитого страха и кончают жизнь самоубийством.

В романе М. Булгакова задается подобная же ситуация. В самом начале «Мастера и Маргариты» после питья абрикосовой страх охватывает Берлиоза (ср. «...Берлиоза охватил необоснованный, но столь сильный страх, что ему захотелось тотчас же бежать с Патриарших без оглядки») (Булгаков 1980: 11). Закономерно, что Берлиоз, который «к необыкновенным явлениям не привык», гибнет под колесами трамвая. Испытание страхом проходит и Мастер (ср. «Мне показалось, что тьма выдавит стекла, вольется в комнату, и я захлебнусь в ней, как в чернилах») (Булгаков 1980: 120). Но его роман оказывается возрожденным, что по схеме Л. Перуца определяет его как творческую личность.

Однако с гибелью Берлиоза под колесами трамвая оказывается связан еще один комплекс тем и мотивов, берущих начало в произведениях немецких экспрессионистов. Собственно, уже в «Големе» Г. Мейринка довольно широко представлена ситуация оживления вещественного мира как на макроуровне сюжета, легенда о Големе, так и на микроуровне (ср. «Водяные потоки обрушивались на крыши и сбегали по фасадам домов рекою слез <...> Вон там стоит косоугольный дом с уходящим назад лбом, а рядом другой, выступающий подобно клыку») (Мейринк 1991: 32—33). Но унанимистские представления о единодушии живого и материального мира в художественной практике экспрессионистов имели разные выходы: от стремления к сопереживанию единства материального и духовного миров до констатации конфликта между ними. Одной из реализаций унанимистского мифа экспрессионистов становится тема «бунта машин», представленная в произведениях Г. Кайзера, Г. Мейринка, Э. Толлера и др.

В 1920-е годы эта тема проникает и в русскую литературу. Надо отметить, что одним из ее проводников становится А. Толстой, переделавший антиутопическую пьесу К. Чапека «Р.У.Р.» в «Бунт машин» (1924).

Знакомство с этой темой Булгакова отражается в заключительных главах романа «Белая гвардия». Она сосредоточена вокруг прихода в город большевиков: «Паровоз чернел многогранной глыбой, из брюха его вываливался огненный

плат <...> и со стороны казалось, что утроба паровоза набита раскаленными углями. Он сипел тихонько и злобно <...> тупое рыло его молчало и шурилось в приднепровские леса <...> Станция в ужасе замерла. На лоб надвинула тьму и светилась в ней осовевшими от вечернего грохота глазками желтых огней» (Булгаков 1989: 424). Развивая эту тему, М. Булгаков далее фиксирует у бронепоезда «Пролетарий» фигуру часового, который «ходил, как маятник», глядя на звезду Марс. Несомненно, что рисунок всей сцены навеян актуальной в 1920-е годы темой «кожаной куртки», бесчувственного аскета-коммуниста. В контексте данной проблематики и фигура «Пэттуры» в «Белой гвардии», представленная в виде полумифического невиданного существа, носящего дьявольское число 666, начинает восприниматься как вариация образа мейринковского голема. Актуализируется мотив «голема» и в момент бегства гетмана, и в появлении транссексуального прозвища «Василиса».

Однако очевидно, что вся «механика живого», равно как и тематика «бунта машин», дается в «Белой гвардии» скорее в подтексте. Хотя уже в «Белой гвардии» начинает формироваться сюжет «Собачьего сердца» — булгаковского сюжета о големе, в котором этот пласт гораздо более обнажен.

Новое преломление темы «бунта машин» дается в романе «Мастер и Маргарита». С одной стороны, она проявляется в своеобразном «бунте вещей» под воздействием дьявольских фокусов компании Воланда. Продолжается ее развитие в обрисовке состояния Мастера: «Издали я видел эти наполненные светом, обледенелые ящики и слышал их омерзительный скрежет на морозе <...> каждой клеточкой моего тела владел страх и точно также, как собаки, я боялся и трамвая» (Булгаков 1980: 123). Но несомненно, кульминацией в обнажении темы «бунта машин» в романе становится гибель Берлиоза: «Тотчас и подлетел этот трамвай <...> Повернув и выйдя на прямую он внезапно осветился изнутри электричеством, взвыл и наддал <...> Вожатая рванула электрический тормоз, вагон сел носом в землю, после этого мгновенно подпрыгнул» (Булгаков 1980: 41—42). Предсказывая гибель Берлиоза, Воланд упоминает его Луну, которая становится одним из лейтмотивных образов романа. В этой зависимости можно увидеть отсылку к новелле Г. Мейринка «Четверо лунных братьев». Героев новеллы, как и некоторых героев романа Булгакова, притягивает лунный диск: «Их любовь к луне

доходила до того, что если 21 июля совпадало с полнолунием, то они ночью уходили к маленькому заросшему пруду и там часами смотрели на отражение в воде серебряного диска (Мейринк 1923в: 109) (ср. у Булгакова: «... лишь только начинает разрастаться и наливаясь золотом светило <...> становится Иван Николаевич беспокоен, нервничает, теряет аппетит и сон, дожидается, пока созреет луна. И когда наступает полнолуние ни что не удержит Ивана Николаевича дома. Под вечер он выходит и идет на Патриаршие пруды» (Булгаков 1980: 316). В новелле Г. Мейринка создается своеобразная астрологическая теория механики: «Луна зародила <...> общую идею в мозгу человека, а машины являются результатом этого зачатия. Луна не мертва. Она — миг смерти» (Мейринк 1923в: 111). Возникает соответственно логическая цепочка смерть — луна — машина. При этом замороженность героев луной объясняется в новелле как доверие к машине, которая тем не менее может выйти из-под власти человека (ср. «Опьяненные доверием они думают, что машины бездушные вещи, не могущие действовать самостоятельно») (Мейринк 1923в: 110). В момент гибели Берлиоза, как бы утверждая предсказания Воланда и в русле идей новеллы Г. Мейринка, появляется образ луны: «Тут в мозгу у Берлиоза кто-то отчаянно крикнул — «неужели?» — Еще раз и в последний раз мелькнула луна, но уже разваливаясь на куски, и стало темно» (Булгаков 1980: 41).

Очевидно, тема «бунта машин» как в романе «Белая гвардия», так и в «Мастере и Маргарите» в творческом сознании М. Булгакова могла связываться с именем А. Толстого. Этому способствует и проблематика «Белой гвардии», близкая по теме толстовской трилогии, и некоторые черты в обрисовке Берлиоза. Как и в случае с фигурой С. Есенина, немецкий экспрессионизм становится ключом к дешифровке образа А. Толстого в романе Булгакова. Несомненно, что для полного анализа обозначенной связи необходима отдельная работа.

Тем не менее, думается, что выявленное пересечение традиций немецкого экспрессионизма с романом «Мастер и Маргарита» имеет достаточно серьезное значение: позволяет в частности предположить посредническую функцию немецкой литературы в дешифровке романа. Эта посредническая функция задается уже в эпиграфе к роману. Совершенно очевидно также, что для М. Булгакова немецкий экспрессионизм отнюдь не имеет решающего значения в творчестве. И рас-

ценивается скорее, как выбор тем и сюжетов, которые эксплуатируются по мере надобности. При том что чаще всего их сопровождает ироническая мотивировка. Литературная позиция М. Булгакова ближе, например, к К. Чуковскому, который смещает вариацию близкой экспрессионистам темы «бунта вещей» в детскую литературу. В этом смысле более близка линия немецкого экспрессионизма, например, группе обэриутов, всерьез и основательно разрабатывающих поэтику абсурда, продолжая традиции русского авангарда.

Однако надо учитывать и то, что роман «Мастер и Маргарита» несет в себе черты произведения мутационного типа, резко смещающего подчас прочтение той или иной литературной традиции.

ЛИТЕРАТУРА

- Белобровцева, Кулюс 1993 **Белобровцева И. З., Кулюс С. К.** Роман М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита» как эзотерический текст // Блоковский сборник XII. Тарту, 1993.
- Булгаков 1989 **Булгаков М.** Собр. соч. в 5-ти тт. Т. 1. М., 1989.
- Булгаков 1980 **Булгаков М.** Избранное. М., 1980.
- Е. З. 1922 **Е. З.** Предисловие // Современный Запад. 1922. № 1.
- Есенин 1991 **Есенин С.** Собр. соч. в 2-х тт. Т. 1. М., 1991.
- Мейринк 1923 а **Мейринк Г.** Лиловая смерть. Петроград, 1923.
- Мейринк 1923 в **Мейринк Г.** Летучие мыши. Петроград, 1923.
- Мейринк 1991 **Мейринк Г.** Голем. М., 1991.
- Олеша 1974 **Олеша Ю.** Избранное. М., 1974.
- Перуц 1927 **Перуц Л.** Мастер страшного суда. Л., 1927.
- Чаянов 1989 **Чаянов А.** Венецианское зеркало. М., 1989.
- Эйхенбаум 1924 **Эйхенбаум Б.** О Шатобриане, червонцах и русской литературе // Жизнь искусства. 1924. № 1.

МОТИВ ГОМУНКУЛУСА В ТВОРЧЕСТВЕ МИХАИЛА БУЛГАКОВА

Ирина Белобровцева

Прерванное государственным переворотом развитие России и насаждение новой морали, новой эстетики, новой экономики потребовали и воспитания нового человека, созданного по рецептам и предписаниям идеологов. Государственная машина ожидала от человека едва ли не органических изменений: «...службы для власти было мало; она требовала еще и отказа от себя и своих убеждений. Принимая в утробу своего аппарата заведомо враждебных себе людей, она с упорством, достойным лучшего применения, нарекала их «товарищами», требуя, чтобы они и друг друга называли этим всеобщим именем социалистического братства. <...> Целый день не сходящее с уст и наполнявшее душу слово проникало, естественно, в душу и что-то с этою душою как-никак делало. <...> Так мало-помалу обростали советские служащие обличем «товарищей», причем настолько не только внешне, насколько стиль жизни есть всегда уже и ее сущность» (Чудакова 1988: 163).

В описании Ф. Степуна характерна физиологичность (утроба, обростали обличем), обычная для пред- и послеродового процесса, однако в данном контексте подчеркивается скорее аномальность происходящего, превращение облика в обличье, переделка, переплавка в утробе власти. Само слово «утроба» воспринимается поначалу в связи с материнским лоном, т. е. естественными условиями появления на свет человека, но тут же ассоциация опрокидывается соседним словом «аппарат», в одном из своих значений непосредственно связанным с искусственным происхождением, появлением гомункулуса. Остаться в стороне от переименования удава-

лось немногим, и они обычно вызывали раздражение более податливых из своего окружения (Чудакова 1988: 177).

Точно так же сверху насаждались и вкусы и требования к искусству. Уже само понятие «формирование советской литературы» подразумевало некие действия искусственного характера, означавшие вмешательство извне в естественный процесс развития творческого потенциала писателей. В конце 1920-х гг., когда процессы «перестройки» и «формирования» в советском обществе идут наиболее интенсивно, в литературе появляется любопытный герой — «иностранец». Исследователь видит в этой фигуре inferнальный оттенок, поскольку приравнивание «иностранного» к «дьявольскому» (Чудакова 1988: 297—300) было весьма характерно для публицистики эпохи, когда начинал устанавливаться «железный занавес».

Появление в литературе этого героя имеет, на наш взгляд, еще одно объяснение: оно позволяет «остранить» российскую ситуацию 1920-х гг., довести ее до абсурда, изобразить быт и людей как «заведенных», «спланированных», действующих наподобие машины, по нехитрым, кем-то расчисленным правилам.

Во всяком случае именно так прочитывается упомянутый М. О. Чудаковой рассказ А. Грина «Фанданго», где естественное вступает в конфликт с искусственным, чувства — с рассудком, ослепительная фантазия — с убогим здравым смыслом. Автор то и дело оговаривается: «Я встречаю странно построенных людей» (Грин 5: 347); на картине изображен «обязательный огонек» (Грин 5: 351), а позже, когда она попадает в волшебное пространство, ели на ней оказываются вставленными «в деревянную основу с помощью столярного клея» (Грин 5: 385).

Искусственность, проглядывающая в самой лексике настоячивых призывов сформировать «нового человека», построить новое общество исподволь подготавливала появление таких произведений, как «Мы» Е. Замятина, рассказы Л. Добычина, повести М. Булгакова. Насаждение нормативной эстетики находило прямой отклик-отповедь чаще всего в юмористических произведениях, где иронически изображался унифицированный художественный вкус «публики», представленный как единое, одинаково думающее и чувствующее существо: «Поставишь неполный титул оперного певца <...>. Он обидится и вместо «Несчастьялмазоввкамных» будет петь романсы Шумана. А этого публика ужас

как не любит. — Она любит «Не счесть алмазов в каменных», — говорят администраторы <...> И действительно, на всех сборных концертах поют песню индийского гостя. Даже если это вечер норвежской музыки. Даже если это спектакль, посвященный Достоевскому» (Ильф, Петров 2: 528).

Единообразность вкуса возникала как следствие многократности повторов — структуры концертов, состава исполнителей, подбора репертуара — иными словами, дрессурой зрителя. Насмешка над разнарядкой в области вкуса, присутствующая в фельетоне И. Ильфа и Е. Петрова, не была, однако, единственно возможной формой реакции «публики». Облик нового искусства, представленный его восторженным адептом, напоминает монстра: «Одними своими щупальцами — как эстрада, биомеханика, инсценировка, массовое действо, фотомонтаж — новое искусство еще высасывает соки у профискусства (профессионального искусства — И. Б.). <...> Другими же щупальцами — как стенгазета, физкультура, производственный конструктивизм — оно уже вплотную соприкасается с искусством быта (РГАЛИ).

Присутствие дрессуры, заранее рассчитанного идеологического воздействия искусства, утверждение приоритета рассудочного восприятия произведения над чувственным, — этот эксперимент, который постоянно вела одна, меньшая часть населения над другой, большей, особенно остро осознавали люди, не принявшие Октябрьский переворот и покинувшие Россию. Так, о неизбежности создания в Советской России иного, нужного власти человека размышляет химик Браун, герой романа М. Алданова «Пещера»: «В коммунистическом мире появится новая порода людей. Они, как рыбы на дне морей, приспособятся к невыносимому давлению... Ну, что ж, пусть будут две среды и две людские фауны» (Алданов 4: 143).

Выращивание новой породы людей вполне сопоставимо с идеей создания гомункулуса, человека, искусственно полученного в ходе химического процесса (в этой связи подчеркнем особо профессию героя Алданова). В произведениях русской литературы 1920-х гг. некоторые черты классического гомункулуса (появление на свет не вследствие естественных родов, но в результате некоего искусственного процесса; небольшой размер; отсутствие младенческого и детского периодов жизни) были сохранены, другие черты были утрачены и заменены часто противоположными по значению.

Неактуальной для русской литературы этого времени оказалась единственность гомункулуса, описанная в «Фаусте» Гете, так же как и его возвышенная природа, на которую уповали масоны: «Гомункул — мечта о чистом и прекрасном человеке, который заменит отягощенного «животностью» реального человека» (Лотман 1963: 293).

Не проявляясь, за редким исключением, эксплицитно, понятие «гомункулус» присутствовало в произведениях русских писателей 1920-х гг. целым рядом лексических проявлений и реалий, находящихся с ним как в непосредственной смысловой, так и в ассоциативной связи. Отошлем читателя хотя бы к мотиву «стеклянного дома», «стеклянного купола», который при описании некоего неестественного уклада жизни может быть осознан как огромного размера колба или реторта, внутри которой идет экспериментальный процесс создания гомункулуса (см. об этом в моей статье «Стеклянные дома» Е. Замятина и С. Эйзенштейна: тема гомункулуса в русской культуре 20-х гг. (Литературный процесс и проблемы мировой культуры. Таллинн, 1994).

Как пример прямого введения в текст понятия «гомункулус», обозначающего человека, созданного в ходе эксперимента, исследователями уже неоднократно прочитана история появления на свет Шарикова в повести М. Булгакова «Собачье сердце» (Лакшин 1989, Гудкова 1989). Она рассматривается как парафраз «фаустианской темы гомункулуса» (Гудкова 1989: 688). Авторская идея иногда излагается и следующим образом: «...свершившаяся в России революция явилась не результатом естественного социально-экономического и духовного развития общества, а безответственным экспериментом: посему необходимо страну возвратить, по возможности, в ее прежнее состояние» (Посев 1993: 26). Однако и слишком высокая, как в данном случае, степень обобщения, и пристальное внимание к одной лишь христианской символике (в частности, проекция «рождения» Шарикова на Рождество Христово, почти совпадающие по времени (Шаргородский 1991)), и сведение иносказательного характера повести к поискам прототипов в среде партийной верхушки 20-х гг. (Лурье 1991) заслоняют метонимическую суть самого Шарикова как нового человеческого типа и заметно сужают смысловой ареал произведения. Между тем любые возможные интерпретации повести «Собачье сердца» не должны отвлекать нас от желания автора подчеркнуть искусственное происхождение героя, который, однако же, сразу на-

ходит социальную нишу и без всяких на то оснований вписывается в родовое понятие «трудовой элемент», обнажая тем самым спекулятивный характер этого сообщества. Булгаков настаивает на самом термине: «...без всякой реторты Фауста создан гомункул!» (Булгаков 2: 164) и еще раз уточняет его в обращении доктора Борменталья к профессору Преображенскому: «В конце концов это ваше собственное экспериментальное существо» (Булгаков 2: 195).

После «Собачьего сердца» в творчестве Булгакова укореняется метафорическое значение слова «гомункулус» — неестественный, аномальный, бесчеловечный. К такому двойственному употреблению слова подводит довольно часто встречающийся в произведениях М. Булгакова тип, являющий собой примету времени. Впервые он описан в «Дьяволиаде» в двойном образе братьев Кальсонер: «Неизвестный был настолько маленького роста, что достигал высокому Короткову только до талии. Недостаток роста искупался чрезвычайной шириной плеч неизвестного. Квадратное туловище сидело на искривленных ногах» (Булгаков 2: 11). Неестественность этого персонажа подчеркнута его уподобленностью машине, механизму: он производит «кастрюльные звуки» (Булгаков 2: 12), у него «чугунный голос» (Булгаков 2: 13), на его темени, «не угасая, горели электрические лампочки» (Булгаков 2: 11), он поднимается по лестнице «со странной, неестественной скоростью» (Булгаков 2: 17) и т. п. В повести он олицетворяет тип вездесущего грозного начальника, наделенного властью уничтожить человека или воскресить его — именно так прочитывается эпизод выдачи справки лицу, потерявшему все документы (ср. в «Мастере и Маргарите»: <...> раз нет документа, нету и человека» (Булгаков 5: 281)). Мотив гомункулуса усилен также действительным и мнимым раз(у)двоением главного героя и многих других персонажей «Дьяволиады».

Машиноподобность и множественность — характерные черты гомункулусов в этой повести. Так, «за столом <...> сидели три совершенно одинаковых бритых блондина» (Булгаков 2: 23); «парадом-алле двинулось 30 женщин и пошли вокруг столов» (Булгаков 2: 35); «там, за шестью машинами писали и смеялись шесть светлых, мелкозубых женщин» (Булгаков 2: 17). Уподобленность машине проявляется в изображении персонажей, к которым автор настроен явно иронически (таков, например, швейцар, бывший официант Пантелеймон, который неожиданно при звуках старинного

органа вообразил себя, как в былые времена, с салфеткой, перекинутой через руку, «сорвался с места и боком, косо, как пристыжная, покатил по лестнице, округлив руки так, словно в них был поднос с чашками» (Булгаков 2: 26); таковы секретарь, который вылезает из ящика стола и охорашивается (Булгаков 2: 34), и «маленький пухлый Дыркин», «который ~~вскочил~~ на пружине из-за стола» (Булгаков 2: 37) наподобие чертика из табакерки), но те же черты неестественности автор подчеркивает и в главном герое Короткове.

Почти все персонажи производят впечатление механических кукол, вовлеченных в кем-то запланированное, но непонятное им самим, хаотическое, лишенное определенной цели движение, и потому они растеряны и жалки (ср. одно из значений слова «гомункулус», приведенное в словаре Брокгауза и Евфрона, — «несчастный, жалкий человек»).

Те же характеристики нового человеческого типа повторяются и в следующих произведениях Булгакова. Он неоднократно использует «один и тот же образ, человеческий тип, враждебный автору, грозящий социальной опасностью: «низкий человек на кривых ногах» убивает Персикова: сводит с ума Короткова самодур Кальсонер <...>, виновник огромного горя страны Рокк смотрит на мир «маленькими глазками» <...>, сходным образом дан и портрет Шарикова» (Гудкова 1989: 693). Нельзя не добавить, что не один Булгаков ~~ощущал~~ свое время как период самоутверждения и торжества людей именно этого, близкого к обезьяньему, типа (он мог бы быть истолкован как пародия, не будь столь агрессивен и склонен к экспансии).

Так же описывает людей своего времени весьма отличный от Булгакова в своей эстетике и поэтике Леонид Добычин. Исследователь отмечает в его произведениях «построенный на настойчивых повторах портретный ряд: «стояла, вглядываясь в тучи, коротенькая, черная, прямая...»; «коренастенький, с засученными рукавами, солидно покрикивал», <...> «Глан, коротенький, в коротеньком костюме»; «гостя в самодельной шляпе, низенькая»; <...> невысокий, он стоял, отряхивая кепку «...» (Эйдинова 1991: 60).

Сами повторы с вариациями одной и той же внешности расчетливо создают представление о стандарте, общепринятой норме. И тот же эффект вытеснения неповторимой, единственной в своем роде личности или явления создает удвоение, утроение и даже умножение персонажей. В этих повторах, с

одной стороны, предугадан принцип примата мнения и воли большинства над убеждениями и волей личности, который вскоре восторжествует в обществе нового типа.

У Булгакова мы сталкиваемся с этим приемом достаточно часто: так, в более поздних произведениях изображение внешности персонажа (низенького и кривоногого) компенсируется массовыми сценами и выбором конфликтов, в которых личность противостоит некоему сообществу (см. «Багровый остров», «Кабалу святош», где члены кабалы безлики (они носят маски) и одинаково именуют себя «братьями»; сцену атаки безликими людьми (в противогазах) Воланда и свиты, готовящихся покинуть Москву, в одной из редакций «Мастера и Маргариты» и т. п.).

Иное значение, как уже упомянуто, получает термин «гомункулус» в последнем романе М. Булгакова. (Хотя и здесь есть тип «низенького» человека, на основании этого признака Б. Соколов говорит о сходстве Берлиоза и псевдоинностранца в Торгсине, персонажах, вполне подходящих на «роль» гомункула (Б. Соколов: 1991). Здесь термин появляется в прямом значении — в напутствии, которым Воланд сопровождает уход Мастера в вечный приют, есть вопрос: «Неужели вы не хотите, подобно Фаусту, сидеть над ретортой в надежде, что вам удастся вылепить нового гомункула?» (Булгаков 5: 371).

Эта прямая отсылка к «Фаусту» не прошла мимо внимания исследователей. Так, Ласло Тикос, говоря о путанице, которую создает использование инициала W вместо V, которое должно быть в немецком языке в слове Voland и есть у Гете, колеблется между двумя возможными объяснениями: писателя могла подвести память или «Он хотел показать, что Воланд — в действительности не Воланд, но его alter ego и fatulus Вагнер (создатель гомункула — И. Б.), замаскированный под Воланда (Тикос 1981: 321). Понимая, что это слишком смелое предположение «не выдерживает серьезного анализа», исследователь не настаивает на нем, но об «иронической путанице Вагнера и Фауста» упоминает еще один литературовед (Теста 1991: 227). Между тем Воланд по контексту эпизода далек от иронии. Его интонация, воскрешая в памяти читателя текст Гете, одновременно заставляет вспомнить о том, что «образ Гомункула — один из наиболее туманных и трудно поддающихся истолкованию образов второй части «Фауста» (Гете 1969: 494). В творении ума и рук скупного Вагнера нередко усматривают «абстрактность»,

нежизненность» (там же), однако сама краткость и трагизм жизни Гомункулуса вносят в понимание этого образа иную трактовку, отразившуюся и в творчестве Булгакова. Он переносит акцент с абстрактности и нежизненности на саму природу гомункулуса, в котором видит порождение человеческой воли, ума и фантазии, плод творчества.

Такое значение гомункулуса в имплицитной форме встречалось в творчестве Булгакова и ранее, когда он описывал процесс рождения героев художественного произведения, пусть не в колбе, но в функционально родственной ей «волшебной коробочке», где и «двигались, и ходили, и говорили» (Булгаков 4: 435) в буквальном смысле слова гомункулусы (*homunculus* в переводе и означает «человечек»): «Вон бежит, задыхаясь, человек. <...> вижу: сверкнуло сзади человечка, выстрел, он охнув, падает» (Булгаков 4: 435). В этом описании прочитываются детали, присущие научному эксперименту: размещение исследователя и объекта в пространстве и соотношение их размеров; метод эксперимента — наблюдение и записи в ходе процесса; перенесение кабинетного, т. е. меньшего по масштабам эксперимента на опытную площадку («<...> коробочка раздвинулась до размеров учебной сцены» (Булгаков 4: 438), а затем большой сцены Независимого Театра при попытке поставить пьесу Максудова).

Различные воплощения этой инвариантной схемы можно найти в произведениях, где тема гомункулуса присутствует в наиболее явном виде, — в «Роковых яйцах» (луч, полученный в лабораторных условиях, еще до окончания эксперимента применяется на практике, и эксперимент завершается катастрофой) и в «Собачьем сердце». Неудачен и «эксперимент» Максудова, если судить по названию и «предисловию» романа, уже проясняющим судьбу героя-самоубийцы.

Однако в последнем романе Булгакова гомункулус связан не с научным, а с художественным творчеством, хотя работа по его созданию в вечном приюте Мастера обставляется все теми же привычными атрибутами лаборатории алхимика. Сама по себе картина будущих занятий Мастера, набросанная Воландом, может быть истолкована как призрачное творчество, результат которого будет столь же нестойк и лишен жизненной силы, как гомункулус. С другой стороны, сама формулировка вопроса Воланда изменяется от редакции к редакции, и, учитывая неслучайный характер булга-

ковского слова, надо признать присутствие в вопросе одного неясного момента.

Упоминание о последнем разговоре Воланда с Мастером в потусторонней жизни впервые встречается в 1933 г., когда внезапно по ходу основного текста Булгаков записывает ряд тезисов: «Встреча поэта с Воландом. // Маргарита и Фауст. // Черная месса. // — Ты не поднимешься до высот. Не будешь слушать мессы. Не будешь слушать романтические... // Маргарита и козел. // Вишни. Река. <...>» (Булгаков 1922: 15). Годом позже, почти дописав роман до конца, Булгаков обрывает главу «Последний путь» на словах: «Велено унести вас...» (Булгаков 1992: 196). В июле 1936 г. он пишет главу «Последний полет», где Воланд подробно описывает заслуженную Мастером награду. Здесь есть одна деталь, обозначенная в тезисах 1933 г. как недостижимая для героя, — теперь Мастер услышит (романтические) квартеты — есть и названные ранее вишни и ручей (вариант реки), но нет упоминания о гомункулусе. Оно появляется на том же фоне во второй полной рукописной редакции 1937—38 гг.: <...> к утру воскресенья вы, романтический мастер, вы будете на своем месте. Там вы найдете дом, увитый плющом, сады в цвету и тихую реку. Днем вы будете сидеть над своими ретортами и колбами, и, быть может, вам удастся создать гомункула. А ночью при свечах вы будете слушать, как играют квартеты кавалеры» (Булгаков 1993: 285).

Отметим неоднозначное в данном контексте слово «воскресенье», которое может одинаково относиться и ко дню недели, и к новому физическому состоянию Мастера. Это замечание может оказаться полезным для подтверждения высочайшей степени ответственности, которую ощущал Булгаков за каждое использованное в «Мастере и Маргарите» слово. По крайней мере, в окончательном тексте «воскресенье» опущено и все случаи конкретизации времени ограничиваются абстрактными «днем», «вечером», «рассвет». Зато теперь, в окончательной редакции, появилось вполне двусмысленное определение к слову «гомункул» — «новый», которое может прочитываться как «еще один» гомункулус, подобный тому, какого «вылепил» Фауст («подобно Фаусту, сидеть над ретортой в надежде, что вам удастся вылепить нового гомункула» (Булгаков 5: 31). Однако, как мы видели, это объяснение вызывает у интерпретаторов мысль о путанице между Фаустом и Вагнером. Второе истолкование этой фразы может привести к выводу о загробном бытии Фауста, заня-

того теперь именно проблемой создания гомункула — тогда слова «сидеть над ретортой в надежде» окажутся отнесенными к Фаусту.

Наконец, третье истолкование исходит из важной для Булгакова мысли о том, что гомункулус может быть создан равно в результате научного эксперимента и художественного творчества. В этом случае «новый гомункул» прочитывается как «еще один гомункул», следующий за тем, которого уже создал Мастер. Такая трактовка косвенно подтверждается в разговоре Воланда с Мастером после бала, когда Воланд видит продолжение жизни Мастера в литературе — «А кто же будет писать?» (Булгаков 5: 284) — и только в ней. В ответ на возражения собеседника он повторяет: «Но ведь надо же что-нибудь описывать?».

Если принять эту трактовку, то придется признать, что в случае с гомункулусом, как, впрочем, и во многих других, Булгаков не дает единообразной оценки явления, предпочитая ей амбивалентную (точно так же, например, Берлиоз после многократных перемен получает инициалы, в точности повторяющие инициалы самого Булгакова: Иван Бездомный частично — внешность автора (рыжий вихор и зеленые глаза, которые в одном из вариантов были отданы Мастеру) и т. д.). Вопрос о том, кто из персонажей романа Мастера подразумевается под определением «гомункул», заслуживает особого разговора. Однако и сейчас можно сказать, что в разное время и в разных произведениях Булгакова гомункулусу придана разная сущность — от машинизированного «нового человека» с оскопленными мыслями, низенького, на кривых ногах (в буквальном соответствии представлениям М. Алданова о новой породе людей, выросшей под сильным давлением), до создания живого и яркого творческого духа, всецело обязанного своему создателю.

ЛИТЕРАТУРА

- | | |
|---------------|--|
| Алданов 4 | Алданов Марк. Собр. соч. в 6-ти тт. Т. 4. М., 1991. |
| Булгаков 1—5 | Булгаков Михаил. Собр. соч. в 5-ти тт. М., 1989—1990. |
| Булгаков 1992 | Булгаков Михаил. Великий канцлер. М., 1992. |
| Булгаков 1993 | Неизвестный Булгаков. М., 1993. |
| Гете 1969 | Гете Иоганн Вольфганг. Фауст. М., 1969. |
| Грин 5 | Грин Александр. Собр. соч. в 6-ти тт. Т. 5. М., 1965. |
| Гудкова 1989 | Гудкова В. Комментарий к т. 2 /М. Булгаков, Собр. соч. в 5-ти тт. Т. 2. М., 1989. |

- Ильф, Петров 2 **Ильф Илья. Петров Евгений.** Собр. соч. в 5-ти тт. Т. 2. М., 1961.
- Лакшин 1989 **Лакшин В.** Мир Михаила Булгакова / М. Булгаков. Собр. соч. в 5-ти тт. Т. 1. М., 1989.
- Лосев 1993 **Лосев В.** / М. Булгаков. Из лучших произведений. М., 1993.
- Лотман 1963 «Сочувственник» А. Н. Радищева А. М. Кутузов и его письма к И. П. Тургеневу. Вступ. ст. **Ю. Лотмана** / Труды по русской и славянской филологии. VI. Ученые записки ТГУ. вып. 139. Тарту, 1963.
- Соколов 1991 **Соколов Б. В.** Роман М. Булгакова «Мастер и Маргарита». М., 1991.
- Чудакова 1989 **Чудакова М.** Жизнеописание Булгакова. М., 1989.
- Шаргородский 1991 **Шаргородский С.** Собачье сердце, или Чудовищная история / Литературное обозрение, 1991, № 5.
- Эйдинова **Эйдинова В.** О стиле Леонида Добычина. Первые Добычинские чтения. Даугавпилс, 1991.
- РГАЛИ **Чужак Н. Ф.** Искусство быта. Фонд Н. Чужака, ф. 340, оп. 1, ед. хр. 6. л. 28.
- Теста 1990 **Testa Karlo.** M. Bulgakov's 'The Master and Margarita': Post-Romantic Pacts with Devil / Canadian-American Slavic Studies, 24 no 3 (Fall 1990).
- Тикос 1981 **Tikos Laszlo.** Some Notes on the Significance of Gerbert Aurillac in Bulgakov's 'The Master and Margarita' / Canadian-American Slavic Studies 15, no 2—3 (Summer-Fall 1981)

НА ПЕРЕКРЕСТКЕ ЛИТЕРАТУР: МИХАИЛ БУЛГАКОВ И РУПЕРТ ХАМЕРЛИНГ

Феликс Балонов

Пристальное знакомство с творчеством крупного писателя отзывается еще и тем, что оно непременно втягивает читателя в тот круг культуры, который был органично присущ писателю, приобщает его к кругу чтения. Благодаря этому открываешь для себя произведения писателей, часто незаслуженно забытые, произведения изумительные, рожденные блистательными умами. Надо только научиться распознавать их и тогда, когда ни название произведения, ни его автор прямо нигде не названы. Встречающийся порой возражениям против увеличения количества источников заимствований нельзя считать оправданными. Авторы таких воззрений незаметно для себя исходят из убеждения, что писатель огражден каким-то чудом от любых жизненных и литературных впечатлений и все, что встречается в его произведениях, — выдумано, «высосано из пальца». Когда же их, говоря по-булгаковски, удастся «разъяснить», изумляешься тому, как любая пустяковая деталь, отдельное словечко или фраза могли вдохновить (и вдохновляли) Михаила Булгакова, как изящно он умел вплетать их в ткань своего повествования, отчего эта ткань приобрела неповторимый рисунок изысканной парчи, переливающейся всеми цветами радуги.

Такие золотые и серебряные нити М. Булгаков нашел и в произведениях австрийского писателя, поэта, драматурга, философа-эстетика Руперта Хамерлинга (1830—1890 гг.). Его произведения переводились в России в прошлом веке и начале нынешнего. Его пьесы — «Дантон и Робеспьер», «Агасфер в Риме», «Царь в Сионе» — ставились на русской сцене, в том числе Александринским театром. Переведены были на русский его роман «Аспазия» и философская «Ато-

мистика воли». Правда, в то время его имя чаще писалось по-русски иначе — Роберт Гамерлинг.

По крайней мере два произведения Хамерлинга дают основание говорить о знакомстве с его творчеством Михаила Булгакова: сатирическая поэма «Гомункул» и пятиактовая комедия «Лорд Люцифер». Стихотворный перевод «Гомункула» (перевод размером подлинника Ф. З. ф.-Л.), написанного в 1888 г., был опубликован в журнале «Пантеон литературы» (СПб., 1892. № 3. С. 1—32; № 4. С. 33—36 (отдельная пагинация)), первые четыре песни. Песнь пятая в прозаическом переводе Вл. Краузе публиковалась журналом «Семьянин» (Пб., 1896, т. 11. № 3 С. 97—111). «Лорд Люцифер» в переводе Вс. Чехихина был помещен в качестве приложения в книге: Чехихин Вс. Гамерлинг. Характеристика. СПб., 1904. (В оригинале пьеса имеет пять действий, переводчик сократил ее до четырех).

Первое из этих произведений состоит из десяти глав-песен. Особый интерес для нас здесь представляют песни первая и пятая (но и вся поэма замечательна своей поразительно неиссякаемой актуальностью).

Песнь первая («Из реторты») рисует картину того, как некий, не названный автором по имени ученый отшельник, этакый Фауст XIX века, создает в лабораторных условиях, вырастив в реторте, искусственного человека — гомункула (homunculus на латыни буквально означает «человечек»).

Едва появившись на свет, гомункул повел себя довольно нагло, развязно, стал критиковать своего создателя и предъявлять ему несусветные требования. Выглядел он так:

«. . морщинистый гомункул,
Хоть ребенок или карлик.
Уж казался много старше.
Чем отец, ученый доктор.»

Тут же он заявляет доктору:

«Должен ты одеть сегодня
И питать меня!.. Корми же!..»

Ученый выполняет его требования:

«Доктор взял из ресторана
Тотчас порцию жаркого
И вина, что подороже,
И поставил перед сыном
Те дары земли и неба.

Тот отведал только мяса.
Губы стал мочить в стакане,
Полном влаги ароматной,
И скривив в гримасе ротик,
Тер брюшко себе ладонью,
В спазмах корчился на стуле
От желудочных страданий.
Он нашел вино ужасным,
Мясо назвал несваримым,
Попросил себе камеди,
Кофеину, серы, спирту,
И последнего стаканчик
Проглотивши, насладившись...»

Уже эти немногие детали вызывают в памяти картины из «Собачьего сердца» И. Булгакова: как повел себя новоявленный человек — Шариков, созданный гением профессора Преображенского, только не в реторте, а путем хирургического синтеза из бывшего пса Шарика и бывшего алкоголика Клим Чугункина. Он так же, как хамерлинговский гомункул, мал ростом, так же назван автором (Булгаковым) «человечком», так же предпочитает вину, которое пьют профессор и его ассистент, более крепкий напиток — водку.

Гомункул у Хамерлинга пеняет своему создателю:

«Как тебе. признайся в этом,
Вдруг взбрела на ум идея
Подарить мне жизнь и тело?»

.....
Да, я требую отчета,
По какому это праву
Ты меня создать решился?
И припрячь к колесам жизни,
Осудив меня на беды
Омерзенья, голодания
И скучищу нашей сферы?..
Разве я просил об этом?..»

Так же временами выражает претензии Преображенскому и Шариков: «Разве я просил мне операцию делать? <...> Я, может, своего разрешения на операцию не давал» (Булгаков 2: 169). Так же, как герой Хамерлинга, Шариков фамильярен. Он говорит Преображенскому: «Что-то вы меня, папаша, больно утесняете» (Булгаков 2: 165). Профессор разъярен: «Кто это тут вам папаша? Что за фамильярности? Называть меня по имени и отчеству!» А вот хамерлинговского доктора хамство его «отпрыска» не возмущает, он не учит

свое создание этикету, быть может, потому, что имени и отчества не имеет, и сам автор называет его то и дело «папашей».

Есть много и других параллелей между этими двумя столь разными, разновременными и разнокультурными произведениями. Так, у Хамерлинга едва увидев свет,

«Тут, порывшись в массе книжек,
Взял одну из них он с полок,
В креслах докторских разлегся,
Стал читать и углубился.

.....

С места начал наш гомункул
Осуждать с брюзжаньем книгу,
Что в руках держал, читая...
Это доктору-папаше
Чрезвычайно интересным
Показалось... и в заметки
Он занес, что человечка
Первый зуд литературный
Полон пыла рецензента.
А читающий в азарте
Разразился в замечаньях
Острых едких, злых и пряных
Так, что даже доктор старый
Стал читать, чихать без счету,
Он хотел уйти подальше.
Чтоб не вызвать раздраженья.
Но малютка ту книжонку
Бросил прочь...»

У Булгакова в «Собачем сердце» заметки о поведении «новорожденного» делает не профессор Преображенский, а его ассистент доктор Борменталь. Так у него появляется запись: «Новая область открывается в науке: без всякой реторты Фауста создан гомункул!» (Булгаков 2: 164). Далее он делает вывод, что их подопечный научился читать еще будучи собакой: «Шарик читал! Читал!!! Это я догадался! По «Главрыбе»! Именно с конца читал!» (Булгаков 2: 165). Читал новоявленный член общества и став по виду человеком:

«— Вы бы почитали что-нибудь, — предложил он (Борменталь — Ф. Б). а то, знаете ли...»

— Я уж и так, читаю, читаю... — ответил Шариков и вдруг хищно и быстро налил себе полстакана водки.

— Зина! — тревожно закричал Филипп Филиппович, — убирай, детка, водку, больше не нужна! Что же вы читаете? — В голове у него вдруг мелькнула картина: необитаемый остров, пальма и человек в звериной шкуре, в колпаке. «Надо будет Робинзона...»

— Эту... как ее... переписку Энгельса с этим, как его, дьявола с Каутским.

Борменталь остановил на полдороге вилку с куском белого мяса, а Филипп Филиппович расплескал вино. Шариков в это время изловчился и проглотил водку.

Филипп Филиппович локти положил на стол, вгляделся в Шарикова и спросил:

— Позвольте узнать, что вы можете сказать по поводу прочитанного?

Шариков пожал плечами.

— Да не согласен я.

— С кем? С Энгельсом или с Каутским?

— С обоими, — ответил Шариков» (Булгаков 2: 183).

Увидев, какого «ума» набрался Шариков из этой книжки, профессор Преображенский приказывает ее сжечь.

Итак, видно, что некоторые моноролы в произведении Хамерлинга Булгаков делит между двумя-тремя персонажами. Впрочем, эта особенность характерна для него. Если у Хамерлинга книжку бросает сам гомункул, то у Булгакова ее бросают (в печь) по приказу профессора, а Шариков (=гомункул) пытается ее спасти. У Хамерлинга книжку ругает только гомункул, у Булгакова отрицательно относится к ней и Преображенский.

Гомункул Хамерлинга, увидев портрет молодой женщины, восхищается им. Доктор начинает учить его ценить любовь, рассчитывая устроить своему «чаду» в будущем нормальную человеческую жизнь. Гомункул высмеивает идеи доктора о любви и верности. Шариков Булгакова то и дело проявляет любовные вожделения, пристаёт к домработнице, соседке и в конце концов обманывает девушку, с которой вместе служит в конторе очистки.

У Хамерлинга гомункул жалуется на головные боли:

«Крикнул он, и стал со стоном

Повторять: «Мой лоб и темя,

Видно, жертвы адских болей!..»

Подобным образом ведет себя и Шариков у Булгакова: «Ухватили животную, исполосовали ножиком голову <...> А ежели бы я у вас помер под ножиком?» (Булгаков 2: 169).

В конце концов хамерлинговский доктор приходит к выводу:

«А, пожалуй, я рискую,
Что когда-нибудь парнюга
Мне бока намнет... Чертеныш!»

В «Собащем сердце» Шариков прямо угрожает Преображенскому и Борменталю.

Доктор Хамерлинга приходит к выводу, что он во время проведения опыта что-то не учел и поэтому надо бы исправить недочеты, повторив опыт, но, учтя прежние ошибки, проводить его не форсируя, постепенно. В этом «подражать природе надо», — решает доктор.

Роль природы осознается и профессором Преображенским в «Собащем сердце». Он говорит своему ассистенту: «Вот, доктор, что получается, когда исследователь вместо того, чтобы идти ошупью и параллельно с природой, форсирует вопрос и приподымает завесу!» (Булгаков 2: 193). Даже лексика сходна с той, что звучит у Хамерлинга:

«Признаюсь, мы поспешили,
Форсированно мудрили
Над формацией твоею...»

В финале первой песни «Гомункула» доктор усыпляет гомункула и

«Тут же спящий человек
Брошен был в реторту снова.
Доктор способ знал отлично,
Как привести обратно тельце
В состоянье эмбриона,
К первым жизненным началам,
К мудро собранным комочкам
Тонкой, нежной протоплазмы.
Это все проделав ловко,
Он — с усилием несказанным —
Эмбрион преосторожно
Поместил приемом тайным
В лоно женщины...»

После этого на свет появляется казалось бы нормальным образом ребенок, вырастает и проходит долгий жизненный

путь, который все равно складывается не так, как у остальных людей, из-за того, что изначально было совершено насилие над природой.

В повести Булгакова профессор Преображенский вопрошает: «Объясните мне, пожалуйста, зачем нужно искусственно фабриковать Спиноз, когда любая баба может его родить когда угодно!..» (Булгаков 2: 194). Осознав, что его научное открытие в деле преобразования животного в человека «стоит ровно один ломаный грош», Преображенский с помощью Борменталья усыпляет Шарикова и преобразует его обратно в Шарика.

Удивительны и другие приключения «переделанного» гомукула в песнях 2—10-й поэмы Р. Хамерлинга. Удивительно и то, что они находят отзвук у М. Булгакова, но уже в романе «Мастер и Маргарита». Следя за похождениями гомукула, получившего уже имя Мункель (по обретенной им, благодаря «тайному приему», матери), читатель встретит, например, живые шахматы и, безусловно, вспомнит такие шахматные фигуры в романе Булгакова, которыми играли Бегемот и Воланд.

Пятая песнь поэмы Р. Хамерлинга («Литературная Вальпургиева ночь») представляет в сатирическом свете современных автору литераторов, лиц вполне реальных. Но наряду с ними действуют и вымышленные персонажи. Картина их пиршества и танцев очень похожа одновременно и на то, что происходит у Булгакова в «грибоедовском» ресторане, и на «великий бал полнолуния» — бал Воланда.

У Хамерлинга читаем: «Легкая, как перышко, гибко летала госпожа Жорж Санд в объятиях Фауста, Диогена, Мюнхгаузена, Шлемиля, Дон-Жуана, Уленшпигеля и еще многих других. Брезинг вальсировал с госпожой Бухгольц, Тефт увлекся Наной, кружился с нею. С красавицей Аспазией танвали критики, прыгали с нею, как мешки, но дух занимался у них раньше, чем у нее, красавицы» (Хамерлинг 1893).

Сравним у Булгакова: «Заплясал Глухарев с поэтессой Тамарой Полумесяц, заплясал Квант, заплясал Жукопов-романист с какой-то киноактрисой в желтом платье. Плясали: Драгунский, Чердакчи, маленький Денискин с гигантской Штурман Жоржем, плясала красавица архитектор Семейкина-Галл, крепко схваченная неизвестным в белых рогожных брюках. Плясали свои и приглашенные гости, московские и приезжие, писатель Иоганн из Кронштадта, какой-то Витя

Куфтик из Ростова, кажется, режиссер, с лиловым лишаем во всю щеку, плясали виднейшие представители поэтического подразделения Массолита, то есть Павианов, Богохульский, Сладкий, Шпичкин и Адельфина Буздяк, плясали неизвестной профессии молодые люди в стрижке боксом, с подбитыми ватой плечами, плясал какой-то очень пожилой с бородой, в которой застряло перышко зеленого лука, плясала с ним хилая, доедаемая малокровием девушка в оранжевом шелковом и ~~красном~~ платье» (Булгаков 5: 61).

Учтем и то, что в последней редакции романа Булгакова действие «московских» глав разворачивается в первых числах мая. Описанная сцена происходит, как установлено исследователями, 1 мая, то есть в день святой Вальпургии. Несколькими часами раньше происходит действие и в поэме Хамерлинга.

Другие картины хамерлинговского бала тоже не оставили М. Булгакова равнодушным и нашли, как будет видно, отражение в описании «великого бала у Сатаны».

Приведенным выше описаниям танцев из 5-й песни «Гомункула» предшествует такой: «<...> праздничное угощение, бал, представление, вакханалия. <...> Лорелея блистала на празднестве в волшебном одеянии сверкающей царицы фей. <...> На ней было платье, все сотканное из золотой паутины и поверх накинута блестящая мантилья, состоящая из великолепных разноцветных крыльев бабочек. Оправленный в золото, богато украшенный драгоценными камнями павлиний хвост служил ей веером. В бриллиантовой диадеме на ее голове, казалось, было оправлено в золото созвездие Ориона; ее фата, казалось, разорвется от дуновения ветерка; длинный шлейф ее платья походил на большой хвост звезд, который тащит за собою, шествуя по небу, царица ночи. <...> Позвольте мне лучше рассказать вам о веселом представлении, о большом пестром карнавальном маскараде-вакханалии, который заключил и увенчал праздник. Местом действия этого маскарада был Блоксберг вместо Парнаса, и называлось представление «литературная Вальпургиева ночь текущего столетия». Четыре ключа били на Блоксбурге-Парнасе: ключ воды, ключ вина, ключ благородного ячменного напитка и четвертый — ключ водки. <...> В пестрой толпе гостей было видно много знаменитых людей как нового, так и прошедшего времени <...> В праздничной толпе находился также и черт. Да, это был настоящий черт с лошадиною ногою и петушьим пером; он вел через толпу свою ба-

бушку. Но он выглядел очень скромно и бедно, сильно по-терто было его платье» (Хамерлинг 1896: 97—98, 107).

Напомним некоторые детали «великого бала Сатаны» из романа М. Булгакова. Вот Маргариту готовят и наряжают к выходу на бал. Она «не помнит, кто сшил ей из лепестков бледной розы туфли и как эти туфли сами собой застегнулись золотыми пряжками» (Булгаков 5: 253). «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, и шампанское вскипало пузырьками в трех бассейнах, из которых был первый — прозрачно-фиолетовый, второй — рубиновый, третий — хрустальный. Возле них мотались негры в алых повязках, серебряными черпаками наполняя из бассейнов плоские чашки» (Булгаков 5: 255). «Потом Маргарита оказалась в чудовищном по размерам бассейне, окаймленном колоннадой. Гигантский черный Нептун выбрасывал из пасти широкую розовую струю. Одурачивающий запах шампанского подымался из бассейна. <...> Хрустальное дно бассейна горело нижним светом, пробивавшим толщу вина, и в нем видны были серебристые плавающие тела. Выскакивали из бассейна совершенно пьяными. <...> Бегемот наколдовал чего-то у пасти Нептуна, и тотчас с шипением и грохотом волнующаяся масса шампанского ушла из бассейна, а Нептун стал извергать не играющую, не пенящуюся волну темно-желтого цвета. Дамы с визгом и воплем: «Коньяк!» — кинулись от краев бассейна за колонны. Через несколько секунд бассейн был полон, и кот, трижды перевернувшись в воздухе, обрушился в колыхающийся коньяк» (Булгаков 5: 263—264).

В ранней редакции романа, имевшей название «Князь тьмы» (1928—1937 гг.) после приведенных описаний следовало: ...Маргарита, посылая улыбки гостям, попала в темный закопченный погреб с бочками. Налитый жиром, с заплывшими глазками, хозяин погреба в фартуке наливал вино любителям пить в погребах из бочек. <...> Из погреба перенеслись в пивную <...> Маргарита слышала рычащий бас: «Королева-матушка! Свет увидели. Вот за пивко спасибо!» (Булгаков 1993: 212).

Разумеется, семантика бала, танцев, маскарада у Хамерлинга и Булгакова совпадает не вполне. Если Хамерлинг ограничивается сатирическим изображением нравов современной ему литературной публики, высмеиванием новых пре-

тенциозных литературных школ и направлений, то Булгаков дает еще и картину социальных нравов, конформистских по своему существу в условиях тогдашнего тоталитарного режима. В этом отношении небезынтересно отметить, что семантика танцев в изображении Булгакова во многом корреспондирует с семантикой танца, много ранее описанной Максимилианом Волошиным. В статье «Разговор», написанной в 1906 г., М. Волошин писал: «То психическое безумие, которое в наше время чаще всего соединяется с чисто политическими движениями, очень близко связано с экстатическим танцем. Террор и танец идут рядом и иногда даже без особенно сильного внешнего толчка могут переходить из одного в другое. <...> Припомните ту эпидемию танцев, которая охватила среднюю Европу после того долгого и тягучего ожидания конца мира перед тысячным годом. <...> А французский Террор! <...> Париж термидорианский танцевал в течение нескольких месяцев. Танцевали все — женщины, дети, старики, плебен и бывшие аристократы. Только что выпущенные из тюрем. Дети, родители которых были казнены несколько дней назад. Был даже особый бал, носивший трагическое имя «**Бала гильотинированных**», на который допускались только близкие родственники казненных. Туда являлись в особых костюмах — с шей, открытой как для казни и с **красным языком, обведенным вокруг горла**» <выделено мною — Ф. Б.> (Волошин 1906).

Потрясающие совпадения! В ранней редакции романа Булгакова барон Майгель, прибывший на бал Воланда, был не застрелен, как в редакции последней, а зарезан (ему перерезали горло). И его голова вместе с головой Берлиоза должна была, очевидно, послужить чашей причастия навыворот. Не забудем и багровый шрам на шее Геллы, и отрывание головы Жоржу Бенгальскому, и отрезание (гильотинирование) головы Берлиозу уже в начале романа, после чего и появляется в романе картина первых танцев — в «грибоедовском» ресторане.

Поэма Хамерлинга, кажется, дает возможность понять и «происхождение» доктора Борменталья Ивана Арнольдовича, ассистента профессора Преображенского в «Собачем сердце», точнее — его фамилии. Как мы видели в «Гомункуле», ассистента у доктора не было, он действовал в одиночку. Но в начале песни 1-й перечисляются препараты, которыми пользовался доктор, производя свой опыт по созданию гомункула:

«Долго-долго толковалось
О фибрине, альбумине,
О муцине и нормальном
Их смешенье и о прочем...»

В этом ряду почти уместным было бы упоминание лекарственного препарата бороментола. Во всяком случае, Булгакову, врачу по образованию, все эти названия не были чужды. Их перечень у Хамерлинга мог натолкнуть его на подбор фамилии для нужного в его повести персонажа, отличающейся от наименования «бороментол» всего двумя буквами. Борменталь — в любом случае фамилия искусственная — не свойственна немецкой ономастике. Однако внешне она выглядит вполне по-немецки. Имя Борменталья — Иван — в сочетании с отчеством — Арнольдович — указывает на то, что ассистент профессора был родом из обрусевших немцев. Да и сам Борменталь говорит, что его отец, судебный следователь, жил в Вильно. Заметим, что порой Борменталь и Преображенский говорят между собой по-немецки, чтобы их не понял Шариков.

* * *

Главный герой комедии Хамерлинга «Лорд Люцифер» — лорд Сераннон, молодой англичанин-миллионер, назвавший себя Люцифером. Несмотря на свою молодость, он пресытился жизнью и помышляет о самоубийстве с самого начала пьесы: «Конечно, бывают люди, которые топятся. Фу! Это хорошо для щенков! Яд? — Это годится для крыс. нож? — Смерть свиней и телят. Веревка? — Удобно для шулера. Для джентльмена вполне прилична только пуля» (Хамерлинг 1893).

Мотив самоубийства (или попытки его) из пистолета проходит сквозь многие произведения М. Булгакова. Самый яркий пример — попытка самоубийства из браунинга Максудова в «Записках покойника». В чертах Максудова много автобиографического самого Булгакова. Самоубийство из револьвера друга юности писателя — Саши Богданова — на глазах Булгакова не отпускало его всю жизнь. Но выбор именно такого оружия его героями должен был иметь и другую причину, скорее всего литературную, которая нравственно и социально была бы оправданна. Именно в таком сочетании, когда пистолет является атрибутом джентльмена (во всех смыслах этого последнего слова), да еще подкрепленного inferнальной основой (имя Люцифер), — эти признаки

присутствуют в комедии Хамерлинга. Не исключал такой способ ухода из жизни и сам Булгаков. В своем предсмертном письме, уже непоправимо больной, Михаил Афанасьевич писал (28 декабря 1939 года, а умер он 10 марта 1940-го) другу своей киевской юности Александру Гдешинскому: «Как известно, есть один приличный вид смерти — от огнестрельного оружия, но такого у меня, к сожалению, не имеется» (Булгаков 5: 601).

«Один... вид», — предполагает и другие способы. «Как известно...», — предполагает то, что и адресат знает: это — не «по-моему», а известно многим, как вид «приличный», приличествующий людям того круга, к которому писатель относил и себя.

Комедия «Лорд Люцифер» была переведена на русский язык исследователем творчества Хамерлинга, автором монографии о нем, Всеволодом Чешихиным (1865—1924?), сыном писателя Евграфа Васильевича Чешихина (1824—1888), основателя и редактора-издателя «Рижского вестника», унаследованного Всеволодом Евграфовичем. Он был и автором книг по истории оперы, жанра, Булгаковым весьма любимого. Брат отца, доктор медицины служил врачом в 1-й Киевской гимназии, где через несколько лет стал учиться М. Булгаков.

Фамилия Чешихина, а через нее и имя Хамерлинга, вероятно, были известны Булгакову с давних киевских времен. Пока точно не известно, но вполне возможно, что пьесы Хамерлинга ставились на киевской сцене, а среди них и комедия «Лорд Люцифер». Так или иначе, но достоверно известно, что inferнальные мотивы были привлекательны для Булгакова уже в киевскую пору его жизни.

ЛИТЕРАТУРА

- Булгаков 1—5 **Булгаков М.** Собр. соч. в 5-ти тт. М., 1989—1990.
Булгаков 1993 **Неизвестный Булгаков.** М., 1993.
Волошин 1906 **Волошин М.** «Разговор». Око. 28. 9. (11. 10.) 1906. № 22
Хамерлинг 1892 **Хамерлинг Р.** «Гомункул». Пантеон литературы. 1892. №№ 3—4.
Хамерлинг 1893 **Хамерлинг Р.** «Лорд Люцифер». Комедия в трех действиях. Рижский вестник. 10—12. 5. 1893. №№ 101—103.
Хамерлинг 1896 **Хамерлинг Р.** «Гомункул». Семьянин. 1896. Т. 11. № 3.
Хамерлинг 1904 **Хамерлинг Р.** «Лорд Люцифер». **Чешихин Вс.** Гамерлина. Характеристика. СПб., 1904.

ГАСТРОНОМИЧЕСКИЕ АРТЕФАКТЫ В ТВОРЧЕСТВЕ М. БУЛГАКОВА: ПОСТАНОВКА ПРОБЛЕМЫ

Светлана Кульюс, Светлана Туровская

— Еда, Иван Арнольдович, штука хитрая...

М. Булгаков. Собачье сердце.

Но что страннее, что непонятнее всего, —
это то, как авторы могут брать подобные
сюжеты... это уж совсем непостижимо,
это точно...

Н. Гоголь. Нос.

Мало кто задумывался, какую функцию выполняет изображение гастрономических артефактов в построении литературного произведения, почему одни художники порою почти навязчиво вводят эпизоды, детально описывающие кулинарные пристрастия своих героев, другие прибегают к ним лишь «в силу необходимости»?

Действительно, невозможно представить себе «Гаргантюа и Пантагрюэля» Рабле без многочисленных, «гипертрофированных» в гастрономическом отношении, откровенно эпикурейских сцен, обнажающих «человеческое, слишком человеческое» и призванных воссоздать атмосферу французского Ренессанса при помощи избранных для этой цели сочных, нарочно грубоватых, гротескных приемов. Или «Волшебную гору» Т. Манна без философских диалогов, происходящих за изысканнейшими завтраками, обедами и ужинами, столь отличающимися от «земных», обыденных блюд иного, «долинного» пространства.

Да и знакомство читателя с героями русской классики зачастую, как верно заметил исследователь, «завязывается за обеденным столом», независимо от того, какое значение при-

давали писатели еще в своей частной жизни (Лосев 1990: 3, 5). В этом смысле традиция, начатая Державиным, заполнившим пустующую нишу поэзии частной жизни в русской литературе, была мастерски подхвачена Пушкиным, который воспользовался описаниями трапез для воссоздания колоритного социально-психологического портрета среды (в «Евгении Онегине», например). Тема гастрономии, этой неотъемлемой части человеческого бытия, используемая в литературных произведениях сначала с чисто дескриптивными целями, претерпела со временем существенные изменения. Именно после Пушкина она усложнилась, обретя оценочную и конструктивную функции, участвуя в построении разных уровней художественной модели мира, и нашла дальнейшее развитие в творчестве Гоголя, Гончарова, Л. Толстого, Чехова.

Любопытным художником в этом отношении оказывается М. Булгаков. Его произведения буквально пестрят упоминаниями различных блюд — от кулинарных шедевров и изысканнейшего меню дорогих ресторанов, способных удовлетворить вкусы самого капризного гурмана, до низовых обыденных проявлений (закусочные общепита, буфеты рожденных революцией учреждений), и поражают обилием деталей, так или иначе связанных с ритуалом приема пищи. Мемуарист сохранил для нас полуанекдотическую историю одного из первых соприкосновений М. Булгакова с темой гастрономии — историю написания заказанных редакцией «Накануне» очерков о «соблазнительных» напитках и блюдах узбекской и грузинской кухни в открытых в Москве по случаю выставки чайханах и шашлычных и реакцию С. Калменса на тот «гомерический счет», который М. Булгаков-корреспондент представил ему после их посещения (Миндлин 1988). Очерки требовали чистой дескрипции, и писатель с ней блестяще справился. В дальнейшем М. Булгаков постоянно возвращался к «гастрономической» теме, но в ином виде, включая ее в свои чисто «художественные» произведения. Даже беглое знакомство с ними делает очевидным то, что М. Булгаков, как и его великие предшественники, полностью подчиняет кулинарную атрибутику авторскому замыслу (гастрономическая деталь наряду с иными деталями используется как конструктивное средство для решения художественных задач, в зависимости от которых она оказывается либо «фоновой», либо «фокусной»), существенно расширяя, однако, ее функциональные задачи и усиливая смысловую нагрузку, делая

гастрономический артефакт «участником» игры, ее модификатором. Поясним сказанное. Наиболее убедительными, на наш взгляд, примерами полной реализации фоновой и фокусной функций гастрономических деталей являются романы И. Гончарова «Обломов», где многочисленные системные гастрономические артефакты являются дескриптивно-оценочным фоном сюжета произведения, и В. Набокова «Лолита», где описание подобных сцен фокусируется на единственной детали — «сладком» (Лолита, «уплетающая клин торта» или бананы).

Московский быт 1920-х гг., запечатленный на страницах произведений М. Булгакова, был для него новым, требующим осмысления, феноменом по сравнению с утраченным и ностальгически воспроизводимым «старым», милым сердцу до-революционным бытом, совпадавшим с детством и юностью. Многие реалии «нового» быта, лишённые всякого смысла, нелепые и абсурдные, хотя и были абсолютно неприемлемы для Булгакова, тем не менее питали его творчество, стимулируя гротескные его стороны, его сатиру.

В эпоху неупорядоченной жизни и разного рода социальных потрясений и катаклизмов (а именно в такую эпоху довелось жить писателю), еда сама по себе (как гастрономический артефакт), приобретает некий дополнительный смысл, становясь символом трудно достижимого «идеала». Не случайно машинисточка, «невеста» Шарикова, в булгаковском «Собачем сердце», готова покончить с собой потому, что не может переносить «в столовке солонину» («символ» ее убогого существования), а мир «идеальной» жизни, формализовавшийся для нее в гастрономической формуле «каждый день ананасы» (Булгаков 2: 201), ей недоступен. Да и подзаборный Шарик-Шариков, которому «непостижимо», что «вытворяют» в «столовой нормального питания служащих Центрального Совета народного хозяйства», вкушивший «отделения рая» на кухне профессора Преображенского и увидевший на столе блюда, вызвавшие у него возглас «Сады Семирамиды!», устрашаете самой мысли, что придется вернуться «к столовке» с ее «тухлятиной» (Булгаков 2: 147, 149), ибо это означает не просто смену меню, но утрату «идеального» бытия.

Гастрономические «возможности» героев являются и знаком принадлежности к определенному социальному клану, что в произведении, согласно установившейся литературной традиции, как правило, обозначено (ср. хотя бы хрестомат-

тийные примеры с романом Достоевского «Бедные люди» или рассказом «Толстый и тонкий» Чехова). Сохраняя эту особенность, М. Булгаков, оживляет в памяти целый ряд героев русской литературы. Его Максудов пьет чай и жуёт «кусочки черного хлеба» (Булгаков 4: 470, 491), а полярность положения его собратьев по искусству подчеркнута среди прочего (если не в первую очередь) и «гастрономически». Ср. описание вечеринки у знаменитого писателя Бондаревского, как мира, противоположного миру героя: «<...> новый мир впускал меня к себе <...>. Квартира была громадная, стол был накрыт на двадцать пять примерно кувертов; хрусталь играл огнями; даже в черной икре сверкали искры; зеленые свежие огурцы <...>» (Булгаков 4: 423, выделено, как и во всех не оговариваемых случаях, нами — С. К., С. Т.) и очень близкое описание стола у Ивана Васильевича: «Большой круглый стол покрыт невиданной по белизне скатертью. Огни играли на хрустале и фарфоре, огни мрачно отражались на нарзанных бутылках, мелькнуло что-то красное, кажется, кетовая икра» (Булгаков 4: 499).

И другой пример: в «Записки на манжетах» была введена целая «гастрономическая» глава — «О том, как нужно есть» — с описанием убогого меню героя за неделю (Булгаков 1: 507). Этот «пример из подлого быта» (Достоевский), призван подчеркнуть (и подчеркивает) социальную незащищенность героя, чуждого, однако, комплексов «маленького человека» (ср. хотя бы пассаж о Гауптмане), и одновременно пародийно обыгран сном героя, в котором он оказывается Львом Толстым, протестующим против вегетарианского обеда, предложенного Софьей Андреевной (Булгаков 1: 506). В дальнейшем отсылка к какому-либо писателю или литературному произведению (чаще всего пародийная) при описании «гастрономической» сцены станет правилом, которому М. Булгаков никогда не изменяет.

В переломные эпохи происходят неизбежные сдвиги в сфере аксиологического восприятия, появляются новые представления о норме и новые, что совсем не означало для М. Булгакова «более высокие», ценности. Так, именно в послереволюционные годы само стремление устроить быт прочно ассоциировалось в лучшем случае с мещанством, в худшем с классовой принадлежностью и буржуазной идеологией. Характерно в этом смысле признание С. Ермолинского, который испугался за Булгакова, впервые увидев, как изящно сервирован Еленой Сергеевной стол: «пропал мой неум-

ный и дерзкий Булгаков, обуржуазился» (Ермолинский 1990: 46). Еще более разителен пример реакции на внешние изменения в жизни Булгакова у писателей Дм. Стонова и Ю. Слезкина (почти «учителя» Булгакова и бывшего друга), которые они прямо ассоциировали с «мелкобуржуазностью» основных тенденций «Белой гвардии», объявленной критикой ностальгическим «вишневым садом» белого («контрреволюционного») движения (Арьев 1988: 440, 442). Вместе с тем уютный дом, книги, добротная одежда и «хорошая еда, без сомнения, являлись для М. Булгакова обязательными компонентами, составляющими «норму» жизни вообще, норму, которая должна по-возможности сохраняться, независимо от внешних потрясений, как сохраняется она в доме на Алексеевском спуске, где даже в «великий» и «страшный» год по Рождестве Христовом 1918» на столе стоят «чашки с нежными цветами снаружи и золотые внутри», а «скатерть, несмотря на пушки <...> бела и крахмальна» (Булгаков 1: 186). Писателя, безусловно, удручало полное губительное разрушение бытовой стороны жизни, постигшее послереволюционное поколение: в дневниках и письмах 1920-х гг. он настойчиво фиксирует все признаки «полной ее гангрены» (Булгаков 1990: 153), описывая свое полуголодное существование, очереди за хлебом и керосином и разговоры в них, отмечая цены на жизненно важные продукты и надеясь «восстановить» утраченную «норму жизни» (Булгаков 1989: 61).

В 1930-е годы при изменившемся стиле собственной жизни, когда «норма» была почти достигнута, и М. Булгаков мог позволить себе порою обеды в «Национале» и «Метрополе» и, шутя (но с известной долей истины) называл свой дом — «лучшим кабаком в Москве», «гастрономическая» тема не только не исчезает со страниц его произведений, но сохраняется в них в полной мере, правда, с определенной модификацией оценок. Если в 1920-х гг. подобные описания воспроизводили, преимущественно, антураж эпохи, то в 1930-е гг. они существенно усложнились: перестали быть просто атрибутом эпохи и приобрели полифункциональный характер. Сами оценки (быта эпохи, отдельных персонажей, метаоценки) становятся средством пародирования, а насыщение текста многочисленными аллюзиями, реминисценциями, имплицитными и эксплицитными цитатами и отсылками к известным произведениям мировой и русской литературы, элементами автопародии и т. д., усложняя архитектуру произведения, порождали новые его смыслы, расширяя интерпретационные

возможности произведений. Великолепным примером в этом отношении является роман «Мастер и Маргарита».

Мотив гастрономии возникает в первой же главе «Мастера и Маргариты» в виде мотива подсолнечного масла, послужившего внешним «поводом» к развитию сюжета («причем здесь подсолнечное масло... и какая Аннушка?») (Булгаков 5: 17) и средством для «седьмого доказательства» бытия Бога (и дьявола, кстати, тоже). Мотив гастрономии, варьируясь с иными мотивами, сопровождает все сюжетные линии романа, начиная с самой первой сцены. Пожалуй, она может служить иллюстрацией подхода М. Булгакова-художника к использованию отдельной детали, ибо в ней как бы заложен некий алгоритм, в соответствии с которым в более или менее развернутом виде и выстраиваются подобные сцены. Приведем ее:

«Попав в тень чуть зеленеющих лип, писатели первым долгом бросились к пестро раскрашенной будочке с надписью «Пиво и воды» <...>. — Дайте нарзану, — попросил Берлиоз.

— Нарзану нету, — ответила женщина в будочке и почто обиделась.

— Пиво есть? — сирым голосом осведомился Бездомный.

— Пиво привезут к вечеру, — ответила женщина.

— А что есть? — спросил Берлиоз.

— Абрикосовая, только теплая, — сказала женщина.

— Ну, давайте, давайте, давайте!...

Абрикосовая дала обильную желтую пену, и в воздухе запахло парикмахерской» (Булгаков 5: 7—8).

С одной стороны, совершенно очевидно, что перед нами зарисовка московской жизни, одна из ее обычных уличных сенок. С другой стороны, избранный автором способ дескрипции подчеркивает явственную оценку представленной стороны московского быта, проявляющуюся уже на уровне используемой лексики, содержащей в себе нарастающую оценку «плохо». Отсутствие в жару прохладного «нарзану» оказывается интродукцией к важнейшей для М. Булгакова теме романа — теме полного отсутствия в Москве даже предпосылок к нормальной жизни вообще. В контексте произведения в целом негативная оценка приобретает абсолютный характер, что выражено самыми разными приемами, сюжетными ходами или даже вполне открыто (ср. хотя бы намеренно разговорно-просторечную фразу Воланда: «<...> что же это у вас, чего нихватишься, ничего нет!» (Булгаков

5: 45); в черновых вариантах она имела более откровенный характер: отсутствие в Москве «всего» было подчеркнуто «оксюморонным» списком: «Что же это у вас ничего нету! Христа нету, дьявола нету, папирос нету, Понтия Пилата, таксомотора нету...» (Булгаков 1992: 35).

Любопытно, что в этом описании имплицитно присутствует возникающий из контекста произведения в целом и «высокий» стандарт: в данном конкретном случае тот же «вожделенный» нарзан (в вариантах — «ледяная кружка пива с валютным рыбцом»), прохладный, «шипящий в горле», связанный в романе с привилегированным отдыхом в Кисловодске, т. е. с иной жизнью, не московской, со свойственной последней подменой «ценностей» (вместо «шипящего в горле нарзана», который «помнят московские старожилы», — «теплая абрикосовая» (Булгаков 5: 58)).

Заметно в приведенном эпизоде и другое: полное отсутствие гедонистических оценок, присущих «гастрономическим» ощущениям. Вместо приятных вкусовых ощущений, вместо «наслаждения» и «удовольствия» — прямо противоположные (невозможно наслаждаться безвкусным) ощущения, нарушающие, как сказали бы психологи, психофизический баланс человека и мира («...литераторы немедленно начали икать», «...Бездомный сделал попытку прекратить замучавшую его икоту, задержав дыхание, <...> отчего икнул мучительнее и громче» (Булгаков 5: 8, 11); в «Великом канцлере» дискомфорт, испытываемый героями, выражен еще более определенно: «Друзей прошиб пот. Их затрясло. <...> Затем они стали икать» (Булгаков 1992: 26).

Свидетельством важности для писателя объемного восприятия детали, фокусирующей множественные смысловые оттенки, служат варианты романа, его ранние редакции. М. Булгаков чаще всего сохраняет общую стилистику сцен, меняя лишь ее отдельные моменты. Так, например, в «Великом канцлере» эта сценка была экипирована некоторыми дополнительными деталями, впоследствии опущенными: кроме «нарзану» упоминался боржом, Иванушка пугался, «а ну как женщина ответит, что ничего нет», а оценочная сторона имела подчеркнуто сниженный характер — «Сволочь эта фруктовая!» (Булгаков 1992: 26).

Обратим попутно внимание и на проявившуюся в этой сцене присущую М. Булгакову склонность к каламбурам: «Давайте, давайте, давайте!» — «абрикосовая дала желтук пену...».

Завершая далеко не полный анализ приведенного отрывка, можно отметить весьма характерную для выстраивания «гастрономических» эпизодов деталь: отсылку к другим литературным текстам, в частности, в данном случае к сцене в романе Ильфа и Петрова: у них вместо пива — идентичный по функции квас (Каганская 1984: 167). Напомним и другую объединяющую деталь — запах «парикмахерской» (в «Великом канцлере» — «одеколона и конфет» (Булгаков 1992: 26)). В обоих случаях эта деталь предвосхищает появление специфического персонажа.

Аналогичным образом построено большинство эпизодов, в которых так или иначе задействован мотив гастрономии. Однако сцены эти отнюдь не однообразны. Булгаков создает разветвленную систему «гастрономических» сцен — от упоминания отдельной («фокусной») детали до создания прозаического натюрморта-меню, от гастрономических сцен-пародий до описания массовых трапез.

Здесь приходится сделать отступление и задуматься над метафизикой проблемы. Очевидно, ее теоретическое решение кроется в семантике гастрономических деталей. Сам по себе гастрономический артефакт в качестве объекта оценки наряду с мотивом оценки (стандартом — «хорошая» кулинария), вместе с субъектом оценки являются частью оценочного суждения. Элементы оценочного суждения восходят к более общей категории вкуса, входящей в этическую систему. Хотя «о вкусах не спорят», тем не менее в философии бытует понятие «нормы вкуса», «изысканного» и «испорченного» вкуса (то, что выше или ниже «нормы») (Юм 1966: 203, 351, 427, 754), а также вкуса «извращенного», лежащего вне данной шкалы оценок: к этой категории не может быть применен какой-либо стандарт. Категория вкуса как этическая, связана как с категориями добра и зла, так и с категориями эстетическими (прекрасное-безобразное). Недаром Спиноза в своей «Этике» определял чревоугодие и пьянство как «неумеренное желание или любовь к пиршествам и к вину» (Спиноза 1993: 126, 139), сама же неумеренность и, таким образом, «дисгармоничность» — свидетельство преобладания «безобразного» в натуре того или иного индивида. М. Булгаков тонко ощущает «привязанность» «гастрономического» плана к этическому и эстетическому. В романном строении это проявляется в том, что герои выстраиваются в особый парадигматический ряд в зависимости от их гастрономических пристрастий и вкусов, причем сама гастрономическая

деталь становится средством типологизации героев, их отнесенности к определенному звену парадигмы.

Природа «гастрономической» оценки, т. е. ее семантика большинством исследователей относится к разновидности гедонистической (см. об этом: Wright 1987): элементарная по определению, она связана с мировосприятием человека и в первую очередь с его эмоциональными ощущениями. Подразумевается, что гедонистические оценки (оценки «меры наслаждения», «удовольствия») не могут сосуществовать в один и тот же момент времени с оценками «меры наказания». Гедонистические оценки, связанные с положительными эмоциями, легко вытеснимы более сильными негативными оценками, объектами которых являются нравственные переживания человека. Так, страх наказания всегда «побеждает» радость награды, жаждущие «духовной пищи» не могут одновременно думать о «земной пище». Разумеется, сказанное относится прежде всего не к «действительному миру», а к трансформированному миру — миру художественного произведения, где речь идет не о подробном («достоверном», «объективном») описании чувств и переживаний человека, а исключительно об их актуализации; способе фокусирования, фокусировка же дискретна, а не континуальна. Гедонистические аспекты, обязательный атрибут булгаковских «гастрономических» сцен, отмечены сложным переплетением с мотивами самых разнообразных «преступлений» героев и прямо связаны с мотивом их «наказания» (ср. хотя бы устойчивый мотив прерванной трапезы в «Мастере и Маргарите»).

Так или иначе, принципиальная утонченная структурированность гастрономической атрибутики в произведениях М. Булгакова совершенно очевидна. Сказанное в первую очередь относится к «закатному роману» писателя «Мастер и Маргарита», «гастрономический» слой которого — предмет особого разговора.

ЛИТЕРАТУРА

- | | |
|---------------|---|
| Булгаков 1—5 | Булгаков М. А. Собр. соч. в 5-ти тт. М., 1989—1990. |
| Булгаков 1989 | Булгаков М. Письма. Жизнеописание в документах. М., 1989. |
| Булгаков 1990 | Булгаков М. «Я могу быть одним — писателем. . .» — Театр, 1990. № 2. |
| Булгаков 1992 | Булгаков М. Великий канцлер. Черновые редакции романа «Мастер и Маргарита». М., 1992. |

- Арьев 1988 **Арьев А.** «Что пользы, если Моцарт будет жив...» (Михаил Булгаков и Юрий Слезкин). — В кн.: М. А. Булгаков-драматург и художественная культура его времени. М., 1988.
- Каганская 1984 **Каганская М., Зеев Бар-Селла.** Мастер Гамбсь и Маргарита. Тель-Авив, 1984.
- Лосев 1990 **Лосев Л.** Поэтика кухни. — В кн.: Вайль П., Генис А. Русская кухня в изгнании. М., 1990.
- Миндлин 1988 **Миндлин Э.** Молодой Булгаков. — В кн.: Воспоминания о Михаиле Булгакове. М., 1988.
- Ермолинский 1990 **Ермолинский С.** Из записок разных лет. М., 1990. Спизноза Б. Этика. СПб., 1993.
- Юм 1966 **Юм Д.** Сочинения: в 2-х тт. М., 1966. Т. 2: Трактат о человеческой природе. Кн. 3.
- Wright 1963 **Wright G. H. von.** The varieties of goodness. N-Y. — L., 1963.

ПОЭТИКА А LA CARTE
(Роман М. Булгакова «Мастер и Маргарита»)

Светлана Кульюс, Светлана Туровская

Статья является попыткой взглянуть на роман «Мастер и Маргарита» через призму одной и, на первый взгляд, незначительной (гастрономической) детали. Оставляя в стороне общие принципы использования гастрономической тематики в творчестве М. Булгакова в целом, перейдем непосредственно к роману, насыщенность которого «гастрономическими» сценами очевидна, как, впрочем, и структурированность гастрономической атрибутики, принимающая весьма тонченный характер: персонажи словно «привязаны» к определенному звену невидимой «гастрономической» парадигмы в зависимости от своих «кулинарных» вкусов и привязанностей, последние в свою очередь не только участвуют в обрисовке их социально-психологического портрета, но и оказываются знаком нравственно-этического облика. В этом смысле героев булгаковского романа условно можно разделить на три основные группы.

Я люблю поесть. Ведь на то и живешь,
чтобы срывать цветы удовольствия.

Хлестаков.

Кулинарные пристрастия ряда булгаковских персонажей заменяют им «звездное небо над головой и моральный закон». Подобно Шарикову, первыми словами которого (как у героя Рабле, родившегося со словом «лакать» на устах) было «рыба» и «пивная», или Никанору Босому (о котором в одном из вариантов романа говорилось, что когда он захотел вспомнить, что он любил в жизни, то «ничего не вспомнил,

кроме клеенчатой скатерти на столе, а на этой клеенке тарелку, а на тарелке голландскую селедку и плавающий в мутной жиже лук» (Булгаков 1992: 90), эти герои, как представляется, не имеют более высокого «предназначения», чем наслаждение кухней, отвечающей их вкусу. Не удивительно, что о любом из них обязательно сообщаются какие-либо гастрономические подробности, более или менее развернутые, «индивидуально» окрашенные, конкретизированные с точки зрения места, времени «трапезы» (завтрак, обед, ужин, не говоря уж о свойственном для этих персонажей «внеурочном» приеме пищи) и меню. При этом в романе оркестрованы как наличие «пищи», так и ее отсутствие.

Характерной особенностью обрисовки этого типа персонажей является присутствие в сценах, с ними связанных, многочисленных живописных натюрмортов-меню. Подобные «натюрморты» в прозе встречаются и в других произведениях М. Булгакова, например, в «Театральном романе»: «На подносе помещался серебряный кофейник, молочник, две фарфоровые чашки, апельсинного цвета снаружи и золоченые внутри, два бутерброда с зернистой икрой, два с оранжевым прозрачным бульоном, два с сыром, два с холодным ростбифом» (Булгаков 4: 449), или в «Собачем сердце»: «На разрисованных райскими цветами тарелках с черной широкой каймой лежала тонкими ломтиками нарезанная семга, маринованные угри. На тяжелой доске — кусок сыру в слезах и в серебряной кадушке, обложенной снегом, — икра. Меж тарелками — несколько тоненьких рюмочек и три хрустальных графинчика с разноцветными водками <...> стол, накрытый белой скатертью, а на ней два прибора, салфетки, свернутые в виде папских тиар» (Булгаков 2: 140). Необходимо отметить, однако, что натюрморты в романе «Мастер и Маргарита» (свидетельство булгаковской склонности к живописи и изобразительности), в отличие от натюрмортов в других произведениях, не окрашены тональностью «высокой поэзии» частной жизни или эстетически приемлемого стандарта, «нормы» и, как правило, содержат какой-либо «снижающий» их эстетическое начало знак.

Возьмем, к примеру, директора Варьете Степу Лиходеева, любителя больших возлияний. Воланд «возвращает» его к жизни «двумя стопками водки с острой и горячей закуской». Он накрывает для Степы в квартире № 50 внешне вполне изысканный стол: «<...> на маленьком столике сервирован поднос, на коем имеется нарезанный белый хлеб, паюсная

икра в вазочке, белые маринованные грибы на тарелочке, что-то в кастрюльке и, наконец, водка в объемистом ювелирном графинчике. Особенно поразило Степу то, что графин запотел от холода» (Булгаков 5: 78). Заметим, однако, одну особенность: сервировка трапезирована «полоскательницей», в которую Воланд глумливо помещает лед, канцелярским «имеется» и ироническим «Накрыто, словом, было чисто, умело» (перед Степой «с опухшей, покрытой черной щетиною физиономией» «в грязной сорочке <...>, в кальсонах и в носках» (Булгаков 5: 77—78)). Симптоматично в характеристике «симпатичнейшего Степана Богдановича» и то, что его окружение склонно искать его в «ч е б у р е ч н о й «Ялта» (в вариантах — в ресторане «Владикавказ), а не в южном городе с тем же названием.

Не случайно и Никанор Босой, председатель жилтоварищества дома 302-бис, охарактеризован среди прочего и с гастрономической точки зрения. Его «меню» избито-«плебейское» — «водочка-селедочка» — отмечено пристрастиями: «Супруга его принесла из кухни аккуратно нарезанную селедочку, густо посыпанную зеленым луком. Никанор Иванович налил лафитничек водки, выпил, налил второй, выпил, подхватил на вилку три куса селедку <...>. А Пелагея Антоновна внесла дымящуюся кастрюлю, при одном взгляде на которую сразу можно было догадаться, что в ней, в гуще огненного борща, находится то, чего вкуснее нет в мире, — мозговая кость» (Булгаков 5: :9—100). Характерно, что писатель предпочел сохранить лишь одну деталь, но сводящую героя к уровню Шарикова — «мозговая кость» (ср. его единственное ностальгическое воспоминание о прошлой жизни: «покойный Влас с Пречистенки», бросавший «кость с осьмушкой мяса» — (Булгаков 2: 120, здесь и ниже выделено нами — С. К., С. Т.)), и отказался от первоначального перечня блюд («осетрина в томате», битки, малопросольные огурчики, «борщ с сосисками» (Булгаков 1992: 67)), введя, однако, указание на количественную сторону поглощаемого, «Плебейская» сниженность «гурманства» председателя жилтоварищества подчеркнута и тем, что его закуска — «селедочка» (ср. высказывание тонкого гурмана Филиппа Филипповича Преображенского: «Заметьте, Иван Арнольдович: холодными закусками и супом закусывают только недорезанные большевиками помещики. Мало-мальски уважающий себя человек оперирует с закусками горячими» (Булгаков 2:

141) и замену «изысканнейшего» горячего блюда в кастрюльке «огненным борщом».

Использование термина «натюрморт» представляется вполне правомерным: сравнение редакций романа показывает, что и на языковом уровне это именно 'натюрморт' (фр. *nature morte* букв. «мертвая природа»). Так, если в «Князе Тьме» незнакомец «открыл крышку кастрюли», потчужа Лиходеева, то в окончательной редакции уже использована форма «открыли» — с намеренным устранением синтаксического субъекта действия, элиминацией живого, что и требуется канонами натюрморта. А в сцене обеда Никанора — сдвиг происходит от описания действий с определенным синтаксическим субъектом (сидел, собирался обедать, вытащил, раздался звонок) к описанию имен и их восприятию (при одном взгляде, догадаться, гуща огненного борща, мозговая кость) и к новой элиминации субъекта: раздался звонок/позвонили. Кроме того, в окончательном варианте, в сцене разговора Амвросия и Фоки, присутствует внушительный абзац, построенный исключительно на именительном падеже с семантической функцией введения темы, с полным отсутствием акциональных глаголов. Единственный глагол эмоционального отношения 'нравиться' апеллирует опять-таки к пассивному восприятию читателя («классический» натюрморт!).

Другой особенностью булгаковских «гастрономических» описаний являются повторы на разных уровнях структуры произведения (глубинной и поверхностной), которые делают используемые мотивы сквозными. На поверхности оказываются лексические повторы (кастрюля-кастрюлька), многочисленные диминутивы (графинчик, лафитничек, селедочка, вазочка, тарелочка, грибочки, водочка), передающие отношение к гастрономическим артефактам вкушающего пищу. На уровне глубинной структуры тот же самый борщ пародийно обыгрывается в сцене Никанора, в котором тот оказывается «заведующим диетической столовой» (в вариантах подчеркивалось «болезненное отвращение» Босого к общепиту — (Булгаков 1992: 67)): «<...> в зал посыпались повара в белых колпаках с разливными ложками. Поварята втащили в зал чан с супом и лоток с нарезанным черным хлебом» (Булгаков :5 166). «Кастрюля» в сцене Никанора трансформировалась в «чан» с «баландой», «огненный борщ» (цветовая отсылка к нему во сне — «малиновая шея») — в одинокий «капустный лист» («толстый с малиновой шеей повар» про-

тягивает Никанору «миску, в которой в жидкости одиноко плавал капустный лист» — (Булгаков 5: 166)). Ср. хлестаковское: «...какие-то перья плавают вместо масла» (Гоголь 4: 30), открывающее обильный ряд реминисценций из любимого Булгаковым Гоголя. Так, фраза из «Ревизора» («Большим велено габерсуп давать (очевидно, от диал. нем. Haber, Hafer — овес, т. е. овсяный суп — С. К., С. Т.), а у меня по всем коридорам — несет такая капуста, что береги только нос» (Гоголь 4: 20)) корреспондирует с булгаковским «жизненная вонь гнилой капусты» в вариантах романа и упоминанием московских «подвалов с гнилыми овощами» (Булгаков 1992: 60). К «Ревизору» восходят, по всей видимости, и «белые колпаки» (у Гоголя «чистые колпаки»), встречающиеся и в «Белой гвардии», и в других редакциях романа (Булгаков 1: 249; Булгаков 1992: 313).

Правомерность литературных параллелей может быть подтверждена введением в эти сцены «кастрюльки», образа-символа вождеденной жизни, иного «возможного» мира, генетически восходящего к Гоголю. Напомним знаменитое вдохновенное вранье Хлестакова: «суп в кастрюльке» прямо на пароходе ... из Парижа» (из «другого», недоступного мира!), «откроют крышку — пар, которому подобного нельзя отыскать в природе» (ср. булгаковское: «чего вкуснее нет в мире»).

Мотив кастрюльки встречается и в «Собачем сердце» при описании трапезы доктора Преображенского, вообще носителя «нормы», который не собирается «в порядке трудовой дисциплины» отказываться от столовой комнаты и изысканной кухни (Булгаков 2: 137), — в виде венчающего обед с семгой, угрями и икрой «серебряного крытого блюда, в котором что-то ворчал» (с явственной гедонической оценкой «бесподобно» (Булгаков 2: 140—141)). «Кастрюлька» возникает и в одной из самых выразительных сцен «Мастер и Маргарита», фокусирующих многослойные отношения «человек — гастрономия». Мы имеем в виду диалог Амвросия, обладающего, кстати, раблезианской «кулинарной» внешностью («румяно губый гигант, золотисто волосый, пышно щекий»), ассоциирующейся с выпечкой или плодом (ср. разговор Бегемота и Коровьева о писателях, которые «поспевают» «как ананасы в оранжереях» (Булгаков 5: 342)) — и «тощего, запущенного» Фоки. Амвросий, завсегда-тай писательского ресторана, которому Арчибальд Арчибальдович «шепнул», что будет «виртуозная штучка» — «пор-

ционные судачки а натюрель», осознает это блюдо как знак принадлежности к особому миру, предмету зависти не вхожего в мир избранных Фоки, обитателя коммунальной квартиры: «... представляю себе твою жену, пытающуюся соорудить в кастрюльке в общей кухне дома порционные судачки а натюрель! Ги-ги-ги!...» (Булгаков 5: 57—58)¹. Кулинарные вкусы гурмана Амвросия вместе с тем намеренно снижены авторским отступлением с финальным приговором: «Дешевка это, милый Амвросий!» (Булгаков 5: 60).

Необходимо иметь в виду, что подобные сцены содержат еще один оттенок: автоматический переход гастрономического «репертуара» прошлого, былых рецептов и меню в новую советскую действительность таил в себе возможности перевода их в разряд пародии. Названия блюд утраченного прошлого, звучащие для неискушенного представителя нового племени как диковинная чарующую музыка (Фока замороженно слушает Амвросия), могли поставить в анекдотическую ситуацию. Мемуарист из окружения Булгакова вспоминает случай, когда один из его знакомых именно в Доме Герцена (т. е. Доме Грибоедова), где все блюда назывались на иностранный лад, заказал борщ и одновременно «консалсе (прозрачный бульон — С. К., С. Т.) с гренками а-ля тюр-люлю, вызвав презрение официантки (Воспоминания 162). Ср. и зафиксированный в дневнике Елены Сергеевны «бесславный» рассказ о мхатчике, который в Париже «спрашивал в кафе — дайте мне ша-нуар — chat noir, вместо кафе-нуар (черного кота вместо черного кофе — С. К., С. Т.)» (Дневник 1990: 167). Булгаков это тонко обыгрывает: авторский экскурс в мир дореволюционного кулинарного искусства снижает идеал Амвросия, а перечень изысканных блюд с откровенно гедонистической оценкой («А стерлядь, стерлядь в серебрястой кастрюльке, стерлядь кусками, переложенными раковыми шейками и свежей икрой? А яйца-кокотт с шампиньоновым пюре в чашечках? А филейчики из дроздов вам не нравились? С трюфелями? Перепела по-генуэзски? <...>

¹ «Предести» московских коммуналок вошли в черновые редакции романа и в окончательный текст в виде нескольких выразительных деталей: кухня — всегда коммунальная, «громадная», «смадная», со «зловонным паром», «заваленная картофельными очистками», — некий «ад», в котором «грозно ревет» десяток «примусов» (ср. тему примуса у Маяковского). Это мир бедной, прстонардной пищи («хозяйки ложками мешали одна кашу, другая зловонную капусту» — (Булгаков 1992: 146, 345—346)), противопоставленный «норме» и «идеалу».

А <...> в золотом пятне на чистойшей скатерти тарелочка супа-прентаньер? <...> А дупеля, гаршнепы, бекасы, вальшнепы по сезону, перепела, кулики? Шипящий в горле нарзан?!» (Булгаков 5: 58)), — прерван авторским «ты отвекаешься, читатель». При этом сфера «авторского» — прошлое, утраченная «пища богов», пересыпана ироническими тавтологическими наслоениями-варваризмами (ср. «яйца-кокотт <...> в чашечках» и фр. cocotte — sorte de casserole en fonte, sans queue — кастрюлька; «куриная котлета де-воляй» и фр. volaille — домашняя птица), вовлекающими в ироническую игру и неискушенного читателя.

Линия кастрюльки-кастрюли-чана пародийно дублирована в виде «громадного самовара» буфетчика и «закрытого» с «громадной жареной курицей» чемодана Поплавского и достигает завершения в сцене «последних походов» Коровьева и Бегемота («в руках официантов прилетела закрытая сковородка, в которой что-то ворчало» (Булгаков 5: 346)). Венчающая гастрономическую линию романа эта сцена интересна и тем, что в сущности указывает на основные литературные источники реминисценций, аллюзий, имплицитных и эксплицитных цитат, касающихся «кулинарной» темы и обыгранных в «Мастере и Маргарите»: «Дон-Кихот», «Фауст», «Ревизор», «Мертвые души», «Евгений Онегин». Любопытно и то, что в «гастрономическом» отношении роман имеет рамочную композицию: тема открывается описанием адового великолепия писательского ресторана, а заканчивается «гастрономическими» эпизодами в Торгсине и в Грибоедове.

Дом Грибоедова вообще оказывается у Булгакова средоточием «гастрономических» сцен романа. И это не случайно, как и то, что обрисовка ресторана на Тверском бульваре коррелирует с описаниями ада². Уже в ранних редакциях «дымный подвал» ресторана ассоциировался с преисподней («здесь был ад», «я видел ад» — Булгаков 1992: 247—248). В более поздних вариантах «преисподняя» начинает надеяться многочисленными отсутствующими ранее «гастрономическими» характеристиками, сохранными почти полнос-

² Мотив ресторана-ада встречается и в других произведениях Булгакова. Ср. «поварят», высказывающих из «преисподней» ресторана «Метрополь» в «Белой гвардии» (Булгаков 1: 249—250), или кухню как «ад за заслонкой» (с «райскими» для Шарикова запахами) в «Собачьем сердце» (Булгаков 2: 150).

тью в окончательном варианте, и вызывающими ассоциации с «кухней ведьмы» из «Фауста»: «светили бешеные красные огни плит, в дыму и пару метались белые дьявольские повара», «дымились и сочились кровавые горы мяса», «пряные блюда на раскаленных сковородках», «светили красным жаром раскаленные угли», «слышался хохот» (Булгаков 1992: 392—393). В окончательном варианте ресторан-ад Дома Грибоедова обрисован как двойник кухни на Балу Сатаны (ср. Булгаков 5: 264).

Не менее существенно и другое: акцент начинает смещаться с части (описание кухни как ада) на целое: и ресторан, и сам Дом Грибоедова (вместе с «братьями во литературе») изображаются как истинный ад с присущей ему атрибутикой. Ср. демонический облик директора ресторана, продавших душу дьяволу литераторов, элементы бесовских игрищ, фокстрот с кощунственным названием «Аллилуйя» и т. д. Вводя подобные ассоциации и разрабатывая тему социально-бытового воплощения бесовства (не без оглядки на Достоевского), М. Булгаков решает важнейшую художественную задачу: его Дом Грибоедова, восходящий к двум реальным писательским ресторанам (Шамаро 1988, Мягков 1993), и шире — его литературная Москва — оказываются адом богооставленности, признаком всей Москвы вообще (ср. возглас Иоанна в «Иване Васильевиче» в черновом варианте рукописи: «Но где я? Где я? В аду?» и ответ Тимофеева: «Убедительно прошу вас без таких слов. Вы — в Москве» (Булгаков 1990: 686). «Нашпигованность» жизни «гастрономическими» реалиями оказывается в романе М. Булгакова одним из важнейших признаков утраты высших смыслов бытия и указателей его сатанинского обличья. Поворот основных, ключевых (а соответственно и «служебных», подобных анализируемой гастрономической теме) тем романа в эту плоскость, безусловно, и делают М. Булгакова художником русского апокалипсиса.

Конечно, «гастрономическая» тема романа присутствует в художественной его ткани не только в виде законченных целостных сцен, но зачастую и в виде небольших зарисовок, сделанных вскользь замечаний, мельчайших вкраплений. Именно они чаще всего исподволь и свидетельствуют о низкой прироре описываемого, сказывающейся во всем. Репутация Дома Грибоедова как лучшего столичного ресторана, который «бил любой ресторан в Москве», оказывается преувеличенной; безукоризненность сервировки далеко не

безукоризненной («старая скатерть в желтых пятнах» соседствует с «крахмальной», «белейшей, как бедуинский бурнус» другой скатертью, предлагаемой для «избранных» (Булгаков 5: 345), напоминая маниловский стиль хозяйства); вышколенность и вежливость официантов — ложной (они «хрипло и с ненавистью» кричат: «Карский раз! Зубрик два! Фляки господарские!!» (Булгаков 5: 61); утонченность обслуживания и великолепие стола — привилегией избранных (ср. контрарное обслуживание Петракова-Суховея с женой и Кота с Коровьевым). Этот ряд контрадикторных оценок используется как прием, целью которого является деэстетизация гастрономических артефактов и «среды их обитания», т. е. всего писательского мира: ср. например, «пожилой с бородой, в которой застряло перышко зеленого лука» (Булгаков 5: 61)³ и выразительные «кухонные» характеристики посетителей писательского ресторана («виляя очень выкормленным задом», «мясистый беллетрист» Копейко, (Булгаков 1992: 248) «доедаемая малокровием девушка в оранжевом шелковом измятом платье» (Булгаков 5: 61). Этот мир, где не «вызревает бездна талантов», не зреют будущий автор «Дон-Кихота», или «Фауста», <...> «Мертвых душ», или «на самый худой конец, «Евгения Онегина» (Булгаков 5: 342), где никто «не ахнет» «Ревизора» (Неизвестный 268). В этом мире знаменитый поэт Рюхин; «ковыряющийся в рыбце», лишь исполняется увеличивающейся «темной злобы» на Пушкина.

Привязанность этих фрагментов к литературной Москве еще более очевидна в вариантах романа. Арчибальд Арчибальдович, готовый услужливо подать «филейчик из рябчика» или «деволяйчик» Коровьеву и Коту, «балычок» «урывает» у «архитекторского съезда» (Булгаков 1992: 270), а «белорыбицу мировую» у съезда писателей (Булгаков 1992: 168)

³ Возможно, что это шаржированная отсылка к знаменитому стихотворению Маяковского «Нате!» («Вот вы, мужчина, у вас в усах капуста от где-то недокушанных, недоеденных шей»). Однако Маяковский подразумевал человека из толпы — антипода поэта, у Булгакова же писатели из Дома Грибоедова и есть «толпа». «Кусочек лука», прилипший к чему-либо, вообще устойчивый образ у Булгакова (ср. Булгаков 1992: 49, 248; Булгаков 4: 517). Лук и его запах — ключевой образ обрисовки неприятного типа. В «Великом канцлере» Коровьев «дышит жарко селедкой и луком», требует «четыре литрочки поправиться» (Булгаков 1992: 40), «ощутительная струя спирта и лука» сопутствует характеристике Николая Ивановича (Неизвестный 1993: 200).

(ср. рыбу «лабардан-с», специально приготовленную в «богоугодном заведении» для принимаемого за ревизора Хлестакова (Гоголь 4: 45). Отголоски писательского съезда 1934 г., вероятно, можно уловить и в рассуждениях Амвросия о преимуществах грибоедовского ресторана перед «Колизеем»: «... в «Колизее» судачки третьедневочные, и, кроме того, еще у тебя нет гарантии, что ты не получишь в «Колизее» виноградной кистью по морде от первого попавшегося молодого человека, ворвавшегося с Театрального проезда» (Булгаков 5: 57). Этот фрагмент прямо корреспондирует с записью дневника Е. С. Булгаковой от 7 сентября 1934 г.: «Съезд писателей закончился несколько дней назад — банкетом в Колонном зале. Рассказывают, что было очень пьяно. Что какой-то нарезавшийся поэт ударил Таирова, обругав его предварительно «эстетом» (Дневник 1990: 68). У Булгакова ситуация обратная: не поэт ударил театрального деятеля, а театральный деятель («ворвавшийся с Театрального проезда») — какое-то неизвестное нам лицо (Булгаков 5: 261; ср. и аллитерацию КОЛиЗей — КОЛонный Зал).

Особого внимания заслуживает сквозной для всего творчества М. Булгакова мотив прерванной трапезы. Он проявляется на страницах романа с разной степенью экспонирования, но, безусловно, выполняет в нем конституирующую функцию. Этот мотив имплицитно присутствует уже в начальной сцене романа, где он предстает в виде свернутого плана (Берлиоз, собирающийся на заседание, очевидно, с последующим ритуальным ужином в ресторане), а эксплицитно он представлен в такой последовательности: вынужденный завтрак Лиходеева с Воландом, прерванный чудесным перемещением в Ялту; трапеза Босого, в которую вмешались «компетентные органы», пародийно прерванная еще раз в его сне; эпизод с не успевшим вкусить курицу Поплавским; сцена с буфетчиком, облитым вином и вынужденным покинуть гостеприимную квартиру № 50; инсценированная свитой Воланда сцена «только что покинутого» завтрака в кв. № 50; Торгсин, где обладатели валюты так и не получили желанную провизию и, наконец, заключительная сцена в Доме Грибоедова, когда «феноменальное чутье» «подсказывает» шефу писательского ресторана, что обед его двух посетителей (Коровьева и Бегемота — С. К., С. Т.), хотя будет и обилен, и роскошен, но крайне непродолжителен» (Булгаков 5: 347). Чутье не обманывает «флибустьера». Через некоторое время, бла-

годаря вмешательству тех же «компетентных органов» «по асфальтовым дорожкам» побежали «недообедавшие писатели», официанты, «Софья Павловна, Боба, Петракова, Петракoв» (Булгаков 5: 348). Эта сцена — сцена прерывания «массовой» трапезы — обрамляет «московский» сюжет романа: в первом случае в ресторане Дома Грибоедова она прервана известием о смерти Берлиоза, правда, лишь на время («<...> кой-кто уже вернулся к своему столу и — сперва украдкой, а потом и в открытую — выпил водочки и закусил. В самом деле не пропадать же куриным котлетам де-воляй?» (Булгаков 5: 62), во втором трапеза прервана стараниями «неразлучной парочки» из свиты Воланда.

Представляется, что в подладке сцен, репродуцирующих мотив прерванной трапезы, лежат булгаковские представления о смысле наград и наказаний, создающие бoльшую, чем просто пародийное дублирование, функциональную и смысловую нагрузку этого мотива в романе в целом. Вынужденность прерывания трапезы имеет подразумеваемую оценку «высшей неприятности» для героев и означает лишение «высшего» блага в их ценностной иерархии (ср. дешифрующую такой подход фразу М. Булгакова «наслаждение прекратилось» (Булгаков 5: 347). Вместе с тем это наказание своего рода пародия на высказывание Воланда о том, что каждому будет дано «по вере его», поэтому, в отличие от дантовских чревоугодников, кающихся в шестом круге ада, булгаковские, наказанные не за собственно чревоугодничество, а за культивируемый ими «экзистенциальный вакуум», отказ от духовных и нравственных ценностей, их подмену «материальными», наказаны «при жизни» и «метафорично»: лишением удовольствия вкушать излюбленные блюда. Ср. и судьбы некоторых персонажей, обретших в Эпилоге более подобающее их сущности «гастрономическое», не связанное с искусством, место в жизни: Семплеяров назначен «заведующим грибнозаготовочным пунктом» («едят теперь москвичи соленые рыжики и маринованные белые и не нахвалятся»); Степа Лиходеев «заведующим большим гастрономическим магазином» (Булгаков 5: 378—379). Единственный, кто выпадает из этой системы наказаний и приговорен «к высшей мере наказания» — буфетчик (5), извративший саму суть своей профессии (ср. возглас Воланда: «простить не могу!») да еще, быть может, арестованный в Пензе Ветчинкевич). И, наконец, последнее: в финале романа горит несколько точек сатанинской Москвы, причем не случайно среди них оказы-

вается ресторан Массолита и валютный Торгсин — вместилище дефицитных товаров и превосходных продуктов.

Он... не такой как все...
Ни пить, ни есть не хочет по-земному.

Гете. Фауст.

Булгаковская аранжировка темы применительно к персонажам «духовного» плана выглядит совершенно иначе. Из сюжетных линий, связанных с персонажами этого типа, устранена почти вся гастрономическая атрибутика, она не детализирована, названия конкретных блюд отсутствуют, их обозначение «инвариантно»: обед, завтрак, ужин. Принципиальная для Булгакова «надмирность» этих героев, подчеркнутая их «безбытностью» (ср. анализ мотива «дома» в «Мастере и Маргарите» у Ю. Лотмана (Лотман 1986: 36—43)), коррелирует с аскетизмом героев и отсутствием видимого интереса к этой стороне жизни. Мы не знаем, что подавалось на «завтрак у Канта», М. Булгаков не считает нужным не только вводить какие-либо уточнения, связанные с пищей, но и намеренно избегает их упоминания в отношении Иешуа и Мастера, сводя их к минимуму. Мы знаем лишь, что Мастер до встречи с Маргаритой иногда «отправлялся обедать в какой-нибудь дешевый ресторан» (не в писательский ресторан Дома Грибоедова!), и даже выпить что-нибудь его в романе упрощают, а яства, появившиеся в подвальчике Мастера «неизвестно откуда», не случайно так и остаются нетронутыми (Булгаков 5: 353).

В «пространстве» Иешуа тоже нет места «земной пище». В пергаменте Левия Матвея, правда, упоминаются плоды смоковницы, но их сосуществование в записях «ученика» рядом с записью беседы Иешуа о бессмертии («Смерти нет... Вчера мы ели сладкие весенние баккуроты...») (Булгаков 5: 319) — характеризуют, видимо, больше самого «летописца», чем бродячего философа⁴, и отдаленно напоминают абсурдный текст сконтаминировавшихся письма и счета постоянного двора в гоголевском «Ревизоре»: «уповая на милосердие божие, за два соленые огурца особенно и полпорции икры <...>» (Гоголь 1959: 41). Иешуа подносится в романе толь-

⁴ Ср. в вариантах: Понтий Пилат понял, что «записанное представляет несвязную цепь каких-то изречений, каких-то дат, хозяйственных заметок и обрывков стихов» (Неизвестный 1993: 250).

ко питье, да и то «ритуальное» — во время распятия — «пропитанная водою губка» (ср.: «уксус, смешанный с желчью» — Мф. 27:34; напиток «из воды, уксуса и яиц» (Фаррар 1893: 555).

Отсутствие сколько-нибудь заметной «гастрономической» обрисовки пространства Иешуа и Мастера (Маргарита занимает особое место среди персонажей романа — и в аспекте нами рассматриваемом в том числе — и заслуживает отдельного разговора) свидетельствует о их противостоянии всем остальным персонажам романа и косвенно подтверждает не раз отмечаемое исследователями их «двойничество». В любом случае предлагаемая автором «иерархия» персонажей оказывается непротиворечивой и с точки зрения изучаемой тематики.

В совершенно ином ключе представлена тема еды в inferнальной линии романа. Роскошные, почти «нероновские» (золотые тарелки, вилки)⁵ застолья Воланда рассчитаны на то, чтобы доставить удовольствие трапезничающим. Гедонистическое начало этих сцен обнажено: оказавшись причастной миру Воланда, испытывает «блаженство» от еды равнодушная до этого к ней Маргарита, она «упивается» соком «душистого» и «сочного» мяса, «жадно глотает икру» (Булгаков 5: 268); даже буфетчику дано испробовать за столом Воланда «что-то очень свежее и, главное, необыкновенно («ослепительно») вкусное» (Булгаков 5: 201; Неизвестный 1993: 155). Застолье Воланда являет собой «идеал» по качеству яств, назидательно демонстрируемый буфетчику, прегрешения которого, в том числе «осетрина второй свежести» («свежесть бывает только одна — первая» — Неизвестный 1993: 153—154; ср. чеховское «осетрина-то с душком») относятся к разряду непрощаемых Воландом. Даже в языковом плане высказывания идеала везде маркированы «классическими» предикатами идеала 'должен', «полагаться'. Воланд, выступая чуть ли не в роли строгого инспектора, выговаривает буфетчику: «Брынза не бывает зеленого цвета <...>. Ей полагается быть белой»; «Свежесть, свежесть, свежесть, вот что должно быть девизом всякого

⁵ Ср. указание на имплицитное присутствие темы Нерона в романе (Гаспаров Б. М. Из наблюдений над мотивной структурой романа М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита». — Даугава. 1988, № 12, с. 109.

буфетчика» (Булгаков 5: 200—201)⁶.

«Гастрономические» эпизоды, связанные с персонажами инферно, и особенно те из них, в коих принимает участие Кот Бегемот, «лучший шут в мире» (а он, по собственному признанию, «сживал за столом, сживал»), погружены у М. Булгакова в игровую стихию, отмечены то праздничным весельем, шутовством и смехом, то аффектированными жестами, гримасничанием и нарочитым варварством, особенно проявившимся в гротескной сцене в Торгсине (Кот, «со шкуркой сожравши» мандарин, хватает второй, проглатывает «вместе с золотой оберткой» шоколад и «парочку селедок <...>, выплюнув хвосты» (Булгаков 5: 339))⁷. А в сцене «веселого ужина» у Воланда Кот ведет себя так, словно «сживал» и за столом с невиданными, «декадентскими», подчеркнуто отклоненными от обыденности, экзотическими обедами графа А. С. Строганова. Гротескные деформации традиционного меню, продемонстрированные Котом в этой сцене, пародийно «дублируют» застолья графа, искушенного гурмана, любителя необыкновенных, экзотически изысканных блюд: «Бегемот отрезал кусок ананаса, посолил его, поперчил, съел и после этого так залихватски тяпнул вторую рюмку спирта, что все зааплодировали» (в вариантах — Бегемот «намазывал горчицей устрицу и посыпал ее сахаром» (Булгаков 5: 268. Ср. «ананасы в уксусе» (а не «в шампанском», как, в названии нашумевшего сборника И. Северянина с его «наивной» экзотикой и эстетизмом) и соленые персики из меню графа А. С. Строганова (Лосев 14). Забавно, что рассказ Кота о его скитаниях по пустыне, когда он питался «единственно» «мясом убитого им тигра» напомина-

⁶ Тема буфетчика, «печального негодяя», присутствует и в «Театральном романе», где появляется колоритный образ человека «с печальными глазами», наполнявшимся слезами при виде съедаемой снеди, и души, которая «болела при мысли, что съедят все, что лежит на блюде» (Булгаков 4: 470), «кудесника», который в «самое отчаянное время <...> весь театр поголовно осетриной (!) спас от голоду!» (Булгаков 4: 500). Высокая «сократовская» смерть от яда, предложенная Воландом буфетчику, выше его понимания, его заботит абсурдное в этой ситуации («Даже суп нельзя солить?» — Булгаков 5: 207).

⁷ Азazelло тоже устраивает целый «театр для себя», когда выпроваживает Поплавского, ударив его «курицей плашмя <...> по шее», «обглодав оторвавшуюся ногу» и засунув кость в карманчик трико (Булгаков 5: 196). Ср. литературные отсылки этого эпизода: «Все смешалось в доме Облонских» и кость как пародийный дублет ложек и морковок в петлицах футуристов.

ет рассказы другого графа в русской истории XIX в. — Толстого-Американца, известного фантазера (ср. воландовскую характеристику рассказов Кота — «вранье от первого до последнего слова!») и гурмана своей эпохи: современникам был широко известен его рассказ о том, как будучи высаженным с корабля Крузенштерном, скитаясь по Алеутским островам и Камчатке, он съел обезьяну (Толстой 16) (ср. также «жареную рысь» и «разварную лапу медведя» в меню застолий графа Строганова (Лосев 14)).

В другом случае Кот участвует в балагурном пародировании сцены с «двумя увесистыми балыками», которые «спасает», покидая Дом Грибоедова, Арчибальд Арчибальдович (ср. рассказ Бегемота: «побежал в кладовку, спас семгу» (Булгаков 5: 352)). Как верно отметил Б. Вахтин, эта деталь, балык, «при всей игре булгаковской фантазии» могла быть навеяна «Мертвыми душами» Гоголя (Вахтин 1988: 335).

Резюмируя наши наблюдения можно сказать следующее. Глубинный семантический пласт гастрономической проблематики формирует различные «разноуровневые» гастрономические артефакты, с разной степенью релевантности этот пласт актуализирующие. Семантический потенциал гастрономических артефактов предопределяется как внешними рамками (замыслом, структурой текста, регулярностью появления артефактов), так и внутренним фактором — оценочной природой гастрономического артефакта. При этом на уровне поверхностной структуры введение гастрономических деталей создает «сквозной» мотив, аранжированным М. Булгаковым каждый раз в зависимости от семантической нагрузки эпизода, сюжетной линии или персонажа, наглядно демонстрируя механизм сложения поэтики из «поэтик» отдельных деталей.

ЛИТЕРАТУРА

- Булгаков 1—5 **Булгаков М. А.** Собр. соч. в 5-ти тт. Т. 1—5. М., 1989—1900.
- Булгаков 1992 **Булгаков М.** Великий канцлер. Черновые редакции романа «Мастер и Маргарита». М., 1992.
- Вахтин 1988 **Вахтин Б.** Булгаков и Гоголь: материалы к теме. — В кн.: М. А. Булгаков-драматург и художественная культура его времени. М., 1988.
- Воспоминания 1988 **Воспоминания о Михаиле Булгакове.** М., 1988.

- Гаспаров 1988 **Гаспаров Б. М.** Из наблюдений над мотивной структурой романа М. А. Булгакова «Мастер и «Маргарита». — Даугава. 1988. № 12.
- Гете 1969 **Гете И. В.** Фауст. М., 1969.
- Гоголь 1959 **Гоголь Н. В.** Собр. соч. в 6-ти тт. Т. 4. М., 1959.
- Дневник 1990 **Дневник Елены Булгаковой.** М., 1990.
- Лосев 1990 **Лосев Л.** Поэтика кухни. — В кн.: Вайль П., Генис А. Русская кухня в изгнании. М., 1990.
- Лотман 1986 **Лотман Ю. М.** Заметки о художественном пространстве. // Семиотика пространства и пространство семиотики. Тр. по знаковым системам XIX. Тарту. 1986.
- Мягков 1993 **Мягков Б.** Булгаковская Москва. М., 1991.
- Неизвестный 1993 **Неизвестный Булгаков.** М., 1993.
- Фаррар 1893 **Фаррар Ф. В.** Жизнь Христа. СПб., 1893.
- Шамаро 1988 **Действие происходит в Москве.** Лит. топография. М., 1988.

М. А. БУЛГАКОВ И ПУШКИНИСТЫ

Алла Рабинянц

«Вся беда в том, что пушкиноведение, как я горько убедился, не есть точная наука», — писал М. А. Булгаков В. В. Вересаеву (Булгаков 1989: 340), изучив в 1935 году для пьесы о Пушкине все лучшее, что было тогда опубликовано. Интересно, что Михаил Афанасьевич не только читал книги и статьи, он знал лично и слышал многих пушкинистов, которые и в 1920-е, и в 30-е гг. входили в круг его общения. Кроме Государственной Академии Художественных наук (ГАХН), где работали его друзья и знакомые (среди них — П. С. Попов и Б. В. Шапошников, очень близкие ему люди, занимались пушкинскими темами), он бывал в доме Вересаева, в котором собирался кружок по чтению «Евгения Онегина», и часто бывали пушкинисты) причем Г. И. Чулков, Л. П. Гроссман, М. А. Цявловский, да и сам Вересаев также работали в ГАХН в 20-х гг. К Вересаеву приходили актеры театра Вахтангова и МХАТА, а в 1936 году М. А. Цявловский читал актерам МХАТ лекции о Пушкине. В дневнике Е. С. Булгаковой есть записи об отношении Мстислава Александровича и Татьяны Григорьевны Цявловских к Булгакову и о том, как саму Елену Сергеевну Вересаев у себя дома посвящал в пушкинисты. В 1960 году она писала, что архив Булгакова, «как сказал великий специалист этого дома, <...> профессор Борис Викторович Томашевский, посмотрев у меня на квартире архив — «цены не имеет!» И это он главным образом был инициатором дела передачи архива в Пушкинский Дом» (Дневник 1990: 319). Интерес Томашевского к архиву Булгакова был совсем не случаен. Он был естественным продолжением отношений Булгакова с талантливыми людьми его времени, среди которых были пушкинисты.

Но начиналось все с ГАХН, которая существовала в Москве с 1921-го по 1928-й гг. и где филологи, искусствоведы, философы и психологи занимались проблемами теории и истории искусства. «Михаил Афанасьевич заходил в ГАХН, где было много его друзей. Приходил и в кабинет Бориса Валентиновича» (Н. Б. 1987: 106), то есть Б. В. Шапошникова, ученого секретаря Философского отделения и секции Изобразительных искусств, который 27 января 1928 г. делал доклад на Литературной секции ГАХН — «Письма Е. М. Языковой о Пушкине» (Из архива музея Сороковых годов), с демонстрацией неопубликованной иконографии современников Пушкина, упоминаемых в письмах Языковой. В библиотеке М. А. Булгакова находился экземпляр журнала «Искусство» (1928, кн. 1—2), издававшегося при ГАХН, с дарственной надписью Б. В. Шапошникова на его публикации «Писем Е. М. Языковой о Пушкине» (Чудакова 1978: 279).

Борис Валентинович Шапошников в 30-х гг. был директором Литературного музея Пушкинского Дома, а в 1937 г. на Мойке, 12 открылась экспозиция, над которой он работал. На форзаце его книги «Последняя квартира Пушкина. Путеводитель по музею» (М.-Л., 1940 г.), сохраненной в библиотеке Всероссийского музея А. С. Пушкина, есть надпись: «Андрею Андреевичу Арендту — правнуку врача, лечившего Пушкина от сто лет спустя лечившего квартиру поэта — автора этой книги. 13. X. 40». Андрей Арендт был также одним из близких друзей Булгакова, в 30-х гг. он часто бывал у него в Нащокинском переулке, и об этом сказано в дневнике Е. С. Булгаковой. Надпись на книге сделана после смерти Михаила Афанасьевича, но в тот же год. Б. В. Шапошникову принадлежат статьи «Новый документ о книгах библиотеки Пушкина» (о «регистре», найденном в бумагах А. А. Вектерна), «Музей «Последняя квартира Пушкина» (во Временнике Пушкинской Комиссии, т. 3. М.-Л., 1937), «О музейной реконструкции усадьбы Михайловское» (Советский музей. 1936. № 5) и статья, написанная им с Г. Степановой, — «Скульптурные памятники Пушкину за рубежом» (Пушкин. Исследования и материалы. М.-Л., 1953).

Среди разных тем истории искусства, которые волновали философа, психолога, филолога, заведующего комиссией по художественной терминологии при философском отделении ГАХН Павла Сергеевича Попова, были и пушкинские. Случайно ли высказывания Булгакова о поэте встречаются в его письмах к Попову? Думается, это было связано и с тем, что

Павел Сергеевич много лет занимался пушкинскими архивами. 19 марта 1932 г. Булгаков пишет ему: «Когда сто лет назад командора нашего русского ордена писателей пристрелили, на теле его нашли тяжелую пушечную рану. Когда через сто лет будут раздевать одного из потомков перед отправкой в дальний путь, найдут несколько шрамов от финских ножей. И все на спине. Меняется оружие!» (Булгаков 1989: 226). 24 апреля, говоря о том, что он «с детства терпеть не мог стихов», Михаил Афанасьевич делает оговорку в скобках — «не о Пушкине говорю, Пушкин — не стихи!» (Булгаков 1989: 231), вероятно, зная о занятиях Павла Сергеевича.

Впервые упоминание о них найдено нами в книге Ильи Фейнберга «Незавершенные работы Пушкина» (М., 1979 г.), где говорилось об исследовании Попова «Пушкин в работе над «Историей Петра I, опубликованном в томе «Литературного Наследства» за 1934 год (кн. 16—18). Предметом его изучения были двадцать две тетради заметок и материалов Пушкина для подготавливавшейся им «Истории Петра Великого», которые находились в Пушкинском Доме. Поступили они от П. Е. Щеголова, получившего их от Г. А. Пушкина. Тогда же меня заинтересовало, был ли Павел Сергеевич автором одной пушкинистской статьи или существовали еще какие-нибудь его исследования в этом направлении? Результаты поисков оказались гораздо значительнее, чем предполагалось. Павел Сергеевич Попов работал с пушкинскими рукописями и документами в течение многих лет, занимался с несколькими архивами и с 1934-го по 1939-й гг. делал публикации. Он был истинным исследователем-архивистом, и хотя его имя как пушкиниста мало известно, он был настоящим пушкинистом.

Одной статьей об «Истории Петра» его деятельность не ограничивалась. Он участвовал в редакции десятого тома полного собрания сочинений Пушкина, который вышел в 1938 г. под общей редакцией М. А. Цявловского. Среди произведений, входивших в него, была и «История Петра». Попов работал над текстами поэта, материалами, собранными им о петровской эпохе, переводил иностранные слова и делал алфавитный указатель. Он занимался не только в рукописном отделе Пушкинского Дома, но и во Всесоюзной Публичной библиотеке имени Ленина, где также хранились материалы, подготовленные Пушкиным для «Истории Петра». Кро-

ме «Литературного Наследства», публикации Павла Сергеевича появились в «Вестнике Академии Наук СССР» (1937. № 2—3) — статья «Пушкин как историк», в журнале «Октябрь» (1938. № 3) — «Работа Пушкина по истории Петра I», в «Известиях ВЦИК» (1937. № 35. 9 февр., с. 3) и «Литературной газете» (1937. № 30, 5 июня, с. 3) — «Неопубликованные рукописи Пушкина по истории Петра I». Попов писал о главном смысле своих поисков: «Мы до сих пор не имеем исчерпывающей характеристики Пушкина как историка. Мало того, до революции рукописи поэта, связанные с его историческими занятиями, оставались неизученными, а часть их считалась утраченной» (Попов 1937). В 1930-х гг. он работал в Государственном Литературном музее, переписывался с Г. А. Пушкиным и 1 февраля 1933 г. получил от него документы пушкинского архива, которые были просмотрены им вместе с М. А. Цявловским и затем приобретены Литературным музеем. Павел Сергеевич занимался и этим архивом Пушкина, в результате чего почти одновременно с его изысканиями по «Истории Петра» появились его работы — «Новый архив А. С. Пушкина» (Звенья. 1934, кн. 3—4) и «Из Архива Пушкина» (Летописи Государственного Литературного музея, 1936, кн. 1). В этом архиве было девяносто страниц автографов поэта, которые основательно изучались Павлом Сергеевичем вместе с хозяйственными и семейными бумагами, а также документами XVIII и XIX вв.

В Ежедневнике Мстислава Александровича и Татьяны Григорьевны Цявловских за 1931—41 годы, который хранится во Всероссийском музее А. С. Пушкина, отмечено, что П. С. Попов занимался еще и Архивом Опеки, учрежденной по указу Николая I над детьми и имуществом Пушкина после его смерти, и упоминается о рукописи Попова, которая была отдана Цявловскому на прочтение и отзыв в апреле 1937 г. «Архив Опеки Пушкина» под редакцией и с комментариями Павла Сергеевича вышел в 1939 г. в издании «Летописи Государственного Литературного музея» (кн. 5), так как с 1935 г. этот архив из Театрального музея А. А. Бахрушина поступил в Литературный музей, где им и занимался Попов. В тот же Ежедневник Цявловских указаны и другие темы его статей, посланных Цявловским во Временник Пушкинской Комиссии для предполагавшегося, но неосуществленного выпуска 1940 г.: «О Чаадаеве и Пушкине» — из письма Михалковой», «О несостоявшейся поездке Пушкина

в Болдино», «Пушкин, Вольтер и Миллер». Статьи эти не были опубликованы, а во Временнике Пушкинской Комиссии за 1937 г. (т. 3) появилась только статья Павла Сергеевича Попова о Всесоюзной Пушкинской выставке, открытой 16 февраля 1937 г. в помещении Исторического музея. Вероятно, он принимал участие и в организации этой выставки.

В профессиональном смысле П. С. Попов был тесно связан с М. А. Цявловским, которого М. А. Булгаков мог встречать в ГАХНе, но более точно известно из воспоминаний Л. Е. Белозерской-Булгаковой, что виделись они у Вересаевых: «Вспоминается длинный стол. Среди гостей бросается в глаза красивая седая голова и контрастные черные брови известного пушкиниста профессора Мстислава Александровича Цявловского, рядом с которым сидит, прильнувши к его плечу, женственная жена его, Татьяна Григорьевна, тоже пушкинистка» (Белозерская-Булгакова 1989: 105). В. В. Вересаев тоже вспоминал о вечере, на котором присутствовал Булгаков, и писал о Цявловском так: «Как знающий о Пушкине все, он много сообщал нам интересного. Горел во всем, что говорил, и это покоряло. Однажды собралось у меня несколько знакомых, это не было собранием нашего кружка (то есть кружка по чтению «Евгения Онегина». — А. Р.). За ужином Цявловский почти час говорил о найденном им *ex libris* на одной книге XVIII столетия, и узенькой темой этой сумел захватить людей, даже совершенно такими вещами не интересовавшимися, как К. А. Тренев, М. А. Булгаков, да и я» (Вересаев 1983: 203).

18 февраля 1935 г. Е. С. Булгакова записывала в дневнике: «Вечером были у Вересаевых. Там были пушкинисты: Цявловский с женой, Чулков, Неведомский, Верховский, кроме того — Тренев, Русланов. Я, по желанию Викентия Викентьевича, сделала небольшой доклад по поводу моего толкования некоторых записей Жуковского о последних днях Пушкина. За ужином Вересаев, шутя, посвятил меня «в пушкинисты» (как в рыцарей посвящали). Цявловский с диким темпераментом говорил о Пушкине, о книге «Литературное насл. Пушкина» (видимо, о томе «Литературного Наследства», 1934 г., кн. 16—18, целиком посвященном Пушкину, в котором была и статья П. С. Попова. — А. Р.). Неведомский болтал, болтал и залил красным вином скатерть» (Дневник 1990: 86).

В 1936 г. М. А. Цявловский редактировал новое издание книги П. Е. Щеголева «Дуэль и смерть Пушкина» и в приме-

чаниях вспомнил о докладе Е. С. Булгаковой, который он слышал у Вересаева в 1935 г. Мстислав Александрович радовался открытиям других и никогда не забывал их отметить. Он считал, что Елена Сергеевна впервые верно истолковала смысл записей Жуковского о смерти поэта и посоветовал ей написать письмо Л. Б. Модзалевскому в Пушкинский Дом с просьбой о фотографиях подлинных заметок Жуковского. Работа Булгаковой готовилась к печати, однако опубликована не была.

11 декабря 1936 г. Елена Сергеевна записывала: «Пиковая дама» с Печковским-Германом. <...> После этого пошли в шашлычную. <...> Там — случайная встреча с компанией пушкинистов (Цявловские и др.), которые весьма радостно приветствовали М. А.» (Дневник 1990: 127).

К. П. Богаевская вспоминает, что «зимой 1936 г. Мстислав Александрович читал цикл лекций о Пушкине артистам МХАТа; когда он пришел на свою последнюю лекцию, на столе красовалась корзина с цветами. Не допуская мысли, что эти цветы поставлены ему благодарными слушателями, Мстислав Александрович в течение лекции все время недобрым движением руки пытался отодвинуть эту тяжелую корзину как предмет, мешавший ему видеть аудиторию. А когда Качалов от имени мхатовцев произнес восторженную речь о том, сколько они получили знаний от Мстислава Александровича, тот слушал, печально повесив голову. Видно было, что похвалы эти ему даже неприятны (Богаевская 1990: 519).

В архиве музея МХАТ есть записи актера И. М. Кудрявцева (исполнителя роли Николки в «Днях Турбиных»), в которых отмечено, что лекции Цявловского о Пушкине были во МХАТе не зимой, а 14, 23 и 30 марта (ММ). Вероятно, лекции были связаны с будущими репетициями «Пушкина» М. А. Булгакова, к которым готовился театр, но 16 марта, когда «Мольер» уже не шел и незадолго до этого был снят с репертуара, Булгакова вызвал к себе председатель Комитета по делам искусств при СНК СССР П. М. Керженцев. «Керженцев критиковал «Мольера» и «Пушкина». Тут М. А. понял, что и «Пушкина» снимут с репетиций», — записала в этот день Елена Сергеевна (Дневник 1990: 117). Лекции Мстислава Александровича понадобились только для «Вечера, посвященного памяти Пушкина в ознаменование 100-летия со дня его смерти», который проходил во МХАТе 10 и 17 февраля 1937 г. В Ежедневнике Цявловских есть

запись, что 17 декабря 1936 г. Цявловский давал консультацию по пушкинскому юбилейному монтажу во МХАТе, общался с П. А. Марковым и В. Я. Виленкиным, литературной частью театра, 28 декабря состоялось прослушивание текста, первая часть которого называлась «Гибель поэта», в нее входили отрывки из писем Пушкина, его дневников и стихотворений, а во второй были сцены из «Бориса Годунова» и «Каменного гостя». 30 декабря Марков и Виленкин приезжали к Цявловским домой. Но все это уже не имело никакого отношения к Михаилу Афанасьевичу Булгакову. Его пьеса «Пушкин» пошла во МХАТе только в 1943 г., когда писателя уже не было в живых. Художником спектакля стал П. Я. Вильямс, близкий друг М. А. Булгакова. Перед тем, как рисовать эскизы, он побывал в музее на Мойке, 12, в создании которого участвовал другой близкий Михаилу Афанасьевичу человек — Б. В. Шапошников. В 1991 г. эскизы Вильямса, среди которых были и «Гостиная в квартире Пушкина», вновь оказались на Мойке, 12, на выставке «Романтический Мастер», посвященной 100-летию со дня рождения М. А. Булгакова. Магический круг замкнулся, но пересечения судьбы писателя и судеб пушкинистов не прерываются и после его смерти.

ЛИТЕРАТУРА

- Белозерская-Булгакова 1990 **Белозерская-Булгакова Л. Е.** Воспоминания. М., 1989.
- Богаевская 1990 **Богаевская К.** Слово о Цявловском. Пути в незнаемое. М., 1990, кн. 22.
- Булгаков 1989 **Булгаков М.** Письма. М., 1989.
- Вересаев 1983 **Вересаев В.** Священнослужитель божества. России первая любовь. М., 1983.
- ВМП **Всероссийский Музей А. С. Пушкина**, ф. 14, д. 2, лл. 34, 35, 50. Ежегодник М. А. и Т. Г. Цявловских.
- Дневник 1990 **Дневник Елены Булгаковой.** М., 1990.
- ММ **Музей МХАТ**, ф. 409, ед. хр. 1545. Записки И. М. Кудрявцева.
- Н. Б. 1987 **Н. Б. (Н. В. Шапошникова)** Москва и москвичи вокруг Булгакова. Новый журнал. 1987. кн. 166.
- Попов 1937 **Попов П.** Работа Пушкина по истории Петра I. Известия ВЦИК 9. 2. 1937. № 35.
- Чудакова 1978 **Чудакова М.** Библиотека М. А. Булгакова и круг его чтения. Встречи с книгой. М., 1978.

О СПЕКТАКЛЕ «БАГРОВЫЙ ОСТРОВ» В ПАРИЖЕ И О ПЬЕСЕ МИХАИЛА БУЛГАКОВА

Анатолий Грубин

«Писать пьесы и не играть их — невозможно, — с грустной иронией говорил М. Булгаков. Увы, в действительности «писать и не играть» оказалось еще как возможно: стоило Булгакову после «Дней Турбиных» написать пьесу, как запрещение на нее следовало более или менее быстро. Стать на долгие годы достоянием лишь театральных и частных архивов по причинам отнюдь не художественным — такова печальная участь большинства его пьес. К ним относится и «Багровый остров» — одна из самых театральных пьес Булгакова, роковым образом лишь однажды попавшая на советскую сцену. Она, как известно, была поставлена Таировым в Камерном театре в декабре 1928 г., но уже через полгода снята с репертуара. Победанная Булгаковым в присутствии ему ироническом духе история о том, как некий академический театр берется в спешке ставить «революционную» пьесу, приспособляясь к новой для него теме, показалась кое-кому сомнительной — видимо, потому, что содержала едкую сатиру на театральную цензуру. С тех пор над пьесой как проклятие нависла зловещая тень Саввы, и слишком частое упоминание ее, не говоря уже о большем, на родине писателя в течение многих лет было не принято.

Второе рождение пьесы произошло лишь сорок лет спустя в Восточной Европе. Она была поставлена в Праге в 1967 г., в стране, для которой ситуация, изображенная русским драматургом, была до боли знакомой. Потом ее поставили в Милане (Пикколо театр) в 1968 г., в Люцерне, в 1972 г.

В 1971 г. в Париже, в издательстве «Имка-пресс» был впервые опубликован русский текст «Багрового острова» вместе с неизданными тогда в СССР пьесами Булгакова —

«Зойкина квартира» и «Адам и Ева». А в феврале 1973 г. в театре де ля Вилль, Муниципальном народном театре Парижа, состоялась премьера спектакля «Багровый остров». Спектакль был поставлен опытным мастером сцены Хорхе Лавелли. На роль Дымогацкого Лавелли пригласил Лорана Терзиева. К тому времени Терзиев прославился исполнением ролей современных бунтарей-одиночек. С большим успехом он сыграл в фильме М. Карне «Обманщики», в театральной интерпретации «Мысли» Л. Андреева, в спектакле театра «Ателье» «Ужин в Санлисе» по Ж. Аную. Уже в 70-х гг. после исполнения роли Христофора Колумба в знаменитом спектакле Жана-Луи Барро Терзиев снискал титул «владельца трагической сцены Франции». Сам факт приглашения на роль Автора столь замечательного актера свидетельствовал об особом внимании, которое уделял театр пьесе «Багровый остров» и ее драматургу. И хотя динамичный и яркий спектакль Лавелли гвоздем сезона не стал, он познакомил французов с неизвестной им пьесой Булгакова и внес несомненный вклад в проблему интерпретации на французской сцене этого, казалось бы, близкого в первую очередь соотечественникам, автора.

В те годы Булгаков-драматург был менее известен французской публике, чем Булгаков — автор «Мастера и Маргариты». Длительное отлучение булгаковских пьес от отечественной сцены отразилось и на их положении во Франции: Булгакова ставили не часто. В 1971 г. в Нантерре в театре дез Амандье Пьер Дебош поставил «Бег», в театре Комеди дез Альп был поставлен «Иван Васильевич», шедший под названием «Иван Грозный».

Авторитету Булгакова во Франции в эти годы способствовала неустанная деятельность Поля Калинина, переводчика произведений Булгакова на французский язык, его страстного поклонника, интерпретатора и пропагандиста. Так, например, предисловие к собственному переводу комедии «Иван Васильевич» названо им «Мастер сатиры и властитель театра» (Kalinin 1972: 21). В нем отмечена несомненная актуальность главных тем булгаковского творчества для современной европейской культуры. Сатира Булгакова, по мнению переводчика, стремилась показать неизбывность во все времена человеческих пороков — лжи, лести, насилия. Вместе с тем изображение им «человека в потоке Истории», начатое романом «Белая гвардия» и пьесой «Дни Турбиных», обусловило глубокое единство всего творчества Булгакова. Его кульми-

национным моментом стало создание образа «преследуемого и мучимого Мастера». Именно этот образ, считает П. Калинин, «пронизывает и весь театр Булгакова», ключевая мысль которого заключается в том, что «художник не должен связывать свое творчество с жесткими требованиями данного момента, а сильные мира сего, какими бы ни были их заслуги, не должны диктовать, что ему писать, а что — нет» (Калинин 1972: 21). Таков был «литературный» взгляд на театр Булгакова, взгляд сквозь призму его шедевра. Театры в свою очередь стремились к выявлению сценической природы булгаковской драматургии.

Обращение театра де ля Вилль к Булгакову в 1973 г. было случайным. Так же, как не случайна именно в этом театре постановка в июле 1983 г. спектакля «Мастер и Маргарита». С момента открытия театра в 1968 г. в здании, где когда-то выступала прославленная Сара Бернар, театром руководил один из крупнейших деятелей французской сцены Жан Меркюр. Высокое мастерство Меркюра советские зрители смогли оценить летом 1972 г., когда Меркюр привез в Союз один из своих самых замечательных спектаклей «Троянской войны не будет» по пьесе Ж. Жироду (Гительман 1977: 33—43). Человек эпохи «картеля», Жан Меркюр всегда оставался верен традициям всестороннего ознакомления французом с лучшими образцами отечественного и зарубежного искусства. Руководимый им театр осуществлял большую культурную программу. Здесь помимо театральных коллективов выступали известные музыканты, певцы, мимы, балетные и симфонические ансамбли как французские, так и зарубежные. Репертуар был практически безграничен — от античных трагедий до пьес абсурда и современного авангарда. Самому Меркюру чуждо ограниченное искусство плоского реализма, поэтому девизом своего театра Жан Меркюр избрал мысль Достоевского о том, что реализм, который не видит дальше своего носа, опаснее, чем самая сумасшедшая фантазия, ибо он слеп.

Предлагая театру де ля Вилль пьесу «Багровый остров», Меркюр писал в своем обращении к театру: «Пора признать то огромное место, которое Булгаков занимает в советской и даже мировой литературе» (Theatre 1972: 5). Тонкое чутье художника помогло Меркюру оценить глубину фантазии русского писателя и тот страстный протест против лжи, рабства и насилия, который таился за булгаковским юмором.

Среди имевшихся уже к тому времени переводов пьесы

Жан Меркюр выбрал сценическую адаптацию Жоржа Сориа, найдя ее наиболее удачной в смысле верности духу и букве оригинала. Сам автор перевода в интервью, озаглавленном «Булгаков: структура «театр-в-театре»» и опубликованном в периодическом журнале театра де ля Вилль, так объяснял свою задачу: «Учитывая незначительность информации, которой располагает французская публика о советской действительности 20-х годов, — говорил он, — я старался придерживаться оригинального текста только в тех сценах из жизни советского общества, которые без труда понятны французскому зрителю, но, отбрасывая лишнее с этой точки зрения или углубляя побочный смысл некоторых реплик, все же соблюдать дух пьесы» (Soria 1973: 14).

При сравнении адаптированного текста (отпечатанного отдельным изданием в качестве приложения к театральной программке) с оригинальным, помимо неизбежных при любой сценической интерпретации чисто технических сокращений текста, обнаруживаются незначительные изменения иного свойства. Так, например, отвечая на вопрос самодержавного монарха Сизи-Бузи II-го, заканчивается ли репетируемая пьеса победой преданных ему арапов, Директор театра в адаптированном тексте говорит: «Она заканчивается победою красных туземцев», опуская конец этой фразы: «... и никак иначе заканчиваться не может», — булгаковский иронический намек на мнимореволюционный характер пьесы, которую собираются ставить в театре Геннадия Панфиловича. В адаптации отсутствуют имеющиеся у Булгакова иронические упоминания о пьесах «Зойкина квартира» и «Дни Турбиных», отсылающие к известным театральным событиям тех лет. Термины «меньшевики», «сменовеховцы» заменены простоты ради одним термином — «контрреволюционеры», дабы французская публика не ломала головы над тонкостями в их различии. Автор злополучной пьесы во французском варианте, по счастью своему, лишен тех невыносимых бытовых мук, которые выпали на долю его советского собрата. С его языка не срываются отчаянные слова: «чердак», «каша на примусе», «рваная простыня», «слепые стекла, скупой и жиденький рассвет», — слова, заставляющие вспомнить знаменитую фразу Воланда о москвичах той эпохи: «Обыкновенные люди... в общем напоминают прежних... квартирный вопрос только испортил их», (Булгаков 5: 123) — но, видимо, немислимые в лексиконе французских литераторов.

В целом изменения, возникшие в результате сценической адаптации булгаковской пьесы, коснулись некоторых реалий ее исторического фона, в основном специфически театральных, отчего изначальная идея Булгакова изобразить в своей пьесе картину «перестройки» в 20-х гг. академического театра и его автора на новые исторические рельсы, приобрела более общий смысл. По мысли переводчика, эти изменения, однако, не меняют существа пьесы Булгакова, ибо благодаря своей многоплановой структуре пьеса дает возможность возвыситься над изображенной в ней конкретной общественной ситуацией. «Багровый остров» — не нужно в этом обманываться — не является морализующей пьесой, — пояснял Жорж Сориа в вышеупомянутом интервью. — Это — настоящая игра зеркал. И как таковую, не нужно ее принимать только на первой ступени: видеть в ней лишь картину жизни советского общества 1920-х гг., — это обеднит пьесу и не даст понять степень ее универсальности. Все, что лежит на поверхности булгаковской пьесы, не было бы столь интересным, если бы у Булгакова не было маленькой искры безумия, крупицы гения. И если пьеса в конечном счете — размышление о Человеке, о его унижениях и величии, то она также дает повод показать огромную театральную машину, радостную, полную полетов фантазии» (Sorja 1973: 16). Две глобальные темы — Автор и Театр, воплощенные Булгаковым с философской глубиной, увидел французский переводчик в пьесе М. Булгакова.

Когда Жан Меркюр решил включить «Багровый остров» в свою программу, он попросил Хорхе Лавелли осуществить постановку этого спектакля. Это вызвало удивление у читателей таланта Булгакова во Франции. Непосредственный, теплый, хотя и подчас саркастический юмор Булгакова казался чуждым театральному мироощущению режиссера, склонного к преувеличениям и насмешкам театра абсурда. Начиная с «Женитьбы» Гомбровича, своей первой удачи в 1963 г., режиссер всегда оставался верен миру Ионеско, Беккета, Копи, создавая атмосферу, насыщенную насилием, лишённую всякой сентиментальности, где смех был оружием против отчаяния. Однако выбор Меркюра оправдался, потому что Лавелли был очарован как самой пьесой Булгакова, так и личностью автора и независимостью его ума, качеством, которое принесло ему столько неприятностей. «Вот человек, — говорил Лавелли, приступая к репетиции пьесы, — которого цензура очернила и погрузила в забвение, но он,

несмотря на все запреты, жертвой которых он стал, несмотря на все унижения, которым он подвергался, никогда не терял своей жизненной силы, не озлобился и сохранил свой юмор даже в период самых углубленных, страдальческих и провидческих размышлений о людях и их поведении. Во всех своих произведениях он говорит о том, что его постигло, что ему мешало жить, с невероятным великодушием и пониманием происходящего» (Lavelli 1973). Именно великодушие Булгакова, который продолжал творить, хотя жизнь его была адом, — вот что более всего потрясло режиссера и вдохновило его на постановку пьесы.

Ровесник идей 1968 года, настроенный весьма скептически к преимуществам тех или иных общественных свобод, будь то буржуазных или социалистических, Лавелли увидел в пьесе Булгакова ряд тем, близких своим политическим и художественным взглядам. Прежде всего, это тема взаимоотношений Автора и Власти, какой бы она ни была: государственная цензура, моральные запреты, материальные проблемы, — «всякая форма иерархии здесь мешает творческому порыву». Шире — это тема отношений между художником и его средой. «Давление среды на индивидум, те ежедневные уступки, которые позволяют жить, — все это я ощущаю как насилие», — говорил Лавелли, рассматривая историю булгаковского героя как свою собственную проблему (Lavelli 1973: 12). Пьеса Булгакова в том виде, в каком она написана самим автором, позволяет выявить все многочисленные общественные механизмы торможения индивидуального творчества, индивидуальной инициативы, поэтому ее, по мнению Лавелли, не надо осовременивать — подвергать ее цензуре, смягчая ее критические акценты. «Напротив, — говорил Лавелли, — я хочу ее вновь поместить в ее исторический контекст. Пьеса Булгакова остается остросовременной потому, что показывая подлинные, конкретные, точные отношения между людьми той эпохи, она позволяет каждому пройти путь, который нас от них отделяет, и сделать свои выводы» (Lavelli: 1973: 12).

Выстраивая на сцене картину окружающей героя действительности с присущей ему жесткой трезвостью в оценке общественной коллизии, вовсе не собираясь ставить всего лишь веселый спектакль, Лавелли задавался вопросом: есть ли в этом мире какая-либо свобода. И приходил к выводу, что свобода у Булгакова достигается в стремлении его героя выразить себя, свою мысль, несмотря ни на что («это не исто-

рия унижения, это рассказ о человеке, который идет к успеху» (Lavelli 1973: 13), даже если в конце концов текст пьесы, которую играют на сцене, отличается от оригинального («где творчество — там компромисс»). Этот «оригинальный текст», эту притчу о восставших рабах, по мнению Лавелли, можно рассматривать как сатиру на колониализм, т. е. на определенную форму порабощения, не лишенную, однако, и пессимистического комментария автора по поводу революции. «Это потрясающее разоблачение театра, выдающего себя за театр революционный, — говорил Лавелли накануне премьеры. — В финале видно, что найти театральное решение для революции просто, надо только изменить несколько строк текста и один момент в постановке» (Godard 1973). Введенный Булгаковым в пьесу дистанционный элемент «театр в театре» позволяет в спектакле создать диалектические отношения между жизнью и игрой. Тем самым театр, по мнению Лавелли, дает возможность создать модель окружающего мира во всей его искусственности и бесперспективности, показать возможность преодоления отчаяния лишь через уход в мир условности и метафор. В этом всестороннем понимании всей сложности общественного механизма насилия сказалось чуткое восприятие со стороны французского национального характера любых проявлений тирании.

На сцене, где с помощью новейшей техники был выстроен мир наивного театрального академизма, за давностью времени окрашенный в ностальгические тона, местами карикатурно совмещенный с конструктивистскими «вывертами» 20-х гг., разыгрывался спектакль о том, как консервативный государственный театр пробует себя в «народной» теме, заигрывая с молодым, а значит заранее подозрительным в леворадикальных идеях, автором. В такой постановке вопроса угадывалась знакомая французским зрителям атмосфера майских событий 1968 г. Пьеса автора, представляющая сатирическую аллегорию, показывается перед правительственным чиновником от цензуры. Зрители в зале присутствуют при злоключениях труппы, находящейся в состоянии творческого кризиса и всеми доступными ей средствами стремящейся его преодолеть. Репетиция злободневной пьесы предстает как отчаянная попытка театра нащупать пути к подлинной реальности, соответствующей духу времени. По ходу репетиции в текст пьесы вводится ряд изменений, которые создают возможность вписаться в жесткие рамки ортодоксальной идеологии. Эти изменения и особенно — финал с гипотетиче-

ской «международной революцией» позволяют спасти спектакль, казалось бы уже безвозвратно потерянный. Автор «сомнительной» пьесы, пройдя сквозь огонь, воду и медные трубы, в итоге достигал своей цели, смирившись с необходимостью пристраивать пятое колесо к телеге. В исполнении Лорана Терзиева герой Булгакова сочетал в спектакле отчаянную внутреннюю решимость с ранней умудренностью, «обнаруживая большой жизненный опыт» в искусстве дипломатии. Актер с присущей его игре утонченной нервной темпераментностью смог воплотить на сцене сложный комплекс тем бунта, разочарования и примирения, придавая спектаклю тем самым необходимую глубину. Его герой был центром спектакля, спектакля об Авторе, о его унижениях и его силе. Коллектив же, стремящийся в спектакле преодолеть свой творческий кризис, своей цели, цели обновления, не достигал, утверждая на сцене свою от века данную специфически призрачную действительность: действительность поэзии, вымысла, преобразования. Но это не было поражением Театра. Мир человеческий предстал перед зрителями абсурдным, но не лишенным известного очарования. Человек в нем с роковой неизбежностью оставался в рамках условности, подчас абсурдной, не теряя при этом своего творческого запала и теша себя иллюзией Свободы. Актеры театра де ля Вилль стремились сохранить многожанровую особенность пьесы Булгакова, ее легкость, стремительность перехода от реального к фантастическому, от сатиры к притче, от комедии к фарсу, используя для этого все имеющиеся в их распоряжении средства: голос, пластику, пантомиму, декорации, костюмы, свет, музыку, — и слагая тем самым на сцене своего рода гимн Театру.

«Перед нами предстает сатира, увиденная Парижем с дистанцией в сорок лет, — писал журнал «Аван-сен» о спектакле «Багровый остров» в театре де ля Вилль. — Сегодня нам не совсем понятны те нападки, которым она в свое время подвергалась. Спектакль ценен своим особым оформлением, под умелым руководством Хорхе Лавелли труппа театра отдается спектаклю с радостным сердцем. Используемый в пьесе принцип «театр-в-театре», — директор театра, его жена, его помощник и автор играют себя и персонажей пьесы одновременно, — позволяет воплотить на сцене два стиля — жизни и игры, причем переход от одного к другому постановщик и актеры осуществляют умело и с очевидным удовлетворением. Зрителю остается только позволить увлечь себя

пленительной стихией театра, лишь бы при этом у него была склонность к двойной игре» (*L'Avant-scene* 1973: 30). Пресса отметила виртуозное мастерство Лавелли, осуществившего «сложную, дорогую постановку с блестящим распределением ролей» (*Kanters* 1973). «Багровый остров» был признан спектаклем, где «все актеры, вплоть до туземцев и моряков, играют слаженно и ровно» (*Dandrel* 1973: 23). Особенных похвал удостоились — Лоран Терзиев в роли Дымогацкого. Оливье Юссено в роли Саввы Лукича. Анри Вирложе (Геннадий Панфилович). Морис Шеви (помреж Метелкин) и Мишель де Ре (Сизи-Бузи II-й). Высоко оценена была и музыка Анса Маевска, которая дала актерам «возможность менять регистр: комично реалистический в театре Геннадия Панфиловича на бурлескный в «Багровом острове» (*Dandrel* 1973).

Премьера спектакля по пьесе Булгакова состоялась 17 февраля 1973 г., в день, когда Франция отмечала особую дату, быть может, самую великую в истории французского театра: 300-летие со дня смерти Мольера. Кажется символичным тот факт, что «Багровый остров» был поставлен в столь знаменательный день. Спектакль театра де ля Вилль, «в котором разыгрывалась жизнь Булгакова» (*Dandrel* 1973), затронул и вечные темы Мольера. Гениальный комедиограф, основатель жанра «высокой» комедии и смелый реформатор французской сцены, Мольер страстно отстаивал идеи великого преимущества человеческой природы над условностями и предрассудками бытия. Булгаков с его обостренным чувством несвободы, с его всепоглощающей страстью к театру оказался близок мироощущению галльского гения. В спектакле «Багровый остров» с неожиданной силой зазвучала столь знакомая французам тема Тартюфа. В мастерском исполнении Оливье Юссено образ святоши, восседающего на троне и блаженно упивающегося своим всемогуществом, казался олицетворением политического диктата, власти догмы над жизнью. Стоит ли говорить, что и другая тема, не менее важная — тема вечного бунтаря, сводящего счеты с обществом, также пришлось по душе французам. Так в спектакле театра де ля Вилль проявились те черты пьесы М. Булгакова «Багровый остров», которые характеризуют ее как прелюдию к булгаковской мольериане 1929—1936 гг.

Поставленный через сорок пять лет после таировского спектакля спектакль театра де ля Вилль представляет собой пример современного прочтения пьесы М. Булгакова «Багровый остров». Предложенная им концепция пьесы, гранича-

щая с театром абсурда, заставляет задуматься над ее сложной природой. Спектакль Таирова в 1928 г., по словам самого режиссера, преследовал цель «путем сатиры ниспровергнуть готовые пустые штампы как общественного, так и театрального порядка», «оттенить никчемность приспособленчества, готового в любой момент совместить Жюль Верна с «революцией», конструктивизм с натурализмом, некультурность с идеологичностью и пр.» (Жизнь 1928: 14). И в этом своем стремлении театр соответствовал духу времени, обличая весьма распространенную ситуацию в советском театре 20-х гг. Однако по отношению к пьесе Булгакова этот спектакль-пародия глубинной сути ее не коснулся — ситуация в общем, характерная для прижизненных спектаклей драматурга.

Используя в пьесе аллегорию, иронию, фантастику, гротеск, буффонаду, пародию, М. Булгаков расширил пределы частного случая, позволил увидеть более общую ситуацию. Так или иначе, несомненным является тот факт, что обличал Булгаков прежде всего насилие над творчеством. «Борьба с цензурой, какая бы она ни была и при какой бы власти она ни существовала, мой писательский долг», — утверждал М. Булгаков в связи с нападками на «Багровый остров» в Письме Правительству СССР (Булгаков 1989: 174). В остальном же Булгаков не столько обличает в своей пьесе, сколько размышляет, смеется и констатирует. Наследник великой литературы, М. Булгаков был художником-гуманистом и однозначные, социальные оценки были ему чужды.

Как драматургу М. Булгакову была дорога его пьеса. Но и сцену он любил страстно и безотчетно. И ему важно было во что бы то ни стало увидеть возникновение спектакля — то чудо, которое для него было значительнее всех коллективных чудес в мире. Булгаков верил в это чудо, и верой этой пронизана вся его пьеса. Пародия на незадачливого автора и беспринципного режиссера лежит лишь на поверхности булгаковской пьесы, в глубине ее — картина рождения волшебства. Спасти Культуру даже в катастрофических обстоятельствах — такова была заветная цель Булгакова и не было в его жизни более глобальных забот. И спектакль театра для Вилль — еще одно тому подтверждение.

ЛИТЕРАТУРА

- Багровый 1928 **«Багряный остров»** (Беседа с А. Я. Таировым). — Жизнь искусства. 1928. № 49. 2 дек.
- Булгаков 5 **Булгаков М. А.** Собр. соч. в 5-ти тт. Т. 5. М., 1990.
- Булгаков 1989 **Булгаков М.** Письма. Жизнеописание в документах. М., 1989.
- Гительман 1977 **Гительман Л.** Спектакль Жана Меркюра «Троянской войны не будет». — В кн.: Гительман Л. Тенденции прогрессивной французской режиссуры (учебное пособие). Л., 1977.
- Жизнь 1928 **«Багровый остров»** (Беседа с А. Я. Таировым). Жизнь искусства. 1928. № 49. 2 дек. С. 14.
- L'Avant-scene 1973 **L'Avant-scene.** 1973. N 515, p. 30.
- Dandrel 1973 **Dandrel L.** L'île pourpre de Boulgakov. — Le Mond. 1973. 24 fevr., p. 23.
- Godard 1973 **Godard C.** Lavelli met en scene Boulgakov. — Le Mond. 1973. 16 fevr.
- Kalinin 1972 **Kalinin P.** Maitre de la satire et prince du theatre. — Théâtre de la Ville. 1972. oct., N 17, p. 21.
- Kanters 1973 **Kanters R.** Entre Boulgakov et Jules Verne. — L'Express. 1973. 5 — 11 mars.
- Lavelli 1973 **Lavelli J.** Il ne denonce pas... — Théâtre de la Ville. 1973. fevr., N 19, p. 16.
- Soria 1973 **Soria G.** Une structure — gigogne. — Théâtre de la Ville. 1973. fevr., N 19, p. 14.

ПОСЛЕДНИЕ ДНИ МИХАИЛА БУЛГАКОВА (фрагменты¹ литературно-биографической хроники)

Борис Мягков

Покойся, кто свой кончил бег!

М. Булгаков. Бег.

Время описываемых событий: осень 1939 г. — ранняя весна 1940 г., последние месяцы жизни Михаила Афанасьевича Булгакова. Событиям предшествовала служба в Большом театре консультантом и либреттистом, работа над романом «Мастер и Маргарита» и пьесой «Батум» (о молодом Сталине — спектаклем по ней приближенный к высшим кругам власти МХАТ хотел выразить свои верноподданические чувства вождю).

Это случилось вскоре после неудачного начала командировки в Батум творческой мхатовской бригады во главе с Булгаковым. В подмосковном Серпухове пришла отменяющая все радужные планы роковая телеграмма: коварный диктатор рассчитал точно. И тут же подоспела неожиданно гипертоническая болезнь: она ударила по самым тонким глазным сосудам. Наступило резкое ухудшение зрения, вплоть до временной слепоты. Сначала в Москве, сразу после возвращения с южной дороги, потом — в Ленинграде, куда чета Булгаковых поехала отвлечься после неудачи с «Батумом»...

И вот окончательный приезд домой, в Москву. Здесь, в квартире в Нащокинском переулке (ул. Фурманова) писатель провел свои последние дни почти безвыездно, кроме ме-

¹ Из журнального варианта книги «Михаил Булгаков: труды и дни. Очерки жизни и творчества». В работе использованы материалы фондов рукописного отдела Российской государственной библиотеки и Музея МХАТ. Все архивные материалы публикуются впервые.

сячного лечения в Барвихе. . . Врачи, лекарства, постельный режим, диета. За всем стоит любящая Елена Сергеевна, давшая обещание ни при каких условиях не отправлять мужа в больницу.

Болезнь протекала по-разному, и в дни облегчения были робкие прогулки по двору, новые варианты в правке последнего романа. Недуг то наступал, то временно отступал, чтобы неожиданно ударить с новой силой. В сентябре—октябре 1939 г. для локализации мучительных головных и желудочных болей врачи были вынуждены прописывать сильные лекарственные и наркотические средства все в увеличивающихся дозах. Не помогли процедуры подмосковного санатория в Барвихе. Прием таких лекарств хоть и снижал боли, но вызывал и грозные побочные эффекты: потерю памяти (амнезию), частичные нарушения мыслительного и речевого аппарата. . .

Состояние здоровья ухудшалось. С помощью дирекции Большого театра Булгаков получил возможность пользоваться Кремлевской больницей, консультироваться у светил московской медицины: профессоров М. Ю. Рапопорта, М. С. Вовси, Н. А. Захарова, А. А. Арендта (потомка врача, лечившего Пушкина). Тогда же Е. С. Булгакова параллельно с дневником начала вести записи в особых тетрадях — своего рода хронику болезни и медицинского ухода за мужем. Представляем эти материалы в отрывках с соблюдением авторской орфографии и пунктуации и без описания чисто врачебных и санитарных процедур (РО РГБ, ф. 562, к. 28, ед. хр. 29; к. 29, ед. хр. 1 — 4; к. 30, ед. хр. 17. Выборочные выписки). Записи велись до самой кончины писателя, захватывая и дни похорон:

«9. XI. 1939 г. 11 часов. Микстура 20 гр. 11.30 Сон до 3-х часов. Он прибежал в комнату ко мне, начался полубред. Позвонила Захарову — его нет. К Арендту — пришли он и сестры. Всех узнавал, говорил, иногда теряя мысль, с трудом подыскивал иногда слова. Меня узнал, начал разговор: «Вот посмотри, как он заснет. Посмотри, есть вот такой способ. . . (Поворачивается каким-то особым манером), да как заснет! Помнишь, он в Севастополе с нами был? . . . Еще такой сердитый был. . . такой сердитый. . .» (И заснул в 3.15.).

10. XI. 1939 г. Проснулся в семь часов утра. Разговор не нормальный, упор все время на зубного врача, коронки, вставные зубы. Позвонила к врачу Забугину. Приехал. Раз-

говор о больнице. К Арендтам — то же самое...

8.30. Кофеин — 0,2 г.

11.30. Сон.

3.30. Проснулся, сильно в поту, температура 36,4, в хорошем состоянии, всех узнавал, весел. Укол глюкозы. Были Арендт и Захаров.

6 часов. Обед: икра, бульон, рыба. После обеда раздражен. Что-то злит. (Как потом и признавался, но не сказал — что именно злило). Нервничал из-за радио, что не умею ловить станции по книге. Приход Бориса (Б. В. Шапошникова — Б. М.), игра. Несколько разошелся за игрой. Произошел разговор, где говорил: «Я в ужасе... По-моему, доктора заметили, Забугин безусловно заметил, что я не нахожу слов, которые мне нужны, говорю не то, что хочу!.. Ужасно! Какое впечатление? Это наверное, из-за наркотиков!» Потом: «Наверное, я очень плох, и они понимают, что вылечить меня нельзя. И оттого смущены».

12 часов. В кровати у себя (чай пил на моем диване), слушает радио, курит, наверное скоро заснет.

12.45. Заснул грустный.

4 часа ночи. Позвал очень тихим голосом: «Мася...» (домашнее прозвище Е. С. Булгаковой — Б. М.). Я подошла и тоже очень тихо спросила: «Что?» Разговор:

— Что ты так кричишь?! Отвечай тихо. Сергей проснулся?
— Нет.

— Посмотри пойдя, а то ведь он такой ихтиолог. (Я посмотрела на Сергея (Шиловского, сына Е. С. Булгаковой — Б. М.), вернулась)... Что не будет страшным, если бы я сказал, что очень хочу рыбы?

— Я принесу сейчас. Ты лежи спокойно, я сейчас приду.

— Иди, только не кричи. А то ты кричишь как сардинка.

Потом съел кусочек рыбы, выпил чаю холодного. Велел считать ему пульс. Был очень раздражителен. Пульс — 70, не наполненный, но ровный. Стал жаловаться на состояние: «Чувствую, что умру сегодня». Уложила, села рядом. Был потный, стонал. Стал засыпать. Часов в 5.30 сказал сквозь сон: «Мне теперь хорошо, иди спать». Заснул около 6.

11. XI. 1939 г. Проснулся в 10.15 утра. Раздражителен, недоверчив. Рассказывал, что видел людей, которых нет в комнате (например, сегодня утром К. Федина), чаще всего меня, иногда Сергея... Говорил: «Вместо внимания — чуткость, внушение к человеку. Придет этот Бобрович... я хотел сказать Александр Александрович, как его... Фадеев».

В последующие дни Е. С. Булгакова сделала большой перерыв в записях. И привела лишь заключение консилиума врачей Кремлевской больницы в составе профессоров А. А. Герке и М. Ю. Рапопорта, докторов Н. А. Захарова и А. А. Арендта:

«Гр. Булгаков М. А. страдает начальной стадией артериосклероза почек при явлениях артериальной гипертонии и нуждается в трехмесячном пребывании в подмосковном санатории с применением физических методов лечения, диетпитания и соответствующего ухода.

12. XI. 39 г.

Проф. Герке, М. Рапопорт,
Арендт, д-р Захаров».

Увы, предписанного врачами трехмесячного лечения «с применением физических методов» не получилось. Через несколько дней, после оформления путевок Булгаковы уехали в правительственный санаторий в Барвихе, откуда вернулись 18 декабря. Самочувствие писателя временно улучшилось. О состоянии здоровья и об отношении к поразившей его наследственной болезни Булгаков писал родным и друзьям в конце 1939 г. Приводим выдержки из этих писем (Булгаков 1989: 472—473):

«Мое письмо, к сожалению, не может быть обстоятельным, т. к. мучают головные боли. <...>

В основной моей болезни замечено здесь улучшение (в глазах). Благодаря этому у меня возникла надежда, что я вернусь к жизни.

<...> По словам докторов выходит, что раз в глазах улучшение, значит, есть улучшение и в процессе почек. А раз так, то у меня надежда зарождается, что на сей раз я уйду от старушки с косой. <...>

Писать и читать мне по-прежнему строго запрещено и, как сказано здесь, будет еще запрещено «недолго». <...>

Ну, вот, я и вернулся из санатория. Что же со мною? Если откровенно и по секрету тебе сказать, сосет меня мысль, что вернулся я умирать. <...>

Окончательно убедившись в том, что аллопаты-терапевты бессильны в моем случае, перешел к гомеопату. Подозреваю, что загородный грипп будет стоит мне хлопот. Впрочем, не только лечившие меня, но даже я сам ничего не могу сказать наверное. Будь, что будет.

Испытываю радость от того, что вернулся домой».

Эта радость была, увы, кратковременна. Был отпразднован 1940 год. Хотелось верить в надежду на выздоровление. Но уже 2 января Елена Сергеевна сообщает: «Миша чувствует себя хуже, опять начались его головные боли и прибавились еще боли в желудке». Она возобновляет записи в «процедурном дневнике», фиксируя процедуры, отдельные моменты лечения, высказывания больного мужа. Основной дневник велся урывками. Дел было много, но помогали друзья и знакомые. Почти ежедневно бывали Р. Н. Симонов, А. М. Файко, В. В. Вересаев, В. Я. Виленкин, С. А. Ермолинский, П. С. Попов, Н. П. Хмелев, И. М. Раевский, Н. Р. Эрдман, Б. А. Мордвинов, О. Л. Книппер-Чехова² и многие другие.

К 6 января относится последняя собственноручная запись Булгакова. набросок плана пьесы о некоем Ричарде Первом с введением Сталина как вспомогательного персонажа. задумывалась пьеса еще в мае и осенью 1939 г. Сюжет этой ненаписанной пьесы сохранился лишь в воспоминаниях вдовы писателя (Дневник 1990: 260, 315—316, 387—389).

Вернемся к страницам ее дневника:

«25. I. 1940 г. — 8—10 часов вечера. Был Файко с женой. Читал им из «Записок покойника». 10.30. Продиктовал страничку: о Степе — Ялта.

3. II. 1940 г. Сказал: «Всю жизнь презирал, то-есть не презирал, а не понимал... Филемона и Бавкида... а вот теперь понимаю, это только и ценно в жизни...»

6. II. 1940 г. Утро, 11 часов. Говорил: «В первый раз за все пять месяцев болезни я счастлив... Лежу... покой, ты со мной... Вот это счастье... Сергей в соседней комнате...»

² С замечательной мхатовской актрисой и вдовой А. П. Чехова Булгакова связывали теплые отношения, дружеская переписка. Примером может служить письмо-открытка, посланная в Гурзуф (Ялта) в Дом-дачу Чехова 6 августа 1930 г. и сохранившаяся в фонде О. Л. Книппер-Чеховой Архива Музея МХАТ (ф. «К.Ч.», ед. хр. 1024): «Дорогая Ольга Леонардовна! Благодарю Вас за любезное сообщение адреса. Открытку Вашу я получил в Мисхоре незадолго до моего отъезда. И вот, я в Москве. Приятного в памяти от Крыма — только посещение Гурзуфа. Вспоминаю миндальное дерево и наши беседы. Одно досадно, что оно — «французская картошка!» Как-то не пишется: «Мы сидели в тени французской картошки! Купайтесь и набирайтесь сил, смотрите на скалы, меня не забывайте. <...> Ваш Михаил Булгаков».

Счастье — это лежать долго... в квартире любимого человека... слышать его голос... вот и все... остальное не нужно...». Мне: «Будь мужественной». Сергею: «Будь бесстрашным. Это главное...» В забытии после ухода: «...Не знаю, в каком ряду партера был этот звук».

Отдельные высказывания Булгакова переносились Еленой Сергеевной и в основной дневник (Дневник 1990: 291—292), использовались исследователями биографии писателя в статьях и книгах и вошли в литературоведческий оборот.

Болезнь наступала. Друзья и близкие Булгакова старались делать все возможное, чтобы спасти его. Когда же бессилие медицины стало очевидным для всех, группа ведущих актеров МХАТа, народные артисты В. И. Качалов, А. К. Тарасова, Н. П. Хмелев предприняли действия, адекватные в то время разве что обращению к Всевышнему. Полагая по аналогии с событиями почти десятилетней давности, что особое «радостное потрясение» способно свершить чудо, помочь писателю преодолеть кризис и поверить в свои силы, они 8 февраля 1940 г. обратились к секретарю Сталина — А. Н. Поскребышеву с письмом, в котором, в частности, писали: «Дело в том, что драматург Михаил Афанасьевич Булгаков этой осенью заболел тяжелой формой гипертонии и почти ослеп. Сейчас в его состоянии наступило резкое ухудшение, и врачи полагают, что дни его сочтены. Он испытывает невероятные физические страдания, страшно истощен и уже не может принимать никакой пищи. Трагической развязки можно ожидать буквально со дня на день. Медицина оказывается явно бессильной, и лечащие врачи не скрывают этого от семьи. Единственное, что по их мнению могло бы дать надежду на спасение Булгакова, — это сильнейшее радостное потрясение, которое дало бы ему новые силы для борьбы с болезнью, вернее — заставило бы его захотеть жить, — чтобы работать, творить, увидеть свои будущие произведения на сцене. Булгаков часто говорил, как бесконечно он обязан Иосифу Виссарионовичу, его необычайной чуткости к нему, его поддержке. Часто с сердечной благодарностью вспоминал о разговоре с ним Иосифа Виссарионовича по телефону десять лет тому назад, о разговоре, вдохнувшем в него новые силы...» (Вечерний... 1992).

Письмо завершалось просьбой к Поскребышеву сообщить о состоянии здоровья писателя Сталину. Трудно сейчас определить автора такого подобострастного в духе времени письма, как и узнать, докладывал ли Поскребышев о нем

Сталину. Но так или иначе письмо возымело действие. Несколько дней спустя, 14 февраля, как свидетельствует запись в дневнике Елены Сергеевны, позвонил тогдашний руководитель советских писателей Александр Фадеев.

Она записала на следующий день: «15 февраля. <...> Вчера позвонил Фадеев с просьбой повидать Мишу, а сегодня пришел. Разговор вел на две темы: о романе и о поездке Миши на юг Италии, для выздоровления. Сказал, что наведет все справки и через несколько дней позвонит» (Дневник 1990: 290). Об этом звонке в дневнике записи нет, и неизвестно, сам ли Поскребышев посоветовал Фадееву навестить Булгакова с подобным предложением или о болезни писателя узнал Сталин и распорядился через «литературный наркомат». Прямого звонка Сталина не последовало, да и было уже поздно: болезнь зашла слишком далеко... Фадеев все же еще дважды приходил в булгаковскую квартиру.

Сейчас трудно восстановить, как практически мог реагировать Сталин на письмо народных артистов. Скорее всего никак: время политических боев 1930 г. прошло, и уже не нужно было утруждать себя звонком для «оживления» Булгакова. Звонок послушному Фадееву, потом через секретаря — уже к умершему писателю, для проверки слухов.

Лечащий врач Булгакова, Н. А. Захаров, написавший Елене Сергеевне в день похорон проникновенное письмо (Булгаков 1989: 502—503), работал также в Институте курортологии и физиотерапии. Для ухода за больным он, с одобрения Елены Сергеевны, привлек трех медицинских сестер, своих коллег по Институту. Их имена сохранились в «скорбной тетради» записей Е. С. Булгаковой «Март 1940 года»: Юзефа Павловна Науйокайтис, Анна Елизаровна Пономаренко и Варвара Николаевна, чью фамилию не донесла людская память...

О своем благородном и скромном труде по выхаживанию больного писателя А. Е. Пономаренко впоследствии рассказывала так: «Около двух недель пробыла я возле Булгакова. Тоже дежурила и дни и ночи. Чем могла, старалась облегчить его страдания. Михаил Афанасьевич любил прогулки, по комнате, конечно. Сил-то у него тогда уже совсем мало осталось, но держался, превозмогал боль и слабость. Бывало, настанет час нашей «прогулки», он сначала спустит ноги с дивана (лежал он в своем кабинете), посидит немного — отдохнет. Потом подыметься, опираясь правой рукой на костыль, а левой на мою руку. Высокий — я ему до плеча — и

очень-очень худой в своем темно-зеленом халате. Сделаем мы круг по большой комнате. Вижу — трудно ему. Посмотрю на него — мол, хватит уже, а он: «Нет, нет, еще раз... <...> Помню, консилиум собрался. Говорили — надо ехать в Германию. Но очень слаб был Михаил Афанасьевич, не перенес бы дороги...» (Медицинская... 1988—1989).

Продолжим скорбные записи «лечебного дневника» Е. С. Булгаковой.

«13. II. 1940. 8.10. Вечер. Чтение мною романа «Мастера и Маргариты» — Б. М.) Его правка.

14. II 1940. г. 8.15. вечера. Не спал. Изредка забывался на несколько минут. Разговаривал сам с собою (о «Беге»).

19. II. 1940 г. Разговор: «—Отчего ты нахмурился так?» — «Оттого, что умираю очень тяжело».

30. II. 1940. День проходит в путаных разговорах, но бывают светлые промежутки. Утром припадок бешенства (книга). <...> Весь вечер связный разговор, сначала возбужденный с Фадеевым, потом сдержанный со всеми вместе.

4. III. 1940 г. Утро. Проснулся и долго не понимал, где он и что с ним. Потом заговорил: «...Я хотел служить народу... Я хотел жить в своем углу... (Сереже) Ты знаешь, что такое рубище?.. Ты слышал про Диогена? Я хотел жить и служить в своем углу... Я никому не делал зла...»

В этот день произошло одно странное событие. Из дома Булгаковых за подписью хозяина была отправлена телеграмма коллективу артистов МХАТ. Телеграмма эта сохранилась в Архиве Музея театра (ф. 11, опись 1, ед. хр. 44 (инв. № 4935); служебные отметки на ней позволяют определить почтовое отделение ее отправки (№ 34 — оно обслуживало как раз ул. Фурманова), количество слов (25), дату и время отправки (четвертое число в 13.30):

«МОСКВА МХАТ ИМЕНИ ГОРЬКОГО КОЛЛЕКТИВУ АРТИСТОВ = БЛАГОДАРИЮ КОЛЛЕКТИВ АРТИСТОВ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕАТРА ЗА ПОЗДРАВЛЕНИЕ И ПОЖЕЛАНИЕ В ДЕНЬ ПОЛУВЕКОВОГО МОЕГО ЮБИЛЕЯ ГЛУБОКО ЦЕНЮ ДОБРОЕ ВНИМАНИЕ = БУЛГАКОВ».

Трудно усомниться в подлинности телеграммы: она действительно была отправлена и пришла в театр более полувека назад. Отправлена, конечно, не самим Булгаковым (он был

прикован к постели) или его женой (она неотлучно находилась подле него), а скорее всего в виде мистификации, шутки по их поручению кем-то из друзей или даже домработницей Марфушей. Аналогичной шуткой Булгакова на юбилейную тему было вот такое «поздравление», сопровождавшее подарок тогда еще Е. С. Шиловской: «Милой Елене Сергеевне в день 75-летнего юбилея. Дорогой Люсиньке — мастерице и другу. 28. X. 1930 г. Москва. Михаил Булгаков».

Продолжим записи Елены Сергеевны, датированные тем же 4 марта 1940 г.:

«... 11.20. Вечер. Буйное состояние наступило вдруг, и он всех от себя отгонял. После, немного придя в себя,пил много воды... Когда успокоился, то рассказал, что ему представилась сцена из написанной им самим пьесы «Дон Кихот». (Название этой пьесы Булгаков твердил до самой смерти: угадывали лишь измененные слова: «донкий ход» — Б. М.).

5. III. 1940 г. 4 ч. дня. Проснулся, неспокоен. Не отвечает на вопросы. Не ориентируется в обстановке. Подозревает, что его хотят связать, увезти в больницу. Бесконечно страдает. 5.30. Приход Фадеева. Разговор продолжал сколько мог. Потом мне: «Он мне друг»... Сергею Ермолинскому: «Предал он меня или не предал? Нет не предал!»

6. III. 1940 г. Говорил: «Они думают, что я исчерпал... Исчерпал уже себя!.. Составь список... список, что я сделал... пусть знают...» Был очень ласков, целовал много раз и крестил меня и себя, но уже неправильно, руки не слушаются. Потом стал засыпать и после нескольких минут сна стал говорить: «Красивые камни, серые красивые камни... он в этих камнях...» Много раз повторял: «Я хотел бы, чтобы ты с ним... разговор... (Большая пауза)... Я хочу, чтобы разговор шел о... (опять пауза)... Я разговор перед Сталиным не могу вести... Разговор не могу вести...» Потом язык перестал слушаться. Вскоре заснул, вытянувшись. Я подумала, что умирает. Руки холодные, редкое дыхание.

7. III. 1940 г. Проснулся в 8 часов в таком же состоянии, что и ночью. Опять все время вырывался и кричал: «Идти! Вперед!» Потом говорил много раз: «Ответил бы... ответил непременно! Я ответил бы!» Часто кричал страшно громко: «Маська!»... Одно время у меня было впечатление, что он мучился тем, что я не понимаю его, когда он мучительно кричал: «Маська!» и я сказала ему наугад (мне показалось, что он об этом думает): «Я даю честное слово, что перепишу ро-

ман, что я издам его, тебя будут печатать!» А он слушал, довольно осмысленно и внимательно, а потом сказал: «Чтоб знали... чтоб знали...»

Незадолго как заснуть, закричал: «Маленький мой!» и сказал внятно: «Ну, прощай. Дай руку.» Дала руку. Лежит почти время время с открытыми глазами, приглядывается. Сказал: «Кто меня возьмет... возьмут, возьмут... тяжело, тяжело... болят». Заснул. Во сне улыбался. Зрение слабеет сильно. С сегодняшнего дня потерялся способ координации движений... трудно владел руками. Не спал всю ночь. Принимать лекарство внутрь отказывался. Лежит голый. Кричит. Часто садится на кровати.

8. III. 1940 г. Почти все время стонет и кричит. Совсем не позволяет укрыть себя. Судороги сводят все тело... Все время испытывает чувство страха. Страдает от судорог. Сильные боли. Когда днем нашли удобный способ переменить простыни, сказал: «Это гениально!»

Не спал в течение 21 часа, были только небольшие периоды забытья. Спокойно лежать не мог. Все время двигал руками, ногами, поворачивался на бок, ложился спиной вверх, садился. Сидел с большим трудом. Приходилось держать голову, которая клонилась на грудь, поддерживать самого с обеих сторон, держать руки. Движением рук и ног управляет плохо. Говорил отдельные фразы и слова. Когда к нему обращались с вопросами, давал утвердительные или отрицательные ответы в той или иной форме. На то, что ему не нравилось, реагировал очень бурно... Порывался встать и говорил: «Идти»... Что-то говорил о докторах: «Измучен... отдохнуть бы... тяжело... болит... вижу... неужели ты не можешь... неужели вы не можете... сочинение... немцы... немцы... Маська!» (Много раз с разными интонациями) «Мама...»

9. III. 1940 г. Пульс — 60, дыхание — 8 раз в минуту. Просыпался, но не надолго. Что-то бормотал, но разобрать было нельзя. Болезненно реагировал на каждое прикосновение, кусал подушку. Искал руку, когда сидела рядом, на ласковые слова кивал утвердительно головой. Доктор Покровский отметил резкое ухудшение деятельности сердца и ухудшение дыхания. Холодные руки. Очень холодные ноги. Пульс — 52.

10. III. 1940 г. Пульс — 42. С 10 часов утра лежит в одном и том же положении на спине, левая рука вытянута вдоль тела, правая согнута в локте и опирается на подушку рядом с головой. Глаза не совсем прикрыты, рот полураскрыт, ды-

хание неравномерное: короткий вдох и длинный выдох с хрипотой. Пауз нет. Дышит не очень громко, но в соседней комнате слышно ясно. Судорог нет. Лицо спокойное, нет страдальческого выражения. . .

Начал двигаться беспокойно в 16 ч. 10 минут. Было несколько сильных судорог, от которых снова страдальчески изменилось лицо, и он дважды заскрежетал зубами. Когда судороги кончились, начались сильные предсмертные крики. Пульс упал, стал неровным, еле слышным.

16 часов 39 минут. Миша умер.

В момент смерти совсем открытые глаза и рот. После смерти лицо приняло спокойное и величественное выражение. Возле него были Люся, Женя, Леля, Сережа, Ермолинский и Марийка. (Это были: сама Е. С. Булгакова, Евгений Шилковский, ее старший сын, Е. А. Светлаева, сестра покойного, С. А. Ермолинский, М. А. Чемишкиан. — *Б. М.*). В день смерти никак не могли найти медицинскую сестру. Когда умирал, никого из сестер не было. Позднее пришли Лидия Алексеевна и Алексей Михайлович (супруги Файко — *Б. М.*), вызвали Павла Сергеевича Попова. Пришла сестра. Тело обмывали Леля и медицинская сестра, одевали Павел Сергеевич, Алексей Михайлович и Сергей Александрович.

Через полчаса, примерно, после смерти Миши Сергей Ермолинский позвонил Маршаку, с которым раньше условился так. Маршак известил об этом Союз писателей и Литфонд. . . Приехал Ратицкий из Литфонда с вопросом об организации похорон (каким учреждением проводить: МХАТ, ГАБТ или Союз писателей. Сказали: Союз писателей). После чего он уехал в Союз для подготовки.

Стали приезжать различные лица (отмеченные на первой странице черновой книги «Март 1940»). В 8 часов вечера Яков Леонтьевич (Леонтьев — *Б. М.*) Сереже Ермолинскому читал некролог, написанный Большим театром. Позвонил Маршак и сообщил состав комиссии от Союза писателей. В 10 часов приехали из морга замораживать. Лицо после замораживания стало совсем чужим, неестественным, неузнаваемым. Остались ночевать: Ермолинский, Леонтьев, Юзефа Павловна и Борис Эрдман, который просидел всю ночь около Миши. . .

Утро 11. III. 1940 г. Приход людей. Рисунок Кати К. Снятие маски мастерами скульптора Меркулова. Приход оператора Венца, снимал Мишу. ГАБТ и МХАТ настойчиво требо-

вали включения своих представителей в комиссию, зорко следили, чтобы было равное число. . .

Около 4-х часов дня привезли гроб. В гроб помогали укладывать Женечка, Сергей Топленинов, Борис Эрдман, Борис Шапошников, Михаил Светлаев. В 4 часа с минутами вынос гроба. Гроб несли: Сережа малый, Женя малый, Борис Эрдман, Дмитрий, Светлаев, Шапошников, Топленинов, Вильямс, Николай Николаевич Давыдов. На машине — катафалке (закрытом) ехали: Оленька (О. С. Бокшанская — Б. М.), Марийка, Екатерина Ивановна (Буш, воспитательница Сережи — Б. М.), Лидия Александровна, Леля, Вера, Надежда, Ануся, Сергей малый, Женечка и я.

Приехали в Союз писателей на улицу Воровского, 52. Встречали: Сергей Ермолинский, Всеволод Иванов, Леонов, Маршак и другие. Поставили в кино-зал, стали убирать цветами. Затем был открыт доступ. В 5.45 началась гражданская панихида. До этого были организованы почетные караулы. Начались речи. После речей довольно долго люди не расходились. . .

Из речей на гражданской панихиде в доме Союза писателей сохранилась только одна в архиве Музея МХАТ — речь В. О. Топоркова, известного артиста Художественного театра. Приводим ее полностью по тексту стенограммы (ф. 11, оп. 1, ед. хр. 84);

«Мы глубоко скорбим: от нас ушел Михаил Афанасьевич, человек, которого мы любили, как самого близкого друга, человек, который дал нам возможность пережить много минут творческого счастья.

На днях мы в 900-й раз будем играть его блестящую пьесу «Дни Турбиных». С этой пьесой в Художественном театре связано очень многое — такой важный факт, как рождение нового поколения актеров. Многие актеры, сейчас пользующиеся известностью и любовью советского зрителя, впервые показали свои творческие возможности именно в этой пьесе. И в этом величайшая заслуга Михаила Афанасьевича, который, будучи драматургом в самом своем существе, мог дать такой материал для актера, который вдохновлял актера, который давал ему возможность развернуть индивидуальность.

Но этого мало — Михаил Афанасьевич горел театром, он горячо любил театр, он горячо любил актеров, он знал творческие процессы актера. Для него в театре ничего не было безразличного. С большим вниманием и с большим горением

он мог помочь актеру, он многое давал актеру и даже нередко всходил на подмостки и наглядно показывал, как надо сделать тот или иной сценический кусок. И об этих показах до сих пор вспоминают в театре, как о блестящих показах Булгакова-режиссера.

Михаил Афанасьевич был драматургом-режиссером и драматургом-актером. От нас ушел человек большого таланта, человек всепокоряющего обаяния, человек, который в своем искусстве искал только настоящего. И вот этим он нам дорог. И поэтому, так приходится глубоко скорбеть о том, что так рано он ушел от нас, так рано ушел от нас писатель, который мог бы, конечно, еще чрезвычайно много дать нашей советской литературе, драматургии и театру».

Вернемся к записям Е. С. Булгаковой:

«...Люди долго не расходились. Преобладали актеры... По очереди дежурили члены комиссии. Около половины второго ночи ушли все... Лицо к вечеру становилось все более и более Мишиным. На панихиде и потом посторонних приходило очень мало, но те, кто приходил, стояли подолгу, и глубоко были взволнованы. Особенно запомнился молодой человек, дурно одетый, и лет 22-х, который несколько часов стоял неподвижно в зале, опустив голову, а потом перешел в коридор и стоял там также неподвижно и тяжко.

Почти весь вечер просидел букинист (?) ... он один из немногих, очень потрясенный, воспринимал это как большое событие — историко-литературное. Подходил с расспросами о мелких деталях и записывал в книжечку...

12. III. 1940 г. Утром он раньше всех вернулся в Союз писателей, присутствовал и помогал при выносе, и попросил разрешения сесть в машину с цветами, чтобы доехать до крематория...

Он был и вечером при последнем прощании. Девушка с портфелем (стояла несколько часов) спросила: «Почему вы его так хороните?» (То-есть не в церкви отпеваете.) И узнав, что это желание Михаила Афанасьевича, покачала головой. Попросила фотографию. Еще были: старик, уехавший из Владикавказа в 1921 году, старик другой, типа капельди-нера.

В зале, в нескольких шагах от Миши сидели, сменяясь, все оставшиеся и также вспоминали его слова, показы... Потом молчали... Лицо к утру стало необыкновенно умиротворенным, величавым. Казалось, что он улыбается — такой доб-

рой, доброй улыбкой. Почему-то вспомнились слова Файко о взыскательной доброте Михаила Афанасьевича. Из окна около гроба утренний яркий синий свет. . .

День холодный, даже неожиданно холодный для марта — минус 18°. Очень солнечный. Я сидела около Миши, гладила и брала его руку — она стала совсем теплой. Удивительно было то, что там, где подушечки рук и под подбородком, — тело было мягкое.

Пришли Светлаев, букинист. Приехали машины, гроб вынесли на открытую машину, где сели: Женя, Леля, Михаил Васильевич, Ермолинский, Эрдман, Дмитриев, Патя¹ (П. С. Попов) и другие. . . Машина вторая (грузовая открытая) с венками. Там — букинист. В закрытой легковой: Сереженька, Марийка, Юзефа Павловна и я.

Поехали по Поварской через Арбатскую площадь, мимо Гоголя, потом бульваром мимо Пушкина до Петровки и оттуда по Петровке к главному входу под колоннами Большого театра. Оттуда к МХАТу, где было очень много народу, актеров и персонала. Почти все пошли провожать. Машина ехала медленно, долго стояли на углу, провожая. . .»

О театре имени Евг. Вахтангова Елена Сергеевна написала отдельно в черновой тетради «Март 1940 года». Приведем эту запись для полноты картины событий дня.

«. . . Вахтанговцы первые из актеров приехали к нам домой. Много их было на панихиде. Р. Н. Симонов после панихиды подошел к Ермолинскому и выразил обиду, что, намереваясь провезти гроб мимо ГАБТа и МХАТа, забыли о вахтанговцах. Условились, что заедут к Театру Вахтангова. Поздно вечером (11 марта) после спектакля «1812 год», в котором была занята вся труппа, Симонов и Раппопорт были опять в Союзе писателей у гроба. Симонов сказал Ермолинскому, что лучше к театру не заезжать, потому что он не успел предупредить актеров, а он не хотел бы, чтобы в этой встрече участвовало мало актеров. Симонов должен был говорить прощальную речь в крематории, но в крематории Симонова, равно как-будто и вахтанговцев вообще не было».

Дальнейшие события дня похорон были такими:

«. . . После отъезда от МХАТа гроб повезли на вскрытие тела. Венки стали перевозить в крематорий, а мы поехали домой. В 4.15 выехали из дому в крематорий. У крематория масса машин, очень много мхатовцев, из Большого театра,

литературно-артистическая интеллигенция. На гроб возложила цветы Книппер-Чехова. Речь говорил Сахновский...»

Приводим эту речь по стенограмме, сохранившейся в Архиве Музея МХАТ (ф. 11, оп. 1, ед. хр. 84);

«Непреодолима потребность Художественного театра выразить всю глубину признательности, которую он испытывает к Михаилу Афанасьевичу. Михаил Афанасьевич был для нас не только близким человеком, он был тем драматургом, встречи с которым в Художественном театре не так уж часты. Значительность этих встреч вряд ли мы можем оценить полностью теперь; трудно оценить и потом, что перед нами его образ как человека — и как человека мы его утратили...»

Но Художественный театр знает, что искусство сильнее смерти — и для нас Михаил Афанасьевич есть подлинный рыцарь искусства. Мы видим его для нас, как художника сложного, острого, мудрого, доброго. И его утрата для нас, конечно, необыкновенно тяжела. Но мы не прощаемся с ним, не расстаемся.

Через несколько часов в Художественном театре зазвучат его слова в его пьесе «Дни Турбиных». Через несколько недель в Художественном театре начнется работа над его пьесой «Пушкин». Через несколько дней вновь зазвучат «Турбины», и опять зазвучит его пьеса, написанная на тему «Мертвых душ».

Итак, мы с ним не прощаемся, и он останется в душе Художественного театра до тех пор, пока идеи и чувства, которые мы воплощали, будет продолжать Художественный театр воплощать. И ради этих идей, ради этих чувств он пришел к нам во МХАТ».

Далее Елена Сергеевна записала: «После речи Сахновского и прощания гроб опустился. Ни во время панихиды, ни во время церемонии кремации не было музыки по предсмертному желанию Миши. Толпа, что очень поражало, была сплошь интеллигентная. Будто бы был мой первый муж — военный. Передавали разговор: вот, наконец, культурные похороны...»

На этом скорбные строки Е. С. Булгаковой завершаются. Упомянутая тетрадь черновых записей «Март 1940 года» представляет собой памятные записки, сделанные с 10 марта по 15 апреля 1940 г. Там отмечены: список лиц, бывших 10 марта в доме Булгаковых, 11 марта — на гражданской

панихиде в Союзе писателей, 12 марта — в день похорон — у МХАТа и Большого театра. Значатся записи о хлопотах по устройству могилы (хотели гранитный памятник), о разборе литературного наследия и писем. Приводятся некрологи и статьи в «Литературной газете», газете Большого театра «Советский артист», газете МХАТа — «Горьковец». Есть сведения, что давали пьесы Булгакова для чтения их Фадееву, Асееву и другим, и частично приводятся их отзывы. Так, Асеев заключил: «Пьесу «Бег» никакой театр поставить не может, но эта пьеса — литературно-значительное произведение. «Мольер» — грустный, «Иван Васильевич» — это вторая половина «Бани» Маяковского (высшая похвала!), но лучше всего — «Пушкин», — классическое произведение».

В тетради приводится также выписка из заметки «Литературное наследство М. Булгакова» (газ. «Вечерняя Москва») и запись о двухсотом спектакле «Дней Турбиных» во МХАТе 24 марта: «Давали в филиале МХАТ, преподнесли афишу с автографами актеров, хлопушку с турбинской елки и первый клавир для «Турбиных», сделанный еще при первой постановке пьесы с участием Булгакова».

Тетрадь завершают заметки о снятии посмертной маски Булгакова в мастерской скульптора Р. Меркулова, предоставлении Е. С. Булгаковой путевки в ялтинский санаторий, выделенной А. А. Фадеевым, предварительный список состава комиссии по литературному наследию, небольшой список книг и материалов прессы с публикациями...

Часть записей может быть дополнена материалами Музея МХАТ. Газета Художественного театра — многотиражка «Горьковец», малоформатное издание, — выходила довольно редко, а в эти мартовские дни и позже, в апреле, нерегулярно и была приурочена к премьерным спектаклям, праздникам и юбилеям вождей. В середине марта для почившего автора МХАТа в газете места не оказалось, и траурные материалы вышли в номере одиннадцатом за 1 апреля.

Помимо официального, скромного и без подписей некролога и фотографии, там были краткий отчет о похоронах, изложение речи А. М. Файко на гражданской панихиде, статья П. А. Маркова, информация о составе комиссии по литературному наследию Булгакова (Вс. Иванов, Н. Н. Асеев, Л. М. Леонов, А. М. Файко, С. Я. Маршак, П. А. Марков,

Н. П. Хмелев, Я. Л. Леонтьев, Е. С. Булгакова, С. А. Ермолинский, В. Я. Виленкин, С. И. Шафров).

Здесь же приводилось письмо Е. С. Булгаковой коллективу МХАТ: «От души благодарю всех, проявивших сердечное понимание к М. А. Булгакову в долгие месяцы его болезни и поддержавших меня своим сочувствием после его кончины. Турбинцев нежно благодарю за подарки, тронувшие меня до слез. Елена Булгакова».

Это вполне традиционное письмо вызвало, однако, резкий протест членов Комиссии по литературному наследию Булгакова, заставив их обратиться с «Открытым письмом» к редактору газеты «Горьковец», подтвердив его копиями, направленными в Дирекцию МХАТа, партбюро и местком театра (Архив Музея МХАТ, ф. 111, оп. 1, ед. хр. 85):

«Уважаемый тов. редактор!

Через В. Я. Виленкина Елена Сергеевна Булгакова передала в редакцию «Горьковца» письмо коллективу Художественного театра следующего содержания:

«Со всей силой горя, вошедшего в мою жизнь, благодарю Художественный театр за любовь к Михаилу Афанасьевичу, так остро почувствованную мною в эти страшные для меня дни. Турбинцев нежно благодарю за подарки, тронувшие меня до слез. Елена Булгакова».

Помещенное Вами в номере 11 (111) от 1 апреля 1940 г. письмо представляет собою механическое, сделанное без ведома автора соединение текста, помещенного ранее в советской печати, с последней фразой письма, обращенного к МХАТу. Это соединение обесмыслило письмо и вызвало определенное недоумение у читателей «Горьковца».

Просим Вас опубликовать в ближайшем номере «Горьковца» настоящее заявление.

Члены Комиссии по литературному наследию
М. А. Булгакова

3 апреля 1940 г.».

Несмотря на столь категоричное требование, письмо это так и не увидело свет. Следующий номер газеты был посвящен очередному высокому юбилею, затем начались Первомайские праздники... Видимо, дело все-таки было решено полюбовно: ограничившись устными извинениями, члены Ко-

миссии успокоились, Елена Сергеевна отправилась на отдых от многочисленных потрясений по литфондовской путевке.

4 мая члены Комиссии вместе с писательским руководством в лице секретаря ССП А. А. Фадеева и под его председательством провели в квартире С. Я. Маршака заседание. Кроме хозяина дома и председательствовавшего автора «Разгрома», в нем приняли участие Вс. Иванов, Л. Леонов, Н. Хмелев, Я. Леонтьев, П. Попов, В. Виленкин, то есть состав был весьма представительным. В протоколе, который вел Виленкин, было отмечено, что «члены Комиссии: Е. С. Булгакова, С. А. Ермолинский, А. М. Файко и Н. Н. Асеев находятся вне Москвы». После решения об издании произведений писателя, и в частности, сборника пьес в протокол заседания вносится следующее: «Включить в сборник драматических произведений М. А. Булгакова, издание которого является первоочередной задачей Комиссии, следующие 6 пьес: «Дни Турбиных», «Бег», «Дон Кихот», «Мольер», «Пушкин», «Иван Васильевич». Предпослать изданию две статьи: общую критическую «Творческий портрет М. Булгакова» и статью П. С. Попова «Творческая биография М. Булгакова». Предисловие к сборнику и печатание через Союз писателей или издательство «Искусство» поручалось выполнить Фадееву.

Решались и организационные практические дела: «Поручить юрис-консульту ССП т. Шафрову оформить ходатайство о назначении персональной пенсии вдове Е. С. Булгаковой и передать в Президиум ССП. Ходатайствовать в надлежащих инстанциях о сооружении на могиле Булгакова памятника. Фадеев». (Архив Музея МХАТ: ф. 11, оп. 1, ед. хр. 86).

Юрист ССП и член Комиссии С. И. Шафров действительно хорошо знал свое дело: пенсия Е. С. Булгаковой была оформлена очень быстро. А памятник на могиле установили только через 20 лет: помешала и война, и иные обстоятельства. (История установки памятника рассказана Еленой Сергеевной в письме к Н. А. Булгакову, брату ее покойного мужа (см. Булгаков 1989: 556).

Сборник в составе шести пьес вышел лишь через 15 лет, а полный корпус пьес и инсценировок дошел до читателя в конце 80-х — начале 90-х гг. Подготовленная П. С. Поповым «Творческая биография М. Булгакова» долгое время лежала в архиве и впервые была опубликована в уже упомянутом сборнике писем писателя. В качестве предисловия она напечатана в булгаковском сборнике «Я хотел служить наро-

ду...» (1991 г.). Фадеевское предисловие к пьесам так и не было написано.

Трудный для Е. С. Булгаковой год продолжался. После полуторамесячного отдыха в Ялте она вернулась в Москву, и началась работа над архивом мужа, внесение последних продиктованных вставок в главы «Мастера и Маргариты». Лето и начало осени прошли в хлопотах по подготовке вечера памяти Булгакова. Он состоялся в Доме Актера 14 октября 1940 г. под председательством О. Л. Книппер-Чеховой. Приводим частично стенограмму выступления на этом вечере заведующего литературной частью МХАТа, П. А. Маркова (Архив Музея МХАТ: ф. 11, оп. 1, ед. хр. 87; частично это выступление было включено П. А. Марковым в статью «Булгаков» (Марков 4: 347)).

«В Московском Художественном театре мы встречались с Михаилом Афанасьевичем в 1925 году. Это было время очень важное и значительное для театра, и Михаил Афанасьевич сыграл для формирования молодой труппы Художественного театра совершенно исключительную роль. Это была пора создания молодого Художественного театра, пора первой встречи молодых актеров Художественного театра с его «стариками», пора вступления Хмелева, Яншина, Соколовой, Андровской в Художественный театр. Тогда театру очень нужны были пьесы, на которых эта молодая труппа могла бы настояющему и до конца раскрыться. Мы знали многих писателей. В то время в театр пришли Вс. Иванов, Леонов, Пришел и Михаил Афанасьевич. <...>

По тому первому наброску пьесы «Белая гвардия», который он принес, нельзя было, казалось, судить еще о нем как о драматурге. <...> По первому варианту в пьесе было, кажется, 16—17 картин, и в то же время в каждой из этих многочисленных картин вскрывался такой острый взгляд драматурга, такое умение в диалоге раскрыть образ, такая острота характеристик, что было ясно, что Михаил Афанасьевич в этом первом варианте дал нам много меньше того, что он, как драматург, способен сделать и действительно, тот последний вариант, который пошел на сцене Художественного театра, совершенно отличался от этого первого варианта. В конце концов, сейчас даже нельзя говорить о том, что «Дни Турбиных» есть инсценировка «Белой гвардии». Это два совершенно самостоятельных и ни в коей мере не похожих друг на друга произведения. «Дни Турбиных» — совер-

шенно самостоятельная, художественная, драматургическая, мастерски сделанная вещь.

Что особенно пленяло в Булгакове, как в драматурге? Мы очень спорим о путях драматургии, о драматургическом мастерстве, о том, как нужно строить пьесу, а Булгаков реально, своей непосредственной работой утверждал законы драматургии — своим особенным, ему только присущим мастерством. Да, он был великолепный писатель, он был писатель, владевший необыкновенной прозрачностью слова, остротой характеристики, умением бросить афоризм, умением построить сверкающий диалог, знанием, где развеселить зрителя, знанием повернуть внимание зрителя от только что громко раздававшегося смеха к потрясению. Так им сделана картина приноса Николки. Но помимо этого литературного блеска, этого умения живописать, — слово чрезвычайно всегда прозрачно, очень сжато, как будто бы предельно легко.

Затем всегда существовало и другое качество Булгакова. Булгаков был драматургом актера, и, может быть, поэтому его пьесы так и пленяли в первую очередь актеров. Нельзя было равнодушным актеру оставаться в пьесе Булгакова — не только потому, что она была полна очень острых и интересных мыслей, не только потому, что он великолепный писатель, но и потому, что каждую роль он создавал, как создает актер. Мне всегда казалось, что каждую свою роль он внутренне проигрывает, он не просто писал, но играл эти роли для себя внутренне. Он переходил от одного настроения к другому, он знал ходы сюжетного развития, он знал весь внутренний ход, которым живет тот или иной человек, он знал этого человека досконально, он знал его привычки. <...> Он смог бы рассказать о каждом из своих героев повесть целой жизни. <...>

Он знал не только законы литературы, он знал законы театра, он знал законы психологии творчества, может быть, интуитивно, но он понимал актера, и это было одним из главных его обаяний.

Когда его пьесы репетировались, он был фактически режиссером каждой постановки. И это было новое его свойство, как драматурга: он был драматургом-актером, он был и драматургом-режиссером.

Когда он писал пьесу, он не видел просто сухих страниц рукописи, он не видел простого соединения блистательных реплик и великолепных монологов. Он видел, как построить каждую сцену. Он чувствовал силу пауз. Он понимал, где

можно дать зрителю право на смех, как подготовить выход актера, как установить ритм сцены и как установить перебой этого ритма. И поэтому каждое действие его пьесы было не только органически законченно, оно было мастерски режиссерски построено.

Вот это соединение прекрасного мастера слова, великолепного психолога и знатока актера, замечательного мастера сцены-режиссера, — все это нашло выражение в Булгакове и делало его блестящим драматургом.

Ему нужно было очень верить в свои пьесы. Он настолько ими жил, что когда приходилось думать о том или ином изменении в пьесе, о том или ином требовании, возникшем у режиссера или у актера, это не было никогда простым согласием автора на предложение театра, это были постоянные творческие споры одного художника с другим художником. <...>

Поэтому Булгаков был необходим на репетициях. Он был необходим потому, что он подсказывал актерам, показывал, потому что умел толкнуть фантазию режиссера: он был до мозга костей театральным человеком, и стихия театра поглощала его целиком. Он был страстным, нетерпеливым, его юмор был острым, он был великолепным рассказчиком, замечательным чтецом. Мы помним, как у нас в театре многие авторы просили Булгакова читать их пьесы, потому что он читал так, что в его чтении выдвигались достоинства пьесы и скрадывались ее недостатки. Он всегда жил образами, и жизнь его была полнокровной, страстной, упорной и прямой.

Жизнь он воспринимал очень болезненно. Казалось, его нервы обнажены. Разговор с ним никогда не мог быть спокойным, и работа с ним никогда не могла быть спокойной. Разговор с ним был всегда предельно интересным, потому что всякий разговаривавший с ним видел в нем такой огромный запас знаний, такой внутренний юмор и наблюдательность, что собеседник Булгакова неизбежно увлекался не только тем, что говорил Михаил Афанасьевич, но и проникался всем обаянием его очень целостной, очень сильной и очень значительной личности.

В «Днях Турбиных» потому так много и сделал Художественный театр, что наши встречи молодой труппы театра были именно с таким драматургом, потому что он дал такого рода подтекст в «Днях Турбиных», потому что он дал такого рода

струю лирики, струю юмора и силы веры в будущее, в которых как раз нуждалась молодая труппа. <...>

С Булгаковым можно было не соглашаться, но с Булгаковым было нельзя оставаться равнодушным. Равнодушия он не переносил в искусстве, равнодушия он не переносил в театре, и все споры, которые с ним были вокруг театра, шли именно по этому поводу. Лучше было театру ошибаться, и тогда можно было с Булгаковым спорить и защищать перед ним те или иные позиции, но нельзя для Булгакова в театре оставаться равнодушным, спокойным и повторяющим то, что театр сделал.

То, что смерть унесла Булгакова, это очень большая и трудная потеря для Художественного театра. Мы глубоко верили, мы знали, что Булгаков сделает еще для Художественного театра много нужных, значительных пьес. Мы знали, что это писатель, драматург Художественного театра, мы знали, что это драматург нашей советской страны. И поэтому скорбь Художественного театра, когда умер Михаил Афанасьевич, была очень глубока, и память о нем будет жить, как о человеке, который первый дал возможность оформиться ряду блестящих талантов нашего театра, первый открыл путь к советской драматургии в Художественном театре, первый открыл советскую тему театра и первый полюбил Художественный театр такой страстной, такой молодой любовью, как может любить настоящий художник. Так же горячо, нервно, темпераментно любили Булгакова у нас в театре».

ЛИТЕРАТУРА

- | | |
|-----------------|---|
| Булгаков 1989 | Булгаков М. Письма. Жизнеописание в документах. М., 1989. |
| Виленский 1988 | Виленский Ю. «Скрывая дрожь смертельной боли...» Медицинская газета. 22 сентября 1988. |
| Дневник 1990 | Дневник Елены Булгаковой. М., 1990. |
| Марков 4 | Марков П. А. О театре. В 4-х тт. Т. 4. М., 1977. |
| Скорпилига 1989 | Скорпилина Т. «Они выхаживали Булгакова». Медицинская газета. 1 марта 1989. |
| Соколов 1992 | Соколов Б. «Михаил Булгаков и Иосиф Сталин: конец диалога». Вечерний клуб. 25 июня 1992. С. 8. |

ВОКРУГ БУЛГАКОВА

Открытие нового раздела «Булгаковского сборника» продиктовано назревшей необходимостью расширить круг материалов, тем и аспектов изучения творчества писателя. Понять М. Булгакова вне эпохи 1920—30-х гг. невозможно. Вместе с тем наше знание о его «связях» с различными литературными кругами достаточно обрывочно, подкреплено, как правило, двумя-тремя расхожими и вырванными из контекста цитатами, принадлежащими к ограниченному кругу источников. Восстановить этот контекст в возможной полноте — наша обязанность перед писателем, мера значения которого для русской литературы XX века еще не обозначена с не вызывающей сомнений достоверностью.

Новый раздел мы открываем статьей А. Орлинского, одного из известнейших гонителей М. Булгакова.

А. ОРЛИНСКИЙ

ПРОТИВ БУЛГАКОВЩИНЫ

С 5-го октября с. г. на сцене Московского Художественного Академического театра идут «Дни Турбиных» М. Булгакова. Пьеса построена по роману то же автора «Белая гвардия» и первоначально носила то же название. О пьесе, не блещущей никакими выдающимися литературными и художественными достоинствами, не стоило бы говорить, если бы игра артистов МХАТ не делала и достоинства и недостатки пьесы столь выразительными.

Дело происходит на Украине, в Киеве, в конце 1918 и начале 1919 гг. в момент борьбы мелкобуржуазной националистической петлюровщины с кадровыми дворянско-буржуазными силами в лице белой гвардии, принявшей тогда на время форму германской скоропадщины и вступившей в союз с германскими генералами.

Белые офицеры (Тальберг, Турбины и др.) являются главными героями пьесы, действующими на фоне гибели и поражения неудачливого гетмана Скоропадского, а затем и более удачливой петлюровщины. Тут же выведено и молодое белое юнкерство, находящееся под влиянием кадрового белого офицерства.

Заканчивается пьеса победой петлюровщины над белой гвардией (это показано), а затем победой Красной армии над петлюровщиной (об этом, увы, только сказано). В заключение же всего «исторического действия» зритель имеет удовольствие порадоваться мирному браку героини Леночки, расставшейся с изменившим белогвардейскому делу своим мужем Тальбергом и успешно соединившейся брачными узами с Шервинским, бывшим адъютантом гетмана Скоропадского, веселым пройдохой-певцом.

Казалось бы, ничего катастрофически плохого в таком спектакле быть не могло, если бы не было двух обстоятельств: 1) если бы речь шла не об одном из этапов величайшей эпохи гражданской войны, родившей социальную революцию и 2) если бы эта гражданская война не была столь ложно, односторонне и кривобоко показана путем прикрашивания и художественной идеализации белой гвардии — главной силы старого русского строя.

Можно сказать уверенно, что «Белая гвардия» представляет собой, в целом, показ героизма, идейности белой гвардии и этому нисколько не мешают отдельные моменты развенчивания монархизма, просто-напросто настолько выброшенного в мусорный ящик истории, что даже втайне сочувствующий ему не может брать его под свою защиту.

Сами белогвардейцы даны в идеализированном виде и зритель невольно спрашивает себя: «За что же пролетариат, расправляется со столь «хорошими ребятами», которые, если не считать пьянства, обладают почти всеми человеческими добродетелями, от идейности и мужества до человечности и добродушия в каждом шаге, единственная вина которых в том, что они временно заблудились, пойдя за генералами?»

Самое поразительное то, что автор и пошедший за ним академический театр умудрились совершенно изолировать всю белую гвардию от каких бы то ни было соприкосновений с другими классами или социальными группами. Не только не показаны в соприкосновении с этой белой гвардией рабочие или крестьяне, но даже у помещика, военного министра Скоропадского, Тальберга, у командира дивизиона Алеши, у всех остальных штабс-капитанов и офицеров, нет ни одного денщика.

Точно так же вся семья Турбиных умудряется просуществовать все 4 действия без прислуги и каким-то техническим фокусом начинают казаться все эти самовары, обеды и ужины, появляющиеся, как из под земли, на всегда убранном столе, во всегда убранных комнатах.

Можно сказать, не белогвардейская сытая жизнь, а какая-то художественная «строгая изоляция».

Зато автор и актерский состав вместе с режиссурой не поспешили на изображение петлюровщины, представляющей фактически на сцене революцию (третья рабоче-крестьянская сила не показана). Эта петлюровщина ярко показана, как зверское мужичье или, как презрительно и неоднократно именуют крестьян белогвардейцы, в образе озверевших «бо-

гоносцев». Петлюровщина показана в столкновении с иными родными рабочими и т. д., фактически давая, разумеется, более чем выгодный фон для той же белой гвардии, в быту доброй, в идеях последовательной, в ее действиях героически настроенной.

Ну, а есть ли среди этой белой гвардии какие-либо действительно прогнившие, вызывающие антипатию со стороны зрителя, лица?

Есть, конечно! Вот, например, Тальберг, обрусевший немец, удирающий при самом падении Скоропадского в Берлин, или сам Скоропадский, трусливо и жалко спасающий свою гетманскую шкуру при помощи немцев.

Беда лишь в том, что как раз вся остальная белая гвардия сама расправляется с этими отрицательными действующими лицами пьесы и таким образом, по сути дела, своим презрением к Скоропадскому и своими пощечинами Тальбергу только поднимает свое достоинство, свой авторитет и свое обаяние для неискушенного зрителя.

В соответствии с этим сильная критика петлюровщины и скородпачины, данная в спектакле, носит тот же характер критики справа, критики сквозь очки белые, в лучшем случае, сквозь очки сменовеховские.

Вывод ясен — большевизм лишь потому пришлось принять, что он занялся всерьез и успешно борьбой с хамской богоносной петлюровщиной, хотя неизвестно: как и почему, и в силу каких причин именно большевизм сумел разить петлюровщину и поставить на колени белую гвардию, дело которой подпортили злые изменщики генералы.

В последнем акте, где мещанство автора достигло своего высшего выражения, потащив за собой на этот убогий путь и театр со всем его культурным мастерством, сделана попытка дать сменовеховское оправдание революции, т. е. принятие революции ради новой советской «Великой России», а не ради чего-либо пореакционнее. Мы не знаем, что хуже из этих 2-х зол, но и эта попытка осталась неубедительной и бьет в глаза зрителя своей нехудожественностью по сравнению с другими местами пьесы, где изображена белая гвардия, во всей ее видимой Булгакову и булгаковцам красе.

Для кого же этот спектакль предназначается? Мы думаем, что если отбросить сильную игру артистов МХАТ, то спектакль этот будет приемлем лишь для тех отдельных наиболее отсталых обывательски-мещанских групп, которых и политическая могила не исправит.

Неужели же такой театр, как Московский Академический Художественный, может всерьез ориентироваться на эту публику? Наш совет театру — свое мастерство направить в другую сторону, в сторону подлинного, исторически и художественно правдивого изображения прошлого и настоящего нашей советской страны. И чем скорее, тем лучше.

О СТАТЬЕ П. ПИЛЬСКОГО «ИРОНИЯ И ФАНТАСТИКА»

Написанная как предисловие к сборнику рассказов М. Булгакова «Роковые яйца», изданному в 1928 г. за пределами Советской России, в Латвии, статья «Ирония и фантастика» принадлежит перу одного из известнейших в 1900—1910-е годы русских критиков. Автор, «оставивший десяток книг», сотни статей и тысячи рецензий» (Абызов 1993: 164), сотрудничавший в газетах и журналах Минска, Одессы, Кишинева, Петербурга, в 1921 г. покидает Россию и обосновывается в Прибалтике (вначале в Риге, затем в Таллинне и вновь в Риге, где в 1940 г. у него после обыска конфискуют архив).

В статье, посвященной рассказам М. Булгакова, Петр Пильский (1879—1941) предстает перед читателем в типичных своих проявлениях: это умный, чуткий, темпераментный критик, многое угадывающий в близком ему авторе, почти безошибочно выявляющий подлинные ценности в пестрой картине советской и русской эмигрантской литературы 20-х годов.

ПЕТР ПИЛЬСКИЙ

ИРОНИЯ И ФАНТАСТИКА

Не только книги, но и писательские репутации имеют свою судьбу. Случай и здесь играет значительную роль.

Как-то неразрывно, — и уже теперь надолго, — имя Мих. Булгакова будет связано с его романом «Белая гвардия» («Дни Турбиных»), с его пьесой, получившей исключительный успех, прошедшей через цензурные мытарства советских ущемлений, проникшей на зарубежные сцены.

Так создается известность писателя.

В общем понимании Булгаков предстал беллетристом-реалистом, художником потрясающего быта, добросовестным изобразителем революционной эпохи, кровавых украинских дней.

«Дни Турбиных» подкупают своей правдивостью. И роман и пьеса волнуют и будят воспоминания об этих недавних событиях. Автор нашел счастливую тему, отлично справился с ней, получил широкую популярность.

Но это только одна сторона его таланта. Михаил Булгаков не только реалист, — он еще и фантаст. Его манит вымысел, интригующий сюжет, интересует и возбуждает фабула, а это не так часто случается в русской литературе. Выдумка у нас была редкой гостьей.

Русская литература знала только одного Бога — правду. Целый век мы распластывались перед этим кумиром, в его честь создавались литературные заветы, и жрецы этого храма были неумолимы и беспощадны. Этот гнет, наконец, почувствовали сами писатели.

Лет пять тому назад в России образовался кружок «Серапионовых братьев». Но это же Гофман, это фантастика, это — фабула. Задачи были поставлены правильно, — результа-

ты оказались ничтожными. Увы, все это та же старая рать со старыми навыками, со старым тяготением к обыденщине, реализму, точности, знакомая бытовая беллетристика без композиции, без раздольной смелости, без красочности, без воображения, пригвожденная к земле и дню, совсем, не искусная, вся во власти фотографии, заменившая яркость вымысла хитрым вычуром словесных раскопок.

Отдельные дарования, строки, лица не спасали группы, не оправдывали ее имени, не роднили ее с чудесным талантом Гофмана. Это сразу же поняли сами «Серапионы», и один из них, самый молодой, рано умерший Лев Лунц справедливо и откровенно указывал своим братьям на безвыходный и скорбный все тот же старый тупик: «Нет занимательности! — жаловался он. — Скучно, скучно!». Упрекал в отсутствии интриги, подчеркивал бедность замыслов, — «самое большое — анекдотик, отдельный мотив: двух мотивов связать уже не умеют».

И в самом деле, современная русская проза не только не излечилась от прежних застарелых недугов, но заразилась новыми, еще более прискорбными и трудно излечимыми. Все то же народничество, все тот же быт, скука и глухой, дошлый провинциализм. Литературная отсталость у нынешних советских писателей еще более расширилась, увеличилась и углубилась.

Здесь все примитивно. Примитивны сюжеты, тяжел ход, рисунок мелок и не тверд, примитивно понимание примитивных литературных задач. Идет настоящее одичание. Новая литература тащится в унылую и дремотную, беспросветную чащобу, в мрак и тьму, к развалившейся избушке на курьих, дурьих ножках, к хлебанию литературных щей из свалывшегося лаптя, — все то же неискоренимое поклонение курносому идолу нищей, деспотической повседневною, для всех нерадостной и никого не окрыляющей, и на наших глазах происходит тихое, медленное, но явное угасание, — угасание творческого духа, фантазии, дерзости, мастерства и все дальше и дальше отлетают прелесть фабулы, энергия интриги, золотая роскошь вымысла.

Михаил Булгаков — счастливое исключение.

Он рвется. Из тесной кельи бытовой обыденщины он ищет выхода на широкий простор. «Роковые яйца» — превосходная повесть. В ней много смелости, она не страшится собственного риска, ее выдумка смела, легок темп и вся она развертывается и увлекательно и убедительно.

Уже только потом, после ее прочтения, оглядываясь назад, понимаешь и оцениваешь ее фантастичность, невероятность неправдоподобие, ее чудесный пленящий обман. Как всегда у талантливых искусников, — все держится на пустяке, на каком-то маленьком красном луче, величиной с иголку, обладающем чудодейственной животворной силой головокружительного размножения.

Затем — пустяк второй, — случайность, перепутанные ящики с яйцами, — и вот, фантазии открыты самые несбыточные возможности, самые заманчивые пути, происходят «страшнейшие и необъяснимые» события, удивительные «сюрпризы», все становится вдруг «поистине изумительно», пробегают токи, в яйцах слышится «триумфальный стук» и «в загадочном мерцающем свете созревают малиновые яйца». Все фантастично, необыкновенно и в то же время так просто и так притягательно, что не хочется ни контролировать, ни сомневаться, потому что нет сил и нет охоты оторваться от этих страниц, от этого рассказа, ведущегося в самом серьезном тоне, оснащенного внешне ученым глубокомыслием, именами профессоров, упоминанием научных теорий, работой над микроскопическими исследованиями.

Между тем все повествование втайне иронично. Все время мелькают авторские улыбки. Совершается ласковый, добродушный и самый радостный обман — обман занимательности, обман вымысла и очаровательная ирония звучит и в этом выдуманном «Доброкуре», охраняющем петухов и кур от повального мора, и в эффекте перепутанных ящиков, и в сказочной неожиданности результатов этой ошибки, и в фигуре профессора Персикова, и в картинах будущей, будто бы расцветшей Москвы, и в изображении военного похода на земных гадов.

Но ирония, соединенная тоже с фантастикой, наполняет и освещает лукавым огнем и «Дьяволиаду», — повесть о том, как близнецы погубили делопроизводителя. И здесь все построено на случайности, — на случайном, внешнем сходстве двух людей, на случайном созвучии двух фамилий. Отсюда — все «происшествия», и этим словом — «происшествие» — повесть открывается, цепью происшествий разворачивается, чтоб кончиться тоже чрезвычайным происшествием.

Опять — мелочь, опять — пустяк, снова — случайность, но все — вымысел, выдумка, занимательность, упоительный и ласковый обман, — упоительный потому, что все повествование ведется в quasi-серьезном тоне, с соблюдением полной

внешней естественности и достоверности, в согласии со всеми деталями советского быта. Все фантастично и в то же время все допустимо, все художественно оправдано и примирено. В этом и состоит тайна мастерства.

А ирония повсюду. Иронично отношение автора к этой жизни, к ее укладам, к ее распорядку, кутерьме, растерянности, путанице, безрассудной суете, общему замешательству. Ироничны названия глав, насмешливо описаны «продукты производства», выдающиеся вместо денег, — эти не горящие спички, дурманящее церковное вино, — но самая острая и глубокая ирония заключается именно в фантастике всей этой жизни, в ее иллюзорности, ее выдуманности, ее родстве с кошмаром.

Есть что-то злобно-ироническое в этих двойниках, призрачности лиц, даже в их именах (Кальсонер, Ян Собесский), в этом общем взаимном непонимании.

Михаил Булгаков, это — ироническая фантастика.

Эта черта у него повсюду. Она и в «Роковых яйцах», и в «Дьяволиаде», и в его полужельетоне, полурассказе «Положения Чичикова», вдруг чудесным образом воскресшего в Советской России, и там отлично приспособившегося, благодаря влиятельным связям с Ноздревым, Собакевичем, Неумывай-Корытом, Кувшинным Рылом, наконец с председателем тарифно-расценочной комиссии Елизаветой Воробей. Но и тут Чичикова погубила Коробочка.

И в этом рассказе все — ирония, только ирония, неизменно ирония. Но и она при всей своей остроте, при всей колючести, мягка, не груба, она зла, но не подчеркнута. У Михаила Булгакова большой литературно-мимический талант. Он умеет улыбаться слегка и в то же время выразительно. Его насмешка улавливается, но не дерзит. Он ироничен, но не смешлив, умеет ласково насмеяться и неприметно издеваться, в нем сильна лукавая осторожность — в искусстве она называется почетным и похвальным именем: чувство меры.

О ФЕЛЬЕТОНЕ В. ЧЕРНОЯРОВА

«СБОРНАЯ КОМАНДА»

Фельетон В. Черноярлова «Сборная команда» не претендует на особое место среди критических работ 20-х гг., посвященных творчеству М. Булгакова. Он не выделяется ни резкостью тона и безапелляционностью суждений, как правило, свойственных этим работам, ни желанием подсказать «компетентным органам», как следует распорядиться судьбой М. А. Булгакова. Этим, видимо, и объясняется то обстоятельство, что фамилия Черноярлова не была включена ни в один из трех так называемых «списков врагов» М. Булгакова» (Булгаков 1989: 120—121).

Однако, если большинство критиков и их творений вкуче, без называния имен охарактеризованы в известном пассаже романа «Мастер и Маргарита», где главный герой рассказывает Ивану Бездомному историю своего сочинения, то фельетону Черноярлова была уготована участь стать источником одного из произведений Булгакова, закрепиться в нем ходом мысли автора, придуманным сюжетным поворотом, узнаваемостью деталей.

Мы имеем в виду одну из побочных линий неоконченного романа «Записки покойника» («Театральный роман»), где Максудов вначале видит афишу с репертуаром Независимого Театра на текущий сезон и встречается с Ликоспастовым и его спутниками, а некоторое время спустя читает в журнале «Лик Мельпонемы» за подписью Волкодава фельетон о себе — «Не в свои сани». Сравнение фельетона Черноярлова с его описанием в «Записках покойника» может стать одной из составляющих исследования на тему «Основные черты преобразования действительности в прозе М. Булгакова», но и в первом приближении ясно, что в романе описан один из вариантов обычной для того времени афиши (классики плюс один выскочка, или один необходимый с идеологической точки зрения современный автор): сохраняется тип вопросов классиков к молодому собрату по цеху («... Мольер, спрашивающий меня, не написал ли я чего-нибудь вроде «Тартюфа» (Булгаков 1990: 492); одинаково использована в названиях реального фельетона и его художественного соответствия идиома; афиша висит на стене или на двери театра; даже цветовой признак «черный» сохранен у Булгакова, хо-

тя и перенесен из фамилии автора фельетона в описание цвета волос Максудова.

Разумеется, можно указать и на ряд разнящих черт, но не вызывает сомнений тот факт, что фельетон «Сборная команда» произвел на М. А. Булгакова острое и глубокое впечатление, весьма близкое к тому, которое он воспроизводит в монологе Максудова («...озлобление мое было безгранично. <...> Дикие мечтания о том, чтобы застрелить Волкодава...» (Булгаков 1990: 492), если спустя десять лет он помнил и решил использовать этот фельетон в своем романе.

ЛИТЕРАТУРА

- Булгаков 1989 **Булгаков М.** Письма. Жизнеописание в документах. М., 1989.
- Булгаков 1990 **Булгаков М.** Собр. соч. в 5-ти тт. Т. 4. М., 1990.

В. ЧЕРНОЯРОВ

СБОРНАЯ КОМАНДА

Должен сказать, что я на днях пережил очень неприятное чувство — чувство острого страха.

Я просто-напросто перепугался.

Я шел — по Камергерскому переулку, виноват, по Проезду Художественного театра.

Вдруг мой взгляд упал на стену Художественного театра. Она не стала прозрачной, не дала трещины, не грозила обвалом, но, тем не менее, я смертельно перепугался. На стене была наклеена афиша, а на афише был обозначен репертуар будущего сезона: Сухово-Кобылин «Смерть Тарелкина», Эсхил «Прометей», Бомарше «Женитьба Фигаро», Шекспир «Отелло», Булгаков М. «Семья Турбиных».

Я смертельно перепугался! Не за себя — нет! — за Булгакова. Помилуйте! Ведь Булгаков, как ни как, надежда русского театра: нет театра, который бы не собирался поставить его пьесу. От Художественного до Камерного через Третью Студию лежит триумфальный путь этого драматурга. Театры, не получившие его пьес, чувствуют себя наказанными, как дети без сладкого.

Вдруг с Булгаковым что-нибудь приключится, когда он прочтет эту афишу!.. Это ведь не шутка, попасть в такую компанию! Эсхил, Шекспир, Бомарше, Сухово-Кобылин — это, знаете, такая сборная команда, в игре с которой очень легко обратиться из игрока в мяч.

Булгаков — человек молодой, судя по книге его рассказов, нервный и впечатлительный — вдруг с ним что-нибудь случится.

Будь я на его месте, я бы немедленно сошел с ума. Мне бы сейчас же представилось, как однажды вечером ко мне в

комнату входят мои новые коллеги. Эсхил садится на подоконник, Бомарше и Шекспир на кровать, Сухово-Кобылин на стул, а я — за неизменением места — остаюсь стоять.

Первым обратился ко мне Сухово-Кобылин.

— Мы пришли к вам познакомиться. Интересно, знаете, посмотреть на молодого коллегу. Повернитесь-ка в профиль! Как по-вашему, Бомарше, для памятника годится? Фигура подгуляла, но это ничего — можно надеть какую-нибудь маптию как на Тимирязева, или как-нибудь там изогнуть, как у Воровского. Маску с вас, молодой человек, уже сняли?

Я. — Позвольте, на что вы намекаете?.. Я совершенно искренне. . .

Сухово-Кобылин. — Ни на что не намекаю — гипсовую маску с вас сняли?

Я. — Н-н-ет. . . Маски не снимали. . . На квартиру действительно наложили, а маску не снимали.

Сухово-Кобылин. — Как же это так? Какая оплошность! Что же это?.. Ах, впрочем, я забыл, ведь вы же живы!.. Ну-ка расскажите, какую вы пьесу написали.

Я. — Видите ли. . . Это революционная сатира. . . Бомарше.

— Как у меня? Я. — Да нет, так сказать, горькая сатира. . . С бытовым оттенком.

Сухово-Кобылин. — Как у меня?

— Я. — Да нет. У меня, видите ли, больше таких общечеловеческих чувств, страданий. . .

Шекспир. — Как у меня?

Я. — Да нет, нет, нет. Там больше веры в человека, в достижения человека.

Эсхил. — Как у меня?

Тут у меня градом закапал бы холодный пот со лба и я начал бы плакаться.

— Честное слово, я не виноват! Я ни за кого себя не выдаю — ни за Шекспира, ни за Эсхила, ни за Бомарше, ни за Сухово-Кобылина, ни даже за Луначарского. Моя фамилия Булгаков! Так и в трудовой книжке значится. Пьесу я действительно написал. Но за классическую я ее никогда не выдавал. Это просто у нас такая манера в Москве клички давать, как жеребцам на бегах. Очень неприятная манера. Вот Сейфуллину — взяли и назвали Толстым, а потом, как с Толстого и требуют — подавай нам «Анну Каренину» и кончено. Вот Эрдмана окрестили Гоголем, так он и бросил пьесы писать — «у Гоголя — говорит — ведь тоже только один «Ревизор».

У меня теперь только два выхода и есть: или «Мертвые души» писать или держать экстерном на Грибоедова». Про Ильинского два года писали, что он Варламов. И не то что Варламов в молодости, а прямо в старости. А когда он с театрами поссорился, о нем немедленно забыли. Решили, вероятно, что от старости помер или так дряхл, что не может держаться на сцене.

Все «хочут свою образованность показать» и начитанность — если хвалят — так «советский Толстой», если ругают, так «советская Вербицкая». Как будто у нас собственных имен нет. Все хотят доказать, «что может собственных Платонов и быстрых разумом Невтонов советская земля рождать».

Может! Может! Может!

Только дайте им родиться! Только будьте осторожнее! Не устраивайте преждевременных родов! Это очень опасно! Русская литература может умереть от кровотечения!

Я бы обратился к своим гостям:

— Граждане! Товарищи! Братва! Гражданин Эсхил! Товарищ Сухово-Кобылин! Братишка Бомарше! Братишечка Шекспир! Уходите!! Приходите лет через двадцать. Тогда мы с вами потолкуем. Не расстраивайте вы меня! Уходите...

Все это бы произошло и все это я бы сказал, если бы я был Булгаковым. Но так как я не Булгаков, так мое дело маленькое. Посмотрим.

Новый зритель. 1926. № 32. С. 8—9

СОДЕРЖАНИЕ

От составителей	3
Ю. Смирнов. Реминисценции мифа в «Мастере и Маргарите»: источники, память жанра и пределы интерпретации	5
С. Кульюс, В. Хютт. О поэтике М. Булгакова: «Мастер и Маргарита» как «трансцендентальный» роман	20
И. Белобровцева, С. Кульюс. Автомодель творчества Михаила Булгакова: М. Булгаков — читатель Гофмана	26
О. Костанди. К проблеме западных источников романа М. Булгакова «Мастер и Маргарита»	37
И. Белобровцева. Мотив гомункулуса в творчестве М. Булгакова	47
Ф. Балонов. На перекрестке литератур: Михаил Булгаков и Руперт Хамерлинг	58
С. Кульюс, С. Туровская. Гастрономические артефакты в творчестве М. Булгакова: постановка проблемы	70
С. Кульюс, С. Туровская. Поэтика à la carte (роман М. Булгакова «Мастер и Маргарита»)	80
А. Рабинянц. М. А. Булгаков и пушкинисты	96
А. Грубин. О спектакле «Багровый остров» в Париже и о пьесе Михаила Булгакова	103
Б. Мягков. Последние дни Михаила Булгакова (фрагменты литературно-биографической хроники)	114

ВОКРУГ БУЛГАКОВА

От составителей	139
А. Орлинский. Против булгаковщины	140
О статье П. Пильского «Ирония и фантастика»	144
П. Пильский. Ирония и фантастика	145
О фельетоне В. Черноярова «Сборная команда»	149
В. Чернояров. Сборная команда	151

